

# PICASSO DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUNDO CLÁSICO

Carlos Alcalde, Pablo Asencio y Cristóbal Macías

Universidad de Málaga, España

Lo clásico en Picasso se percibe no sólo en la presencia de una serie de temas y motivos, sino también en el hecho de que el arte clásico influyó directamente en su obra, en particular en sus cerámicas y en algunos dibujos<sup>1</sup>.

En lo que se refiere a los temas, la influencia clásica consiste sobre todo en el empleo del mito, de sus historias y personajes, que interesaron vivamente al artista malagueño a lo largo de toda su carrera.

Por eso, el objetivo fundamental de nuestra ponencia es comprobar cómo plasmó Picasso en su obra su gusto por la mitología clásica, cómo se articula el mito en su producción y, en la medida de lo posible, qué fines persiguió con el mismo. Y teniendo en cuenta que los participantes en este Congreso son sobre todo profesores de español, queremos señalar, aunque sea de pasada, las posibilidades didácticas de este tema para la clase de lengua española o de E/LE.

Respecto a la presencia del mito en la obra picassiana, hemos distribuido los ejemplos aquí analizados en tres grupos:

- a) Obras que respetan en lo esencial el mito clásico.
- b) Obras donde el mito aparece descontextualizado, ganando así valores nuevos, y en las que el protagonismo lo adquieren los seres híbridos: minotauros, centauros y faunos, trasuntos a menudo del propio artista.
- c) Obras que más que reproducir un mito concreto se concibieron como variantes de las producciones de otros grandes artistas occidentales con las que Picasso establece un fructífero diálogo.

De partida digamos que, independientemente del grupo de que se trate, a Picasso el mito clásico, que a menudo demuestra conocer bien, le interesa en la medida en que pueda ser portador de toda una gama de significados inusitados, de modo que, como ya demostrara Brigitte Baer<sup>2</sup>, es posible extraer múltiples lecturas de sus obras de temática

<sup>1</sup> J.M. Blázquez Martínez, "El mundo clásico en Picasso", en *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos*. Barcelona y Madrid, 15-19 abril de 1971, Madrid, 1973, 139-155, en p. 139.

<sup>2</sup> B. Baer, "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta", en G. Tinterow (ed.), *Picasso Clásico*, Málaga, 1992, pp. 111-153.

clásica, en concreto de las basadas en los mitos de transformaciones. De este modo la polisemia, proverbial ya en las producciones picassianas, se alza también como uno de los rasgos fundamentales de las obras de temática mitológica<sup>3</sup>, de manera que a las interpretaciones comúnmente aceptadas –el mito como símbolo o alegoría del proceso creativo, o como trasunto de la agitada vida amorosa del artista–, siempre será posible añadir algunas otras. En fin, en su faceta artística, la mitología clásica interesó a Picasso más como litógrafo, grabador o dibujante que como pintor<sup>4</sup>.

Entre las representaciones de temas mitológicos del primer grupo, cabe destacar la serie de treinta aguafuertes que Picasso realizó en 1930 para ilustrar la edición de las *Metamorfosis* de Ovidio publicada en 1931 por Albert Skira. Sin embargo, ni siquiera en este caso parece ser el relato mítico lo más importante, como muestra el hecho de que ninguno de los grabados reproduzca el momento de la transformación de un personaje mítico, la clave de la obra ovidiana<sup>5</sup>. Lo cierto es que, como dice Brigitte Baer<sup>6</sup>, lo que hace Picasso es valerse del mito para comunicar ideas que le interesaban de manera más íntima, como deja ver el hecho de que podamos encontrar retratos de Marie-Thérèse Walter, su amante en aquella época, en alguno de los grabados que componen la serie<sup>7</sup>. En ese sentido es interesante señalar que la serie de las *Metamorfosis* prefigura e incluso inicia un modo de tratar los mitos convirtiéndolos en un lenguaje, un código personal que llega a su máximo desarrollo en otro conjunto de grabados, la *Suite Vollard*, auténtico diario íntimo y estético de Picasso durante los años 1933 y 1934. Aun así, en las *Metamorfosis* todavía son reconocibles los mitos clásicos en su narración original. De entre los mitos tratados por el poeta latino, hemos elegido para nuestra presentación *Eurídice mordida por una serpiente*, *La muerte de Orfeo* (cuatro versiones de las que aquí ofrecemos dos), *Diana y Acteón convertido en ciervo*, *Relatos de Néstor sobre la guerra de Troya*, *Deucalión y Pirra*, *Amores de Júpiter y Semele*, *Numa atiende las enseñanzas de Pitágoras* y *Combate por Andrómeda entre Perseo y Fineo*.

Los dos primeros ilustran dos episodios del mito de Orfeo y Eurídice que tan gran fortuna ha tenido en las artes plásticas, la literatura y la música europeas. La versión del mito ofrecida por Ovidio (*Metamorfosis*, X, 1 - 85. XI, 1 - 84) es, en resumen, la siguiente: En Tracia vivía el músico Orfeo, quien tenía el don de amansar

<sup>3</sup> Cf. R. Valentín López, "Picasso: La clasicidad contemporánea a través de las *Metamorfosis* de Ovidio", en J. F. Martos Montiel y C. Macías Villalobos (eds.), *Studia Varia in Memoriam Salvador Claros*, Málaga, 2005, pp. 253-259, en p. 257.

<sup>4</sup> Cf. J. M. Blázquez, *loc. cit.*, p. 150.

<sup>5</sup> Quizás, uno de los que más se acerca sea el de *Diana y Acteón convertido en ciervo*, en el que aparece la metamorfosis de Acteón ya consumada, y lo que realmente se muestra es el momento en que éste es devorado por los perros.

<sup>6</sup> "Picasso elige las historias que le conciernen, que son el reflejo de su dualidad hombre-artista, y en las que insufla su propia búsqueda obsesiva de la emoción-forma-obra de arte" (B. Baer, *loc. cit.*, p. 119).

<sup>7</sup> En línea con la ya aludida riqueza de significados de la obra de Picasso, para R. Valentín López, *loc. cit.*, pp. 254-255, lo que de verdad interesó a éste de la obra ovidiana fue el propio proceso de cambio o transformación que supone la metamorfosis, en la medida en que su propia vida y su arte estuvieron sometidos a cambios constantes, o por su propia idea de que la obra de arte era metamorfosis de un sentimiento puro.

a las fieras con su canto. La dríade Eurídice era su esposa. Poco después de su boda, Eurídice murió por la mordedura de una víbora cuando daba un paseo en un prado en compañía de unas náyades amigas suyas. Orfeo no pudo soportar la pérdida de su mujer, así que no vaciló en bajar a los Infiernos para tratar de recuperarla, convenciendo a los dioses de que se la devolvieran. El canto de Orfeo conmovió a Perséfone y Hades: Eurídice podrá volver a la vida. Pero había una condición: Orfeo debía guiar a su esposa hacia el mundo de los vivos marchando delante de ella y en ningún caso debía volverse para mirarla antes de completar el camino de regreso. A punto estaban de llegar a la luz del sol, cuando Orfeo no pudo resistir más el impulso de mirarla: Eurídice volvió así a sumirse para siempre en las profundidades infernales. Orfeo, desconsolado, se retiró a los bosques y se negó a tener relaciones con mujeres nunca más. Furiosas por ello, un grupo de ménades le dio muerte y lo despedazó en los bosques de Tracia.

En la primera representación vemos a Eurídice tendida en el suelo, atendida por sus compañeras. El dramático momento de la muerte se manifiesta en el movimiento de los cuerpos de las náyades y en la atención que prestan a Eurídice. No hay detalles descriptivos, como la representación del prado o la serpiente, pero hay una alusión a su mordedura en el gesto de una de las mujeres, que succiona con la boca el pie de Eurídice, como si fuera a extraer el veneno.

De las versiones que Picasso hizo de la muerte de Orfeo, ofrecemos dos: en una, la primera, las mujeres tracias convertidas en ménades, con extraordinaria violencia, se precipitan, gritando y blandiendo lanzas, contra Orfeo; sobre su cuerpo exánime hay una lira, atributo del personaje. Debajo hay dos toros o bueyes. La segunda composición es mucho menos violenta: bajo el empuje de las ménades, Orfeo cae muerto sobre un toro o buey. En ambos casos, la presencia de los toros o bueyes obedece a que, según Ovidio, unos bueyes que se encontraban casualmente arando en el momento del ataque de las ménades, en su insania, éstas los destrozaron (*Met.* XI, 37-38), lo cual demuestra que Picasso no se limitó a hojear el texto ovidiano, como a menudo se dice.

En cuanto al sentido último del mito de Orfeo en Picasso, se ha sugerido que el propio artista sería el músico tracio y bajo las ménades se ocultaría la fuerza de una creatividad renovada, capaz de sacar al artista del pozo creativo en que se encontraba<sup>8</sup>.

El mito de Diana y Acteón (*Met.* III, 138-252) se compone de dos episodios que han atraído la atención de los artistas: el momento en el que el cazador Acteón sorprende la desnudez de Ártemis (Diana en Roma) mientras se baña en una fuente del bosque y el castigo del joven por la diosa, por el cual se convierte en ciervo y es devorado por sus propios perros, que no lo reconocen. El aguafuerte de Picasso *Diana y Acteón convertido en ciervo* parece querer fundir ambos momentos en uno solo: Tras el baño, Diana, todavía junto al agua, seca su cuerpo y vuelve la cara para ver cómo

<sup>8</sup> Cf. R. Valentín López, *loc. cit.*, p. 256.

unos perros están atacando a un ciervo. Por su actitud, la diosa parece indiferente a la escena que se desarrolla a su espalda. En cuanto a Acteón, su transformación en ciervo es total, mientras que otros artistas lo han representado como un ser híbrido, mitad ciervo, mitad hombre. Este tema mítico, donde se combina mujer y animal, anuncia las numerosas obras posteriores de Picasso protagonizadas por seres híbridos (minotauros, centauros y faunos) en compañía de mujeres. Asimismo, es posible que otro grabado de Picasso, perteneciente a la *Suite Vollard*, *Las bañistas sorprendidas*, esté inspirado en este mismo mito, aunque tampoco hay que descartar que se refiera al tema bíblico de Susana y los viejos<sup>9</sup>. En él vemos unas mujeres desnudas asustadas ante la presencia de un extraño que las observa escondido.

En *Relatos de Néstor sobre la guerra de Troya* se representa al viejo rey de Pilos durante una tregua en la guerra de Troya mientras relata, según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis* la historia de Ceneo (*Met.* XII, 169-531). Ceneo había nacido mujer con el nombre de Cenis. Era una de las doncellas más hermosas de Tesalia. Un día el dios Neptuno la vio a la orilla del mar y la violó. En compensación, el dios decidió concederle a la muchacha aquello que pidiera. Cenis deseó convertirse en hombre para no sufrir nunca más nada semejante; Neptuno le concedió además el ser invulnerable a cualquier golpe. En la batalla que enfrentó a los centauros con los lapitas, luchó de parte de éstos últimos. Los centauros viendo que no podían vencerle le atacaron arrojándole rocas y troncos encima para asfixiarlo. Ceneo pudo escapar convertido en un pájaro dorado. Brigitte Baer sugiere que la unión de masculino y femenino (arte y emoción) en Ceneo, de donde le vendría su particular fuerza, es lo que atrajo a Picasso de este mito. En todo caso, lo que de verdad muestra esta plancha es a Néstor relatando la historia a otros guerreros, escena exclusivamente masculina, pues, y que al igual que la que lleva por título *Numa atiende las enseñanzas de Pitágoras*, en que vemos al joven rey Numa escuchando al anciano Pitágoras (*Met.* XV, 1-478) —leyenda tardía que hacía de Numa, el segundo rey romano, discípulo de Pitágoras—, evoca el aprendizaje del arte<sup>10</sup>. En ambas es además muy significativa la diferencia de edad entre los personajes.

En *Deucalión y Pirra* se muestra el momento en que los únicos supervivientes del diluvio que Zeus envió para castigar a los hombres por su soberbia dan lugar a una nueva generación de mortales siguiendo los consejos del oráculo de Temis: debían arrojar a sus espaldas los huesos de la Gran Madre, es decir, las piedras de la Tierra (cf. *Met.* I, 313-415). En el grabado se puede apreciar un niño que acaba de nacer de este modo. Tal vez haya que identificar a la figura femenina del fondo con Marie-Thérèse,

<sup>9</sup> El episodio, recogido en Daniel 13, cuenta la historia de la joven Susana, esposa de Joaquín, quien fue sorprendida por dos ancianos cuando iba a tomar un baño y que rechazó las proposiciones deshonestas que le hicieron éstos. Los viejos, despechados, la acusaron de adulterio, cuya pena era la muerte. El profeta Daniel defendió su inocencia y demostró la culpabilidad de los ancianos. El tema fue muy representado durante el Renacimiento y el Barroco, pues permitía mostrar la anatomía desnuda de la mujer sin temor a problemas con la Iglesia.

<sup>10</sup> B. Baer, *loc. cit.*, p. 122.

con lo que el sentido de la obra muy bien podría ser la recuperación de la creatividad perdida en los últimos años de la década de los veinte gracias a la relación con su joven y nueva amante<sup>11</sup>.

A continuación tenemos *Amores de Júpiter y Sémele*. En el mito al que se hace referencia (*Met.* III, 259-315), Sémele, la hija del rey tebano Cadmo, estaba embarazada de Júpiter. La celosa Juno toma la forma de una anciana y convence a Sémele para que le pida a Júpiter bajo juramento que se acueste con ella como cuando lo hacía con la reina de los dioses, la propia Juno, revestido con todas sus insignias: así demostrará que realmente es un dios y que no la está engañando. Así lo hace Sémele y como consecuencia muere, pues el máximo poder del dios es demasiado para una mortal. Júpiter rescata el embrión que ya se formaba en su vientre y lo introduce en su propio muslo. De ahí nacerá el dios Dioniso.

En *Combate por Andrómeda entre Perseo y Fineo* tenemos la lucha que entablan estos dos personajes y los partidarios de uno y otro en la boda entre Perseo y Andrómeda (*Met.* V, 1-249). Ésta estaba prometida a Fineo –personaje que no hay que confundir con el rey de Tracia que sufrió la maldición de las Harpías–, pero fue Perseo quien la salvó del monstruo a manos del cual estaba condenada a morir. Por ello los padres de Andrómeda concedieron a éste la mano de la doncella. Al final, será Fineo el derrotado cuando Perseo le muestre la cabeza de la Medusa y lo deje así petrificado.

En relación con el mito anterior, y fuera ya de los pertenecientes a la serie de las *Metamorfosis*, encontramos un cuadro de 1962 que representa a Dánae, la madre de Perseo, justo en el momento de concebir a su hijo. Ella había sido encerrada por su padre Acrisio, el rey de Argos, en una torre para evitar que tuviera un hijo, pues le habían vaticinado que el hijo de Dánae le daría muerte. Júpiter, sin embargo, consiguió llegar hasta ella transformándose en lluvia de oro. De esta relación nació Perseo. En la obra los tonos cálidos intensos del cuerpo de Dánae, de la sábana y del oro contrastan con el azul de todo el resto. Las líneas negras que se ven son un símbolo de la prisión de Dánae, cuyo cuerpo adopta una postura muy repetida en toda la tradición pictórica.

Otro mito tratado por Picasso es el de Ícaro, en un mural que se encuentra en la sede de la UNESCO. Se trata de *La caída de Ícaro*. Ícaro es hijo de Dédalo el arquitecto del rey cretense Minos. Dédalo decide escapar de Creta por aire, ya que Minos se lo impedía por mar, y para ello fabrica unas alas hechas con plumas unidas con cera. Pero Ícaro vuela demasiado alto, se acerca demasiado al sol, así que la cera de sus alas se derrite, cae al mar y muere.

---

<sup>11</sup> Este mito, al parecer, sirvió de inspiración a los bustos femeninos que Picasso esculpió entre 1931 y 1932, donde el artista trata de representar la metamorfosis ovidiana de la piedra en seres humanos a través de unas figuras femeninas que conjugan la solidez de la piedra con la ductilidad de lo orgánico (cf. R. Valentín López, *loc. cit.*, pp. 258-259).

Para terminar con los mitos que son pintados por Picasso respetando su historia original tenemos *Ulises y las sirenas*, de 1947. Hace referencia a un pasaje del libro XII de la *Odisea* en que Ulises pasa cerca de donde habitan las sirenas, seres que son mitad mujer y mitad pájaro, o bien mitad mujer y mitad pez –en la tradición posterior–; ambos tipos de sirenas aparecen en el cuadro de Picasso. Ulises para oír su canto y no ser vencido por su hechizo se ata al mástil del barco, mientras que sus compañeros se tapan los oídos. La cara de Ulises aparece blanca en el centro del cuadro, recordando a la luna o al sol, pero mostrando en todo caso la fortaleza y la importancia del héroe.

El segundo grupo de imágenes de nuestra presentación lo forman los motivos mitológicos usados fuera de contexto, que constituyen la mayor parte de las apariciones del mito en Picasso. Son sobre todo los seres híbridos los que le interesan, los que unen humanidad y bestialidad, y sin duda es el Minotauro el que mayor importancia ha tenido en su obra. Ante todo es conveniente recordar la leyenda mítica, aunque sea tomando como base el manual mitográfico atribuido a Apolodoro de Atenas (*Biblioteca* III, 1, 3; 15, 8; *Epítome* 1, 7-9). Minos, rey de Creta, incumplió la promesa de sacrificar un toro a Posidón, y el dios del mar, irritado, hizo que la esposa de aquél, Pasífae, se enamorara apasionadamente del animal. Para dar satisfacción a su deseo sexual, Dédalo construyó una vaca de madera dentro de la cual se introdujo Pasífae para lograr que el toro copulara con ella. De esta manera quedó la reina embarazada del toro y dio a luz al Minotauro, que tenía rostro de toro y cuerpo de hombre. Minos mandó encerrarlo en el laberinto, una construcción de Dédalo de la que se decía que era imposible hallar la salida. Allí le suministraba cada año, para que los devorase, a siete muchachos y siete muchachas que, como tributo, le pagaba la ciudad de Atenas. Teseo, hijo del rey de Atenas, se integró voluntariamente en la expedición que llevaba el tercer tributo con el propósito de acabar con el Minotauro. Consiguió matarlo –cuenta Apolodoro que a puñetazos– y después pudo salir de la morada del monstruo gracias a la ayuda prestada por Ariadna, hija de Minos, que, enamorada de Teseo, le dio un ovillo de hilo para que lo atara a la puerta del laberinto y lo fuera soltando conforme se introducía en él; para salir de allí, a Teseo le bastaría con volver sobre sus pasos siguiendo el hilo hasta la puerta.

Ésta es, en resumen, la leyenda relativa al Minotauro. Conserva el recuerdo de la ancestral civilización minoica, en la que el toro pudo ser objeto de culto, como parece desprenderse de las representaciones pictóricas y plásticas conservadas. Creta no es el único lugar del Mediterráneo en el que el toro fue, al parecer, un elemento cultural importante. También lo es España, patria de Picasso, aunque aquí sin sentido religioso. En el ámbito del arte, recordemos los grabados de la *Tauromaquia* de Goya, el otro genio español del grabado y claro antecesor de Picasso en el tema artístico de las corridas de toros –espectáculo del que, por cierto, Picasso era un gran aficionado–. A esa tradición taurina española y mediterránea –no sólo a la mitología clásica– va

también ligado el tema del Minotauro en la producción de Picasso<sup>12</sup>, lo cual es evidente en algunas imágenes en las que el Minotauro aparece no ya en un laberinto, sino en una plaza de toros: *Minotauro herido VI*, *Minotauro vencido*, *Minotauro moribundo*, todas pertenecientes a la *Suite Vollard*. En la primera, el monstruo, que seguramente ha luchado, pues tiene su puñal en la mano, se encoge y retuerce a causa del dolor. En la segunda, un joven le da muerte con un puñal. En la tercera, se arrastra herido de muerte. En todas hay público, mujeres que pueden ser las modelos (el rostro de Marie-Thérèse es reconocible entre ellas).

La figura del Minotauro aparece por primera vez en la obra de Picasso en 1928, en un dibujo titulado *Minotauro corriendo*, donde se representa con cabeza y cuello de toro sobre dos piernas humanas extendidas como si estuviera corriendo. Pero es a partir de 1933, en que se le encarga que cree la portada del primer número de la revista *Minotaure*, editada también por Skira, cuando Picasso empieza a ocuparse del Minotauro y a elaborar su figura de manera sistemática por su relación con el movimiento surrealista. Ésta se convirtió en la publicación más emblemática del movimiento, uno de cuyos motivos iconográficos preferidos era precisamente el Minotauro.

Como ha señalado la crítica, fue la propia naturaleza ambigua del monstruo lo que atrajo a los surrealistas, pero, en particular, el Minotauro representaba para éstos una fuerza irresistible que se rebela contra la lógica humana, que incumple las leyes de los hombres y ofende a los dioses. En suma, los surrealistas identifican al Minotauro con sus propios principios estéticos y vitales, como la libertad absoluta, la violencia a ultranza, la revolución total o la insumisión contra el orden establecido<sup>13</sup>.

Diferente es la actitud de Picasso, quien no aporta grandes novedades formales en la representación del Minotauro –su cabeza de toro y su cuerpo de hombre vienen ya dados tanto por la tradición mítica y literaria como artística–; su contribución más personal son los rasgos que le confiere (como la sensualidad y la potencia sexual) en su identificación con él, en la creación de un personaje que no simboliza ya el mal ni monstruosos deseos que se deben reprimir; un personaje que, sin dejar de ser mítico, es más humano que monstruoso. A diferencia de los surrealistas, el Minotauro, que no encarna un anhelo de cambio social, representa una faceta de la propia personalidad del artista; es un símbolo de su vigor sexual, de su pasión amorosa violenta que en ocasiones se mezcla con el odio y por ello se trata muchas veces de una pasión doliente, como se ve en las imágenes antes citadas del Minotauro en la plaza.

<sup>12</sup> Sobre las diversas formas que adopta el mito taurino en la obra de Picasso y su posible significado, cf. E. Carmona Mato, *Las metamorfosis de la fiesta: El mito taurino en la obra gráfica de Picasso*, Consejería de Cultura, Málaga, 1988.

<sup>13</sup> P. Esteban Leal, "Picasso / Minotauro", en *Picasso, Minotauro: [Exposición] Madrid, 25 de octubre de 2000-15 de enero de 2001*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, pp. 25-26.

La obra presentada por Picasso para la portada de la revista combina el dibujo clásico y el collage, y muestra al Minotauro sentado con un puñal en una mano. Si bien su figura es la tradicional –salvo el detalle de la cola, añadido por Picasso–, su actitud es totalmente innovadora: ya no se trata de un Minotauro pasivo, sino que, con el rostro vuelto al espectador y el puñal en la mano, se presenta listo para la acción.

Además de este collage para la portada del número 1 de *Minotaure*, crea varios grabados más para la misma revista; uno de ellos es *Minotauro sentado con un puñal I* (aguafuerte sobre plancha de cobre), donde ya no estamos ante un monstruo temeroso, acorralado y vencido, sino ante un ser altivo, que exhibe un cuerpo atlético y unos genitales rotundos que denotan su fortaleza física y su vigor sexual, más humano que animal. En el dibujo *Cabeza de Minotauro*, también de 1933, los rasgos de la cara, de la que ha desaparecido el vello rizado que apreciamos en el collage, están a medio camino entre los de un toro y un hombre. En el rostro puede advertirse cierta preocupación, y tal vez melancolía o tristeza.

Es en la *Suite Vollard*, una serie de grabados que Picasso realiza entre 1930 y 1936, donde la figura del Minotauro adquiere su máxima importancia y su mayor riqueza de significados. En las escenas representadas, el artista recrea su propio mundo mítico, independiente de los relatos y las obras artísticas del pasado, aunque el dibujo de algunas figuras sigue con frecuencia los modelos clásicos. Lo más relevante de la *Suite Vollard* es el lugar que el Minotauro ocupa en el taller del escultor (como se adivinará, otro trasunto del propio Picasso, que se desdobra en múltiples personajes); así como las relaciones que mantiene con éste y con la modelo (Marie-Thérèse). En algunos de los grabados (los ya vistos arriba) la relación entre el escultor (en este caso el joven con el cuchillo) y el Minotauro es violenta, mientras que la modelo acaricia al monstruo para calmar su dolor. En otras en cambio vemos al Minotauro brindando con el escultor mientras Marie-Thérèse duerme, escena que simboliza la armonía entre la emoción y el orden que el creador impone a su obra. Finalmente, hay algunas versiones de la imagen anterior en las que el Minotauro es en realidad un joven con una máscara, indicio sin duda de que el propio sentimiento se considera una ficción, de que la pasión se va extinguiendo.

De entre las representaciones que muestran al Minotauro en el taller hemos seleccionado las siguientes: *Marie-Thérèse que sueña con las Metamorfosis*, *Escena báquica con Minotauro*, *Marie-Thérèse soñando con metamorfosis*, *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven*, *Minotauro acariciando a una mujer*, *Minotauro, bebedor y mujeres*, *Mujer contemplando a Minotauro dormido*, *Minotauro y mujer detrás de una cortina*, *Minotauro acariciando a una mujer dormida*. Las representaciones tienen voluptuosidad y calma a la vez. Por el contrario, en otros grabados como *Minotauro y mujer-centauro*, la sexualidad animal del Minotauro, voluptuosa y violenta, se nos hace explícita.



Cuatro grabados de esta serie representan al *Minotauro ciego guiado por una niña*. La niña, una vez lleva flores en sus manos y las otras una paloma. Se ven también una barca y pescadores. Se ha querido ver en estas composiciones una mezcla del mito del Minotauro con el de Edipo. La niña, Antígona que conduce a su padre, tiene los rasgos de Marie-Thérèse, y Edipo ha sido suplantado por el Minotauro, que representa a Picasso. Éste ha recibido el castigo de la ceguera (el mal más temido por un pintor<sup>14</sup>) por su relación adúltera con Marie-Thérèse, cuya compañía proporciona al Minotauro la paz (simbolizada por la paloma) una vez que ha pagado sus culpas<sup>15</sup>.

La *Minotauromaquia* (1935, aguafuerte y raspado) no pertenece propiamente a la *Suite Vollard*, pero recoge la mayor parte de los motivos de ésta. Es una obra compleja y de difícil interpretación de la que existen varios estados distintos. Vemos, entre otras figuras, al Minotauro extendiendo la mano hacia una vela que alza la niña y sobre un caballo herido está recostada una mujer torero (iconográficamente, el asunto está relacionado con el rapto de Europa); a la izquierda vemos al escultor subiendo por una escalera. El pintor ha reunido a todos los personajes que han ido apareciendo en su obra de los años anteriores a modo de despedida, el amor se ha acabado y tanto el Minotauro como el escultor abandonan la escena.

En *Minotauro y caballo* (1935, mina de plomo sobre papel), parece que hay un enfrentamiento entre ambos, quizás un reflejo de las tensiones del propio artista. El Minotauro viste una camiseta de rayas, como hacía el propio Picasso con frecuencia.

Algunas obras llevan un componente autobiográfico muy claro. Así, *Minotauro con carreta* (1936, óleo sobre lienzo). La ruptura con Olga y la separación de bienes preocupa a Picasso. El Minotauro gira la cabeza para mirar el carro donde transporta a su familia y un cuadro. El caballo y el potrillo representan el embarazo de Marie-Thérèse, que satisface a Picasso. Tanto en ésta como en otras representaciones, el Minotauro está muy humanizado; así, en *Minotauro y mujer* (1936, mina de plomo, acuarela y tinta china sobre papel) o en *Minotauro y caballo muerto ante una gruta frente a una niña con velo* (Guache y tinta china sobre papel), en la que volvemos a encontrar a la niña Marie-Thérèse. En *Minotauro herido, caballo y personajes* (1936, guache, pluma y tinta china sobre papel), el Minotauro aparece atravesado por una lanza y vencido por un caballo alado como Pegaso. La cabeza de este último recuerda a la del caballo del *Guernica*. En *Dora y el Minotauro* (1936, carboncillo, tinta china, lápices de colores y raspado sobre papel), el carácter autobiográfico es obvio. El idílico paisaje y la puesta de sol son elocuentes respecto a los sentimientos de Picasso.

En el óleo de 1938 *Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro*, la cabeza del Minotauro, con una parte iluminada y otra oscura, parece manifestar la

<sup>14</sup> Cf. E. Carmona Mato, *op. cit.*, p. 28: "El Minotauro ciego de Picasso puede ser, en alguna medida, la representación patética del miedo del artista como creador y como hombre al complejo de castración".

<sup>15</sup> P. Esteban Leal, *loc. cit.*, pp. 35-37.

dualidad de su ser. La vela y los instrumentos de trabajo del pintor nos hacen pensar en algunos de los elementos de la *Suite Vollard*.

En fin, frente a la versión mítica del Minotauro, quizás no estaría de más conocer la versión que imaginó el propio Picasso y que nos transmiten los autores de la *Vida con Picasso*<sup>16</sup>: en Creta los minotauros serían los ricos *seigneurs* de la isla, que llevan una vida decadente en casas repletas de obras de arte de los escultores y pintores de moda. Les agrada rodearse de mujeres bellas que a veces son muchachas de las islas cercanas, raptadas para ellos por los pescadores. Al atardecer, organizan en sus casas fiestas a las que acuden los escultores y sus modelos y donde se bebe champagne y se comen almejas, hasta que la reunión acaba en orgía. Además, Teseo habría matado a uno de los muchos minotauros existentes, igual que hacía cada domingo un joven griego llegado desde el continente. La muerte de un minotauro hacía felices a las mujeres, en especial a las viejas.

No deja de ser curiosa esta visión del mito, cuando el Minotauro es la mayor parte de las veces un trasunto del propio pintor. Quizá algo de todo ello se trasluzca en obras como *Composición: Minotauro y mujer* o *Dora y el Minotauro*, citadas más arriba.

El Minotauro no es el único de esos seres híbridos de la mitología clásica, combinación de bestialidad y humanidad, que interesaron a Picasso: hemos visto con anterioridad a las sirenas. Semejantes a éstas son las harpías –representadas como mujeres aladas, o bien como aves con cabeza de mujer y afiladas garras, se conocen hasta tres de ellas, Aelo, Ocípete y Celeno–, que el pintor representó también en la *Suite Vollard* en el grabado que lleva por título *Escultor, modelo con máscara, Minotauro y la Pitia Harpía* (1934, cobre, aguatinta y aguafuerte). Pero sin duda los personajes más importantes en la peculiar imaginería clásica de Picasso son, tras el Minotauro, centauros y faunos.

En la mitología griega, los centauros son seres que tienen el busto, y a veces también las piernas, de hombre, mientras que la parte posterior del cuerpo es la de un caballo; en la época clásica tienen cuatro patas de caballo y dos brazos humanos. Con frecuencia son caracterizados en los mitos como seres violentos, y a veces protagonizan raptos de mujeres. Así, en las bodas de Pirítoo e Hipodamía, uno de ellos, embriagado, intenta violar a la novia, por lo que son atacados y vencidos por los lapitas, compatriotas de Pirítoo. El centauro Neso, por su parte, cuando transportaba a Deyanira, esposa de Heracles, sobre su grupa para atravesar un río, intentó violarla. Heracles le asestó un flechazo y el centauro, mientras agonizaba, dio a Deyanira una pócima (mezcla de su sangre y su semen) asegurándole que, si alguna vez su marido la abandonaba, podría recuperarlo dándole un vestido impregnado con ella. Ésta sería la causa de la muerte de

---

<sup>16</sup> F. Gilot y L. Calton, *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965, pp. 43-44.

Heracles, pues en realidad la pócima no era un filtro amoroso sino un potente veneno que abrasó al héroe.

Algunos centauros, en cambio, eran buenos y sabios; el más célebre, Quirón, que fue preceptor de Aquiles y practicaba con habilidad la medicina.

Picasso comienza a tratar la figura del centauro con un tema mítico de los que hemos narrado en *Neso y Deyanira* (1920, punta seca sobre papel). La composición formada por el centauro y la esposa de Heracles recuerda el cuadro de Rubens *El rapto de las hijas de Leucipo*. Diez años más tarde, realiza el aguafuerte *Hércules da muerte al centauro Neso*, en el que también aparece Deyanira sosteniendo la tela que el centauro impregna en su sangre.

El otro ser de la mitología clásica que también se convierte en *alter ego* de Picasso es el fauno. Estos seres campestres de la mitología son mitad hombre y mitad cabra: tienen cuernos, pezuñas de cabra y rabo. Como en otras representaciones relacionadas con la mitología, el fauno suele estar fuera de un contexto mitológico y en escenas que podrían interpretarse como autobiográficas. En las representaciones del fauno de finales de la década de 1930, el tratamiento simbólico y pictórico es claramente paralelo al dado a la figura del Minotauro. Además, ya hemos visto cómo algunos de los minotauros de Picasso adquieren rasgos de fauno. Así, *Fauno descubriendo a una mujer* (1936, cobre, aguafuente), obra perteneciente a la *Suite Vollard*, nos recuerda a otros grabados de la serie en que aparece un minotauro junto a una mujer dormida (por otro lado, es interesante destacar el parecido con otras representaciones modernas del tema de *El sueño de Antíope*). Otras obras del mismo período son *Fauno, caballo y pájaro*, *Barca de náyades y fauno herido* (ésta recuerda a los minotauros heridos en la plaza de toros con mujeres contemplando la escena y una de ellas alargando la mano) y dos *Cabeza de fauno*. En todas ellas es perceptible el mismo tono trágico o melancólico de, por ejemplo, *Minotauro ciego* o *Minotauro maquia*.

Pero quizás las obras más interesantes en las que aparecen estos seres de doble naturaleza, centauros y faunos, son las creadas entre 1946 y 1947. Como las anteriores están fuera de un contexto mítico, constituyen una parte del mundo pictórico y mítico propio del artista. Se trata de un mundo arcádico, jovial y vigoroso, producto de la estancia de Picasso en Antibes durante el verano de 1946 junto a su amante embarazada Françoise Gilot. Tal como señala J. Richardson, “Cuando estaba enamorado, Picasso era propenso a expresarse en una vena neoclásica<sup>17</sup>”. Las obras de este período forman la llamada serie *Antípolis*, nombre griego de la ciudad de Antibes.

Las dos obras más notables de ésta época son sin duda *La joie de vivre* (1946, óleo sobre fibrocemento) y *Tríptico: Sátiro, Fauno y Centauro* (1946, óleo y ripolín

<sup>17</sup> J. Richardson, “Picasso y Ramón Reventós: el origen catalán de *Antípolis*”, en G. Tinterow (ed.), *Picasso Clásico*, Málaga, 1992, pp. 155-170, en p. 159.

sobre fibrocemento). Se trata de pinturas alegres y vitales. Representan un mundo feliz en el que conviven en armonía seres de diversa naturaleza: una mujer desnuda –uno de sus pies es un casco de caballo– y dos cabras bailando entre un centauro y un fauno flautistas, en el caso de *La joie de vivre*; el sátiro, el fauno y el centauro que se muestran sonrientes en el *Tríptico*.

*Batalla con centauros* (1946, tinta y guache sobre papel) es una de las pocas obras de este período que representa una escena violenta. En las otras obras, al igual que arriba, son seres pacíficos y alegres los que encontramos. Destacan, por su erotismo, las centauras, excepcionales en la historia del Arte. De 1946 son *Los centauros*, *Mujer y centauro con pájaros*. De 1947, *Los faunos y la centauro* y *Centauro y bacante*.

En 1947, de vuelta a París, Picasso ilustra con grabados una obra de su amigo de juventud Ramón Reventós, *Dos Contes* (*El Centauro picador* y *El capvespre d' un faune*). John Richardson, en su artículo ya citado, apunta que en realidad, la obra de Reventós (y el mediterraneísmo catalán, con el que había tenido estrechas relaciones en el comienzo del siglo) está en el origen de la serie *Antípolis* y no a la inversa: durante el verano de 1945 Picasso había estado ya en Antibes, acompañado en esta ocasión por Dora Maar, pintando inspirado por la obra de su amigo. En 1947, un editor le propone reeditar la obra de Reventós con ilustraciones suyas, y es entonces cuando Picasso empieza a trabajar directamente sobre los *Dos Contes*. Prepara cuatro láminas, dos para cada uno de los cuentos, con un formato parecido a la tira cómica que recibe el nombre catalán de *al-leluia*. En la primera lámina asistimos al *Nacimiento del pequeño centauro*, que con la desesperación de quien parece ser el padre tal vez evoque el nacimiento del Minotauro. La segunda muestra *Los distintos oficios del centauro: picador, caballo de carreta y maestro de escuela*. El último oficio hace pensar en el centauro Quirón, preceptor de diversos héroes. El segundo de los cuentos, *El capvespre d' un faune*, lo ilustra con *Fauno flautista* y *Episodios de la vida del fauno*. Vemos al fauno tocando la flauta, peleando, posando como modelo junto a una ninfa para un pintor y muriendo durante una puesta de sol. Esta última imagen recuerda a algunas pinturas suyas de la década de los treinta que ya hemos visto.

Finalmente, el tercer grupo de obras de nuestra presentación se compone de representaciones picassianas de leyendas clásicas derivadas de obras de arte anteriores, fundamentalmente pinturas, con las que el artista establece una suerte de diálogo. Una de ellas es el motivo clásico de las tres Gracias –divinidades hijas de Zeus y Eurínome, que habitan el Olimpo y reparten alegría entre los hombres y los dioses con sus danzas– que aparecen ya en las pinturas de Pompeya, en la *Alegoría de la primavera* de Botticelli, o en la obra de Rafael, Correggio, Rubens, Canova y Thorvaldsen. En éstas, unas veces se les presenta vestidas y otras desnudas, casi siempre de pie, entrelazando sus brazos y formando un círculo. En las obras que realizó Picasso inspirándose en este motivo su clasicismo reside en el tono gozoso que se asocia a estas deidades, así como en la estética, más que en el contenido mítico propiamente dicho, un tanto secundario a

nuestro parecer. Entre ellas cabe citar *Las tres holandesas* (1905, guache sobre papel), *Las tres bañistas II* (1922, aguafuerte): *Tres desnudos* (1923, pastel y lápiz sobre papel), *Las tres Gracias* (1923, tinta china sobre papel), *Escultor y grupo escultórico de tres bailarinas* (1934, aguafuerte perteneciente a la *Suite Vollard*). Cuando Picasso retoma el tema en las *Tres Gracias* de 1967, la obra carece ya de aire clasicista, tanto en la representación del cuerpo humano como en la composición de la escena: las mujeres no tienen las manos entrelazadas y una de ellas está arrodillada.

En otras obras de tema mitológico, Picasso hace referencia a la tradición artística de manera mucho más concreta, con recreaciones explícitas de la obra de otros pintores. Tal es el caso de las representaciones que recrean la obra de Lucas Cranach *Venus y Amor*. En ellas Picasso sigue el modelo con bastante fidelidad, pero ha destacado el sexo de la diosa y la flecha que Cupido dirige hacia él.

A semejanza del anterior y a diferencia de otros cuadros suyos en los que está presente el tema de la bacanal (como *Bacanal*, grabado a colores de 1959, u *Homenaje a Baco*, litografía de 1960, inspirada posiblemente en la *Bacanal de los Andrios* de Tiziano), la *Bacanal según Poussin*, acuarela y guache de 1944, tiene un referente concreto en la tradición. En él, Picasso rinde un homenaje al pintor francés parafraseando sus pinturas sobre bacanales.

En fin, para terminar, quisiéramos recordar que el tema tratado en nuestra presentación y el propio esquema que hemos seguido (información sobre los mitos representados y sobre aspectos diversos de la vida y obra del artista reflejados en sus obras), pueden tener una fácil aplicación didáctica en la actividad denominada “Mirar un cuadro”, que podríamos plantear para desarrollar “Competencias de la lengua”, en concreto de léxico y semántica, como actividad individual o de grupo en la clase de Lengua Española o de E/LE (Nivel B2, al menos). Además, es una buena excusa para implementar el uso de las NTIC en el aula<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Como ejemplo concreto de esta actividad remitimos a la sección “Mirar un cuadro”, dentro de la web del Museo del Prado, <<http://museoprado.mcu.es/visitas.html>>, y a un documento PDF, obra de Antonio Infante y Malena Abad, donde se desarrolla en detalle una experiencia de este tipo para la clase de E/LE, sito en: <<http://www.elenet.org/aulanet/aula/miraruncuadro.pdf>>.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAER, B., "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta", en G. Tinterow (ed.), *Picasso Clásico*, Málaga, 1992, pp. 111-153.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., "El mundo clásico en Picasso", en *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid, 1973, 139-155.
- BLUNT, A., "Picasso's Classical Period (1917-25)", *Burlington Magazine*, 110, nº 781 (abril 1968), pp. 187-191.
- BOZAL, V., "Picasso clásico. La pintura del viejo", en F. Calvo Serraller (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo 1900-1950*, 1998, pp. 40 ss.
- CALVO SERRALLER, F., "Revueltas modernas del clasicismo", en G. Tinterow (ed.), *Picasso Clásico*, Málaga, 1992, pp. 27-67.
- CARMONA MATO, E., *Las metamorfosis de la fiesta: El mito taurino en la obra gráfica de Picasso*, Consejería de Cultura, Málaga, 1988.
- CIRICI PELLICER, A., "Mitologías de Picasso", en AAVV, *Picasso 1881-1981*, pp. 92 ss.
- ESTEBAN LEAL, P., "Picasso / Minotauro", en *Picasso, Minotauro: [Exposición] Madrid, 25 de octubre de 2000-15 de enero de 2001*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, pp. 25-26.
- GILOT, F. y CALTON, L., *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965.
- KANELLIADOU, V., *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX* [tesis doctoral inédita], Granada, 2004.
- RICHARDSON, J., "Picasso y Ramón Reventós: el origen catalán de *Antípolis*", en G. Tinterow (ed.), *Picasso Clásico*, Málaga, 1992, pp. 155-170.
- ROJAS, C., *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Barcelona, 1984.
- VALENTÍN LÓPEZ, R., "Picasso: La clasicidad contemporánea a través de las *Metamorfosis* de Ovidio", en J. F. Martos Montiel y C. Macías Villalobos (eds.), *Studia Varia in Memoriam Salvador Claros*, Málaga, 2005, pp. 253-259.