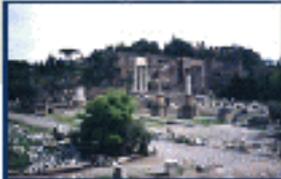


Antigua

Historia y Arqueología de las civilizaciones

MIGUEL D.
CERVANTES



El mundo clásico en Picasso **José María Blázquez Martínez**

Antigua: Historia y Arqueología de las civilizaciones [Web]



Página mantenida por el Taller Digital

[Publicado previamente en: *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid 1973, 139-155. Editado aquí en versión digital por cortesía del autor, con la paginación original].

El mundo clásico en Picasso

José María Blázquez Martínez

16 de abril de 1971

La influencia del mundo clásico en Picasso presenta una doble vertiente: por un lado, hay en el máximo pintor español del siglo XX composiciones de tema clásico, como las ilustraciones a *Las metamorfosis* de Ovidio, a la *Lisístrata* de Aristófanes, a la Pítica VIII de Píndaro; representaciones de Ulises y las Sirenas, del rapto de Europa, de seres tomados de la Mitología grecorromana como los Centauros, los Faunos, Pan, el Minotauro, las tres Gracias, etcétera. En segundo lugar, el arte clásico influye directamente en su arte, como en las cerámicas y en algunos dibujos.

Ya en 1917, en plena primera Guerra Mundial, Picasso visitó Roma, Nápoles y también Pompeya, y allí los lugares clásicos, el ambiente italiano y la compañía de los artistas que encontró ejercieron sobre el alma de nuestro artista una acción tónica y vivificante, al decir de Boeck¹. De unos años después, de 1923, data un cuadro monumental de tema clásico titulado *La flauta de Pan*², que indica el temprano interés del artista hacia estos seres de la Mitología clásica, que repetidas veces inspirarán en el futuro sus dibujos. Aquí el efecto plástico se logra mediante un vigoroso claroscuro. Este mismo año se encuentra el tema de Pan en otras dos composiciones; una de ellas representa una mujer desnuda, acostada, y un joven con la flauta del dios³; la segunda, dos Ninfas jugando con un

¹ BOECK *Picasso*, tr. esp. Barcelona, 1958, 193.

² Cf. BOECK o. c. 201.

³ Cf. BOECK *ibid.*

cangrejo en compañía de él ⁴, composición inspirada directamente en Poussin a juzgar por la técnica de las sombras al pincel, la disposición de las figuras y la atmósfera bucólica. La ejecución de los cuerpos femeninos, de formas bellas y esbeltas, obedece más bien al ideal clásico del siglo XVIII en cuanto a la representación de la belleza femenina.

El mismo año, 1923 ⁵, dio Picasso a la luz un aguafuerte que representa a *Las tres Gracias*, tema muy del gusto de los artistas del mundo clásico, del que se conoce un excelente mosaico romano hallado en España ⁶. Un dibujo a pluma y pastel, de la misma fecha, puede que sea un estudio para el gran cuadro anterior ⁷. La misma composición la encontramos en un aguafuerte de 1932 ⁸.

En el año 1920 ⁹ publica Picasso un dibujo sobre *Neso y Deyanira* que es el precedente de una larga serie de temas inspirados en la Mitología clásica, de la que un conjunto importante son los aguafuertes de *Las metamorfosis* de Ovidio, a que nos referiremos a continuación. Entre 1933 y 1934, quince láminas de la «Suite Vollard» se dedican al tema del Minotauro. Entre los años 1946 y 1948, Centauros y Sátiros son las composiciones preferidas por el gran pintor. Centauros y combates de Centauros reaparecen en la cerámica por estos mismos años.

En el año 1930 trabaja Picasso treinta aguafuertes sobre *Las metamorfosis* de Ovidio, publicados en 1931 por

⁴ Cf. BOECK o. c. 186, 201.

⁵ Cf. BLOCH *Pablo Picasso*, Berna, 1968, núm. 59.

⁶ Cf. BALIL *El mosaico de «Las tres Gracias» de Barcelona*, en *Arch. Esp. Arq.* XXXI 1958, 63-95, con paralelos.

⁷ Cf. JARDOT *Los dibujos de Picasso*, Barcelona, 1969, núm. 62. En 1924 vuelve Picasso al tema de las tres Gracias (CAMÓN *Picasso y el cubismo*, Madrid, 1956, 344).

⁸ Cf. BLOCS o. c. núm. 249.

⁹ Cf. JARDOT o. c. núm. 54; DAIX *Picasso*, Madrid, 1964, 117 s.; CAMÓN o. c. fig. 339. El dibujo a pluma y pastel que representa a un joven con espejo, mujer desnuda, tocador de flauta y niño podría ser una preparación del gran cuadro, puesto que se repite en postura idéntica la figura del tocador; existen muchas variantes donde el niño lleva a veces el arco de Cupido. Cf. JARDOT o. c. núm. 60.

Skira. El estilo es clásico, lineal y flexible, como indica Jaffé, con forma sólidamente disciplinada, verdadera estenografía de la línea. Marcan el principio del intento de crear una nueva y verdadera Mitología para su uso propio. Los temas tratados son Faetonte; Júpiter y Sémele; Vertumno y Pomona; Deucalión y Pirra crean un nuevo género humano; las hijas de Minias; combate por Andrómeda entre Perseo y Fineo; lucha entre Tereo y Filomela; Céfalo mata a su mujer Procris; Meleagro mata al jabalí de Calidón; Hércules mata a Neso; Eurídice picada por una serpiente; muerte de Orfeo; recital de Néstor sobre la guerra de Troya; Políxena es degollada sobre la tumba de Aquiles; Numa sigue los cursos de Pitágoras, etc., más otra serie de aguafuertes que representan cabezas de hombres y mujeres, mujeres y hombres desnudos, dos luchadores contemplados por dos mujeres, etc.¹⁰

A Faetonte¹¹ lo representa el artista en el momento mismo de la caída, herido por el rayo que le ha lanzado Júpiter, a quien *pariterque animaque rotisque / expulit*, como escribe Ovidio (*Met.* II 312 - 313). El dibujo de Picasso, con los tres caballos amontonados, desuncidos del carro y sin atalajes, es una magnífica interpretación de gran fuerza expresiva, que indica un grado nuevo de simplificación y de potencia; grado conseguido en la expresión del movimiento en el espacio valiéndose únicamente, como indica Daux, del dibujo de un trazo y siguiendo los versos del poeta latino (*Met.* II 314-318):

*Consternantur equi et salín in contraria facto
colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt.
Illic frena iacent, illic timore reuulsus
axis, in hac radii fractarum parte rotarum,
sparsaque sunt late laceri uestigia currus.*

¹⁰ Cf. BLOCH o. c. núms. 99-128.

¹¹ CE. BOECK o. c. 198, BLOCH o. c. nútn. 102, GEISER o. c. núm. 50.

En el dibujo de Júpiter y Sémele ¹², Picasso presenta la pareja de enamorados en el momento del abrazo. Corresponde a los versos de Ovidio (*Met.* III 293-295):

*«Qualem Saturnia», dixit,
«te solet amplecti, Veneris cum foedus initis,
da mihi te talem».*

El aguafuerte de Vertumno y Pomona ¹³ se inspira en el amor cantado por Ovidio en *Met.* XIV 620 ss. Picasso representa a Pomona con ramos de frutos en la mano, pues

rus amat et ramos felicia poma ferentes (v. 627),

en el momento en que

capta dei Nympha est et mutua uulnera sensit (v. 770).

Deucalión y Pirra ¹⁴ crearon un nuevo género humano, tal como Ovidio lo cuenta (*Met.* I 407-413):

*Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
et terrena fuit, uersa est in corporis usum;
quod solidum est flectique nequit, mutatur infossa;
quae modo uena fuit, sub eodem nomine mansit;
inque breui spatio superiorum numine saxa
missa uiri manibus facem traxere uirorum
et de femineo reparata est femina iactu.*

Los aguafuertes de las hijas de Minias ¹⁵ y el combate entre Perseo y Fineo ¹⁶ responden también a versos de Ovidio (*Met.* IV 1 ss. y V 30 ss. respectivamente).

¹² Cf. BOECK o. c. 35; BLOCH o. c. núm. 104.

¹³ Cf. BOECK o. c. 37; BLOCH o. c. núm. 126.

¹⁴ Cf. BLOCH o. c. núm. 100.

¹⁵ Cf. BLOCH o. c. núm. 106.

¹⁷ Cf. BLOCH o. c. núm. 108.

Ovidio, en *Met.* VI 520-526, narró la violación de Filomela por su cuñado Terco, tema que dibujó Picasso ¹⁷ representando a la pareja en el momento de la violación:

*...cum rex Pandions natam
in stabula alta trahit siluis obscura uetustis
atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem
et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem
includit fassusque nefas et uirginem et unam
ui superat frustra clamato saepe parente,
saepe sorore sua, magis super omnia diuis* ¹⁸

Un aguafuerte está consagrado a la muerte de Procris por su esposo Céfalos ¹⁹, que el poeta latino celebró en los versos 840 ss. del libro VII de *Las metamorfosis*. Picasso ha elegido para su composición el momento en que Céfalos descubre a su esposa Procris caída:

*Vox est ubi cognita fidae
coniugis, ad uocem praeceps amensque cucurri:
semianimem et sparsas foedantem sanguine uestes
et sua (me miserum) de uulnere dona trahentem
inuenio...*

El dibujo no responde exactamente a los versos (843-847), pues Céfalos tiene en su mano la jabalina.

El aguafuerte picassiano sobre Meleagro y la muerte del jabalí de Calidón está inspirado en los versos de Ovidio, *Met.* VIII 414-419:

*At manus Oenidae uariat, missisque duabus
hasta prior terra, medio stetit altera tergo.
Nec mora, dum saeuit, dum corpora uersat in orbem
stridentemque nouo spumam cum sanguine fundit,*

¹⁷ Cf. BLOCH o. c. núm. 110.

¹⁸ Cf. BLOCH o. c. núm. 112.

¹⁹ Cf. BLOCH o. c. núm. 114.

*uulneris auctor adest hostemque imitat
ad iram splendidaque aduersos uenabula condit in armos.*

El tema de la muerte de Neso el Centauro a manos de Hércules responde muy de cerca a los versos de *Las metamorfosis* IX 125-133, que comienzan con

Haud tamen *effugies*, quamuis ore fidis equina;
uulnere, non pedibus te consequar.

La acción confirma sus últimas palabras, y una flecha disparada atraviesa el lomo fugitivo. El ganchudo hierro sobresalía de su pecho, y al arrancárselo brotó por ambos orificios la sangre mezclada con la ponzoña del jugo de Lerna. Neso la recoge:

*«neque enim moriemur inulti»,
secum ait et calido uelamina tincta cruore
dat munus raptae uelut inritamen amoris.*

Eurídice picada en un tobillo por una serpiente durante un paseo inspiró también a Picasso ²⁰, quien la pintó tumbada en el suelo y acompañada de Náyades al igual que Ovidio lo narra (*Met.* X 8-10).

El aguafuerte que representa la muerte de Orfeo ²¹ se inspira en los versos 40-43 del libro XI de *Las metamorfosis*. Picasso se ha fijado en el momento en que las Ménades sacrílegas le matan: su cuerpo cae sobre un toro.

El recital de Néstor sobre la guerra de Troya, que ha motivado un aguafuerte de Picasso ²², responde a *Met.* XII 168 ss. El del degüello de Políxena sobre la tumba de Aquiles sigue a *Met.* XIII 445-448:

*«Inmemores»que «mei disceditis», inquit, «Achiui,
obrutaque est mecum uirtutis gratia nostrae?*

²⁰ Cf. BLOCH o. c. núm. 118; CAMÓN o. c. fig. 457; GEISER o. c. núm. 47.

²¹ Cf. BLOCH o. c. núm. 120; GEISER o. c. núm. 48, Una segunda ilustración trata el mismo tema de manera distinta; cf. GEISER *ibid.* núm. 51.

²² Cf. BLOCH o. c. núm. 122.

*Ne facite; utque meum non sit sine honore sepulcrum,
placel Achilleos mactata Polyxena manes».*

El aguafuerte de Numa siguiendo los cursos de Pitágoras²³ corresponde a *Met.* XI 480:

Talibus atque aliis instructo pectore dictis.

Si se comparan los aguafuertes de Picasso con algunas representaciones plásticas de estos temas mitológicos hechas por la Antigüedad clásica, como la de la liberación de Andrómeda por Perseo tal como la representa una pintura pompeyana de la Casa dei Dioscuri²⁴; la de Hércules, Deyanira y Neso de la Casa del Centauro de Pompeya²⁵; la de la muerte de Neso a manos de Hércules de un ánfora ateniense fechada hacia el año 610 a. J. C.²⁶; la de la muerte del jabalí de Calidón a manos de Meleagro del vaso François²⁷, o de un sarcófago de Roma fechado hacia el año 220²⁸, o de varios sarcófagos romanos guardados en la Galleria degli Uffizi de Florencia y datados en la primera mitad del siglo ni, finales del II y comienzos del III²⁹; la de Vertumno y Pomona de una pintura de la

²³ Cf. BLOCH o. c. núm. 128. Algunos temas de *Las -metamorfosis* tienen dibujos dobles, como la muerte de Orfeo, Eurídice picada por la serpiente, Júpiter y Semele y perfiles. A la misma obra pertenece la composición con tres mujeres matando a un toro; cf. BLOCH o. c. núms. 132 y 1367.

²⁴ Cf. RIZZO *La pittura ellenistico-romana*, Milán, 1929, lama. XLI, CXXXII y, sobre todo, CLXIII.

²⁵ Cf. RIZZO o. c. lám. B; SPINAZZOLA *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milán, 1928, 121, El mismo tema es tratado en una copa de Aristófanes; cf. CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD *Grecia clásica*, Madrid, 1970, 270, fig. 311, fechada a comienzos del siglo V a J. C.

²⁶ Cf. ROBERTSON *Greek Painting*, Ginebra, 1959, 55-56; SCHEFOLD *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlin, 1967, fig. 183 b.

²⁷ Cf. BEAZLEY *The Development of Attic Black-Figure*, Londres, 1951, láms. 11 y 32; SCHEFOLD o. c. fig. 186; ARIAS-HIRMER *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, Munich, 1960, figs. 40, 42 y 50, esta última de Glaucites y Arcicles, fechada hacia el año 540 a. J. C.

²⁸ Cf. KRAUS *Das römische Weltreich*, Berlin, 1967, fig. 240.

²⁹ Cf. MANSUELLI *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma, 1958, 229, fig. 246; 236 ss., figs. 245 c y 255.

Casa del Quirinal en Roma ³⁰; la de la caída de Faetonte de un sarcófago conservado en la Galleria degli Uffizi, de comienzos del siglo II ³¹; la de la muerte de Políxena de dos ánforas tirrénicas del Museo de Berlín, donde la protagonista es colocada horizontalmente por tres hombres sobre la tumba y ofrece el cuello al puñal, o de una hidria del mismo Museo de finales de la cerámica de figuras negras, o de un sarcófago del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, procedente de Tarquinia ³², donde la heroína es degollada sobre la tumba; o la de la muerte de Orfeo a manos de las Ménades enfurecidas, tema muy del gusto de la pintura vascular ática del siglo V ³³, se concluye entonces que el pintor malagueño sigue muy de cerca la descripción de Ovidio, pero no tiene presentes estos temas tal como los trataron los artistas del mundo antiguo. Picasso ha leído muy atentamente *Las metamorfosis* y ha elegido de cada leyenda el momento que cree cumbre ateniéndose en general a los datos del poeta. Algunos temas de Picasso no se trataron en la Antigüedad, como el de Deucalión y Pirra, leyenda, por otra parte, muy celebrada por los autores antiguos, como Hesíodo (frs. 2-7 y 234 M.-W.) y Apolodoro I 7,2 y III 8, 2, pero que no gozó de aceptación entre los artistas, pues tan sólo se conoce una dudosa representación en un ánfora apulia de la colección Oppermann ³⁴. La leyenda de Filomela tampoco fue muy amada del arte figurativo de la Antigüedad, y el momento elegido por Picasso parece no haber sido tratado ³⁵.

Un par de años después de la publicación de los agua-fuertes inspirados en *Las metamorfosis* de Ovidio dio Picasso a la luz algunos otros donde reaparecen figuras tomadas de la Mitología clásica. Uno de ellos ³⁶ representa el descanso del escultor tumbado en un lecho, en compa-

³⁰ Cf. BORDA *La pittura romana*, Milán, 1959, 271.

³¹ Cf. MANSUELLI o. c. 232 s., fig. 251 a.

³² EAA VII 1010, figs. 1139-1140.

³³ EAA V 745.

³⁴ EAA III 80 s.

³⁵ EAA III 680 s.

³⁶ Cf. BLOCH o. c. núm. 167.

nía de una mujer, delante de un Centauro que abraza a otra, quizás el tema ya tratado de Neso y Deyanira como símbolo del amor. Este mismo año aparece el tema del Minotauro³⁷, muy del gusto de Picasso.

Este grabó las once láminas del Minotauro, que forman parte de la «Suite Vollard», entre el 17 de mayo y el 18 de junio de 1933. Las composiciones son: Minotauro bebiendo junto a una muchacha; acariciando a otra; bebiendo en compañía de un escultor y dos muchachas; con mujer sentada y durmiendo detrás de una cortina; asaltando a una muchacha; muriendo; vencido en la arena; agonizando; abrazando a una muchacha; con un escultor bebiendo; inclinado sobre una muchacha que duerme³⁸.

Las cuatro láminas que representan el Minotauro ciego se hicieron entre 1934 y 1935. El mismo año 1933 dibuja otras dos composiciones con los temas del Minotauro contemplando a una mujer y Minotauro violando a otra. Del año 1933 data también el gran aguafuerte de la Minotauromaquia, y del 1936 el de Minotauro y la muchacha.

A estos años pertenecen otros temas en los que hacen su aparición por vez primera seres mitológicos tomados de la Antigüedad clásica, como el Fauno con tres mujeres tocando la flauta, fechado en 1932 —el Fauno vuelve a aparecer en un aguatinata del año 1936, levantando el velo a una mujer dormida³⁹—, Baco y una mujer de perfil y Baco con una mujer desnuda echada, ambos de 1934⁴⁰. De este mismo año datan un aguatinata y un aguafuerte con tres personajes, uno de ellos con máscara de toro delante de una mujer pájaro⁴¹ del tipo de las Harpías antiguas⁴².

³⁷ Cf. BLOCH o. c. núm. 150.

³⁸ Cf. BLOCH o. c. núms. 190-201, 222-225, 261-262, 283 y 288; BOLLIGER *Pablo Picasso. Suite Vollard*, Barcelona, 1956, núms. 83-97; GEISER o. c. núms. 80-83 y 86-89; CAMÓN o. c. 600, figs. 463, 471-472, 474-475, 477-482 y 484-487.

³⁹ BOLLIGER o. c. núm. 11; BLOCH o. c. núm. 230.

⁴⁰ Cf. BLOCH o. c. núms. 274 y 284.

⁴¹ Cf. BLOCH o. c. núm. 227; GEISER o. c. núm. 94. Un pájaro con cabeza de mujer data de unos años después, 1938; cf. BLOCH o. c. núm. 314.

⁴² Baste recordar las Harpías de un *stamnos* del pintor de las Sirenas;

Picasso ha recibido de la Antigüedad clásica el tema del Minotauro. Su muerte a manos de Teseo es uno de los episodios más antiguos de las leyendas heroicas representadas en el arte griego, pues se documenta ya en láminas de oro de Corinto y en los escudos argivos; pocas veces se representa la lucha en vasos corintios o calcídicos, pero muchas veces en vasos áticos de figuras negras⁴³ y rojas⁴⁴.

La lucha de Teseo y el Minotauro es una composición muy del gusto de los artistas atenienses. Se la encuentra en esculturas, como una metopa del Tesoro de los Atenienses en Delfos, una segunda metopa del templo del Κολωνός ἀγοραίος de Atenas y un grupo estatuario de la misma ciudad mencionado por Pausanias (I 24, 1); incluso aparece también en Etruria, como en la hidria de Polledrara. El tema del Minotauro pasa al arte romano, donde se repite en la pintura parietal y en mosaicos, como un emblema de la Casa del Laberinto de Pompeya; el de Cremona, procedente de la Via Cadolini, etc.⁴⁵.

Picasso, como en los episodios de *Las metamorfosis*, no se inspira directamente en las representaciones del mundo clásico sobre el Minotauro, sino sólo en el físico del monstruo. Daix⁴⁶ ve en el Minotauro un nuevo elemento del lenguaje plástico utilizado por el pintor y no cree que el tema se pueda reducir a símbolos políticos elementales, al hacer su aparición en los años que ven la toma del poder por Hitler y el aumento de tensión en Europa y más concretamente en Francia y en España. No es un monstruo; se convierte en el portador de la sensualidad desnuda, revelador y espejo del hombre en su estado

cf. CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLAHD o. c. 236, fig. 264, del segundo cuarto del siglo V a. J. C.

⁴³ CE. BEAZLEY *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, 727 (90 vasos).

⁴⁴ Cf. BEAZLEY *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963², 1731.

⁴⁵ *EAA* V 104.

⁴⁶ DAIX o. c. 149 s.

natural, fuerza y debilidad al mismo tiempo. Boeck ⁴⁷ ha estudiado detenidamente el simbolismo del Minotauro, que representa el oscuro poder de los abismos y de la sangre. En la Minotauromaquia, Picasso representa la derrota de las fuerzas vulnerables y de esencia superior ante el ímpetu arrollador de las fuerzas brutales. El artista encarna las primeras en símbolos femeninos y las segundas bajo las especies masculinas del monstruo de cabeza de toro, con lo que acredita la alta estima en que tiene a la vez la fuerza femenina y masculina de su propia naturaleza. Para Camón ⁴⁸, *toda la potencia tan elemental de la imaginación picassiana, toda esa constante de ímpetus dionisiacos, de confusión entre los instintos animales y humanos, con el culto a la mujer y a la bestia, se concreta en estas estampas donde lo mejor de su arte ha encontrado su plasmación. Como en un mito caldeo, la potencia taurina se impregna de lucidez humana y resultan figuras de un vigor y destino de semidioses... Estas estampas producen una terrible impresión.* Jaffé ⁴⁹ señala que Picasso lo que intenta es crear una Mitología moderna, capaz de expresar las obsesiones del presente.

En el mismo año de 1934 publicó el «Limited Editions Club» de Nueva York seis grabados y treinta y tres reproducciones de dibujos de Picasso sobre la *Lisístrata* ⁵⁰ de Aristófanes, donde se revela una nueva preocupación por el contenido en detrimento de la riqueza decorativa de la lámina. No vamos a analizar cada una de las escenas; baste indicar que, como en el caso de *Las metamorfosis*, las ilustraciones se inspiran directamente en los versos del comediógrafo ateniense.

Pasada la segunda Guerra Mundial, en junio de 1946, Picasso pintó *El rapto de Europa*, su primera pintura mi-

⁴⁷ BOECK o. c, 220 ss.

⁴⁸ CAMÓN o. c. 609.

⁴⁹ JAFFÉ *Pablo Picasso*, Barcelona, 1967, 34.

⁵⁰ Cf. BLOCH o. c. núms. 267-271; JARDOT o. c. núms. 90-91; GEISER o. c. núms. 56-57.

tológica importante ⁵¹, pues los temas de Mitología clásica interesan más a Picasso como litógrafo, grabador y dibujante que como pintor. El tema está ejecutado de manera abstracta y con formas monumentales, simplificadas hasta el extremo y de un gran valor plástico. La composición responde a la concepción de los artistas clásicos tal como aparece ya en una metopa del templo de Selinunte de la primera mitad del siglo VI ⁵², en otra del Tesoro de los Sicionios de Delfos, en una hidria ceretana ⁵³, en una pintura pompeyana ⁵⁴, etc.

En este mismo año y el siguiente vuelve Picasso a dibujar seres tomados de la Mitología clásica, pues, como escribe Boeck ⁵⁵, aunque su espíritu y su mano estén constantemente solicitados por nuevas búsquedas y experimentos, el pintor se siente, no obstante, atraído siempre por los objetos y los restos del pasado, en los que, como dice Gertrude Stein, encuentra un sedante.

En este mismo aspecto hemos hablado de un clasicismo como elemento de equilibrio. Una serie de seres mitológicos clásicos indican bien claramente que el artista se ha liberado de todo lo que oprimía su espíritu en los años en que creaba los Minotauros. Ahora, para expresar la alegría de continuar viviendo después de los horrores de la guerra, dibuja Centauros y Faunos tocando la flauta, como en *La alegría del vivir* ⁵⁶ y las litografías *Faunos y Centauros*, *Centauro y Bacante*; *Centauro, Bacante y Fauno*; *Familia de Centauros con palomas*, *El nacimiento del último Centauro*, *Centauromaquia*, *Danza en la plaza* (con Faunos y Centauros), *Trípticos* (con Centauros), bastantes litografías con Pan, Faunos tocando la flauta o sonrientes.

⁵¹ Cf. BOECK o. c. 269, 422.

⁵² EAA III 542 ss. fig. 658.

⁵³ EAA III fig. 659; cf. BOARDMAN-DOERIG-FUCHS-HIRMER *The Art and Architecture of Ancient Greece*, Londres, 1967, lám. XXIII (pintor de Berlín, 490 a. J. C.).

⁵⁴ Cf. RIZZO o. c. lám. XCIX.

⁵⁵ BOECK o. c. 266,

⁵⁶ Cf. BOECK o. c. 266 ss. y 418 s.; JAFFÉ o. c. 142; CAMÓN o. c. 540 ss.

Un segundo grupo de litografías lo constituyen cabezas de Faunos. También hay una *Ménade*, reducido el cuerpo a pura geometría, sobre todo a triángulos superpuestos, y un *Centauro danzando*⁵⁷. En los poemas y litografías dibujados entre el 6 de abril y el 25 de mayo de 1949 encontramos nuevamente Faunos⁵⁸, y en las litografías realizadas en 1956 reaparece el tema del Fauno con un niño y con un marinero⁵⁹. Del año siguiente data *La danza de los Faunos*⁶⁰; de 1959, *Combates de Centauros*⁶¹; del 1960, el *Homenaje a Baco*⁶².

De particular interés son las cuatro composiciones sobre *Venus y el Amor*⁶³, fechadas en el año 1949, que, aunque inspiradas en Cranach, se remontan a prototipos clásicos: baste mencionar el mosaico del Bajo Imperio de la *villa* romana de Fortunato⁶⁴.

A estos seres mitológicos se les encuentra también en la cerámica picassiana⁶⁵, como los *Centauros* y *Bacantes* del año 1947, cuyo brillante efecto de «color» a base de negro

⁵⁷ Cf. BLOCH o. c. núms. 413, 416-417, 468-475, 518-523, 525-530, 573, 1341 y 1348-1349; BOECK o. c. 60, 63, 99, 269 y 273-276; MOURLOT Picasso *Lithographe*, Paris, 1970, núms. 58-59, 62-63, 111, 116, 118 y 121; JARDOT o. c. núm. 121; GEISER o. c. núms. 106-109, 115, 126-127, 132-134 y 256.

⁵⁸ Cf. MOURLOT o. c. núms. 180-181.

⁵⁹ Cf. MOURLOT o. c. núms. 283-284. Una cabeza de fauno sobre linóleo en color pintó Picasso en 1962; cf. BLOCH o. c. 1094, también con cabezas de faunos. Grabados sobre linóleos datan de 1955-1956, con ocasión de la exposición de Vallauris (núms. 1266-1267 y 1271).

⁶⁰ Cf. MOURLOT o. c. núm. 291; BLOCH o. c. 830.

⁶¹ Cf. MOURLOT o. c. núms. 330-331; BLOCH o. c. núms. 903-904. De este mismo año se conoce un grabado de linóleo con faunos y cabra; núm. 934 y pág. 77.

⁶² Cf. MOURLOT o. c. núm. 836; BLOCH o. c. núm. 1006.

⁶³ Cf. MOURLOT o. c. núms. 182-184. El tema se repite en un aguatinta del 10 de mayo de 1965, pero aquí la diosa está echada y Eros alado vuela hacia ella; cf. BLOCH o. c. núm. 1214 y el mismo tema tratado en un *lékythos* en forma de aribalisco apulio de comienzos del 380 a. J. C. (cf. CHARBONNEAUX - MARTIN - VILLARD o. c. 304, fig. 351, y ARIAS - HIRMER o. c. 238) y en una pintura pompeyana (cf. MAIURI *La peinture romaine*, Ginebra, 1963, 7). Un tema mitológico vuelve a aparecer en Picasso el 6 de diciembre de 1966 (cf. BLOCH o. c. núm. 1366).

⁶⁴ SERRA RÁFOLS *La «Villa Fortunatus» de Fraga*, en *Ampurias* V 1943, 5-35, lám. XIII.

⁶⁵ Cf. BOECK o. c. 279 s.

y blanco se logró mediante pinceladas que forman grandes manchas (platos con Fauno y cabra y combates de Centauros). Aquí el estilo de las figuras, tomado de las gemas micénicas según Boeck, ha hallado, para la decoración de los utensilios, un empleo característico en la evocación del idilio clásico y de las corridas. Señala este autor ⁶⁶ que, en las obras del período de Antibes, inmediatamente después de la segunda Guerra Mundial, la obra principal es una exaltación de la mujer, y volvemos a encontrar una felicidad amorosa, casi tierna, esta vez bajo el disfraz de divinidades clásicas de la Naturaleza. Como escribe Jaffé ⁶⁷, *las pinturas que datan de esta época prosiguen mostrándonos la creación de la mitología personal iniciada en la década 1930-1940. Pero, mientras que en las pinturas anteriores a la guerra se mantiene la Mitología en un tono menor y sombrío y las figuras expresan ansiedad, injusticia y demoníaca agresividad, las pinturas de Antibes manifiestan «alegría del vivir», título de la obra más importante producida en el período. La Mitología aparece aquí en tono mayor... «La alegría del vivir» combina de un modo admirable elementos de la Mitología clásica con la personal del artista.*

En el verano de 1947, durante su estancia en Antibes, trabajó Picasso durante tres o cuatro días en hacer un tríptico de tema clásico, *Ulises y las Sirenas* ⁶⁸. Del año 1960 datan cuatro grabados sobre celuloide consagrados a la VIII Pítica de Píndaro ⁶⁹. Del año 1962, otras dos pinturas inspiradas en el mundo clásico: un casco de guerrero ⁷⁰, que parece ser corintio, y *El rapto de las Sabinas* ⁷¹, composición ya tratada con variantes notables por Poussin y David. Esta pintura responde al momento de máxima ten-

⁶⁶ Cf. BOECK o. c. 306.

⁶⁷ JAFFÉ o. c.

⁶⁸ GILOT-LAKE *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965, 172; DOR DE LA SOUCHÈRE *Picasso*, Barcelona, 1969, 15.

⁶⁹ Cf. BLOCH o. c. 995-998.

⁷⁰ Cf. DAIX o. c. 251.

⁷¹ Cf. DAIX o. c. 248, 255.

sión internacional con grave peligro de guerra atómica originada por el bloqueo de Cuba. Al fondo del cuadro se representa un templo romano, coronado por frontón triangular, que puede ser cualquiera de los que Picasso conocía *de visu*, como la «Maison Carrée» de Nîmes, del año 19 a. J. C.⁷². En el ángulo superior izquierdo hay una reproducción de un anfiteatro que recuerda a la pintura pompeyana del construido en el 59⁷³ o al anfiteatro Flavio en monedas de Tito⁷⁴.

El hombre del cordero, realizado en 1949⁷⁵, es un tema muy del gusto de la Antigüedad clásica: baste recordar la gran cantidad de moscóforos, ya del arte arcaico (bronce de Creta, mármol de la Acrópolis, bronce de Esparta y Arcadia⁷⁶) que pasan al arte del Bajo Imperio⁷⁷ y de los que España puede ofrecer unos buenos ejemplares⁷⁸.

El influjo del arte prehelénico y griego se acusa bien, en la cerámica. Como indica Daix⁷⁹, *toda su obra anterior, a 1947 prueba que las cerámicas de las civilizaciones americanas son para él tema importante de meditación y estudio*. Los temas que dominan en la cerámica son los mitológicos y los taurinos. Boeck⁸⁰ señala que *es evidente que Picasso conocía las obras de los mejores ceramistas de la Antigüedad, pero no las «copió». Dejándose inspirar por sus leyes, reemprendió la serie de operaciones que le dictaban sus propias creaciones anteriores. Lo más característico de*

⁷² Cf. KAEHLER *Rom und seine Welt*, Munich, 1958, lám. 56.

⁷³ Cf. KAEHLER o. c. lám. 148.

⁷⁴ Cf. NASH *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I*, Tubinga, 1961, 24; II 1962, 63.

⁷⁵ Cf. BOECK o. c. 288, 437.

⁷⁶ Cf. RICHTER *Archaic Greek Art*, Nueva York, 1949, figs. 34, 92-93, 236 y 241.

⁷⁷ Cf. GARCÍA Y BELLIDO *Arte romano*, Madrid, 1958, 1097 y 1099.

⁷⁸ Cf. PALOL *Arqueología cristiana de la España romana*, Valladolid, 1967, 285 ss., láms. LXIV-LXVII.

⁷⁹ DAIX o. c. 198. Entre 1947 y 1948 hizo Picasso más de 2000 piezas de cerámica, que son, por lo tanto, en gran parte contemporáneas de gran número de litografías con temas mitológicos; cf. CAMÓN o. c. 642 ss.

⁸⁰ BOECK o. c. 278 ss.; *Cahiers d'art*, 1948, 72-208 ss.; SABARTÉS *Picasso ceramista*, Milán, 1957; RAMIÉ *Céramique de Picasso*, Ginebra, 1948.

su arte y su estilo, en este terreno, es su tendencia a las interpretaciones figurativas de la forma del recipiente por medio de la pintura con que lo adorna. Un jarrón se transformó en un cuerpo femenino confundiendo las distintas partes del cuerpo y del jarrón: el cuello, los hombros, el pie, las asas y los brazos tienen la misma identidad natural. Los vasos en forma de animales o personas siguen la misma concepción realizada milenios antes por los ceramistas griegos y micénicos (Boeck añade a los chinos), que se funda en la correspondencia entre la cabeza, los hombros y el vientre del animal y las distintas partes de un recipiente.

Vasos, como uno en forma de mujer con grandes senos⁸¹, recuerdan muy de cerca las terracotas minoicas fechadas hacia 1500 a. J. C., incluso en el peinado⁸², y otros en forma de pájaro íbice, fauno o lechuza⁸³, buitre, gacela echada, centauro, toro, etc. recuerdan también a la cerámica griega⁸⁴.

Muchas cabezas de hombres barbudos dibujadas por Picasso en los aguafuertes del año 1933⁸⁵ parecen directamente inspiradas en retratos helenísticos⁸⁶. Concretamente, el aguafuerte con modelo y gran cabeza esculpida del 1 de abril de 1933 recuerda muy de cerca los retratos de Epicuro⁸⁷.

En resumen, el mundo clásico ha influido en Picasso prestándole seres mitológicos que el artista utiliza para crear su Mitología moderna. También es muy probable que en los aguafuertes del año 1933 se acuse la influencia de la retratística griega. En las cerámicas influyeron también las grandes corrientes artísticas de la helénica.

⁸¹ Cf. BOECK: o. c. 444.

⁸² Cf. DEMARQUE *Nacimiento del arte griego*, Madrid, 1960, figs. 212-214.

⁸³ Cf. BOECK o. c. 442, 446-447.

⁸⁴ Cf. MAXIMOVA *Les vases plastiques dans l'Antiquité*, París, 1927.

⁸⁵ Cf. BLOCH o. c. núms. 147, 157-158, 160-171, 177-179.

⁸⁶ Cf. RICHTER *The Portraits of the Greeks*, Londres, 1965, figs. 346, 354, 369, 386 y 597.

⁸⁷ Cf. RICHTER o. c. figs. 1152-1179.

Picasso no es un caso aislado en acusar la influencia del mundo clásico en la pintura moderna. Baste recordar dentro de España a Gregorio Prieto, con pinturas como *Estatua clásica*, *Ruinas de Taormina*, *El caballero de bronce*, *Muchacho griego*, *Homenaje a la España ibérica*, etc.⁸⁸; Sotomayor, con *Orfeo y las Bacantes* y *El rapto de Europa*; Dalí, con *Familia de Centauros marsupiales*⁸⁹; Zabaleta, con *Campesinos con la diosa Ceres*; y, fuera de la península Ibérica, Braque con *Nereida*, *Helios*, *Hécate*, *Hades*, *Pelias y Peleo*, *Ájax*⁹⁰; Laurens, con *Sirena*⁹¹; Garbalo, con *Urano*⁹²; Beckmann, con *Los Argonautas*⁹³ y *Odisea y Calipso*⁹⁴, y Lipchitz, con *Prometeo y el águila*⁹⁵.

⁸⁸ Cf. ZARCO *La pintura española moderna y contemporánea* II, Madrid, 1969, 69 ss., láms. 304-305; GAYA NUÑO *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, 1952, lám. 52; sobre Sotomayor, cf. GAYA NUÑO *ibid.* 145.

⁸⁹ Cf. GAYA NUÑO *ibid.* lám. 74.

⁹⁰ Cf. MULLINS *Braque*, Londres, 1968, figs. 98, 134, 137-139 y 148.

⁹¹ Cf. CIRLOT *La escultura del siglo XX*, Barcelona, 1956, fig. 27.

⁹² Cf. CIRLOT o. c. fig. 29,

⁹³ Cf. JAFFÉ *L'arte del XX secolo*, Roma, 1970, fig. 402.

⁹⁴ Cf. SCHUQ *Art of Twentieth Century*, Nueva York, 1969, 171.

⁹⁵ JAFFÉ o. c. en n. 93, fig. 350. Beckmann tiene también una ilustración para *El asno* de Luciano, cf. JAFFÉ *ibid.* fig. 361.