

# humanitas

**Vol. LXV**  
**2013**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# ***OMNIA MUTANTUR. METAMORFOSIS, DE OVIDIO A PICASSO\****

**CARLOS ALCALDE MARTÍN**  
Universidad de Málaga

## **Resumen**

Las ilustraciones de Picasso a las Metamorfosis de Ovidio evidencian la tradición clásica en distintos aspectos: tema centrado en el hombre, iconografía, estilo y espíritu. Tienen un rasgo fundamental de los mitos, la libertad en el tratamiento que les da permanente vitalidad y actualidad.

**Palabras clave** - Mitología, Tradición clásica, Ovidio, Picasso.

## **Abstract**

The illustrations of Picasso for Ovid's Metamorphoses show their classical tradition in different aspects: human-centred theme, iconography, style and spirit. They keep a fundamental feature of myths, freedom of treatment which gives them always a permanent vitality and relevance.

**Keywords:** Mythology, Classical Tradition, Ovid, Picasso.

---

\* Texto proposto para publicação em 15 e aceite em 30 de Junho.

Picasso es un artista clásico por su estrecha vinculación con la Antigüedad griega y romana. Además de formas y estilos, tomó de ella motivos y temas, fundamentalmente mitológicos, durante toda su vida (no solo en las obras del denominado “período clásico”, comprendido entre 1917 y 1924) y en todas sus facetas artísticas como pintor, dibujante, grabador, ceramista y escultor<sup>1</sup>. No recrea tales motivos y temas artísticos con pretensiones de erudición arqueológica ni escoge una escena mitológica en particular, y no suele representar a dioses o héroes importantes. La única figura individual de la mitología griega relevante en la obra de Picasso es el Minotauro, pero su producción artística está poblada de faunos, centauros, ninfas, bacantes, lechuzas... y muchas figuras de hombres y mujeres con aspecto de “Antigüedad clásica”. El mito, aunque muy presente, está sacado de su contexto originario, y así el artista puede apropiarse mejor de la referencia mitológica para darle un sentido propio y convertirla en un motivo que refleje su experiencia vital, sentimientos y emociones<sup>2</sup>.

Se deduce de lo anterior que la gran mayoría de los motivos mitológicos presentes en la obra de Picasso no derivan de textos literarios, pero hay unas pocas excepciones: cuando ilustra una obra precisa. Entre los numerosos libros que ilustró, hay dos obras clásicas: *Lisistrata* de Aristófanes y *Metamorfosis* de Ovidio<sup>3</sup>. En este trabajo trataremos solo de las *Metamorfosis*: la influencia del texto de Ovidio y de la tradición clásica, y su adaptación y transformación en las ilustraciones de Picasso.

La obra de Ovidio se caracteriza por su amplísima variedad pues contiene unos 250 mitos, lo que dejaba al artista una gran libertad para escoger los temas. Realizó quince aguafuertes para el comienzo de cada uno de los quince libros de las *Metamorfosis* y otros quince más situados

---

1 La influencia de la Antigüedad griega y romana en Picasso es reconocida por todos los críticos de arte. Ha constituido el tema de bastantes exposiciones con sus correspondientes catálogos; por ejemplo *Picasso Clásico*, Málaga, palacio episcopal, 12 oct. 1992– 11 en. 1993; *Picasso / Minotauro*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 oct. 2000 – 15 en. 2001; *Picasso and Greece*, Andros, B. & E. Goulandris Foundation, 2004). También ha sido objeto de numerosos estudios, como muestran los títulos de la bibliografía que ofrecemos. Un compendio de la influencia clásica en todas las facetas artísticas de Picasso se encuentra en Blázquez Martínez 1973: 139-155. Cf. también Ferguson 1962: 183–192.

2 Cf. Alvar 1998: 12.

3 Realizó también cuatro grabados para la *Pítica VIII* de Píndaro. Para una relación completa de las ilustraciones de todas estas obras, gestación y aspectos técnicos, cf. Goeppert – Goeppert-Frank – Cramer 1983: 54-57. 72-73. 270-271.

cada uno en medio de cada libro. Los que van al comienzo de los libros no están relacionados con el texto, no ilustran ningún episodio del mismo y su función es puramente decorativa, por lo que no serán objeto de nuestro estudio<sup>4</sup>. Nos ocuparemos de los que, en la edición de las *Metamorfosis* publicada por Skira en 1931 (una traducción francesa de Georges Lafaye de 1928)<sup>5</sup>, van intercalados en el texto e ilustran mitos narrados por Ovidio<sup>6</sup>. Picasso los ejecutó entre el 18 de septiembre y el 20 de octubre de 1930.

Los mitos escogidos por Picasso muestran que no le interesan las escenas de metamorfosis propiamente dichas pues, aunque hay muchas en Ovidio, el objeto de su interés es lo humano, no lo divino, lo fantástico ni lo mágico<sup>7</sup>. Este debe de ser el motivo por el que no publicó en la edición el único grabado que realizó sobre una metamorfosis, la de Acteón<sup>8</sup>, y lo substituyó por el episodio siguiente del mismo libro (III): Júpiter y Sémele.

Muchos artistas se han sentido atraídos por dos momentos del mito de Acteón: Diana sorprendida al salir del baño por el cazador y el castigo de Acteón que, convertido en ciervo, es atacado y despedazado por sus propios perros. El tratamiento de Picasso es novedoso pues pretende fundir ambos momentos en una misma escena: la diosa está todavía saliendo del agua y secando su cuerpo, pero vuelve la cabeza para cerciorarse de que el “voyeur” está recibiendo su merecido castigo. La metamorfosis de Acteón ya está completa; Picasso no ha representado el proceso de la transformación, como

---

4 Las figuras humanas representadas en este grupo de aguafuertes denotan también una acusada y clara influencia clásica en su iconografía. Cf. Mayer 1979: 31.

5 Ovide, *Les Métamorphoses*. Eaux-fortes originales de Picasso. Lausanne, Albert Skira Éditeur, 1931.

Es interesante la anécdota de que Skira pensó primero en una biografía de Napoleón ilustrada por Picasso, pero el artista rechazó de plano la propuesta y, según contó él mismo tiempo después a su amante Françoise Gilot (Cf. su *Life with Picasso*, Nueva York, 1964: 191), sugirió que estaría dispuesto a aceptar el encargo de ilustrar la obra de un autor clásico con un tema tal vez mitológico. Se cuenta también que fue Pierre Matisse (hijo del pintor) quien sugirió a Picasso la obra ovidiana. El caso es que editor y artista se pusieron de acuerdo en las *Metamorfosis* de Ovidio. Cf. Cabanne 1982: 246-7. Goeppert – Goeppert-Frank – Cramer 1983: 54-56.

6 De cada uno de los grabados tratan Blázquez Martínez 1973: 141-145 (brevemente) y Florman 2000: 14-68 (con bastante extensión e incluyendo reproducciones tanto de los grabados como de algunas obras de arte que influyeron en ellos).

7 Mayer (1980): 457.

8 Ov. *Met.* 3, 138–252.

han hecho otros artistas, a pesar del gran interés que muestra en numerosas obras por los seres híbridos, faunos, centauros y minotauros<sup>9</sup>.

El estilo que Picasso acabó adoptando para sus aguafuertes<sup>10</sup> es de líneas fluidas y suaves contornos, sin modelado de luces y sombras y sin color, basado en el empleo exclusivo de la línea. Esto ha recordado a los críticos de arte las figuras rojas de la cerámica griega y, sobre todo, las escenas grabadas en la parte posterior de los espejos de bronce etruscos<sup>11</sup>. Unas y otras, además de estar ejecutadas solo con líneas, narraban también leyendas míticas.

Pero hay diferencias respecto a las obras antiguas: frente al detallismo de estas, Picasso traza sus figuras con las líneas imprescindibles, reduciéndolas a lo esencial<sup>12</sup>. Y sobre todo, frente a las figuras bien delimitadas por líneas de la cerámica griega y de los espejos etruscos, Picasso, mediante la propia línea, logra fusionar y transformar unas figuras en otras y representar en una misma figura el cambio de forma de un personaje como consecuencia de su movimiento<sup>13</sup>. Este es el tipo de metamorfosis, intrínseca a cada figura, por el que Picasso se interesa.

Otra posible fuente de inspiración para los grabados son las metopas<sup>14</sup>. No solo por el formato, un rectángulo vertical que Picasso enmarca con una línea sino, sobre todo, por la habilidad para seleccionar las imágenes reduciéndolas al mínimo imprescindible para que permitan narrar una historia comprensible y, a la vez, tengan cabida en tan reducido marco.

Si el interés primordial por el ser humano es una herencia de la Antigüedad clásica, también lo es su forma de representarlo: desnudo o ligeramente vestido, mujeres de exquisita delicadeza, hombres jóvenes

---

9 Cf. Alcalde – Asencio – Macías 2007: 297–317.

10 En el primer aguafuerte, no incluido en la edición, trató el tema de la muerte de Orfeo con trazos rápidos y muy angulosos y yuxtaposiciones irracionales representativos de la enloquecida violencia de las mujeres tracias que atacaron al músico, al que se reconoce porque tiene la lira todavía en su mano derecha. El resultado, sin embargo, no debió de agradar a Picasso, que volvió a tratar el tema (18 de septiembre de 1930) con un estilo diferente en el que realizó el resto de las ilustraciones.

11 Mayer 1980: 462-63.

12 El estilo no es nuevo ni exclusivo de estas ilustraciones: Picasso lo empleó antes y después en dibujos y grabados y trató por primera vez un tema mítico con este estilo “lineal” en la serie de dibujos de 1920 sobre Neso y Deyanira. Mayer 1980: 362.

13 Cf. Florman 2000: 42-44.

14 Cf. Mayer 1979: 32.

imberbes y maduros barbados<sup>15</sup>. En cuanto a los modelos iconográficos, proceden tanto de obras de arte griegas y romanas como de pinturas del Renacimiento en adelante que tratan temas mitológicos<sup>16</sup>.

Como ocurre con otras muchas obras de tema mitológico (por ejemplo algunos grabados de la *Suite Vollard*, representaciones del Minotauro y otras figuras como faunos o centauros), también las ilustraciones de las *Metamorfosis* se han relacionado con vivencias personales del autor<sup>17</sup> y en ellas se pueden encontrar elementos muy significativos tanto desde el punto de su biografía como de su imaginería artística. Picasso escoge episodios de Ovidio especialmente significativos para él, que conectan con sus intereses personales y con su vida. Podríamos afirmar que esta función va muy ligada a la forma. En efecto, cuando contemplamos una obra de arte griega, romana o de época posterior, con frecuencia no necesitamos saber el título para reconocer la escena mítica representada. Sin embargo, en la mayoría de las ilustraciones de Picasso, el título proporciona la clave imprescindible para reconocer el mito ya que las escenas están representadas solo con los elementos esenciales, sin detalles que identifiquen con precisión a los personajes; y esto facilita su empleo e interpretación en clave autobiográfica<sup>18</sup>.

Pero junto a la libertad de estas recreaciones tan personales de los mitos, Picasso mantiene una gran proximidad al texto de Ovidio.

Proponemos una clasificación de los grabados en tres grupos:

I. Metanarrativos.

II. Erotismo, violencia y muerte.

III. Ideal amoroso y familiar.

---

15 Mayer 1980: 459-60.

16 Mayer 1979: 28-35. Lassalle 1996 : 221-5. Florman 2000: *passim*.

17 El conjunto de obras ha llegado a ser considerado una “autobiografía mítica”: Jackson 2000: 191. El propio Picasso contribuyó a esta consideración al afirmar “Si on marquait sur une carte tous les itinéraires par où j’ ai passé, et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un Minotaure”. Cf. Baer 1992: 115. McCully 2001: 138-53. Newman 2003: 362-372.

18 El grabado sobre el mito de Acteón, al que ya hemos aludido, sería el único de tema reconocible sin necesidad de título, aunque también admitiría una interpretación autobiográfica. El castigo del erotismo ilícito es un tema frecuente en Picasso, por ejemplo en las representaciones del Minotauro con connotaciones autobiográficas; además en el grabado de Acteón, el gesto de sufrimiento del ciervo con la cabeza estirada hacia arriba al ser atacado por los perros es el mismo de las escenas de sufrimiento y muerte del Minotauro de la *Suite Vollard*. Cf. Alcalde Martín 2008: 202-204.

## I. METANARRATIVOS

Son tres grabados que no presentan leyendas propiamente dichas, sino a personajes que las relatan. Picasso tal vez escoge estos temas para evocar su propia capacidad narrativa<sup>19</sup>.

Los grabados de este grupo son totalmente diferentes de los otros, en el estilo y en el contenido. Su clasicismo formal es el de las figuras estáticas y bien delimitadas por las líneas que encontramos en las obras del llamado “período clásico” de Picasso. En los demás grabados, los personajes están desnudos, como es frecuente en las representaciones mitológicas del arte tanto antiguo como moderno. Solo en los tres grabados metanarrativos hay personajes con ropa, sobre todo los narradores, y los pliegues de la tela acentúan su estatismo. Las escenas de estos grabados no representan una acción y por eso los personajes están inmóviles. Por el contrario, en los otros grabados que ilustran mitos hay acción y cambio en la forma de los personajes que se mueven: metamorfosis y vida.

### 1. Les filles de Minyas refusent de reconnaître le dieu Bacchus<sup>20</sup>.

Es uno de los mitos sobre la introducción en Grecia del culto a Baco. Las tres hijas de Minias se negaron a participar en los ritos báquicos y, mientras que las otras mujeres salieron a la montaña a celebrar la fiesta en honor del dios, ellas prefirieron quedarse en casa hilando la lana y relatando historias míticas para amenizar su tarea. De las distintas versiones del castigo que sufrieron por su oposición al dios, Ovidio escoge la de su transformación en murciélagos.

El grabado de Picasso presenta dos escenas diferentes: la principal es como las otras de este grupo, mientras que la del fondo presenta rasgos formales característicos de los otros grupos de grabados. En el primer plano, vemos a las hijas de Minias quietas; dos de ellas trabajan la lana y otra, de pie, se lleva un dedo a la boca con gesto pensativo (¿piensa

---

19 Se considera a sí mismo un narrador, igual que los pintores de los vasos de cerámica y los grabadores de los espejos etruscos, que emulaban a los poetas. Los grandes narradores, como Homero y Ovidio, aman presentar a otros como ellos, y eso les permite incluir relatos dentro del propio relato.

20 Ov. *Met.* 4.1–415. Ofrecemos los títulos de los grabados en francés, como aparecen en la publicación original. Dentro de cada grupo, excepto en el último, seguimos el orden numérico de los libros de las *Metamorfosis*.

en la historia que va a contar o si debería dejar la tarea y unirse a las bacantes?). Están vestidas y con el cabello recogido<sup>21</sup>. En la escena del fondo, vista a través de la ventana, otras mujeres, que muestran partes de su cuerpo desnudo, se mueven con agitación y tienen la boca abierta como si estuvieran gritando. Son las bacantes que celebran los ritos en honor de Baco. Llevan el cabello suelto y una de ellas cubre parte de su cuerpo con lo que parece una piel de animal<sup>22</sup>.

Hay un gran contraste en el estilo del dibujo de ambas escenas. Cada una de las Miníadas está perfectamente delimitada, pero las figuras de las bacantes se confunden debido a la ambigüedad de las líneas. No sabemos si son dos o tres. Empezando por la izquierda, vemos a una de perfil; sigue otra de frente cuyo pelo se confunde con el de otra cabeza situada a la derecha. Tampoco se sabe a cuál de estas dos últimas pertenece el pecho desnudo que se ve: podría tratarse de dos mujeres distintas, o podría ser la misma en movimiento, vista primero de frente y luego de perfil; se trataría, por tanto, de la representación de la metamorfosis de una misma figura.

## 2. Récits de Nestor sur la guerre de Troie<sup>23</sup>.

En la *Ilíada*, el anciano rey de Pilos narra a menudo historias de tiempos pasados a los héroes más jóvenes. En las *Metamorfosis*, Néstor tampoco hace relatos sobre la guerra de Troya, sino que cuenta a sus camaradas, entre otros relatos, la batalla de los centauros y los lapitas y la metamorfosis de Ceneo. Por tanto, el título del grabado no corresponde al contenido del poema de Ovidio.

En el grabado, a Néstor se le reconoce por ser el más anciano; además, el gesto de su mano izquierda alzada revela que está hablando<sup>24</sup>, mientras que los más jóvenes tienen actitud de escucharle.

A diferencia de los otros grabados de la serie, este presenta un escueto paisaje.

---

21 Por la composición, la inmovilidad de las figuras y los pliegues de los vestidos, sobre todo el de la mujer sentada, la escena recuerda otras del llamado período clásico de Picasso, como las distintas versiones de *Mujeres en la fuente*, realizadas en Fontainebleau en 1921.

22 Detalles mencionados en *Ov. Met.* 4.6-7.

23 *Ov. Met.* 12.155-579.

24 La postura de Néstor es muy parecida a la de los personajes del grabado de la *Suite Vollard* "Dos escultores ante una estatua", realizado también en 1931.

### 3. Numa suit les cours de Pythagore<sup>25</sup>.

Según una tradición tardía, Numa, segundo rey legendario de Roma que habría vivido entre finales del s. VIII y la primera mitad del VII a.C., recibió enseñanzas de Pitágoras de Samos, que se instaló en Crotona a finales del s. VI a.C. Ovidio no tiene en cuenta la imposibilidad cronológica del encuentro, que ya se había señalado<sup>26</sup>.

El discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis* es un compendio de diversas teorías filosóficas junto con algunas leyendas míticas. Su enseñanza fundamental, hilo conductor de su largo discurso (siguiendo el *pánta rheî* de Heráclito) es *omnia mutantur* (15, 165).

En la escena representada, vemos a los dos protagonistas perfectamente caracterizados: Numa, joven, imberbe y sentado en un taburete; Pitágoras, un hombre maduro, con barba y recostado como un filósofo en un banquete<sup>27</sup>.

Da la impresión de que estos tres grabados han sido cuidadosamente elegidos. De la inmovilidad de sus figuras, que carecen del movimiento transformador, podríamos deducir que tanto las metamorfosis como el movimiento vital no están en los narradores sino en sus narraciones y, por tanto, no en el artista, sino en las obras de arte creadas por él. El primer grabado aúna las dos facetas: las hijas de Minias se oponen a la vitalidad de las bacantes, personajes míticos por los que Picasso demostró gran predilección<sup>28</sup>. El segundo y tercer grabado muestran la voz de la experiencia que alecciona a los más jóvenes, a lo que se añade en el tercero la enseñanza fundamental: “todo cambia”. Tradición más renovación: podría ser un lema muy apropiado tanto para el poema de Ovidio como para los grabados de Picasso.

## II. EROTISMO, VIOLENCIA Y MUERTE.

Este segundo grupo de grabados es el más numeroso ya que Picasso escoge con preferencia estos temas que además suelen coincidir en el mismo

25 Ov. *Met.* 15.1-478.

26 Liv. 1.18.2. Cic. *Rep.* 2.28. D. H. 2.58-59. También Plu. *Num.* 1.3-4.

27 Tanto su rostro como su postura recuerdan a los escultores representados en la *Suite Vollard*. Mayer (1979: 34-35. 1980: 468) considera la iconografía de Pitágoras procedente de relieves de sarcófagos con escenas de banquete.

28 Por ejemplo, en grabados tan marcadamente autobiográficos como los de la *Suite Vollard*.

mito<sup>29</sup>. No solo podemos encontrar una agresión sexual brutal, por la que Picasso muestra especial atracción como se ve también en otras obras, sino que en algunos casos se presenta una muerte cruenta casi siempre por el mismo motivo: una conducta o pasión sexual inconveniente. Picasso es consciente de los peligros que entraña dejarse llevar por las pasiones sexuales, como las suyas propias, y el desgraciado final en el que desembocan es a menudo el tema de sus obras (por ejemplo tres o cuatro años después cuando trata el tema del Minotauro<sup>30</sup>).

#### 4. Chute de Phaéthon avec le Char du Soleil<sup>31</sup>.

El Sol accedió a los ruegos de su hijo Faetonte y le permitió conducir su carro, pero el joven olvidó las recomendaciones de su padre e, incapaz de contener los caballos desbocados, dejó de seguir la trayectoria adecuada, acercándose tanto a la tierra que la incendiaba. Para evitar una catástrofe mayor, Júpiter lo fulminó con un rayo y Faetonte, las riendas rotas y destrozado el carro, se precipitó desde el cielo al río Erídano. El momento de su caída es el que suelen escoger los pintores en sus cuadros, e igualmente Picasso. El carro no está en el grabado (solo en el título), al contrario de lo que es habitual en los cuadros de otros artistas<sup>32</sup>.

El cuerpo de Faetonte se ve al mismo tiempo de espaldas y de frente para crear una ilusión de movimiento, como si estuviera rotando sobre sí mismo en su caída. La violencia de esta escena está en el choque brutal de los caballos entre sí, y la muerte trágica de Faetonte se debe a su ambición de realizar algo para lo que no está capacitado. ¿Es esto el motivo por el que Picasso escogió el mito, como metáfora de cualquier actividad humana, y en concreto la del artista? ¿O el motivo es simplemente la fuerza plástica de la confusión creada por los caballos desbocados? O tal vez ambas cosas al mismo tiempo.

---

29 Cf. Olmos Romera 1981: 22-23. McCully 2001: 138. Jiménez Millán 2009: 20.

30 Cf. Alcalde Martín 2008: 195-209

31 Ov. *Met.* 2.1-332.

32 Por ejemplo, en el cuadro pintado por Rubens para decorar la Torre de la Parada y conservado en el Prado. La similitud de esta obra con el grabado de Picasso se muestra sobre todo en la mescolanza de miembros de los caballos y también en la torsión del cuerpo de Faetonte que permite ver su pecho y sus nalgas a la vez. Cf. Florman: 52-53.

### 5. Combat pour Andromède entre Persée et Phinée<sup>33</sup>.

Perseo obtuvo la mano de Andrómeda tras liberarla del monstruo al que había sido entregada, pero tuvo que luchar con los partidarios de Fineo (el tío de Andrómeda, que pretendía casarse con ella) y mató a muchos de ellos. Este hecho es el que en realidad representa el aguafuerte de Picasso, que no combatió con Fineo sino que lo petrificó mostrándole la cabeza de Medusa. La ilusión del movimiento en el grabado podemos apreciarla, sobre todo, en el joven que ataca con un puñal<sup>34</sup>.

Como es lo habitual, el título es fundamental para el reconocimiento de la escena aunque no coincidan exactamente.

### 6. Lutte entre Térée et sa belle-soeur Philomèle<sup>35</sup>.

Tereo, casado con Procne, violó a su cuñada Filomela y, para que no pudiera denunciarlo, le cortó la lengua; ella bordó en una tela lo sucedido y se la envió a su hermana Procne, quien, para castigar a Tereo, cocinó a su hijo Itis y se lo dio a comer. Se libraron de la cólera de Tereo metamorfoseándose una en golondrina y a otra en ruiseñor.

De la truculenta historia, Picasso ha elegido el momento de la violación. El grabado que apareció en la publicación del libro representa la resistencia de la mujer y su violación<sup>36</sup>. Algunos contornos se rompen o pueden interpretarse de diferentes maneras. Así, es imposible fijar la pierna derecha de Tereo pues varias líneas la representan en diferentes posiciones: aparece totalmente extendida, medio flexionada o flexionada por completo, con la rodilla en el suelo: es una representación gráfica

33 Ov. *Met.* 5.1–235.

34 Su gesto bien podría estar inspirado en un relieve de un sarcófago romano. Cf. Mayer 1979: 32.

35 Ov. *Met.* 6.412– 674.

36 La representación de ese mito fue una de las más elaboradas por Picasso, pues realizó varios grabados hasta dar con el que le satisfizo y finalmente se publicó. En el primero (realizado el 18 de septiembre de 1930) están los dos protagonistas pensativos y ensimismados, posiblemente después de la violación, o tal vez antes cuando los dos ya saben lo que va a ocurrir; no se representa una acción, sino una gran tensión emocional. Picasso cambió de idea y prefirió representar la violencia sexual y un mes después (18 octubre 1930), realizó otros tres grabados: el primero es la resistencia de Filomela; el segundo, la violación propiamente dicha; el tercero, publicado en el libro, aúna los momentos de los otros dos. Cf. Florman 2000: 28–33. Newman 2003: 365–7.

del movimiento, que sugiere las sucesivas acometidas de Tereo y el esfuerzo de Filomela por rechazarlo. El fuerte entrelazamiento de los cuerpos también se destaca utilizando una sola línea para marcar dos formas separadas: el brazo y el muslo de Tereo con la pierna de Filomela en medio. Con estos procedimientos, el dibujo lineal, aparentemente clasicista, aparentemente objetivo, se convierte en todo lo contrario, ambiguo y dependiendo de la subjetividad del espectador. Lo que es una cosa, cambia y se transforma en otra. Esta es la clase de metamorfosis que -como en otros grabados de la serie- interesa a Picasso, más que la metamorfosis de Filomela en ruiseñor.

### 7. *Céphale tue par mégarde sa femme Procris*<sup>37</sup>.

Procris sentía celos cuando su marido Céfalo iba de caza y un día lo siguió a escondidas para espiarlo. Él oyó un ruido y, pensando que se trataba de un animal, disparó una jabalina que su esposa le había dado y que tenía la propiedad de no errar jamás el blanco, con la que hirió mortalmente a Procris. Los celos injustificados que sentía la esposa fueron, por tanto, la causa de su muerte. No es difícil imaginar el interés de Picasso por este episodio en una época en que el entusiasmo por su amante Marie-Thérèse Walter se veía ensombrecido por el temor a los celos de su esposa.

Según el texto de Ovidio, Céfalo arroja una jabalina (v. 756: *iaculum*, 841: *telum*) pero Picasso lo representa con un arco y a Procris agarrando una flecha que tiene clavada en el pecho. Se ha apuntado que es por influencia de un lienzo que el pintor flamenco Peeter Symons (s. XVII) realizó para la Torre de la Parada siguiendo un boceto de Rubens y que se conserva en el Museo del Prado<sup>38</sup>.

Cuando empezamos a ver el cuerpo de Procris por la izquierda, está de espaldas, orientado hacia el lugar de donde viene Céfalo. Pero luego el cuerpo, ya herido, se gira en sentido contrario y se vuelca hacia el suelo.

37 *Ov. Met.* 7.794–862.

38 Florman 2000: 46-49. El gesto de Céfalo con el brazo alargado es el mismo en ambas obras, aunque cada una de ellas presenta un momento distinto del episodio.

### 8. Méléagre tue le sanglier de Calydon<sup>39</sup>.

Al nacer Meleagro, las Moiras vaticinaron a su madre Altea que el niño viviría el tiempo que tardase en consumirse un leño que ardía en el hogar. Ella se apresuró a retirarlo del fuego, apagarlo y guardarlo. Cuando un jabalí enorme y fiero apareció en el territorio de Calidón, Meleagro organizó una cacería en la que participaron héroes de toda Grecia y también la arcadia Atalanta. Meleagro fue quien logró matarlo, por lo que tenía derecho a quedarse con los trofeos, pero él se los regaló a Atalanta, de quien estaba enamorado. Sus tíos se indignaron y Meleagro, en el calor de la disputa, los mató. Entonces su madre Altea, para vengar a sus hermanos, arrojó de nuevo el leño al fuego y provocó así la muerte de su hijo.

De esta historia, llena de muertes y venganza familiar provocadas por el amor que sentía Meleagro por Atalanta, el motivo escogido es la muerte violenta de un animal. Podemos advertir el movimiento del cazador cuando lo hiere con la lanza: si miramos de izquierda a derecha, vemos primero a Meleagro de frente y luego, apoyado en la lanza mientras la hunde, gira sobre sí mismo y se nos muestra de costado. En sus rasgos básicos, la iconografía es similar a la del relieve de un sarcófago romano<sup>40</sup>, pero sobre todo recuerda la forma en la que hieren los picadores a los toros en las corridas, tema que Picasso aborda con frecuencia en sus grabados de tauromaquia.

### 9. Hercule tue le Centaure Nessus<sup>41</sup>.

Al llegar junto al río Eveno, Hércules lo cruzó a nado pero encargó el transporte de su esposa a Neso, que en el trayecto intentó violarla. Hércules lo atravesó con una flecha emponzoñada y Neso, antes de morir, regaló a Deyanira, como si fuera un talismán amoroso, una túnica empapada en su sangre mezclada con el veneno de la flecha.

En 1920, Picasso realizó varios dibujos con el tema de Neso tratando de forzar a Deyanira<sup>42</sup>, y tal vez por eso para ilustrar las *Metamorfosis* prefiere

---

39 Ov. *Met.* 8.260- 444.

40 Mayer 1979: 33.

41 Ov. *Met.* 9.98–133.

42 El tema del centauro violador aparece también en un grabado de 1961 con el título *El rapto de Jezabel por Quirón el Centauro*, que realizó Picasso como ilustración para el libro de Camilo José Cela *Gavilla de fábulas sin amor*, Palma de Mallorca, 1962.

representar la lucha entre Hércules y el centauro, escena a la que añade otra posterior en la que Deyanira sostiene ya la túnica regalada por el centauro, un anuncio de la futura tragedia provocada (una vez más) por los celos de la esposa: tiempo después, cuando Deyanira le dio a su marido la túnica con el propósito de recuperar su amor perdido, le ocasionó la muerte, pues Heracles se abrasó al ponérsela<sup>43</sup>.

Picasso no sigue a Ovidio ni otras versiones literarias del mito, en las que el héroe usa arco y flecha, y lo vemos luchando con su característica clava, y en esto sigue el esquema iconográfico usual de las representaciones plásticas tanto antiguas como modernas. El hecho de que pintores y escultores se aparten de las versiones literarias puede deberse a que esta imagen tiene más plasticidad y permite representar juntos a los dos personajes, lo que sería más difícil si Heracles matara a Neso de un flechazo. Esto es una muestra de la independencia de los artistas plásticos, que siguen pautas adecuadas a su actividad artística aunque se inspiren en obras literarias.

#### 10. Eurydice piquéé par un serpent<sup>44</sup>.

El tema de la muerte de Eurídice por la mordedura de una serpiente ha sido tratado con frecuencia por los pintores europeos. En el grabado de Picasso, se ha visto la influencia de un cuadro de Quellinus para la Torre de la Parada<sup>45</sup>. Pero en esa pintura es Orfeo quien sostiene a Eurídice, mientras que en el grabado de Picasso, en consonancia con el texto de Ovidio, son unas náyades. Una parece besar el pie de Eurídice, en un gesto de compasión, o succionarle el veneno. Las cabezas de las dos de la derecha, junto con la cabeza de Eurídice, recuerdan a las mujeres tracias del grabado de la muerte de Orfeo. El desplome y el giro del cuerpo de Eurídice se indica mediante la representación sucesiva más arriba del pecho, y más abajo de la espalda.

---

Sobre el grabado y características técnicas, cf. Goepfert – Goepfert-Frank – Cramer 1983: 286-287.

El centauro es otro de los seres de la mitología clásica con doble naturaleza (igual que el Minotauro y los faunos) que se convierte en un *alter ego* de Picasso y presenta dos facetas, como encarnación de la violencia sexual y, en otras muchas obras picassianas, como símbolo de vida apacible y gozosa; por ejemplo, en *La joie de vivre*, de 1946. Cf. Alcalde – Asencio – Macías 2007: 308-9.

43 Cf. Ov. *Met.* 9.134-272.

44 Ov. *Met.* 10.1-10.

45 Solo el detalle de las rodillas juntas, el resto es muy diferente Cf. Florman 2000: 52-54.

### 11. **Mort d' Orphée**<sup>46</sup>.

Tras la pérdida definitiva de su esposa Eurídice, la negativa de Orfeo a mantener relaciones sexuales con otras mujeres le ocasiona la muerte: unas mujeres de Tracia, inflamadas de pasión y despechadas por su rechazo, lo destrozan vivo y arrojan sus restos al río Hebro. Tan enloquecidas iban que, antes de asesinarlo, mataron también unos bueyes que unos campesinos, huyendo de ellas, habían dejado en el campo. Dos tipos de víctima que llaman la atención de Picasso: el toro, víctima ancestral y ritual en sacrificios religiosos y tauromaquias, y el artista, víctima de la pasión erótica incontenible y los deseos de venganza de las mujeres<sup>47</sup>. Tal vez por el deseo de aproximar a sí mismo la imagen, Picasso despoja a Orfeo del elemento que lo identifica, la lira, que sí aparece en un grabado previo no incluido en la edición del libro<sup>48</sup>.

Destaca el movimiento, casi de “dibujos animados”, de las atacantes. Una línea en forma de S funde o separa los torsos de las dos mujeres de la izquierda. No se sabe qué cabeza corresponde a qué cuerpo. La sucesión de cabezas cayendo en cascada sugiere múltiples personas realizando la misma acción: cada mujer se va transformando en la siguiente. Igualmente el torso de Orfeo es ambiguo: no se sabe si cae de espaldas o si es su pecho el que cae sobre el toro, ni se sabe qué brazo es el derecho y cuál es el izquierdo, depende de cómo quiera verlo cada uno. Se requiere la participación activa del espectador para comprender la ilustración<sup>49</sup>.

### 12. **Polyxène, fille de Priam, est égorgée sur la tombe d'Achille**<sup>50</sup>.

El sacrificio de la hija de Príamo y Hécuba en la tumba de Aquiles fue exigido por el fantasma del héroe, quien, al parecer, la había visto en una ocasión y se había enamorado de ella: de nuevo, una víctima de la pasión erótica.

En el grabado de Picasso, Políxena aparece tanto de frente como de espalda; es como si su cuerpo, tras ser herida, se desplomara y se diera

---

46 Ov. *Met.* 11.1-66. Cf. también 10.78-82.

47 Cf. Florman 2000: 24.

48 Cf. nota 10.

49 Cf. Florman 2000: 34-35.

50 Ov. *Met.* 13.445-575.

la vuelta entre los brazos del hombre que la sujeta<sup>51</sup>. La iconografía de este sacrificio ritual recuerda la del sacrificio por excelencia en la religión cristiana, pues se asemeja al cuerpo muerto de Cristo en las pinturas y esculturas que representan el descendimiento de la cruz o una Piedad<sup>52</sup>.

### III. IDEAL AMOROSO Y FAMILIAR

#### 13. Vertumne poursuit Pomone de son amour<sup>53</sup>.

Vertumno, dios que tenía la capacidad de adoptar distintas formas, se enamoró de la ninfa Pomona, que velaba por los frutos<sup>54</sup>. No necesitó forzarla, pues la ninfa se enamoró de él cuando se mostró en su forma habitual.

Picasso ha representado a una pareja de enamorados pero, igual que en el poema de Ovidio, la violencia no está del todo excluida, pues forzar a la ninfa es la primera intención de Vertumno antes de saber que ella le corresponde, y ese cambio, esa metamorfosis de las intenciones y los sentimientos de ambos, está reflejada en el grabado. Una deliberada ambigüedad muestra los sucesivos sentimientos de Pomona (y la consiguiente actitud de Vertumno) según la pierna derecha que le asignemos a ella, dejando la otra para Vertumno: primero, cuando leemos el grabado de izquierda a derecha, Pomona con la pierna avanzada parece huir. Pero si dejamos esta pierna a Vertumno y para Pomona la que corresponde al segundo pie por la izquierda, Pomona ya se detiene porque acepta el amor de él<sup>55</sup>. Caso excepcional en esta serie de grabados: la incipiente violencia se transforma en cariñosa ternura, aunándose las dos tendencias eróticas que inspiran a Picasso y culminando en un final feliz.

#### 14. Amours de Jupiter et de Sémélé<sup>56</sup>.

Contemplamos a una pareja en actitud apaciblemente amorosa. A primera vista, puede parecer que se trata de una pareja humana y que por

---

51 Cf. Florman 2000: 35-36.

52 Jackson 2000: 191.

53 Ov. *Met.* 14.765-771.

54 Cf. Ov. *Met.* 14.622-697.

55 Cf. Florman 2000: 65-67.

56 Ov. *Met.* 3.253 – 315.

capricho se ha puesto un título mitológico, como se podría haber puesto cualquier otro. Pero se insinúa quiénes son los verdaderos protagonistas de la escena: vemos que sobre el abultado vientre de la joven, señal de que está embarazada, surge el muslo del dios. Recordemos que tras la muerte de Semele, el hijo que lleva en su vientre es introducido por Júpiter en su muslo. Tal detalle es también una indicación del violento final, pues la escena amorosa en la que Semele hace una petición y su amante la concede aun sin saber en qué consiste, se transformará en la violencia suprema que acabará con la vida de Semele. Para la interpretación del grabado, Picasso cuenta, sin duda, con el conocimiento del mito por parte del espectador: cuando este observa la tierna escena, sabe que ese intenso amor manifestado por los amantes será precisamente el causante de la tragedia al provocar los celos de Juno. Hemos visto en otros grabados que Picasso ofrece de forma explícita la metamorfosis del deseo amoroso en muerte: Orfeo, Polixena y Procris son un ejemplo. Mas en el caso de Semele, en lugar de representarla, ha preferido provocar esa metamorfosis en la mente de quien, conociendo el mito, contempla el grabado.

También este grabado se ha interpretado como una metáfora autobiográfica: es la calma de la felicidad amorosa que sabemos amenazada. De igual manera, sobre el amor que Picasso siente por su amante Marie-Thérèse Walter, se cierne la amenaza de los celos de su esposa Olga. Además, Semele tiene el perfil de Marie-Thérèse y en Júpiter se ha visto un autorretrato de Picasso caracterizado como un griego de la Antigüedad<sup>57</sup>.

### 15. Deucalion et Pyrrha créent un nouveau genre humain<sup>58</sup>.

En relación con el poema de Ovidio, habría que interpretar la escena del grabado como una familia de cualquier tiempo descendiente de los hombres y mujeres surgidos de las piedras arrojadas por Deucalión y Pirra, pues el nuevo género humano es el nuestro, como se deduce de estos versos<sup>59</sup>:

*inde genus durum sumus experiensque laborum  
et documenta damus qua simus origine nati.*

---

57 Cf., por ejemplo, Baer: 128-130.

58 Ov. *Met.* 1.313-415.

59 Ov. *Met.* 1.414-15.

Por tanto, imagen y título no se corresponden con precisión. A Picasso no le ha interesado el momento en que Deucalión y Pirra arrojan las piedras ni la metamorfosis de estas en hombres y mujeres, sino la humanidad posterior. Nosotros hemos situado este episodio el último de todos, pero debemos tener en cuenta que Picasso escoge este mito de entre todos los del libro I y, con este grabado, encabeza la serie de las *Metamorfosis*. Por tanto anuncia, como hemos dicho al principio del trabajo, la preferencia de Picasso, que manifestará en los otros grabados, por lo humano, no lo divino y lo prodigioso. Habría que añadir a esto un interés personal del artista, pues la escena es muy diferente de todas las demás y no se vislumbra ningún tipo de violencia: es un ambiente familiar muy apacible. Seguramente se trata del deseo de felicidad amorosa y familiar a la que Picasso aspira. Lo confirmaría el hecho de que el hombre y la mujer tienen los mismos rostros que Júpiter y Sémele en el grabado anterior y, como hemos visto, son una representación de Picasso y Marie-Thérèse Walter.

### Concluyendo

Después de este recorrido por los grabados de las *Metamorfosis*, podemos afirmar que Picasso examinó cuidadosamente la obra de Ovidio, en primer lugar para seleccionar las leyendas que mejor se adecuaban a sus gustos e intereses. Unos grabados (el primer grupo) constituyen una reflexión sobre el hecho de narrar y la función del narrador como transmisor de tradiciones e innovador a la vez. Los del segundo grupo, más numerosos, se centran en los temas más inquietantes y escabrosos, y truculentos algunos, de la mitología relacionados con la sexualidad y la violencia. Los grabados del tercer grupo, aunque a veces esté implícita una sexualidad con elementos amenazadores, presentan la aspiración a la felicidad amorosa. Común a todos los grabados es su vinculación a las ideas y sentimientos y a la experiencia vital del artista.

Las ilustraciones se atienen a los relatos míticos, en unos casos con más precisión que en otros, a veces coincidiendo con la tradición artística y otras separándose de ella y en ocasiones escogiendo un momento concreto del mito poco usual, pero sin apartarse nunca de Ovidio en lo fundamental.

Hay que destacar la adecuación de la obra de Ovidio al gusto de Picasso por la metamorfosis, el cambio de forma entendido en dos vertientes: tanto las transformaciones que encontramos en los propios mitos, y de manera destacada la pasión erótica y el amor que desembocan en muerte, como

la metamorfosis de las figuras creadas por Picasso con líneas ambiguas y cambiantes que crean la ilusión de movimiento. Y eso nos lleva a una metamorfosis más: la del clasicismo de Picasso que, al menos en estos grabados, no se basa en una concepción tradicional de lo clásico como equivalente de quietud y estabilidad, sino que es un clasicismo dinámico y flexible, abierto a la evolución y el cambio. Y en esto Picasso se acerca aún más al auténtico clasicismo, cuyo espíritu abierto e innovador permitía el desarrollo y la evolución del pensamiento y la cultura y, en el campo de las artes plásticas, dio lugar a la evolución del período llamado clásico al helenístico.

### **Bibliografía**

- Alcalde Martín, C. (2008), “El Minotauro y Picasso”, *Minerva* 21: 195-209.
- Alcalde, C. – Asencio, P. –Macías, C. (2007), “Picasso y la mitología clásica”, *Myrtia* 22: 297–317.
- Alvar, M. (1998), *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*, Ed. La Muralla, Madrid: 11-39.
- Baer, B. (1992), “Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta”, en G. Tinterow (ed.), *Picasso clásico* (cat. exp.), Málaga: 111 – 153.
- Blázquez Martínez, J. M. (1973), “El mundo clásico en Picasso”, *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid: 139-155.
- Cabanne, P. (1982), *El siglo de Picasso. II. Las metamorfosis* (trad. esp.), Madrid, Ministerio de Cultura: 246-248.
- Ferguson, J. (1962), “Picasso and the classics”, *Greece and Rome*, 2<sup>nd</sup>. series, 9 (2): 183 – 192.
- Florman, L. (2000), *Myth and metamorphosis, Picasso's classical prints of the 1930s*, Massachusetts, Institute of Technology.
- Goeppert, S. – Goeppert-Frank, H. – Cramer, P. (1983), *Pablo Picasso. The illustrated books: catalogue raisonné*, Ginebra, Patrick Cramer Publisher: 54-56. 72-73. 270-271.
- Jackson, C. R. (2000), *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*, Madrid, Ed. Alianza.
- Jiménez Millán, A. (2009), “Picasso, ilustrador de libros”, en *Picasso. Libros ilustrados. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso 1988-2008*, Málaga: 17-34.

- Lassalle, H. (1996), “Picasso et le mythe antique”, en Ph. Hoffman, P.-L. Rinny (eds.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l’art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de L’École Normale Supérieure: 221 -242.
- Mayer, S. (1979), “Greco-roman iconography and style in Picasso’s illustrations for Ovid’s *Metamorphoses*”, *Art International* 28.3: 28 – 35.
- Mayer, S. (1980), *Ancient Mediterranean sources in the work of Picasso, 1892 – 1937* (diss.), Univ. de Nueva York.
- McCully, M. (2001), “Boisgeloup, l’Olympe de Picasso”, en *Picasso érotique* (cat. exp. Galerie National du Jeu de Paume), Paris, Gallimard: 138 – 153.
- Newman, J. K. (2003), “Ovid’s epic, Picasso’s art”, *Latomus* 62 (2): 362 – 372.
- Olmos Romera, R. (1981), “Raíces clásicas en Picasso”, en *Picasso. Obra gráfica original 1904 – 1971* (cat. exp.), Madrid: 17 – 32.