

Cuerpos destrozados por placer: clasicismo y monstruosidad en las ilustraciones de Picasso para las *Metamorfosis* de Ovidio

Jennifer Stager



Orfeo se desploma sobre su lira con la mano izquierda abrazando la curvatura superior del instrumento. La lira parece sujetar el cuerpo, que se arrellana sobre su propio regazo, las extremidades exánimes cayendo a ambos lados. Los detalles específicos sobre cuántos cuerpos se muestran y a quién pertenecen están lejos de ser evidentes pues las líneas de Pablo Picasso en esta imagen no nos permiten analizar la(s) figura(s) con facilidad. *La muerte de Orfeo*, realizado el primero de septiembre de 1930, fue el experimento inicial de Picasso para la traducción de Albert Skira al francés realizada en 1931 de las *Metamorfosis* de Ovidio, en la que el artista contribuyó con quince grabados a página completa y quince medias placas para ser usadas como portadas de cada uno de los libros de la epopeya de Ovidio.¹

El poeta romano Ovidio publicó las *Metamorfosis* en latín en el año 8 d.C.; su texto, que escapa a las definiciones tradicionales del género, retoma más de doscientos cincuenta mitos grecorromanos, que van desde la creación del mundo hasta la deificación de Julio César en el año 42 a.C., uno antes del nacimiento de Ovidio. Por la atención concedida a la mudanza de las formas y de los cuerpos, al proceso de transformación (frecuentemente por medios violentos), Ovidio expone los actos mismos de reescritura y reelaboración.² El control que como autor ejerció Ovidio así como su exploración de una vasta colección de historias grecorromanas muy populares, seguramente atrajeron a Picasso quien, de manera similar, ejerció sobre el canon una asimilación y transformación selectivas. Así como el texto de Ovidio influyó e inspiró después a escritores como Dante Alighieri, William Shakespeare, Geoffrey Chaucer y Giovanni Boccaccio, incidió también en muchos artistas visuales, como Sandro Botticelli, Nicola Poussin, Peter Paul Rubens y Odilon Redon, quienes retomaron algunos relatos de Ovidio en la pintura, la escultura y las obras gráficas.³ La selección de Picasso del texto de Ovidio para su proyecto con Skira forma parte, en efecto, de una larga tradición literaria y visual. Tanto para Ovidio como para Picasso, el atractivo de la tradición radicaba en rehacerla.⁴

Con la salvedad de una ilustración inédita de Acteón convirtiéndose en jabalí, Picasso rehuyó pintar una metamorfosis real. En su lugar y para representar el movimiento de los cuerpos uno dentro del otro, sus intercambios y mutaciones, recurrió a un estilo lineal. En gran parte de sus dibujos preliminares para las *Metamorfosis*, el artista encuentra soluciones a problemas que lo habían ocupado durante su formación académica, particularmente la segmentación del cuerpo inherente al cubismo y, asimismo, las posibilidades de un cuerpo clásico en la pintura de gran formato al inicio de los años veinte. En aquel tiempo el trabajo de Picasso en este formato estaba directamente relacionado con el clasicismo aunque, al final de la década, evitó toda referencia explícita en sus pinturas de gran tamaño. Si hasta ese momento la tradición clásica subrayaba la totalidad —aun en sus fragmentos—, Picasso jugó con ese modelo aplanando o comprimiendo partes de sus cuerpos más escultóricos.⁵ Ahora bien, a lo largo de la década de 1920 se mantuvo ocupado con estas interrogantes, encausándolas hacia lo clásico entre 1921 y 1923. En efecto, conforme avanzaba la década se distanció del despliegue de imágenes relacionadas formalmente con una poética del cuerpo clásica, retomándolas al final de la misma. De las numerosas pinturas de entreguerras ejecutadas con este estilo escultural, voluminoso y pesado, se destacan dos ejemplos característicos: *Tres mujeres en la fuente* y *La flauta de Pan* (p. 367).



¹ Las *Metamorfosis* fue la primera publicación de Skira, y éstas fueron las primeras ilustraciones de Picasso para un libro. Ver Marilyn McCully, "Boisgeloup, l'Olympe de Picasso", en *Picasso érotique*, ed. Jean Clair, catálogo de exposición (Nueva York: Prestel, 2001), 138-152. Ver también Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s* (Boston: MIT Press, 2002), 16.

² Richard Tarrant, "Ovid and Ancient Literary History", en *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 21. Sobre la conversión de Ovidio en algo colindante más que fijo, ver Charles Boer, "Introduction", en *Ovid's Metamorphoses*, trad. Charles Boer (Dallas: Spring, 1989), xi.

³ Sobre las *Metamorfosis* en el arte occidental, ver Paul Barolsky, *Ovid and the Metamorphosis of Modern Art from Botticelli to Picasso* (New Haven: Yale University Press, 2014).

⁴ Sobre la complejidad del clasicismo de Ovidio, ver Florman, *Myth and Metamorphosis*, 24, y Barolsky, *Ovid and the Metamorphosis*, 43-61.

⁵ Sobre los fragmentos y el cuerpo, ver William Tronzo, *The Fragment: An Incomplete History* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2009).

Picasso realizó al menos veinte estudios completos para *Tres mujeres en la fuente*, sin contar numerosos dibujos y pinturas relacionados y ejecutados con anterioridad, junto con estudios sobre partes específicas del cuerpo —particularmente de manos.⁶ Las masas apenas modeladas de las mujeres definen el espacio ocupado por sus cuerpos. Las rocas y los pequeños cántaros ubican a estas mujeres en un entorno indefinido, un tanto pastoral. Cada mujer es una iteración de sus acompañantes, a la manera de las antiguas *kourai* o doncellas griegas.⁷ Las líneas verticales de sus gruesas ropas evocan el sólido acanalado de las columnas dóricas, así como los pliegues de los antiguos *peplos* griegos. Estas mujeres no son las sensuales Afroditas, los afables desnudos en escenas de baño que habitan las pinturas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, ni las tres ninfas trazadas con delicadas líneas como las que aparecen, por ejemplo, en *Escultor con grupo escultórico (homenaje a Carpeaux)* (1934), de la *Suite Vollard* de Picasso (1930-1937).⁸ Las mujeres de la fuente, definitivamente, no son agraciadas. Picasso pinta el cabello recogido de las figuras de *Tres mujeres en la fuente* como si estuviera esculpido. Los ojos oscuros, casi vacíos, asoman desde unos rostros escultóricos evocando el retrato de Gertrude Stein (realizado por Picasso en 1906 lo mismo que las miradas vacías de innumerables esculturas grecorromanas).⁹ Picasso representa la apariencia de una escultura, la presencia íntegra de la figura que define al cuerpo plástico aunque, en ciertos pasajes, comprime la tridimensionalidad de sus figuras. En la esquina inferior derecha, por ejemplo, deja chorrear pintura al pie de la mujer, volviendo ostensible el medio desde el cual ha emergido. El sombreado en el cuello de las mujeres indica la inclinación de Picasso por separar el busto o el rostro del resto del cuerpo, tanto escisión como reconstitución. Sin embargo, sus cuerpos permanecen sólidamente delimitados.

En *La flauta de Pan*, los jóvenes de Picasso tienen los mismos rostros angulosos que sus doncellas. Comparten idéntica complexión aunque Picasso “aplana” la presencia plástica de los jóvenes. El detalle de la pintura derramada

en los pies de las *Tres mujeres*, que delata su medio pictórico, equivale a los volúmenes sin relieve de la flauta y de algunas partes de los pechos de las figuras, así como a la relación de sus piernas con la arquitectura. El cuerpo pintado comienza a perder su integridad esculpida. Del mismo modo que las mujeres de Picasso evocan a las *kourai*, estos muchachos recuerdan a los antiguos *kouroi* (jóvenes) griegos, representaciones arcaicas que juegan entre la individuación y la tipología. *Tres mujeres en la fuente* y *La flauta de Pan* muestran la ilusión de la integridad corporal, de la *presencia* en un mundo construido con y en relación a otros cuerpos. Picasso no sólo editó sus bocetos preliminares para las *Metamorfosis* adoptando un estilo muy preciso y curvilíneo que da unidad a los treinta dibujos, sino que, del mismo modo, seleccionó cuidadosamente qué relatos de Ovidio ilustraría, reelaborando el estilo que a cada una de ellas les correspondía.¹⁰ Podemos afirmar así que su selección es importante tanto por las historias que dejó fuera (Proteo, Pigmalión, Narciso y el Minotauro) como por aquellas que recuperará en otros contextos. En efecto, algunas de las piezas que Picasso excluyó de la ajustada edición de las *Metamorfosis* de Ovidio en 1931 encontraron expresión en la *Suite Vollard* o en el *Guernica*.

En ediciones previas de las *Metamorfosis* los artistas adaptaron ilustraciones secuenciales y didácticas a la narración de Ovidio, quien con frecuencia incorporaba varios mitos en cada libro. En contraste, Picasso ofrece una imagen relacionada con un acontecimiento y un solo mito por libro.¹¹ La colección de imágenes sostiene una narración continua aunque la rigurosa edición de Picasso concede a su selección un poder visual mucho mayor. En el único ejemplo en el que se repite una imagen de la serie, el artista dedica dos de sus quince placas de página entera a distintos componentes de la historia de Orfeo y Euridice (*Euridice mordida por una serpiente* y *La muerte de Orfeo*). Incorpora también representaciones no narrativas como portadas a media página de rostros y fragmentos de cuerpos realizados con las mismas líneas limpias que las ilustraciones de mayor tamaño, dando unidad a su estilo a lo largo de las treinta imágenes

⁶ Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning* (Londres: Phaidon, 2002), 429.

⁷ Aunque *kouroi* y *korai* eran tipos generales, la individuación era un aspecto significativo de su valor. Como representaciones de quien los dedica, *kouroi* y *korai* muestran su individualidad en cortes de cabello (tanto peinados como arreglos de vello púbico), escala, color y atributos, ver Katerina Karakasi, *Archaic Korai* (Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2003).

⁸ Cowling, *Picasso: Style and Meaning*, 548.

⁹ Sobre los ojos incrustados en el arte griego antiguo, ver Jennifer Stager, “The Embodiment of Color in Ancient Mediterranean Art”, Tesis de doctorado, (Berkeley: Universidad de California, 2012). Sobre el debate entre artistas modernos acerca de la mirada escultural y la opción de esculpir ojos lisos o perforar una pupila, ver Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge modern* (París: Gallimard, 2003), 86-92.

¹⁰ John Richardson sugiere que Skira fue responsable de la selección de ciertos mitos por parte de Picasso y, a su vez, de los cambios de estilo visibles entre los estudios y las obras ya terminadas; ver John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932* (Nueva York: Knopf, 2010), 384. Sin embargo, el joven aspirante a editor no tenía autoridad suficiente para tratar con el famoso artista, cuya contribución a su incipiente empresa editorial fue decisiva; la elección del libro para su edición, posiblemente a partir de una sugerencia fortuita de Pierre Matisse, la selección de los mitos y los correspondientes estilos para realizarlos fueron decisiones de Picasso. Sobre Pierre Matisse, ver Florman, *Myth and Metamorphosis*, 14-15; McCully, “Boisgeloup, l'Olympe de Picasso”, 140.

¹¹ Ediciones ilustradas más antiguas de las *Metamorfosis* de Ovidio frecuentemente incluían varias placas por mito, ilustrando escenas en secuencia de cada relato. Por ejemplo, la versión del latín al alemán publicada en Colonia en 1607, actualmente en la colección del Getty Research Institute, contiene más de 130 grabados con bordes elaborados.

finales. Estas placas de rostros y fragmentos de cuerpos cumplen las veces de espectadores de los relatos de Ovidio en cada libro. Picasso ilustra determinados momentos de la narración junto con fragmentos de una audiencia —nosotros. De esta forma se aparta del didactismo de sus predecesores para, a su vez, dirigir una teatralidad colectiva.

Orfeo

Como ya se mencionó, Picasso comenzó sus experimentos alrededor de Ovidio y Orfeo con un estudio del primero de septiembre de 1930 y, en las tres semanas siguientes, produjo al menos otros dos estudios, específicamente de la *La muerte de Orfeo*, entre sus numerosos bocetos para la serie completa. Las descripciones del mito de Orfeo aparecen ya desde el siglo V a.C.; por ejemplo, en una antigua crátera ática de figuras rojas que hoy se encuentra en la colección del museo Getty Villa: de un lado el pintor presenta una escena en la que varias ménades atacan a Orfeo mientras que, en otro extremo, muestra a Orfeo en una escena más bien dionisiaca (según la historia relatada en los libros X y XI de las *Metamorfosis*, aquél era hijo de Apolo y Calíope, musa griega de la poesía épica).¹² Orfeo se enamora de Eurídice quien, mordida por una serpiente en su día de bodas, muere.¹³ Orfeo sigue los pasos de Eurídice al inframundo con la intención de negociar con Hades, el cual, persuadido por el lamento musical de Orfeo, acepta devolver a Eurídice al mundo de los vivos con la única condición de que Orfeo no vuelva la vista atrás queriendo ver a Eurídice mientras ésta lo sigue para salir del inframundo. Sin embargo, justo antes de que ambos logren escapar, voltea y pierde para siempre a Eurídice. Orfeo se lamenta y su música cautiva al mundo natural que lo rodea, hasta que un grupo de ménades tracias, arrebatadas por un frenesí báquico, lo matan atacándolo con piedras, varas y *thyrsos* (bastones dionisiacos), o con sus propias manos. La lira de Orfeo y su cabeza desmembrada flotan en el río Ebro: “no sé qué cosa flébil lamenta su lira; flébil su lengua / murmura exánime; las riberas, algo flébil responden”.¹⁴



Picasso evita plasmar la triunfante écfrasis (descripción vívida) de Ovidio sobre la lira de Orfeo y su lengua en un débil lamento póstumo. El pasaje situado al centro del boceto (e identificable sólo por la lira), que Picasso realizó el primero de septiembre, parece mostrar a Órfeo aferrándose a un cuerpo que cae. La lira y su cabeza están unidos de tal manera que el instrumento parece cubrir parte de su cara y boca. El cuerpo que se precipita en ese pasaje podría ser el de él mismo o, quizá, el de Eurídice cuya caída antecede y provoca la propia muerte de Orfeo en la narración de Ovidio. En la versión publicada, el cuerpo que se desploma

p. 142 | Pablo Picasso | *Tres mujeres en la fuente* (*Three Women at the Spring*), 1921 | Fig. 84

p. 143 | Autor no identificado | La Artemisa de Lansdowne (Lansdowne Artemis), romana, siglo I a.C. o siglo I d.C. | Fig. 19

Pablo Picasso | *La muerte de Orfeo* (*Mort d'Orphée*) [estudio para el libro XI de las *Metamorfosis* de Ovidio], 1 de septiembre de 1930 | Fig. 70

¹² Apolo era, entre otras cosas, el dios de la música, y Calíope la musa invocada al inicio de las poesías épicas, como *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero o *La Eneida* de Virgilio. Ovidio relata cómo Apolo persigue a la ninfa Dafne, quien se transforma en un árbol para escapar de él en el Libro Primero de las *Metamorfosis*.

¹³ En el relato de Virgilio, Eurídice corre para evitar ser violada por un sátiro; en la historia de Ovidio, ella está bailando con las náyades el día de su boda con Orfeo, cuando la serpiente la muerde.

¹⁴ Ovidio, *Metamorfosis* XI. 52-53. La edición citada aquí y más adelante es *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño (México: SEP, 1985).

se convierte definitivamente en el de Orfeo aunque, en el estudio respectivo, Picasso parece explorar la relación entre una y otra muertes. La representación es ambigua en lo que respecta a la delimitación de los cuerpos y sus partes, una práctica que repite en otros dibujos y grabados, así como en otros medios empleados por el artista. En la esquina superior derecha Picasso subraya esta figura limítrofe entre cabeza, lira y cuerpo recurriendo a un menor degradado y un trazo más firme para representar los miembros que caen. Las figuras se resisten a un análisis definitivo aunque, exactamente debajo de la pareja, Picasso retrata un cuerpo retorcido que parece describir la trayectoria misma de su caída. La mano de Orfeo ha perdido asidero. El brazo lánguido de la figura se entremezcla con el brazo alzado de la personificación del viento que sopla desde la derecha. La trama de sombras resalta tanto el perfil como su acometida. La mano izquierda de la figura blande un cuchillo en alto, avanzando directamente hacia la imagen central de Orfeo. Aquella es simultáneamente una ménade enloquecida y el viento que disgrega las extremidades de Orfeo, la misma que arrastra a la lira y su cabeza lamentándose aún río abajo. Las extremidades y torsos llenan la sección superior izquierda del estudio, transmitiéndonos la acción pero ningún detalle de la narración. Una mano sostiene un arco que apunta hacia arriba. Los toros bramando, uno al frente ocupando la parte inferior izquierda y, el otro, contra el fondo superior derecho, definen un escenario pastoral y órfico, indicio de las cualidades formales que Picasso llevará más tarde al *Guernica*.

Un boceto preliminar para la muerte de Orfeo, con fecha 16 de septiembre de 1930, exhibe las pesadas sombras con las que Picasso trabajó en algunos de sus grabados de la *Suite Vollard*. En él se ocupa explícitamente de la muerte violenta de Orfeo, donde las ménades atraviesan con sus tirsos el cuerpo caído. La cabeza barbada, todavía unida a su cuerpo, cae hacia atrás mientras una ménade abajo y a la derecha —una nueva versión del estudio previo de la mujer-viento— desgarrar su mandíbula y boca, a punto de

desmembrar la cabeza separándola del cuello. Los toros mugiendo del estudio previo se integran ahora de manera más activa, con las ménades asiendo sus cuernos para des-cuartizar a Orfeo miembro por miembro. Al igual que las antiguas descripciones, Picasso se apega al texto de Ovidio.

Ninguno de los dibujos preliminares de Picasso se parece a este grabado, con un estilo reducido a lo esencial que debe mucho a las líneas elegantes talladas en los espejos de bronce etruscos y en vasijas áticas, cuyos ejemplos abundaban en el Louvre, donde Picasso los habría visto.¹⁵ En sus estudios iniciales de septiembre de 1930, Picasso pone en juego su enfoque general de las *Metamorfosis*, prestando particular atención al mito de Orfeo. Sus pasajes de fuerte sombreado, especialmente en el estudio del 16 de septiembre, coinciden con la gravedad de las historias de Ovidio, ante todo sus relatos de mutaciones generadas por medio de la destrucción, y con una subjetividad dispersa en formas diversas y difusas. Ovidio, no obstante, vuelve a contar estas historias de terrible abatimiento y transformación con versos magistrales e incluso ligeros.¹⁶ Picasso, en cambio, se concentra en la oposición entre forma y contenido planteada por Ovidio. Describe los mitos más atroces con un estilo clasicista que transmite el peso conservador de la tradición, en consonancia con las famosas declaraciones de Winckelmann en el siglo XVIII relacionadas con la *edle Einfalt und stille Größe* (traducido generalmente como “noble simplicidad y serena grandeza”) del arte griego, un predicamento del cual la antigüedad clásica nunca ha escapado por completo.¹⁷ En sus yuxtaposiciones de forma y contenido, tanto Ovidio como Picasso refutan este ideal de Winckelmann según ha sido convencionalmente aceptado.¹⁸

En su ilustración publicada de *La muerte de Orfeo*, fechada el 18 de septiembre de 1930, Picasso ha despojado a la imagen de sus detalles violentos: no hay sangre, extremidades desmembradas, cabeza cercenada ni lengua inerte pero aún en lamento. Orfeo aparece de perfil mientras cae, agitando los brazos sobre la cabeza mientras su cuerpo se arquea al vuelo. Un toro postrado asoma debajo mientras que tres mujeres

Pablo Picasso | *La muerte de Orfeo (Mort d'Orphée)*
[ilustración para el libro XI de las *Metamorfosis* de Ovidio,
placa I], 3 de septiembre de 1930 | Fig. 71

La muerte de Orfeo (Mort d'Orphée) [Ilustración para
el libro XI de las *Metamorfosis* de Ovidio, placa no publicada],
16 de septiembre de 1930 | Fig. 72

¹⁵ Sobre los grabados en los espejos etruscos y Picasso, ver Florman, *Myth and Metamorphosis*, 18-21, en especial 18, y *Cahiers d'art* 4 (1929), editado por Christian Zervos, que incluye un artículo sobre el carácter “clásico” del arte etrusco en una primera etapa. Los espejos etruscos son citados comúnmente como fuente material del estilo de Picasso y, ciertamente, son relevantes; en 1930 estos antiguos jarrones griegos estaban fácilmente disponibles para Picasso y fueron de suma importancia estilística.

¹⁶ Barolsky, *Ovid and the Metamorphosis*, 112.

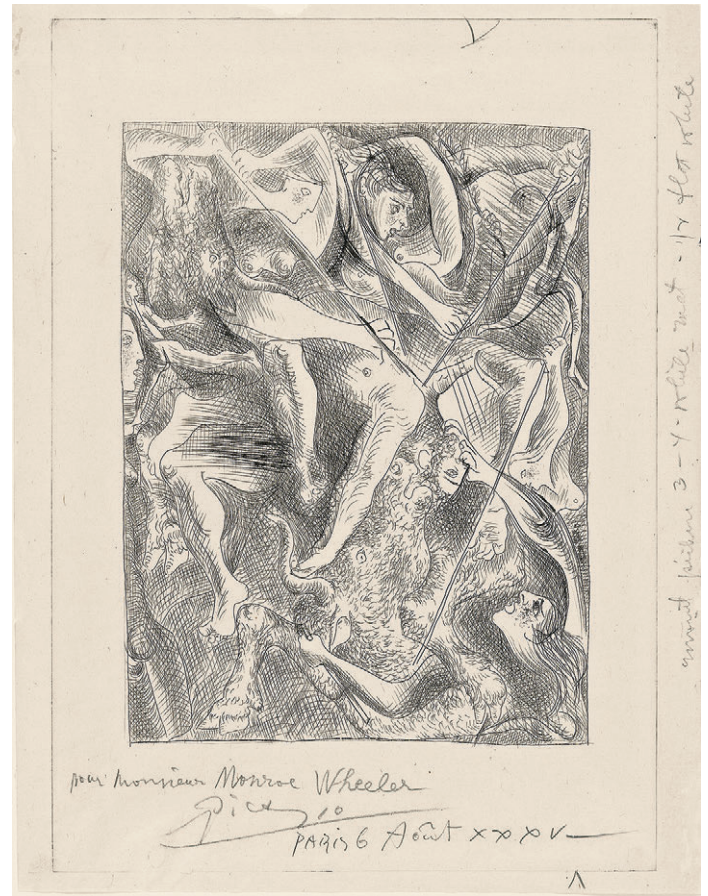
¹⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks: with Instructions for the Connoisseur, and an Essay on Grace in Works of Art*, trad. Henry Fusseli (Londres: A. Millar, T. Cadell, 1765). Alex Potts apunta que *stille* tiene una connotación de quietud y silencio después de la muerte, que la típica traducción de “serenidad” no capta por completo, pero parece relevante comprender para la relación de Picasso con Ovidio. Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven: Yale University Press, 2000), 1.

¹⁸ Sobre Winckelmann y la tradición clásica, ver Potts, *Flesh and the Ideal*.



se hacinan detrás de él, cada una sujetando una especie de rama o arco en la mano derecha. Las tres mujeres siguen el descenso de Orfeo. La pezuña del toro aparece como si fuera la pierna izquierda de la mujer acucillada en el extremo derecho. Su acompañante del lado izquierdo emerge formando un arco invertido al de Orfeo, quien cae hacia atrás. Ella dobla la rodilla izquierda y su pierna derecha se yergue desde el pie tocando la acodada pierna derecha de Orfeo. Ella se alza al tiempo que él cae, siguiendo la mirada de ella.

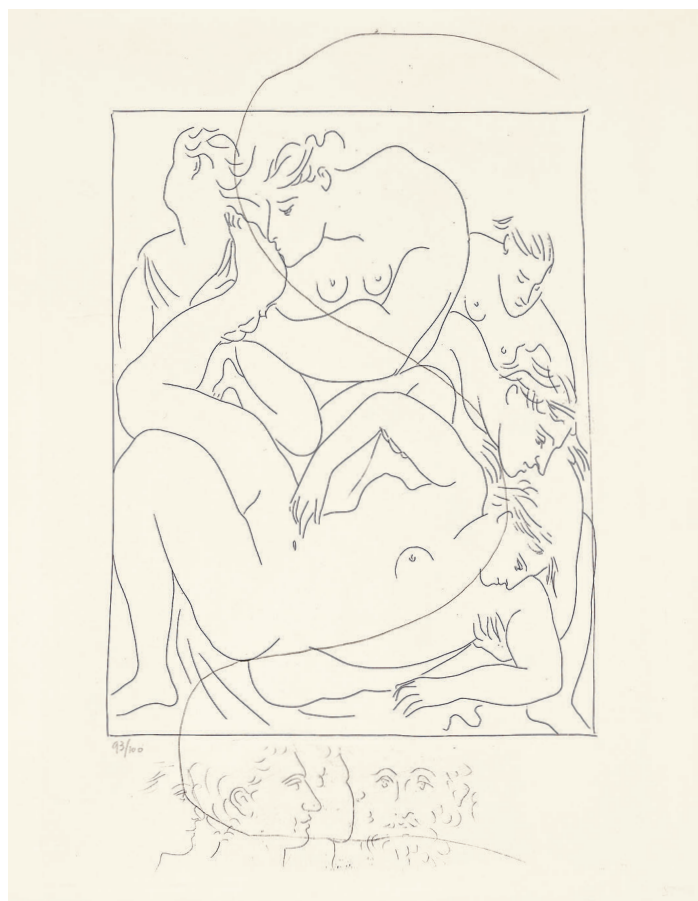
La muerte de Eurídice es igualmente apacible. Ella ha caído y las líneas torcidas de su cuerpo desde la pierna derecha hasta sus caderas y columna vertebral indican



movimiento, aun cuando parece descansar en los brazos de una de sus asistentes. Su ropa se extiende por debajo de ella. Tres mujeres la ayudan mientras una cuarta, al fondo y a la izquierda, se aleja. Una mujer mira a Eurídice mientras la levanta de la axila en tanto que, detrás de ella, otra figura se mueve hacia el frente —al mismo tiempo una iteración de la mujer arrodillada anterior y una figura separada. La mujer al centro abraza y besa el pie derecho de Eurídice, donde la mordió la serpiente. Una cuarta mujer, vestida con un *peplos*, aparta la mirada —acaso una iteración de Eurídice en momentos previos, corriendo antes de la fatal mordedura. Muerta o aún moribunda, Eurídice observa a la serpiente

en el suelo. Picasso redujo a ésta a proporciones cómicas, un simple garabato bajo el antebrazo de Eurídice y su mirada agonizante.

Picasso mantiene un estilo ligero y racionalizado para describir la violenta muerte de Eurídice. Evita mostrar los embates, las escenas del inframundo o el momento fatal en que Orfeo vuelve la mirada. Jamás rivaliza con la écfrasis de Ovidio pero su disolución de cuerpos definidos e individualizados, a la que hace referencia en sus pinturas de principios de la década de 1920, responde a la muerte y desmembramiento de las historias de Ovidio. En las *Metamorfosis*, Orfeo



Pablo Picasso | *Eurídice mordida por una serpiente*
(*Eurydice Bitten by a Snake*), 1930 | Fig. 67

Tereo y Filomela (*Térée et sa belle soeur Philomèle*)
[ilustración para las *Metamorfosis* de Ovidio],
18 de septiembre de 1930 | Fig. 83

muere a manos de las mujeres tracias, Eurídice debido a la mordedura de una serpiente, Sémele fulminada por un rayo de Zeus.¹⁹ Proteo se transforma súbitamente de león en jabalí, serpiente, toro, árbol, agua y, finalmente, en flama.²⁰ Faetón, embriagado por la *hybris* de la juventud, intenta dirigir el carruaje de su padre, incendia la Tierra y Zeus lo castiga con la muerte.²¹ El cambio es violento, el amor es violento, la historia es violenta, la humanidad es violenta. Picasso lo describe todo con una exquisita línea. Esta dualidad de contención formal y violencia interna constituye una de las interpretaciones de Picasso al clasicismo. Para Ovidio el alma permanece intacta a través de cada cambio de forma; en contraste, Picasso nos muestra el mito de la solidez del cuerpo, de su individualización delimitada.

Filomela

Picasso realizó cuatro ilustraciones en un mes (del 18 de septiembre al 18 de octubre de 1930) que describen la violación y desfiguración de Filomela a manos de su cuñado, el rey tracio Tereo.²² En la narración de Ovidio, Tereo viaja a Atenas en busca de Filomela, quien vive con su padre; así, la lleva a Tracia, donde la conduce al bosque para violarla una y otra vez. Tras la primera violación, Filomela manifiesta su deseo de morir no sin antes contar a todos lo que Tereo le ha hecho. Tereo le corta la lengua y la viola nuevamente, abandonando su cuerpo ultrajado para volver con la hermana de la víctima, su esposa Procne. He aquí la traducción que hace Rubén Bonifaz Nuño de la escena:

El rey, de Pandión a la hija / arrastra hacia hondos establos, oscuros de selvas vetustas, / y allí a la pálida y trépida y que todo lo teme / y que ya con lágrimas dónde está su hermana pregunta, / encierra; y confesando su delito, a ella, virgen y sola, / por la fuerza supera, en vano el padre llamado a menudo, / a menudo su hermana, magnos, sobre todo, los dioses / [...] Luego que la mente volvió, deshecha los sueltos cabellos, / símil

¹⁹ Ovidio, *Metamorfosis* III. 308-309.

²⁰ *Ibid.*, VIII. 728-737.

²¹ *Ibid.*, II. 311-328.

²² *Ibid.*, VI. 412-674. Sobre Picasso y la repetición, ver Jeremy Melius, "Inscription and Castration", en *October* (2015), 61.

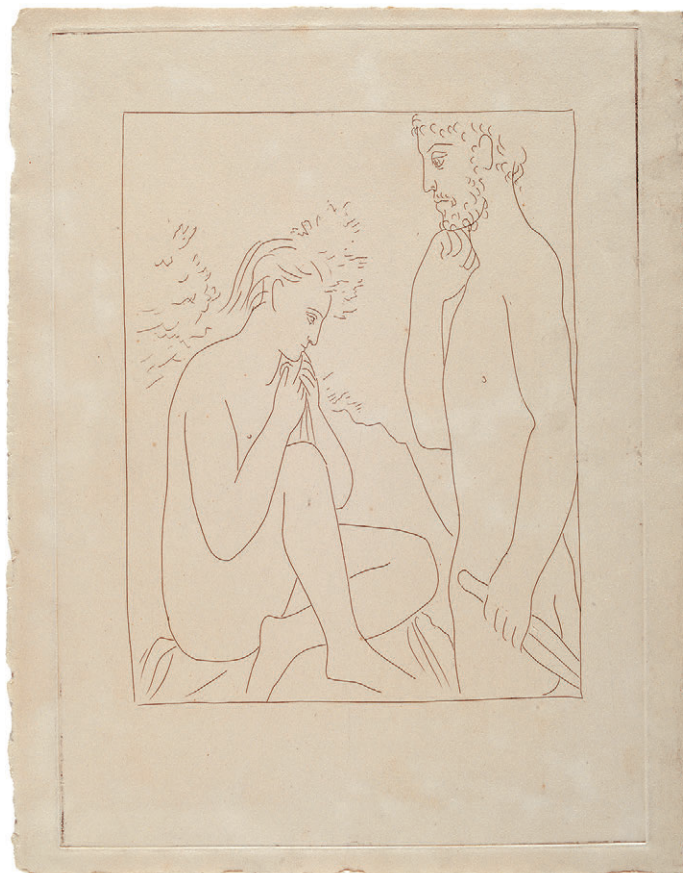
a una que llora, heridos con golpe los brazos / [...] ¿Por qué no esta alma arrancas, porque no algún delito te reste, / oh pérfido? ¡Y ojalá antes de los nefandos concúbitos / lo hicieras! / [...] alguna vez pagarásme las penas; yo misma, arrojado / el pudor, hablaré tus hazañas / [...] Después que con eso se movió la ira del fiero tirano / y, no menor que ésta, su miedo, por ambas causas picado / libera de su vaina la espalda con que estuvo ceñido / y presa del cabello, los brazos tras la espalda doblados, / la fuerza a sufrir lazos. El cuello Filomela aprestaba / y esperanza de su muerte concibiera, vista la espada; / él a la indignada y que llamaba siempre el nombre del padre, / y por hablar luchaba, cogida con tenaza la lengua / cortó con fiera espada; brinca la última raíz de la lengua, / yace esta misma, y, tremente, murmura en la tierra negruzca; / y cual suele saltar la cola de mutilada culebra, / palpita, y muriente busca de su dueña las huellas. / Aun tras este delito (oso apenas creerlo), se cuenta / que con su libido asaltó el lacerado cuerpo a menudo.²³

Filomela sobrevive y plasma lo ocurrido en un tapiz tejido que envía a su hermana. En venganza, las hermanas matan a Itis, hijo de Tereo y Procne, sirviendo sus despojos a Tereo en un banquete. Una vez que el rey ha ingerido a su vástago, aparece Filomela con la cabeza de Itis sobre una bandeja. La acusada violencia de la historia de Filomela es simbólicamente mitigada con su transformación final en ruiseñor. Sin duda, para Picasso fue significativo que la historia de Filomela emergiera como una especie de *ur-eine* (ser primigenio) en la poesía moderna. Las reapariciones más famosas del relato acontecen en *Tito Andrónico*, de Shakespeare, y en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot.²⁴

Mientras que Ovidio muestra detalles de extrema violencia —como la lengua de Filomela retorciéndose en el suelo, luchando aún por llamar a su padre—, Picasso describe, en una narración simultánea, las reiteradas violaciones y la disolución del cuerpo que tales ultrajes engendran. En sus

cuatro versiones, Picasso trabaja alrededor de esta violenta historia para alcanzar una versión en la cual la disolución de los límites entre los cuerpos de Filomela y Tereo transmita su violencia. En el estudio del 18 de septiembre describe a Tereo y Filomela con cuerpos en reposo, definidos y separados. Sólo la daga desfigurada en la cintura de Tereo registra algún aspecto de la narración de Ovidio. En las otras tres versiones, Picasso descarta toda referencia a la tortura específica sugerida por la daga, concentrándose en cambio en la indeterminación de un cuerpo en el otro.²⁵

Los grabados publicados de Picasso muestran a Tereo penetrando a Filomela, quien se resiste aunque la ambigüedad,



²³ Ovidio, *Metamorfosis* VI. 520-526, 531, 532, 539-541, 544, 545, 549-562.

²⁴ En *Tito Andrónico* (acto 2, escena 4), Lavinia es violada por dos hombres, quienes no sólo le cortan la lengua, sino también las manos para impedir que teja o escriba el relato de su crimen, como hizo Filomela. Las referencias de Eliot a la violación de Filomela en *La tierra baldía* aparecen en las líneas 98-103.

²⁵ La daga regresa posteriormente a las manos del Minotauro en un grupo de cinco grabados fechados el 11 de abril de 1933. La historia aparece en las *Metamorfosis* VIII.

o al menos la moderación de su resistencia aparta claramente el dibujo de Picasso del texto de Ovidio. Tereo está al mismo tiempo de pie sobre Filomela y embistiéndola; su pierna derecha parece a la vez recta y con la rodilla doblada, mientras la izquierda está plantada a un lado. El pie derecho de Filomela se funde con el torso de Tereo, empujándolo en vano. La extremidad no está completamente delimitada o definida, sino abierta al avance. Su pierna izquierda aparta la pierna derecha de Tereo y se abre ante el movimiento de la pierna doblada. Filomela lucha y fracasa ante nuestros ojos en un mismo instante figurativo. La indeterminación corporal, particularmente de los torsos y los genitales, registra la fusión de los cuerpos, de sus movimientos al interior de dicha unión. La mano derecha de Tereo sujeta la espalda y el cuello de Filomela, aferrándola. Ella aparta su rostro. Los mechones de su cabellera recuerdan las anteriores y electrizantes pinturas de Picasso de finales de la década de 1920. De los cuatro estudios alrededor de esta historia, Picasso eligió el más moderado para su publicación. Sin las palabras de Ovidio la imagen podría entenderse como un juego sexual, ambigüedad que se extiende a diversos episodios de la *Suite Vollard*.

El tercer estudio de Picasso expresa plenamente la dimensión de su compromiso con la violación de Filomela. Compuso la escena dentro de un marco rectangular central pero ocupó los bordes exteriores con esbozos.²⁶ Si bien en algunos aspectos las imágenes al margen son por sí mismas estudios, contribuyen a la percepción global de movimiento repetido de la imagen. El estudio articula también una relación entre los trabajos gráficos de 1930 a 1931 y sus ensayos con la pintura de gran formato entre 1931 y 1932. Al centro del tercer estudio, Picasso pinta el voluminoso cuerpo de Tereo acometiendo a la crispada Filomela, quien se resiste y empuja a su atacante con la pierna izquierda. Tereo la sujeta por los brazos lanzándola contra el suelo. Una serie de líneas irradian desde donde Tereo sujeta el brazo izquierdo de Filomela, rasgo que no aparece en otros estudios. Las marcas incorporan cierta urgencia un tanto cómica que

contrarresta la gravedad de la violación. El cuerpo extendido de Filomela —con el ombligo en alto a la izquierda (sello característico de la perspectiva anterior-posterior de Picasso) y su pierna izquierda en un giro imposible— da testimonio de su vigorosa lucha. Ella aparta la mirada tanto de Tereo como del espectador. El rostro esquivo de Filomela oscurece la cronología de los eventos: ¿estamos presenciando la violación antes o después de que Tereo le arranque la lengua? Dicha ambigüedad cronológica registra una reincidente violación, su reiterado impacto.

Picasso *simboliza* esta violación mediante los múltiples rostros que la bordean. En la parte inferior de la imagen despliega un estilo sombreado y volumétrico completamente distinto a la linealidad de la imagen central y las de los márgenes. Reclinado a la izquierda, aparece un exuberante desnudo. Dicha imagen descansa sobre el costado derecho, con la pierna del mismo lado colocada debajo y la cabeza apoyada en la diestra. Sus redondos pechos empujan hacia delante, enmarcados por su brazo izquierdo, extendido sobre las curvas de su torso. Su mano cae estratégicamente ocultando sus genitales, en un gesto de coquetería que evoca a la clásica “Venus púdica”, figura familiar para Picasso. Dos bustos sombreados de manera similar aparecen a la derecha. En los márgenes, Picasso retoma la grave presencia de las figuras de pie. El borde derecho muestra una mano aferrando la muñeca de otra, poniendo especial cuidado en las líneas y contornos de ambas extremidades. En contraste, las manos y pies de la imagen central se muestran sensiblemente incompletos, con los dedos inconclusos o con las puntas abiertas. Sobre las manos, el perfil barbado de Tereo, con los ojos dirigidos hacia las manos y a la sometida Filomela, aparece cuatro veces. Su expresión aquí es mucho menos depredadora, más observadora que en la escena principal. Los cortos mechones del cabello de Tereo ceden el paso al rostro esquivo de Filomela triplicado a lo largo del borde superior derecho. Un cuarto rostro aparece junto a otro inclinado y contorsionado que se extiende también a lo largo del borde superior, sin mostrar sus extremidades. Este cuerpo guarda

Pablo Picasso | *Lucha entre Tereo y Filomela* (*Lutte entre Térée et sa belle-sœur Philomèle*) [ilustración para las *Metamorfosis* de Ovidio, placa I], 18 de octubre de 1930 | Fig. 74

Lucha entre Tereo y Filomela (*Lutte entre Térée et sa belle-sœur Philomèle*) [ilustración para las *Metamorfosis* de Ovidio, placa II], 18 de octubre de 1930 | Fig. 75

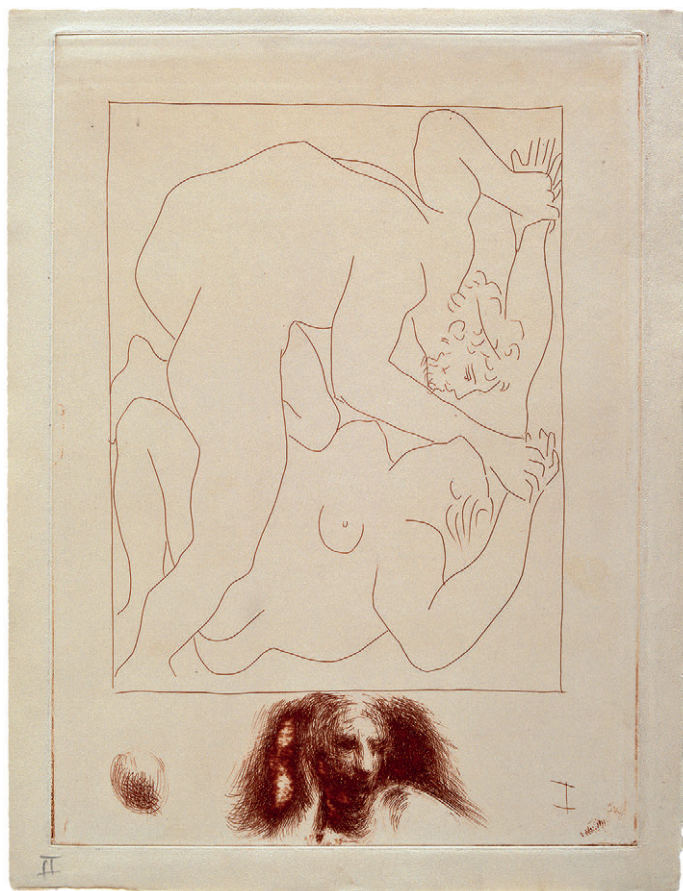
²⁶ El borde ilustrado no aparece en *Myth and Metamorphosis*, de Florman, pero sí en el catálogo de la exposición de 2001, *Picasso érotique*, 104-105. El catálogo incluye sólo dos estudios, tal vez porque la primera versión y la final no eran suficientemente “eróticas”.

un fuerte parecido formal con la retorcida figura de Orfeo en el estudio del primero de septiembre. Hay otro rostro esquivo y de perfil que aparece debajo de la pierna de Filomela. ¿Cuántas veces tiene ella que apartar la vista?

Arriba a la izquierda, en un giro de la Filomela que aparece a la derecha, hay una exuberante mujer dormida. Ella evoca otro estudio de principios de septiembre, realizado por Picasso en la parte posterior de un sobre, donde una mujer también dormida apoya la cabeza sobre sus brazos extendidos. El modelado orgánico del cuerpo, con senos y vientre en forma de manzanas y piernas que semejan gua-

dañas, reaparece dos años después en *Figuras a orillas del mar* y, de manera más apacible, en *Desnudo acostado* (1932). En este dibujo la dócil sensualidad de la durmiente contrasta con su pareja a la derecha y las frágiles líneas del cuerpo de Filomela en la imagen central. Si desde su estudio de Filomela Picasso mostró preferencia por una de las figuras dormidas, en el margen parece haber plasmado parte de esa lógica. Un desnudo frontal ocupa la mayor parte del borde izquierdo y justo encima de su cabeza se ve otro perfil evasivo.²⁷

En sus pinturas de principios de la década de 1920 Picasso exploró temas ligeros —mujeres junto a una fuente,



²⁷ El segundo estudio realizado el mismo día se parece al tercero pero incluye sólo un busto a lo largo de borde inferior. En la imagen central, Filomela lucha con su atacante con más energía que en la versión final, pero su cuerpo está menos disperso que en el tercer estudio.



muchachos con gaitas, parejas en la playa— con un estilo ponderado y escultórico que sólo insinuaba la ilusión de una acotada integridad del cuerpo. En 1930 buscó la simplicidad del trazo para transmitir el oprobio. El cuerpo no delimitado de Filomela expresa una idea similar a la de la pintura goteada en el pie de una de las figuras de *Tres mujeres en la fuente*: la imposibilidad de la individuación, de una enclaustrada independencia del cuerpo. Los cuerpos sólidos y sustanciales de principios de los años veinte reaparecen una década después con la fusión de extremidades modulares del cuerpo en la playa, entrelazadas e indistinguibles, como en *Figuras a orillas del mar*. La(s) figura(s) trabajan(n) aquí con su apariencia de delimitación e individuación, aspecto que logran sólo parcialmente. En *Figuras a orillas del mar*, como en las ilustraciones de Picasso para las *Metamorfosis* —especialmente en las de Tereo y Filomela— resulta imposible aislar un cuerpo de otro o unir sus partes en un todo unificado. La verdad de la no-individuación del cuerpo plástico emerge ante el espectador de forma (apenas) tolerable por la pintura. Picasso capturó estas formas esculpidas en la arena sobre las que descansan en su presencia plena e ilusoria, aunque en un momento cuya inminente disolución refleja nuestra incapacidad para articular sus cuerpos íntegramente. Si las pinturas de Picasso en los primeros años de la década de 1920 insinúan

apenas una réplica corporal, *Figuras a orillas del mar* ilustra esa repetición en términos de intercambio entre los cuerpos, permutación que ocurren a expensas de su individuación. La metamorfosis demanda la desarticulación de toda integridad corporal ilusoria.²⁸ Si bien esta pintura no mantiene una relación formal con la imaginería clásica, se ocupa de las mismas preguntas acerca de la coherencia y solidez del cuerpo. Desde *Tres mujeres en la fuente* hasta *Figuras a orillas del mar*, este vínculo de Picasso con el cuerpo y el antiguo Mediterráneo lo mantendrá ocupado durante una década.

Los márgenes del tercer estudio de Picasso para *La violación de Filomela* nos permiten entender a las durmientes que componen la mayoría de sus pinturas de gran formato entre 1931 y 1932 dentro del contexto de su particular relación con Ovidio. *Mujer desnuda acostada* (*Femme nue couchée*) realiza esta conexión entre sus figuras ovidianas aun con cierta obviedad al pintar un cuerpo durmiente que parece humano y, al mismo tiempo, está compuesto de frutas maduras. Con esta secuencia onírica Picasso aborda el proceso de transformación corporal que realmente evitó en sus ilustraciones de las *Metamorfosis*, precisamente porque su versión de metamorfosis difiere de la de Ovidio. En la escena ovidiana la mujer se convierte en una cornucopia con deseos femeninos, manteniendo el alma intacta dentro de su cuerpo transformado; en la descripción de Picasso ella es, simultáneamente, mujer y fruta. En su *Muchacha con guitarra* (*Jeune fille à la guitare*), 10 de enero de 1932, se reconocen los paneles de la secuencia de *Figura* de finales de los años veinte. Los paneles dejan ver el respaldo de la silla, dislocada por la cabeza de perfil. La figura blanca resalta la cabeza de la muchacha y su separación del resto del cuerpo. Picasso se esfuerza por suturar dicha cabeza al cuerpo para representar el proceso de imperfecta fusión entre un rostro y su figura. Ha suavizado los electrizados mechones sobre el rostro sustituyéndolos con las elegantes líneas de sus ilustraciones para Ovidio. El pecho es al mismo tiempo manzana y helecho, su vientre una guitarra que, en una encarnación previa, mantiene cierta relación con el rostro (comparar con el estudio

Pablo Picasso | *Figuras a orillas del mar*
(*Figures au bord de la mer*), 12 de enero de 1931 | Fig. 68

El descanso (*Le repos*) [*Mujer en un sillón*],
22 de enero de 1932 | Fig. 61

El sueño (*Le Sommeil*), 23 de enero de 1932 | Fig. 62

²⁸ Dos esculturas de 1928, *Metamorfosis I* y *Metamorfosis II*, son incluidas en este grupo porque sus miembros mezclados presentan a un ser que se fusiona consigo mismo en forma perpetua.

del primero de septiembre para las *Metamorfosis*). Sus extremidades se funden con la silla en la que duerme.

En *La lecture (Marie-Thérèse)*, pintada el día anterior (9 de enero de 1932), Picasso injerta la cabeza de la figura en su cuerpo con mayor firmeza y suturas suavizadas. Si las imágenes ovidianas se interesaban por la interpenetración de múltiples cuerpos o la apertura de un cuerpo ante otro como signo de su naturaleza ficticia, la secuencia del sueño, con la que Picasso trabajó en el contexto de las ilustraciones de Ovidio, explora la reconstitución del rostro y el cuerpo a partir de la integración de sus partes, así como la penetración de un cuerpo por sus propias extremidades. Guitarra, helecho y cara crean una mujer.

Dos imágenes de la secuencia del sueño, pintadas el 22 y el 23 de enero de 1932, exhiben la simultaneidad absoluta con la que Picasso había estado trabajando. El 22 de enero pintó *El descanso (Le repos)*, aunque esta obra —pese al título— no es un cuerpo en reposo. Reconocemos un perfil salvaje con el cabello electrizado y, dislocada entre dos ojos verticales, una boca carnívora acrecentada de algún modo por el grito profundo que emerge desde ese perfil. La cabeza se une al cuerpo perfectamente, cuerpo y cara forman una monstruosa y unificada totalidad.²⁹ Los colores intensos —rojos, amarillos, verdes y azules brillantes— anuncian la demencia de la figura, yuxtapuesta contra el desenfadado papel tapiz del salón. He aquí a la creatura que lapidó a Orfeo. Al día siguiente, con *El sueño (Le sommeil)*, Picasso vuelve al confort de la aparente legibilidad: líneas claras, colores suaves, una cara redonda y tranquila, senos y vientre redondeados, los labios cerrados y lampiños de los genitales pre-pubescentes. Casi podemos escuchar un leve ronquido. En sus selecciones para las *Metamorfosis*, Picasso representó deliberadamente el más terrible de los relatos con líneas exquisitas. Asimismo, pintó *El sueño* un día después de *El descanso* no para sublimar lo terrible con lo hermoso sino para afirmarlos como uno solo, existentes en un estado de interminable y simultánea metamorfosis en la que la belleza y la monstruosidad habitan la misma forma.



²⁹ Sobre la monstruosidad y Picasso, ver T. J. Clark, *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 173-190.