

**PICASSO: UN PINTOR MEDITERRÁNEO EN
PARÍS. EL ORIGEN Y LA MITOLOGÍA COMO
BASE PARA REAFIRMAR LA IDENTIDAD DEL
ARTISTA (1925-1937)**

**PICASSO: A MEDITERRANEAN PAINTER IN PA-
RIS. ORIGINS AND MYTHOLOGY AS A
STARTING POINT TO REINFORCE THE AR-
TIST'S IDENTITY (1925-1937)**

Carlos Ferrer Barrera*

RESUMEN

Hacia mediados de los años veinte, Picasso se encuentra ante una problemática de difícil solución. El mundillo de los Ballets Rusos y la alta sociedad había dejado de satisfacerle, y su relación con Olga Khokhlova no pasaba por su mejor época. Poco interesado en los lujos y placeres de la riqueza, buscaba nuevas soluciones para un arte que se estancaba, o al menos empezaba a ser duramente criticado por los más rebeldes entre los jóvenes dadaístas. El contacto con el surrealismo supuso la entrada de aire fresco en su obra, pero no conectaba plenamente con ellos y necesitaba reforzar su posición como líder artístico, para lo que no dudó en hacer uso de la mitología y sus orígenes mediterráneos.

Este artículo pretende aportar luz a la creciente introspección del periodo surrealista (1925-1937) donde, más que un nuevo estilo, Picasso trabaja en la búsqueda de una nueva imagen de sí mismo. Comienza a hacer esbozos sobre la muerte de Orfeo en 1930, lo que, unido a la reaparición poco antes del Cristo crucificado, y la posterior presencia del Minotauro, ya definitiva como *alter ego*, configurará la nueva identidad que pretende proyectar. Orfeo, al interactuar con la tríada de mujeres, enlaza la representación femenina y la del yo del artista. El poeta mítico determina lo autorreferencial picassiano en los treinta, subrepticamente actúa bajo las acciones de Cristo y el Minotauro con su rasgo principal, la mirada hacia atrás. Esto tendrá un sentido determinado, y es lo que hemos llamado *ideograma Orfeo*.

Palabras claves: Picasso, mitología, origen, cultura mediterránea, identidad.

* El autor pertenece a la Universidad de Málaga - España, (cfbarrera@yahoo.es). Fundación Picasso, Museo Casa Natal. Málaga - España.

Artículo recibido: 16 febrero de 2017 Artículo aceptado: 14 marzo 2017.

ABSTRACT

In the mid-1920s, Picasso faced a dilemma. The circles of the Ballets Russes and high society did not appeal to him anymore, and his relationship with Olga Khokhlova was going through a difficult time. Uninterested in the luxury and pleasures of wealth, he searched for new solutions for an art that was becoming stagnant, or at least he was starting to be harshly criticized by the most rebellious young Dadaists. His approach to Surrealism added a breath of fresh air to his works, but he didn't quite share its view and needed to reinforce his artistic leadership, so he did not hesitate to resort to Mythology and his Mediterranean origins. The aim of this article is to provide an insight into the increasing introspection of the Surrealist period (1925-1937) when, more than the acquisition of a new style, the painter concentrates on the development of a new self-image. In 1930 Picasso begins to sketch Orpheus' death which, in addition to the earlier reappearance of the crucified Christ and the later emergence of the Minotaur as an alter ego, will shape the new identity he wishes to reflect. Orpheus, by interacting with the triad of women, brings together the feminine depiction and the artist's own self. The mythical poet determines Picassian self-reference in the thirties and surreptitiously works under the influence of Christ and the Minotaur's distinctive feature, the backward glance. This will bear a specific significance, which we have called Orphic ideogram.

Key words: Picasso, mythology, origins, Mediterranean culture, identity.

Introducción

El interés de Picasso por la mitología es evidente para todo aquél que se acerque a su producción artística. También es conocido el uso de diversos personajes de la tradición clásica de la cultura mediterránea como *alter ego* según el momento: Arlequín y el Minotauro son los más habituales, si bien existen otros que, aunque con menor protagonismo, aportan o refuerzan ciertos conceptos que el artista quiere presentar de una manera velada como parte de la identidad propia: por ejemplo, Cristo, Marat, el torero, el escultor y Orfeo.

La interacción entre ellos codifica la idea que Picasso quiere transmitir de sí mismo: el pintor, como Orfeo, Cristo o el Minotauro, es un incomprendido por la sociedad y, como resultado, su víctima. Es un elegido para el sacrificio, un artista-héroe-vidente capaz de trascender más allá de lo terrenal y traer un mensaje que debemos descifrar para comprender los misterios de la condición humana. Para condensar su mensaje, Picasso, líder de la modernidad en la fría y nórdica capital francesa, se sirve de sus orígenes mediterráneos: corrida, mitología e incluso religión sirven de soporte a la regeneración de la imagen social de un pintor cuestionado, tras la consolidación del cubismo, por sus estrechas relaciones con el *beau monde* de los Ballets Rusos y la alta sociedad.

El viraje clasicista de su pintura tampoco ayudaba en este sentido y le generó críticas desde los sectores más iconoclastas del mundillo artístico: "Picasso,

muerto en el campo de batalla” clamaba Pierre de Massot en la velada dadaísta *Soirée du coeur à barbe*, celebrada el 6 y 7 de julio de 1923. Dicha velada acabó con la intervención policial después de que André Breton acudiera en defensa de su admirado pintor y rompiera el brazo de Massot a bastonazos (Caws, 2005). No faltaban por tanto defensores de la aportación cubista al arte en términos de modernidad y liberación, y Breton no tenía reparos en asegurar que “Le surréalisme, s’il tient à s’assigner une ligne morale de conduite, n’a qu’à en passer par où Picasso en a passé et en passera encore” (Breton, 1925, p. 30)¹. Desde una perspectiva bien distinta, otros como Waldemar George (1924) destacan el valor de sus composiciones monumentales: “Picasso doit être reconnu comme le premier artiste qui incarne l’esprit de son époque, qui lui donne corps et qui en prends conscience” (p. 14)².

En este contexto se inserta el interés por atribuirse un origen mítico que concluirá, mediados los años treinta, con su identificación con el Minotauro, una bestia atávica más allá de estilos pasajeros. Pero antes de llegar ahí, abre un camino plagado de elementos manifiestamente autorreflexivos: desde las cabezas esculpidas que aparecen en 1924, o el perfil en sombra entre 1925 y 1929, hasta los restos del guerrero esparcidos por el suelo de *Guernica*.

La cuestión que sintetiza y subyace en toda la producción picassiana es el encuentro entre lo masculino y lo femenino, que deriva en amor, danza, agresión o en una escenificada batalla. Todos los temas y subtemas de su obra lo hacen precisamente porque responden de algún modo a ello. Para él todo se resume en las interrelaciones mujer-hombre, aunque sea bajo máscaras humanas, animales, mitológicas, literarias o religiosas. De su fértil cruce brotan las demás narraciones secundarias, y así se comprende por qué las relaciones entre el pintor y la modelo aluden al amor y al sexo como metáforas de la producción artística. En términos simbólicos procreación equivale a creación, es decir, pintar es amar y viceversa.

¹ “El surrealismo, si tiene que asignarse una línea moral de conducta, no puede seguir otro camino que aquél por el que Picasso ya ha pasado, o pasará en el futuro”. La traducción es propia.

² “Debemos reconocer a Picasso como el primer artista que encarna, da cuerpo y hace tomar consciencia del espíritu de su época”. La traducción, que se publicará en 2017 junto a otros escritos de W. George en una edición de la Fundación Picasso, es propia.

Metodología y planteamientos previos

Mediante su relación e interacción con las mujeres, o enfrentado a un ideal picassiano de mujer, podemos analizar cómo pretendía ser visto el pintor, ya que la elección del Minotauro, el Arlequín o el torero no es en absoluto casual. Y para desafiar las críticas, superarlas y reubicarse en la cima social de la capital del arte moderno, recurre a la mitología³.

La problemática de la imagen propia tiene tres episodios encadenados entre 1925 y 1937: en primer lugar, la representación de grupos de mujeres desnudas, algo casi obsesivo para él, sobre todo cuando forman tríadas; en segundo lugar, conectado con la influencia de la iconografía de Las Tres Gracias, la ilustración de *Las metamorfosis*⁴, que le reaviva sus orígenes mediterráneos y le aporta contenido literario útil para su investigación; por último, los personajes autorreferenciales, y en particular las interrelaciones de Cristo, Orfeo y el Minotauro en lo que llamaremos ideograma Orfeo.

Tres obras resumen las conexiones entre la representación grupal de la mujer y lo masculino: *La danza*⁵ de 1925 (Figura 1) supone el vuelco formal en su pintura; *La muerte de Orfeo* de 1930 (Figura 2) introduce al personaje en la constelación de los *alter ego*; y la *Barca de náyades con fauno herido*⁶ de 1937 (Figura 3), cuya composición es heredada de la anterior e incluye al fauno como figura que viene a sepultar y sustituir al Minotauro.



Figura 1. *La danza*
(*Las tres bailarinas*),
1925, Pablo Ruiz Picasso



Figura 2. *La muerte de*
Orfeo (detalle), 1930,
Pablo Ruiz Picasso



Figura 3. *Barca de*
náyades y fauno herido,
1937, Pablo Ruiz Picasso

³ No hay que olvidar que el proceso podía darse a la inversa: Picasso se inspiraba en su vida cotidiana para trascender en su pintura, pero también utilizaba sus composiciones para lanzar mensajes e influir en su entorno sentimental.

⁴ Cr 19; BI 99-128; GB 143-172. Véase la tabla de abreviaturas para los catálogos razonados, tras la bibliografía.

⁵ OPP 25.001; PP 25.052; Z V.426.

⁶ OPP 37.034; PP 37.256.

Hacia 1925 surgen elementos que podemos entender como prefiguraciones de la representación de Orfeo: a) la sombra como espectro proveniente del más allá, o de un submundo; b) las cabezas esculpidas, que conectan con la sombra por el momento en que surgen y su papel en las obras, y c) el dibujo *Desnudos (cinco bailarines)*⁷ que preludia la presencia órfica, su esquema compositivo y algunas ilustraciones de *Las metamorfosis*.

La reformulación del esquema de las tres Gracias como esencia de lo femenino en Picasso se acompaña en muchos casos algún tipo de presencia masculina que matiza, enturbia o amenaza la dulce calma de las mujeres. Es algo que puede advertirse ya desde *El harén* de 1906 y que se repetirá en otras piezas como las *Bañistas* de 1918, pero casualmente ese elemento masculino queda apartado en las numerosas tríadas de 1921 a 1924, hasta que entra en juego el recurso de la sombra en *La danza* (1925). El perfil en negro, pese a que Picasso afirmase que era su amigo muerto recientemente Ramón Pichot, es un sustituto del yo, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que va a adquirir en los años sucesivos. Y es por su carácter de presencia misteriosa, no del todo humana, por lo que puede entenderse como uno de los antecedentes claros de la aparición órfica.

Resultados: Orfeo en Picasso

René Char (1958) escribe en *L'Escalier de Flore*, ilustrado con dos puntasecas sobre celuloide de Picasso⁸, los siguientes versos que recuerdan al mito: "Poète, pourquoi vivant / le plus vivant de tous, / n'es-tu que ténèbres de / fleur parmi les vivants?"⁹.

Por otra parte, tal como Geneviève Laporte (1975) lo cuenta, cuando decidió apartarse definitivamente del pintor, lo presenta como alguien que se había vuelto para ella ajeno y extraño, como perteneciente a otro mundo: "La pena de Orfeo, en aquella casa de fosos negros en donde danzaba su sombra, se desplomaba sobre mis hombros". Previamente, Jean Cocteau le había contado con respecto a Picasso que "Hay veces en que uno está muerto sin estarlo" (p. 220-221).

⁷ Z V.423; OPP 25.056; PP 25.038. Véase Figura 4.

⁸ Cr 94; BI 865-866.

⁹ "Poeta, ¿Por qué vivo / el más vivo de todos / no eres más que sombras de / flor entre los vivos?".

Sirva la anécdota biográfica de Laporte y poética de Char para contrastar con el hecho de que la presencia de Orfeo en la obra de Picasso no es muy frecuente, y consta apenas de unas pocas composiciones entre 1930 y 1933, pero también para resaltar que han existido paralelismos y comparaciones muy reveladoras en su entorno. En 1908 había pintado *La dríada*, que Valeriano Bozal (2002) señala “como una nueva Eurídice (...). Si esta licencia poética fuera aceptable, entonces el artista, y nosotros –que nos ‘hemos vuelto’ para verla– con él, seríamos Orfeo” (p. 52), y por lo tanto la identificación puede venir de lejos. Además, dos grandes amigos de Picasso, los poetas Guillaume Apollinaire y el Jean Cocteau, mostraron un profundo interés por el poeta mítico. El primero de ellos le encargó ilustrar su *Bestiario o el Cortejo de Orfeo*, pero el proyecto no resultó, mientras que en 1930 se publica el *Orphée* teatral y la película *Le sang d'un poète* de Cocteau, y en septiembre de ese mismo año Picasso se decide a grabar las planchas de *Les métamorphoses* tras años de insistencia del editor Albert Skira. En su revisión de los mitos ovidianos, elige desde un principio el tema de la muerte de Orfeo que le permite concentrar mayor violencia. Trabaja durante todo septiembre con un tema que ya tenía un buen recorrido iconográfico en la historia del arte, y dedica seis obras a este episodio: dos dibujos y cuatro grabados.

Unos años antes, quizá sin reparar en ello, Picasso había realizado un dibujo que puede asociarse con el mito de Orfeo cuando huye de las ménades que tratan de agarrarle. Es la primavera de 1925 y se encuentra en Monte-Carlo con los Ballets Rusos, tomando bocetos de los numerosos ensayos de danza que pudo contemplar. Se desconoce el motivo representado en este dibujo y su título, *Desnudos (Cinco bailarines)* (Figura 4), no explica la escena. La semejanza estilística junto al efecto de movimiento coral la convierte en un claro precedente de *Las metamorfosis*, y probablemente Picasso ya tuviera en mente, aun sin existir siquiera la idea de ilustrar el libro, el esquema que luego reproduciría¹⁰ (Figura 5).

¹⁰ Véase el grabado que encabeza el Libro X de *Las Metamorfosis*, BI 117; GB 161.



Figura 4. *Desnudos*
(*Cinco bailarines*),
1925, Pablo Ruíz Picasso



Figura 5. *Cuatro mujeres*
huyendo,
1925, Pablo Ruíz Picasso

Otro momento importante lo encontramos en 1925. Rafael Jackson (2003), en un capítulo titulado *Entre la luz y las sombras* (pp. 101-126), señala conexiones en las obras de ese año a través de ideas tomadas de Apollinaire, de Chirico o Cocteau. Para él, Picasso compartía la noción de pintor-vidente que tenía Apollinaire, donde la creación es “síntesis de iluminación e inspiración” (p. 111). Más adelante, interpreta el *Estudio con cabeza y brazo de yeso* de 1925¹¹ como la «cabeza parlante» de Orfeo, que aún canta tras ser despedazado (p. 116-117). Sin embargo, quizá demasiado influenciado por de Chirico, no continúa con la identificación más allá de *Las metamorfosis*, pero sí traza “una autobiografía mítica a partir de su propia existencia, algo que Orfeo, Cristo y el Minotauro le ayudaron a cristalizar” (p. 184). Los tres personajes, a caballo entre lo terrenal y el inframundo, sugieren el paso de un mundo a otro, algo muy obvio en los dos primeros. Esto nos lleva a la idea de *catábasis* (descenso), que lleva aparejada una necesaria *anábasis* (ascenso):

Según la antigua tradición griega, una *catábasis* era el descenso, realizado por voluntad propia, de un hombre vivo al reino de los muertos, el Hades. Se trata de una presencia en la ausencia. El significado pleno de tal intrusión en la alteridad está vinculado con la posibilidad de llevar a cabo un movimiento inverso: subir desde los infiernos para comunicar, a los hombres, una verdad sobre lo invisible. A esta salida del Hades, regreso de una vida ausente en la presencia, se la denomina *anábasis*, término de una victoria sobre la muerte (Servier, 2006, p. 410).

¹¹ Z V.445.

Por tanto, si volvemos a la idea de Picasso como vidente, de su identificación con Orfeo o Cristo se induce que el artista es un mensajero¹² que trae una verdad de un lugar al que solo unos pocos pueden acceder. Y ese acceso se adquiere únicamente a través de un sacrificio que supone una pérdida y un nivel de sufrimiento por encima de las capacidades humanas. En ese proceso purificador, descubre su imagen detrás del espejo, se convierte en el Otro picasiano. Sobre la figura del Otro, Enrique Mallén (2014) sostiene que:

En su búsqueda de una identidad, Picasso descubre que la identidad del Yo es relativa, definida en la propia relación entre el Yo que busca y el Otro que lo circunda. El deseo del Yo se proyecta sobre un Otro imaginario, y por lo tanto inherentemente alejado de sí mismo. Una vez que reconoce esta brecha entre Yo deseante y Yo deseado, el Yo puede establecer que su identidad es esencialmente un Otro ilusorio.

Se produce una metamorfosis a nivel identitario, que no pictórico, dentro mismo de la configuración mental del artista. Figuradamente, Picasso ya es Cristo, Marat, Orfeo o el Minotauro, pero no cada uno, sino todos ellos conformando un todo indivisible y fragmentario como un retrato cubista. Es lo que Vernant (1996) entiende desde una acepción social cuando define “el Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad” (p. 36), o la idea platónica de que “no se puede concebir ni definir el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros” (p. 38).

Dicha metamorfosis se induce también por un cambio de rol que operan los rasgos de su amante Marie-Thérèse Walter al pasar de Eurídice a ménade: las enfurecidas tracias que despedazan a Orfeo tienen el rostro amable, e incluso lleno de devoción, de la joven amante de Picasso, y por tanto la asociación se hace aún más evidente. Como señala Judith E. Bernstock (1991), ya antes se había transformado a Eurídice en bacante en la versión operística de Offenbach, una idea que seguramente habría atraído a Picasso.

¹² En este sentido, cabe citar el paralelismo de Orfeo con Hermes-Mercurio, que descendió al Hades para traer de vuelta a Perséfone/Proserpina. El mensajero de los dioses tiene también su cara profética y oscura en el Hermes Trimegisto.

Ideograma Orfeo

Guillaume Apollinaire ([1913]1994) describía a Picasso como un renacido, una especie de fénix que renueva y modifica el mundo con su sola presencia:

Enorme llama. Hombre nuevo. El mundo es su nueva representación. Y enumera los elementos, los detalles con una brutalidad no carente de gracia. Es un recién nacido que pone orden en el universo para uso personal, y también para facilitar-se las relaciones con sus semejantes. Esa enumeración posee la grandeza de la epopeya, y, con el orden, estallará el drama (pp. 42-43).



Figura 6. *Orfeo, o el poeta, X*, 1933, Pablo Ruiz Picasso

Como se ha demostrado recientemente (Ferrer Barrera: 2015), las interacciones de Orfeo, Cristo y el Minotauro proyectan una idea de regeneración en un proceso que dura varios años, precisamente los de mayor densificación iconográfica de la obra picassiana. Se puede identificar el ideograma Orfeo con la figura que vuelve su rostro y dirige la mirada atrás y que en Picasso se dramatiza hasta un giro imposible de 180° como sucede en los once monotipos que realiza en 1933¹³ (Figura 6). Ese giro se produce también en la ilustración para *Las metamorfosis*, pero con un sentido distinto, más introspectivo. En lugar de mostrar terror, aparta su mirada de las asesinas y asume su muerte con aire calmado e inexpresivo. La vuelta de la cabeza es más una referencia a una posible rotura violenta del cuello, de ahí que aparezca el mentón tras el hombro en una torsión opuesta a la de su cadera (Figura 2).

El ideograma Orfeo surge cuando incide bajo la forma de otros personajes. El Minotauro, que representa el lado más salvaje del espíritu, es también metáfora del propio Picasso, surgida de sus fantasías de ecos mito lógicos y profundamente enraizados en las culturas mediterráneas, como se ve en sus declaracio-

¹³ GB 540-550.

nes a Françoise Gilot ([1964]1996). Quizá por eso el Minotauro se convierte en el yo más puro, interior y visceral, por ser el más incomprendido y, sobre todo, el que tiene una relación más distante con el entorno¹⁴:

Se nos dice que Teseo al llegar mató a un Minotauro, pero fue uno entre muchos. Sucedió cada domingo: un joven griego llegaba desde el continente y cuando mataba a un Minotauro hacía felices a todas las mujeres, especialmente a las viejas (...). Un Minotauro guarda a sus mujeres con prodigalidad pero reina por el terror y ellas se alegran de verle muerto (p.62).

Avanzando en la conversación, el asunto se vuelve hacia lo personal y comienza a relatar más lentamente: “Un Minotauro no puede ser amado por sí mismo (...) Quizá por eso le agradan las orgías” (p. 63). El artista se siente incomprendido, pero no se plantea renunciar a su máscara. Como apunta Jackson (2003), “Tanto Picasso como su *alter ego* son (...) verdugos y víctimas al mismo tiempo (...) se consideraba a sí mismo como un Minotauro hostil que, blandiendo la puntilla o el estoque, imitaba las facultades de un matador” (p. 228).

Existen por lo demás varios niveles de identificación en los distintos personajes autorreferenciales. Quizá el Minotauro es el más primitivo y visceral de todos ellos. Por la forma en que Gilot lo cuenta, parece que Picasso se esmera en cuidar su retórica, gestos, miradas y pausas. Y no cabe duda de que, más que explicarle los grabados, le está dirigiendo un mensaje muy concreto sobre su relación personal.

Tal vez no sea Orfeo muy destacado entre sus *alter ego*, pero sirve para comprender la capacidad de todos de ir a un más allá y volver. Ya el Arlequín había surgido décadas antes con voluntad de trascendencia en el plano artístico. Por otra parte, de Cristo y su relación alterada con la escalera de *La minotauromaquia*¹⁵ (Figura 7) se puede concluir que, como Orfeo, tiene la capacidad de descender a los infiernos y regresar. No solo eso, sino que esa forma de representarlo implica la fusión de su figura con la leyenda de la salida de los infiernos del personaje mitológico: vuelve la cabeza en su huida hacia arriba de ese mundo oscuro. El giro del cu ello es físicamente imposible y, por tanto, de ningún modo casual o meramente formal, por ello si convierte a Orfeo en ideograma encarna-

¹⁴ Incluso se puede extraer una gradación según el contacto de esos personajes con la realidad: el pescador está más cerca de la realidad que el pintor, el escultor se aleja un poco más, y finalmente el minotauro mantiene una relación basada en el terror.

¹⁵ Ba 573; BI 288.

do en Cristo debió hacerlo por alguna razón de peso, como lanzar el mensaje de su regeneración. Ese ideograma se plasma de dos formas en este Cristo: la cabeza vuelta y el énfasis simbólico en su capacidad de *catábasis* y *anábasis*, donde juega un papel simbólico la escalera.



Figura 7. *La minotauromaquia* (detalle), 1935, Pablo Ruiz Picasso

El Minotauro responde a una idea similar: vive en el laberinto, un inframundo oscuro del que nadie escapa, como el infierno. Se relaciona con humanos e incluso participa en escenas de tauromaquia y marinas donde suele acabar muriendo o herido. Si el Arlequín es una figura de intelecto, el Minotauro es toda esa naturaleza visceral e instintiva que Picasso siempre buscó en pintura. De hecho, Picasso (2002) confirmó su autobiografía mítica en un poema del 4 de mayo de 1936:

Yo he nacido de un padre blanco y de un pequeño vaso de agua de vida andaluza
yo he nacido de una madre hija de una hija de quince años nacida en Málaga en
los Percheles el hermoso toro que me engendra la frente coronada de jazmines
(poema XXXII)¹⁶.

Las analogías de Orfeo con el Minotauro y el hombre barbado –que puede ser el escultor, el pintor o incluso Cristo– tienen un sentido que parte de su carácter simbólico y toman forma pictórica en varias obras del ciclo del Minotauro¹⁷. Una de ellas es el *Minotauro herido, caballero y personajes*, del 8 de mayo de 1936¹⁸ (Figura 8): tras una mujer que observa ensimismada, un hombre se inclina

¹⁶ El texto completo está en francés en el original (reproducido en Bernadac, 1989, pp. 128-129).

¹⁷ En todo este ciclo suele aparecer una barca como medio de salvación y en ella el pescador con camiseta de rayas es un personaje repetido, sobre todo en la serie del Minotauro ciego. Y tanto Cristo como Orfeo han sido identificados como pescadores.

¹⁸ Z VIII.285; MPP 1164r; OPP 36.066; PP 36.058.

sobre la bestia moribunda. Es maduro y barbado, con los brazos en cruz sobre una barca. Si Orfeo encontraba su ideograma en el giro de la cabeza y la posibilidad de descenso y ascenso, Cristo encuentra la suya en el pescador o el hombre con los brazos en cruz. Como en *La minotauromaquia*, hay una relación de empatía entre ellos que proviene de verse partícipes de una idéntica situación dramática.



Figura 8. *Minotauro herido, caballero y personajes*, 1936, Pablo Ruiz Picasso



Figura 9. *Despojo de Minotauro vestido de Arlequín*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

Veinte días después el Minotauro aparece muerto disfrazado de Arlequín en *Despojo de Minotauro con vestido de Arlequín*, del 28 de mayo de 1936¹⁹ (Figura 9), algo determinante ya que fusiona en una figura esos personajes que interesan al pintor. Pero es que además aparece un triple personaje que recuerda al Cristo de *La minotauromaquia* y al escultor de la *Suite Vollard*. Sobre él, se alza un joven a caballo vestido con camiseta de rayas²⁰, coronado de flores y los brazos en cruz²¹. Seguramente esa pedrada con la que amenaza al grifo que lleva los despojos del Minotauro es una metáfora de su resistencia, de que trata de espantar a esos monstruos internos que le acosan a nivel artístico y personal. La muerte propia con posterior renacimiento, vista como motivo artístico, es también el tema tras *Le crayon qui parle*²² (Figura 10). Durante algunos meses, Picasso había dejado parcialmente de pintar y dibujar, volcando toda su creatividad en la literatura. *El lápiz que habla* se encuentra a caballo entre el dibujo y la escritura, y es significativo que cuando pretende

¹⁹ Z VIII.287; MPP 1166; OPP 36.071; PP 36.063.

²⁰ Atributo picassiano por antonomasia.

²¹ Esta figura es un eco de aquella que representa el espíritu de Carles Casagemas en la parte superior de *Evocación o El entierro de Casagemas* (1901), donde el amigo asciende a un ámbito celestial no necesariamente religioso.

²² OPP 36.118.

recuperar la fuerza de sus imágenes, se decanta por elementos que ya ha utilizado anteriormente de un modo introspectivo. La cabeza de hombre con barba, la cruz, la escalera o el Minotauro, aunque son solo evocaciones inánimes, restos sin vida, ejercen simbólicamente de medio para expresar sus preocupaciones artísticas y vitales.



Figura 10. *Le crayón qui parle*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

Todos estos *alter ego* encuentran una muerte tan violenta como útil. Tanto Orfeo como Cristo –el de Picasso– mueren a causa de o sufriendo la violencia de las mujeres y son benefactores de la humanidad. El Minotauro lo hace incomprendido en soledad, pero sin él el mundo será un lugar mejor, es doblemente víctima de sus instintos voraces y de la necesidad humana de protección ante el monstruo. En el lienzo *Barca de náyades con fauno herido*²³ de 1937 (Figura 3), un fauno, herido de muerte, da la espalda a la tríada femenina del mismo modo que Orfeo, lo que refuerza el paralelismo. Picasso prepara por tanto una trampa: bajo el aspecto del fauno se encuentran los gestos de Orfeo y el Minotauro. La tríada femenina ejerce por su parte su rol de condensación de la esencia femenina.

El sacrificio ritual²⁴ del Minotauro es necesario, liberador y purificador, de ahí toda esa puesta en escena suplantando el papel del toro en la corrida. Su ceguera es además símbolo de la impotencia creadora –también a nivel psicológico y sexual–, y de indefensión ante su propio sino. Así lo apunta Carmona (1988): “¿existe mayor pérdida, mayor anulación para un artista que la ceguera? El Minotauro ciego de Picasso puede ser, en alguna medida, la representación patética del miedo del artista como creador y como hombre al complejo de la castración” (p. 28).

²³ El Minotauro picassiano funciona también bajo la piel de otros personajes, y el fauno es su principal heredero y sustituto.

²⁴ La idea de sacrificio funciona en Picasso ajena a teorías como las de Hegel, Caillois o Bataille, a las que Florman (2000, pp. 140-195) ha tratado de adscribir.



Figura 11. *Minotauro y yegua muerta ante una chica joven con velo*, 1936, Pablo Ruiz Picasso



Figura 12. *Minotauro con carretilla*, 1936, Pablo Ruiz Picasso

En *Minotauro y yegua muerta ante una chica joven con velo* (Figura 11), del 6 de mayo de 1936²⁵, el Minotauro sale de una caverna al igual que Orfeo sale del Hades, pero no gira su cabeza, lo que refuerza la idea de que cuando Picasso toma un mito, lo hace de manera parcial según su propia intención narrativa. Al estar cegado por el sol, no tiene sentido volver su cabeza, pero cuando recupera su visión en la escena nocturna del *Minotauro con carretilla*, 6 de abril de 1936²⁶ (Figura 12), sí que mira hacia atrás, con el rostro completamente vuelto. La coincidencia con Orfeo una vez más no es casual, es una variación de la escena, llevando en su carro el cadáver de la yegua. La explicación de dicho cambio viene dada por coherencia narrativa: queda cegado por la luz quizá por tratarse de un momento posterior ya en tierra firme, y la falta de visión simboliza la pérdida de la pareja como parte irrenunciable de sí en su camino de vuelta a la oscuridad, y en una fábula sobre la regeneración constante como artista en su perpetuo ir y venir entre la luz y las sombras.

²⁵ Z VIII.287; MPP 1163; OPP 36.004; PP 36.057.

²⁶ OPP 36.005; PP 36.013.



Figura 13. *Guernica (primer estado)*
(detalle) 1937,
Pablo Ruiz Picasso



Figura 14. *Guernica (detalle)*
1937, Pablo Ruiz Picasso

En *Guernica*²⁷ aparece el último eco de Orfeo, aunque ya muy difuso como un epílogo. En el primer esbozo (Figura 13) del cuadro, que conocemos por fotografías de Dora Maar, la figura yacente masculina era un guerrero crucificado derribado que se transformará en sucesivas versiones en favor de una simbología más universal (Figura 14). Al mismo nivel se encuentra Marie-Thérèse también muerta sobre el suelo, amenazada ya en vano por la espada rota del guerrero. La mutación de este personaje en los restos de una escultura culminará la petrificación definitiva. Los miembros esparcidos por el suelo, con la cabeza en una mueca de espanto, harán volver al punto de partida de aquella «cabeza parlante» de 1925 en el *Estudio con cabeza y brazo de yeso*²⁸ (Figura 15), que se había visto con referencia a la idea del artista-vidente que propone Jackson. Con ello se cierra el círculo del ideograma Orfeo, que ya no volverá a aparecer en la obra de Picasso hasta los grabados de las últimas *Suites*.



Figura 15. *Estudio con cabeza de yeso*, 1925, Pablo Ruiz Picasso

²⁷ Z IX.65; OPP 37.001; PP 37.055.

²⁸ Z IX.65; OPP 37.001; PP 37.055. La mencionada no es la única obra que podemos identificar con la idea de «cabeza parlante» órfica. Véanse *La escultora* (Z V.451; OPP 25.018 y PP 25.102); o *Busto y paleta* (Z V.372; OPP 25.023 y PP 25.082) entre otras.

Conclusión

Nacido en Málaga a orillas del Mediterráneo, cuando Picasso alcanza la madurez y quiere reafirmar la propia identidad, busca en sus orígenes, en sus raíces, para regenerar su imagen. Cuando necesita una nueva composición, explora en lo que lleva dentro, desde las vivencias personales hasta la historia del arte, pero sobre todo sus mecanismos mentales trabajan con imágenes previas que recoloca en contextos antes extraños, con lo que genera nuevos significados y amplía los límites de la creación artística.

Escribía Josep Palau sobre un doble movimiento entre la vida y la obra para entender a Picasso, de modo que se aclararan mutuamente (Laporte, 1975). Sin embargo sus interpretaciones caen a menudo en un exceso de biografismo. Desde estas líneas nos hemos propuesto analizar las entrañas de las imágenes –que no de sus vivencias– para conocer cómo construía sus propias realidades mentales un demiurgo de la pintura que supo jugar sus cartas para erigirse una y otra vez en líder espiritual de la vanguardia y el arte moderno. Para ello es fundamental comprender esa mitología personal generada a través de personajes, desprovistos de su carga literaria, llevados a un terreno donde les hace decir lo que él mismo quiere decir: son figuras vaciadas de significado, que adquieren nuevos sentidos reubicadas en escenas diferentes.

Siguiendo con las ideas de Palau acerca de la pintura picassiana, señalaba que muchas veces no sabemos leer lo suficiente en su pintura ni penetrar en los arcanos que trae su mensaje. Picasso, que se encontraba incómodo cuando le pedían que hablara sobre sus obras, respondía siempre con evasivas puesto que probablemente ni siquiera él habría sabido explicar las complejas realidades en forma de imágenes que su mente era capaz de construir.

Parafraseando a Picasso, es posible que si marcásemos sobre un mapa todos los lugares por los que pasó, y los uniésemos con una línea, saliera dibujado un Minotauro (citado en Bernadac y Michael, 1998)²⁹, pero eso es porque todos los caminos le llevaron hasta la bestia. Fue el propio artista quien se introdujo en un laberinto imaginario en el que acabó encontrando su reflejo. Y como no podía ser de otra forma, estaba destinado a desaparecer al presenciar su propia imagen, su propia naturaleza. Su *yo*.

²⁹ La cita original, en francés, es : “si l’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 ?” (p. 134).

Referencias

- Apollinaire, G. ([1913]1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Visor.
- Baer, B. y Geiser, B. (1986-1996). *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié et des monotypes*. 8 vols. Berne: Kornfeld.
- Bernadac, M.-L., y Michael, A. (eds.) (1998). *Picasso. Propos sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Bernadac, M. -L., y Piot, C. (et al.). (1989). *Picasso écrits*. Paris: Réunion des Musées nationaux.
- Bernstock, J. E. (1991). *Under the spell of Orpheus. The persistence of a myth in Twentieth-Century art*.
- Bloch, G. (1969-1979). *Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié*. 4 vols. Berne: Kornfeld and Klipstein.
- Bozal, V. La dríada. En AA. VV. (2002). *Picasso* (pp. 43-60). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Breton, A. (1925). Le surréalisme et la peinture. *La Révolution Surréaliste*, (nº4), 26-30.
- Carmona Mato, E. (1988). *Las metamorfosis de la fiesta. El mito taurino en la obra gráfica de Picasso*. Málaga: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Caws, M. A. (2005). *Pablo Picasso*. London: Reaktion Books.
- Ferrer Barrera, C. (2015). *Orfeo, Cristo, el Minotauro y Picasso: crónicas -gráficas- desde el inframundo*. En AA. VV. *Picasso. Las metamorfosis de Ovidio y el libro ilustrado. Cinco siglos de relatos a través del grabado* (pp. 54-78). Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal.
- Florman, L. (2000). *Myth and metamorphosis. Picasso's classical prints of the 1930s*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press.
- George, W. (1924). *Pablo Picasso*. Roma: Valori Plastici.
- Gilot, F. y Lake, C. ([1964]1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.
- Jackson, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza.
- Laporte, G. ([1973]1975). *El amor secreto de Picasso*. Barcelona: Euros.
- Mallén, E. (2014). La vida (y la muerte) en Pablo Picasso. *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura. Recurso en línea*, año 8 (nº31). Disponible en <<http://otrolunes.com/31/este-lunes/la-vida-y-la-muerte-en-pablo-picasso/>> [última consulta: 14 febrero 2017].
- Mallén, E. (1997-2017). *On-line Picasso Project. Recurso en línea*. Texas: Sam Houston State University. Disponible en <<http://picasso.shsu.edu>> [última consulta: 14 febrero 2017]

- Mallén, E. (1997-2017). *On-line Picasso Project. Recurso en línea*. Texas: Sam Houston State University. Disponible en <<http://picasso.shsu.edu>> [última consulta: 14 febrero 2017]
- Picasso, P. (2002). *La llave de su ojo malagueño. Antología de textos (1935-1959)*. Málaga: Rafael Inglada.
- Richet, M. (1987). *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections. II. Dessins, aquarelles, gouaches, pastels*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Servier, J. (Dir.) (2006). *Diccionario Akal crítico de esoterismo*. Madrid: Akal.
- THE PICASSO PROJECT (1995-2016). *Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture. A comprehensive illustrated catalogue 1885-1973*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts.
- Vernant, J. P. (1996). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- Zervos, C. (1932-1978). *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre*. 33 Vols. Paris: Cahiers d'Art.

Abreviaturas utilizadas (catálogos razonados y de colecciones museísticas)³⁰

- Ba Brigitte Baer (utilizado para los volúmenes III-VIII)
- GB Bernhard Geiser y Brigitte Baer (para los volúmenes I y II)
- BI Georges Bloch
- MPP Musée national Picasso Paris
- OPP Online Picasso Project (Enrique Mallén)
- PP Picasso Project (Alan Wofsy)
- Z Christian Zervos

³⁰ Las referencias completas se encuentran en la bibliografía.