

Picasso y los maestros antiguos del grabado en las ediciones ilustradas de *Las Metamorfosis*

Álvaro Molina

Las Metamorfosis serán siempre para los pintores una fuente de riqueza. La variedad, la imaginación, las gracias que caracterizan este precioso poema, deben inspirar los cuadros más agradables. Ofrecen a la mediocridad ideas ingeniosas para apoyar su escasez, y al talento una llama nueva

Camille, 1805, 73

IMAGEN
PROTEGIDA
POR DERECHOS
DE AUTOR

No parece difícil reconocer en las palabras de François Camille de Genève la atracción que, desde la propia Antigüedad, los artistas manifestaron hacia las fábulas y mitos narrados por Ovidio en su poema de *Las Metamorfosis*, posiblemente la fuente literaria sobre mitología más influyente en las artes figurativas de todos los tiempos. La fascinación por ese compendio de historias del mundo clásico que sigue definiendo hoy en día las pasiones de la naturaleza humana, explica en gran medida que Pablo Ruiz Picasso aceptara, por primera vez en su vida, el encargo de grabar un juego completo de ilustraciones concebido para un libro en particular que respondiera al texto original y aceptando incluso la selección de mitos propuestos por su editor, Albert Skira. La obra, basada en una traducción al francés de Georges Lafaye de 1928, se publicaría finalmente en 1931.

Hasta ese momento, y pese a las numerosas ofertas de otros encargos similares, Picasso sólo había participado parcialmente en la ilustración de algunas obras literarias remitiendo en general obra gráfica ya existente, por lo que se trataba en consecuencia de libros enriquecidos más que de libros ilustrados propiamente dichos (Carrete Parrondo, 2006; Ferrer Barrera, 2009, 96-97). Los treinta aguafuertes de la edición, de los que quince son escenas decorativas que abren cada libro del poema y el resto las propias ilustraciones de los mitos, suponen en la vida del malagueño el inicio de una nueva faceta como ilustrador, en la que el encuentro entre las artes y las letras propiciará formas alternativas de concebir y experimentar el acto creativo. Entre ellas podríamos destacar especialmente dos: la primera es el renovado interés que la obra despertó en él respecto a las técnicas del grabado. Como ya advirtió Geiser (1955, xiii), el aguafuerte acabaría convirtiéndose en una de sus favoritas, entre otras razones por la libertad que le daba para trasladar a la superficie del cobre su forma de dibujar, basada en un dominio de la línea rápido y dinámico a la vez que impulsivo, pero de enorme precisión. La segunda se refiere al interés que Picasso mostró a lo largo de toda su vida por los mitos grecorromanos en todas sus facetas como artista, reconociendo en el mito muchas de sus obsesiones personales, como las infinitas

Pablo Picasso. *Tres cabezas de hombres (Trois têtes d'hommes)*, 1931. Ilustración para el «Libro primero» de *Las Metamorfosis* de Ovidio (Lausana, 1931)
Col. Fundación Picasso, Málaga

posibilidades imaginadas por Ovidio en la transformación y asimilación del ser humano con la naturaleza, o en las luchas constantes entre lo animal y lo racional (Olmos, 1981, 22). A eso había que añadir una fluida narración concebida desde una libertad y amplitud imaginativa equiparables a la suya propia. Picasso se suma así a una tradición cuyos orígenes se remontan a los inicios de la Edad Moderna con la invención de la imprenta y el arte del grabado, y contribuye a su vez a enriquecer desde la modernidad un imaginario visual en torno a *Las Metamorfosis* nacido a finales del siglo XV con la aparición de las primeras ediciones ilustradas de la obra.

La permanencia del mito ovidiano durante cinco siglos a través del grabado y del libro ilustrado, objeto principal de la exposición, es un sugerente recorrido lleno de matices que permite aproximarse, desde múltiples facetas y perspectivas, a las distintas soluciones que experimentaron los artistas de diversas épocas a la hora de imaginar y visualizar las fábulas del poema, lo que propicia al mismo tiempo, y en un escenario común, sutiles diálogos entre Picasso y los maestros antiguos al concebir temas e historias desde la misma fuente.

Se trata, evidentemente, de relaciones que van más allá de lo estrictamente iconográfico y del grado de libertad que cada artista asume a la hora de imaginar los mitos según una lectura más o menos fidedigna del relato literario o la elección del momento preciso de la acción. En ambos casos, las propuestas de Picasso encuentran más lazos en común de los que podríamos esperar con otros artistas anteriores. Un ejemplo que puede ayudar a comprender esta idea es el interés que todo artista manifiesta a la hora de decidir el momento de la acción representada, lo que podía responder a la fidelidad del texto o a las posibilidades expresivas de la escena, como sucede en el capítulo de la caída de Faetón descrito por Ovidio en el segundo libro del poema. De esta escena se exhiben, junto al aguafuerte de Picasso, hasta cuatro ilustraciones de diferentes periodos.

La primera de todas es una estampa suelta de Giacomo Franco grabada en 1585, pero concebida originalmente para una traducción italiana publicada un año antes en Venecia (p. 185)¹. La función de la estampa acompañando al texto era la de anticipar

[1] Se trataba de la célebre traducción al italiano de Anguillera —de la que hablaremos más adelante—, acompañada de las *Anotaciones* de Giuseppe Orologgi y de unos *Argumentos* morales a cargo de Francesco Turchi, ilustrada con quince estampas al comienzo de cada libro (Díez Platas, 2003, 252). La Biblioteca Nacional de España conserva otras dos estampas del mismo juego sobre Píramo y Tisbe y Ulises.

un resumen visual de los contenidos de cada uno de los libros del poema. Para ello, el autor incorporaba diferentes escenas en un paisaje de formato vertical que permitía introducir así diferentes planos de profundidad. Lo habitual era ceder la zona central a un asunto destacado, en este caso la caída de Faetón (Harthan 1981, 100), aunque el espacio disponible apenas dejaba margen para sacar un provecho narrativo, primando antes el carácter ornamental de la imagen que su capacidad para narrar visualmente y de forma autónoma un episodio en particular.

El segundo ejemplo es una estampa publicada en Roma en 1649 de grabador anónimo pero que copia un dibujo de Miguel Ángel según la inscripción ubicada en la parte de abajo (p. 187). En la estampa, también de formato vertical, se representa a Júpiter en el cielo aparecido en un halo abierto de nubes y montado sobre un águila. Con su mano derecha lanza el rayo que romperá las bridas de los caballos, salvando así a la Tierra de que el Sol se estrelle contra ella. En el centro de la composición, el carro se precipita al vacío mostrando los distintos juegos de escorzos de los caballos y de la figura de Faetón. Finalmente, en la parte inferior la alegoría del río Eridano junto a unas ninfas advierten sin tiempo de reacción la caída del carro. La imagen condensa diferentes momentos en un mismo marco y se destaca por su carácter narrativo, incorporando un paisaje que enmarca el relato. Centrada igualmente en el momento de la caída provocada por el rayo, es la estampa grabada por José Asensio en 1805 que representa de nuevo a Júpiter provocando la caída (p. 191)². A diferencia de la anterior, la escena se concentra en el cielo, llenando todo el espacio de la composición con las figuras de los caballos y Faetón y, al fondo, la de Júpiter.

Al igual que los ejemplos anteriores, Picasso representa también el momento de la caída, prescindiendo en este caso de la figura de Júpiter y valiéndose de hábiles recursos para incentivar la sensación de dinamismo (p. 97). Como explica Carlos Alcalde en este mismo catálogo, el cuerpo de Faetón 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, resaltando además la violencia generada por

[2] Al pie de la estampa se inserta la descripción de la escena: «Júpiter hiere a Faetón con un rayo para evitar un incendio universal».

el choque de los caballos entre sí. Salvando las diferencias evidentes en cuanto a estilo, periodo, técnicas o recursos compositivos, Picasso coincide en lo esencial a la hora de visualizar la escena, eligiendo el clímax del episodio y su vertiente más dramática. Un planteamiento diferente se encuentra, sin embargo, en otra ilustración del mismo relato perteneciente a la lujosa traducción de Bannier publicada en Francia en 1732, grabada por Philip van Gunst (p. 188). La estampa, ubicada en el encabezado de la página, se centra únicamente en representar sobre los cielos el carro en el momento previo al desastre, algo que aunque pudiera restar cierta fuerza a la imagen, permitía descubrir el desenlace a través de la lectura del texto.

La ilustración gráfica del episodio de Faetón narrado por Ovidio desde Giacomo Franco hasta Picasso permite anticipar la enorme variedad de matices a los que responde, en el fondo, la propia evolución del grabado y del libro ilustrado durante cinco siglos de historia, aunque en lo esencial haya mantenido su capacidad divulgativa de información, ideas e imágenes. Entre ellos, el conjunto de piezas seleccionadas para esta exposición también permite preguntarse por otros aspectos como el cambio que fue experimentado el papel del artista en este tipo de encargos y su relación con editores e impresores; la finalidad que cumplirían las ilustraciones como recurso educativo o de mero embellecimiento y, según nos acercamos a la época de Picasso, la nueva concepción que el libro ilustrado adquiriría en el siglo XX como un valioso producto a mitad de camino entre la edición de lujo y el libro de artista (Carrete 2006).

Las primeras ediciones ilustradas

La mayor parte de las ediciones del texto ovidiano ilustradas desde la invención de la imprenta responde a la interpretación alegórico-moral con la que durante la Edad Media se afrontaron los mitos clásicos, dando lugar a los llamados *Ovidios moralizados*, destinados a reescribir y comentar *Las Metamorfosis* de acuerdo a las convenciones

del mundo cristiano (Franco Durán, 1997, 140-41). Gradualmente, las numerosas copias manuscritas en verso y prosa del poema comenzaron a incorporar las primeras iluminaciones del texto para dar forma visual a las distintas fábulas, constituyendo así un temprano imaginario mitológico relativamente asentado al aparecer las primeras ediciones impresas en 1484 y 1493 (Díez Platas, 2008, 344-45).

Los ejemplares ilustrados más tempranos conservados en la Biblioteca Nacional de España del poema de Ovidio pertenecen a principios del siglo XVI, momento en el que gradualmente el libro impreso empezaba a desarrollar unas formas propias y autónomas del códice manuscrito, al que había tratado de imitar en los orígenes de la imprenta (Vega, 2010, 59). Al igual que este último, la incorporación de motivos decorativos como orlas, viñetas o iniciales, y de escenas más complejas que ilustraran el contenido, respondían a la necesidad de complementar la comprensión del relato, así como elevar la imaginación del lector a la vista de las estampas y la lectura del texto. Para ello, el medio más económico, rápido y eficaz para ilustrar los libros impresos desde finales del siglo XV fue la entalladura o grabado en madera, ya que facilitaba estampar al mismo tiempo el texto del molde tipográfico y el taco de madera sobre el que se grababa la imagen en relieve (Carrete Parrondo, 1994, 271).

El ejemplar más temprano de la exposición es una edición impresa en latín en la ciudad de Túscolo en 1526 acompañada de los comentarios de Rafael de Reggio (p. 153)³. El libro todavía mantiene ciertas reminiscencias de los códices manuscritos en la forma de estructurar el texto principal —glosado a dos columnas—, y en el uso de los tipos góticos, tan común en los primeros tiempos de la imprenta. Pese a ello, también se pueden apreciar diversas soluciones para incorporar las ilustraciones, bien encabezando la página, bien insertándolas en nuevas cajas de texto ubicadas a diferentes alturas según el formato o tamaño de la estampa. A su vez, las composiciones heredan igualmente de los códices iluminados la estética de las miniaturas que sirvieron de modelo a los primeros grabados en relieve, destacando una configuración de los mitos similar a la figuración religiosa coetánea y que

[3] Las estampas incorporadas a esta edición son una reelaboración del juego anónimo de 52 grabados creado para la primera edición italiana del poema, publicada en Venecia por Giovanni Rosso en 1497, y que sirvió igualmente como modelo para otras ediciones ilustradas de *Las Metamorfosis* hasta mediados del siglo XVI (Díez Platas, 2008, 346).

compartían con esta última el uso de ropajes y elementos arquitectónicos propios del medievo (Díez Platas, 2008, 344). Un aspecto igualmente compartido con las imágenes religiosas, y fundamental para comprender la utilidad de la estampa en el libro ilustrado, era el carácter educativo que se perseguía al elaborar composiciones destinadas a una mejor comprensión del texto, por lo que será común incluir los nombres de los personajes representados con el fin de identificarlos y reconocer a través de ellos los relatos de fondo.

Las reminiscencias formales e iconográficas de los códices medievales fueron desapareciendo de forma progresiva a mediados del siglo XVI, al mismo tiempo que se definían nuevas formas de concebir la ilustración de la obra. Un caso singular es el *Metamorphoseon Libri XV*, impreso en la ciudad de Francfort en 1563 y editado nuevamente en 1567 (p. 157). La obra estaba ilustrada con un juego de ciento setenta y ocho estampas grabadas en relieve por Virgil Solis, que copiaba a su vez la colección inventada por Bernard Salomon unos años atrás para ilustrar una edición francesa publicada en Lyon⁴. La principal novedad que introduce Salomon, y mantiene en consecuencia Solis, es el plan de ilustrar profusamente el poema hasta el punto de concebir una traducción pictórica paralela a la narrativa, de enorme riqueza iconográfica y equiparando por primera vez la relevancia de texto e imagen de acuerdo a los cánones humanistas de la máxima horaciana del *ut pictura poesis* (Díez Platas, 2003, 255-59).

Las estampas de Solis se incorporaron igualmente a la primera traducción del poema en castellano atribuida a Jorge Bustamante, de la que se muestra en la exposición una edición de 1595 publicada en Amberes en la Casa de Pedro Bellerio (p. 219) con el título de *Las Transformaciones de Ovidio en Lengua española repartidas en quinze libros con las Allegorias al fin dellas y sus figuras, para provecho de los artífices*.

Inspirándose en estas composiciones, el grabador italiano Antonio Tempesta grabó a finales de los años noventa una nueva colección compuesta por 149 estampas de *Las Metamorfosis* empleando el grabado al aguafuerte (pp. 195 y 213), un salto cualitativo

[4] *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jan de Tournes, 1557. El profuso juego de estampas de Salomon, destacado por su valor artístico y originalidad compositiva, se convertiría pronto en uno de los referentes clásicos para posteriores ilustradores del poema de Ovidio. Cfr. Henkel (1926-27, 87-104) y Alpers (1971, 78-101). En el caso del juego de Solis, el grabador alemán invirtió las escenas originales sin apenas alterarlas y ampliando a su vez sensiblemente el tamaño de las mismas.

en la calidad de las imágenes si se comparan con las entalladuras de Salomon o Solis. La obra se publicó en Amberes en 1606 y pronto se convirtió en una de las que más circularon en el resto de Europa⁵.

Frente a las ediciones profusamente ilustradas que impulsan Salomon y sus seguidores en el entorno de Francia, Países Bajos y Alemania, en Italia se va gestando de forma coetánea una tendencia a ilustrar las primeras traducciones a esta lengua con una estampa representativa de cada uno de los quince libros del poema de Ovidio. Entre ellas, una de las más célebres y reconocidas fue la traducción en rima octava de Giovanni Andrea dell'Anguillara, de la que se conserva en la Biblioteca Nacional de España un ejemplar de 1563 (p. 154)⁶. Las ilustraciones, enmarcadas en sus laterales con diversos motivos decorativos (roleos, cariátides, *putti*...), van situadas en el encabezado de cada libro del poema, y hacen referencia por lo general a episodios y asuntos hasta entonces no representados, apartándose así de las convenciones centroeuropeas (Díez Platas, 2003, 262). La razón de ello es que las estampas funcionan en este caso como una forma de introducir al lector en cada uno de los libros del poema, de atraer su atención mediante la representación de uno de los hechos relatados, bien sea como invitación a iniciar la lectura del poema en sus primeros versos, ubicados cerca de la estampa, bien como una forma de ambientar y dar a conocer situaciones y personajes que el lector encontrará en las páginas siguientes, un recurso que terminará consolidándose en siglos posteriores en la ilustración de otros géneros literarios como la novela (Carrete Parrondo, 1993, 17).

La forma de concebir la traducción y las anotaciones al poema por Anguillera tuvo un enorme eco en España, donde circularon numerosas ediciones italianas durante los siglos XVI y XVII, siendo una obra de referencia en la biblioteca de cualquier artista (López Torrijos, 1985, 50). Prueba de ello es la traducción al castellano elaborada por Sánchez de Viana en 1589 de *Las transformaciones de Ovidio*, que adopta el mismo formato de rima además de incorporar el cuerpo de argumentos, anotaciones y comentarios morales, copiando además las ilustraciones que encabezaban cada libro

[5] *Metamorphoseon Sive Transformationvm Ovidianarvm Libri Quindecim*, Amberes, Pieter de Jode.

[6] *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Giouanni Andrea dell'Anguillara in ottaua rima ... di nuouo dal proprio auttore riuedute & corrette; con le annotationi di M. Guiseppe Horolloggi*, Venecia, Francesco de Franceschi, 1563.

en la edición italiana (p. 159). Si bien es cierto que las estampas españolas mantienen la calidad de las originales en el dinamismo de las figuras y el dominio de la perspectiva (Checa 1987, 79), el grabador no consiguió el mismo nivel de perfeccionamiento en la entalladura a la hora de traducir los ricos claroscuros de las originales, algo que por otro lado sólo se terminaría consiguiendo de forma efectiva con las posibilidades técnicas que ofrecía el grabado calcográfico, que centralizará la producción de estampas desde finales del siglo XVI en adelante.

Uno de los ejemplares más tempranos de la exposición que emplea esta técnica es la colección de 178 estampas grabadas por Peter van der Borcht en 1591 en Amberes con motivo de una edición abreviada e ilustrada de *Las Metamorfosis* con los resúmenes extraídos de las *Narrationes* de Lactancio Plácido, donde el argumento de cada asunto se sitúa en frente de la imagen correspondiente. La obra va precedida por un retrato en medallón de Ovidio coronado con laurel (p. 160), de acuerdo a las convenciones clásicas de la retratística destinadas a inmortalizar en la historia la gloria y la fama de los hombres ilustres, de los que comenzarían también en este periodo a gestarse diversas y variadas colecciones grabadas por toda Europa.

El papel del artista en las ediciones ilustradas

La incorporación de retratos de escritores ubicados en las portadas o frontispicios de sus obras fue cada vez más habitual en el libro impreso. Esta práctica de representación contribuía a consolidar sobre el papel la memoria del hombre de letras y el legado que dejaba con su obra y virtudes públicas a la posteridad, otorgando al libro en cuestión un valor de autoridad. La inserción de los retratos se adaptaba a los gustos estéticos de todo momento, si bien se trataba en todo caso de fijar una iconografía lo más veraz posible de los retratados. En el caso de autores clásicos como Ovidio, lo normal era recurrir al modelo de busto de perfil en medallón que veíamos con van der Borcht, cuya efigie parece servir de inspiración, a principios del siglo XVIII, para otro retrato diseñado por Jan Schenk en el que se evidencia

un mayor dominio de la talla dulce, así como una profusión de atributos correspondientes a los dioses y personajes simbólicos creados por el retratado y que descansan al pie de la estampa (p. 165)⁷.

Si el hombre de letras se había considerado desde la Antigüedad incuestionable en el Parnaso de la Fama, la figura del artista empezaría a adquirir desde el Renacimiento una nueva consideración social que se terminaría de consolidar con la creación de las reales academias durante los siglos XVII y XVIII. En este escenario, el libro fue uno de los principales destinatarios de las estampas producidas durante el siglo XVII, incrementándose el interés por parte de impresores y editores en publicar obras ilustradas con estampas calcográficas, aunque eso encareciera de forma bastante notable su precio final en comparación con el grabado en madera (Carrete Parrondo, 1987, 247). En este sentido, no debemos olvidar que el acto de leer y mirar las ilustraciones de un libro durante esta época no era necesariamente —como podríamos entender en la actualidad—, un acto de íntima reclusión (Chartier, 1992, 122). Si bien es cierto que entre personas analfabetas la oralización del texto leído fue y seguía siendo el único medio de garantizar su conocimiento y comprensión, desde el siglo XVI esta práctica se generalizaría entre las propias élites cultas como una forma de lazo social, en el que la lectura, y en gran medida, la visualización en común de sus ilustraciones enriquecía la conversación y el fomento de nuevas interpretaciones, de ahí que la posesión de este tipo de ejemplares constituyese incluso un signo de distinción para la proyección del prestigio personal.

Los avances experimentados durante este periodo en el lenguaje de la talla dulce hacía posible obtener imágenes mucho más naturalistas, alcanzado a su vez una mayor riqueza en los matices tonales y la traducción pictórica de las superficies. Pero en los proyectos más ambiciosos —y una edición ilustrada de Ovidio lo era sin duda— los editores debían contar con artistas del mayor prestigio posible para inventar y componer las ilustraciones del texto, así como con excelentes grabadores capaces de trasladar con precisión al cobre los diseños de los primeros. Si bien es cierto que cuando se asentaron los grandes centros editoriales era frecuente contar

[7] La estampa suelta conservada en la Biblioteca Nacional de España parece corresponderse con una edición de 3 volúmenes de las obras completas de Ovidio publicadas en Amsterdam por Janssonio Waesbergios en 1735.

en las imprentas con plantillas especializadas de pintores, dibujantes y grabadores, no se descartaba la posibilidad de implicar en determinados proyectos a artistas de reconocido bagaje a quienes se encargaban ediciones especiales en las que su participación venía a aportar un referente de prestigio (Sánchez López, 2009, 38).

Un bello ejemplo que permite acercarse a esta doble vertiente del proceso creativo se encuentra en los cuatro dibujos del artista francés François Chauveau destinados a ilustrar una de las mejores ediciones de *Las Metamorfosis* de Ovidio del siglo XVII: la publicada en la Imprenta Real de París en 1676 (Salmon, 2000, 139-54). Entre ellos, se encuentra el diseño de un posible frontispicio con el título de la obra «LES METAMORPHOSES D'OVIDE», con el nombre del autor entre unos ángeles (p. 163)⁸.

La época de las Luces contribuyó a consolidar la proyección pública del artista en la sociedad, reconociendo además en igualdad de mérito a pintores y grabadores, y reivindicando su papel creativo en las empresas editoriales en las que participaban. De Pierre Philippe Choffard la Biblioteca Nacional de España conserva otro dibujo original con la composición de unos medallones con los nombres de los dibujantes y grabadores que participaron en otra edición ilustrada de *Las Metamorfosis* publicada también en París un siglo más tarde (p. 167)⁹. La obra final es un buen ejemplo de cómo durante esta centuria fue cada vez más frecuente impulsar proyectos y empresas en la que artistas, grabadores, impresores y editores asumían, en ocasiones de forma conjunta, los costes iniciales de producción, lo cual era únicamente posible en aquellos países donde estaba plenamente consolidada la actividad artística y, en el caso que nos ocupa, el comercio de libros y estampas.

En el ámbito español, el arte del grabado no alcanzó en toda la Edad Moderna un grado de perfección equiparable hasta finales del siglo XVIII, cuando se impulsó su desarrollo bajo la protección de la corona durante el reinado de Carlos III, invirtiendo en la formación de buenos grabadores y en infraestructuras adecuadas para su práctica (Carrete Parrondo, 1987, 525). Las causas de este retraso —que se hacían extensibles a la imprenta— eran estructurales y se remontaban al siglo XVI; desde la

[8] El resto de dibujos vienen acompañados de anotaciones manuscritas a pluma y tinta gris identificando los asuntos: «Ovide invoque les Dieux», «Jupitre Separe Les Elements : sujet» y «Prometée Crée l'homme. 2 sujet». En la obra participaron también Charles Le Brun, Sébastien Leclerc y Jean Le Pautre.

[9] Se trata de *Les Metamorphoses d'Ovide en Latin et en François, De la Traduction de M. l'Abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres; avec des explications historiques*, París, Chez Pissot, 1767-1771, 5 vols. La composición de Choffard se ubicaba como colofón a la obra en el último volumen.

concesión de los privilegios de impresión de ciertas obras a la Imprenta de Plantino en Amberes, hasta el escaso número de buenos grabadores y talleres que crearan escuela en el lenguaje de la talla dulce, ya que seguían siendo todavía foráneos los artistas que inventaban las composiciones de las imágenes (Checa Cremades, 1987, 37). Así, y salvando contadas excepciones, la ausencia de buenos grabadores y artífices motivó que muchos de los libros ilustrados impresos en España hasta finales del siglo XVIII se limitaran a copiar estampas de otras ediciones extranjeras, y adaptarlas en su caso a las particularidades de la edición en español. Puede servir a modo de ejemplo la traducción al francés en la que participó Choffard en Francia, cuyas imágenes sirvieron como modelo para que el grabador valenciano José Asensio grabara las ilustraciones de las *Transformaciones o Metamorfosis de Ovidio* (p. 169), la única edición ilustrada del texto que aparece en España bajo la herencia de las Luces y en la que el nombre de su grabador comparte espacio en la portada con el retrato de Ovidio. Traducida por Francisco Crivell, la obra se publicó en cuatro volúmenes entre 1805 y 1819, un largo periodo habitual en el ámbito español por la dificultad para financiar el grabado de las láminas y su posterior estampación, aunque se hubiera publicado en la Imprenta Real. De las estampas se llegaron a producir dos versiones: la edición de lujo (pp. 191, 209 y 221), que llevaba todas las estampas orladas, y la corriente, cuyas imágenes aparecían sin la orla decorativa (Carrete Parrondo, 1987, 598).

Relatos pintados. Del lienzo al cobre

Si bien es cierto que la representación gráfica de *Las Metamorfosis* encontró en el libro ilustrado su principal escenario de producción no debemos olvidar que los asuntos mitológicos fueron de especial interés para la actividad pictórica de los artistas desde los inicios del Renacimiento.

Las nuevas posibilidades expresivas de la talla dulce para reproducir pintura hizo que desde el siglo XVI se extendiese la práctica de copiar las obras de los grandes maestros con el fin de darlas a conocer al resto del mundo, lo que a su vez permitía identificar

fácilmente las escuelas de los distintos países y ampliar así el propio aprendizaje de los nuevos artistas, en cuya formación era indispensable la copia de los artistas antiguos. El pintor Roger de Piles, que como muchos otros también llegó a grabar con destreza, no sólo reconocía la utilidad que este tipo de estampas ofrecía a los artistas, sino también al público en general: «A aquellos, que por ser más dichosos y honestos quieren formar el Gusto en las buenas cosas, y tener una tintura razonable de las bellas Artes, nada es más conveniente, que las buenas estampas. Su vista con un poco de reflexión les instruirá pronta y agradablemente en todo lo que puede ejercitar la razón, y fortificar el juicio. Ellas llenarán su memoria de cosas curiosas de todos los tiempos y de todas las provincias: y representando diferentes historias, les instruirán en las diversas maneras de la pintura» (Piles, 1699, 81-82)¹⁰.

La selección de estampas sobre *Las Metamorfosis* de Ovidio reunidas en la exposición permite dar a conocer la extraordinaria riqueza y variedad con la que los pintores se acercaron a Ovidio en el periodo de mayor esplendor del lenguaje de la talla dulce. Dentro de su diversidad, todas comparten al menos dos cualidades comunes que las diferencian de las estampas creadas expreso para la ilustración de los libros. La primera es la amplitud de sus dimensiones, dado que no había que restringirlas al tamaño de un libro, lo que permitía abrir grandes láminas, muchas de ellas de gran formato; la segunda es una mayor libertad creativa, al menos en lo que respecta al autor de la composición, puesto que la obra original había sido pensada desde sus inicios como pintura, y no como una imagen que debiera responder necesariamente a la ilustración concreta de un pasaje del texto.

Una de las estampas más tempranas de la exposición de esta tipología es la escena grabada por Hendrick Goudt en 1610 *Ceres buscando a su hija* (p. 171), que copiaba una pintura de Adam Elsheimer. De origen alemán, Elsheimer residió durante los años finales de su vida en Roma, donde obtuvo una gran aceptación en pinturas sobre cobre de pequeño formato caracterizadas por el estudio de los contrastes lumínicos propios del barroco, como sucede en el relato de *Ceres en la casa de Hecuba*¹¹. La

[10] El capítulo de Roger de Piles destinado a la «utilidad de las estampas y su uso» fue traducido al español un siglo más tarde por Preciado de la Vega en su tratado *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1789.

[11] La pintura original se conserva en la actualidad en el Museo Nacional del Prado (P2181).

estampa, dedicada al cardenal Escipione Borghese, importante figura en el mecenazgo de artistas alemanes y holandeses de principios del siglo XVII, reproduce el interés del pintor por explorar las posibilidades expresivas de las escenas nocturnas, que el grabador traduce con enorme virtuosismo en la interpretación de fuertes contrastes entre las luces y las sombras (Ackley, 1981, 76).

Los maestros del siglo XVII fueron objeto del buril para los grabadores del siglo posterior, como sucede en las copias de la pintura de Rembrandt sobre *Vertumno y Pomona*, grabada por François-Bernard Lépicié (p. 173)¹², la de Nicolás Poussin sobre *Eco y Narciso*, que grabó Jakob Frey en Roma en 1747 (p. 177), o la pintura de Sébastien Bourdon *Perseo liberando a Andrómeda*, grabada por Pierre Basan (p. 179)¹³. También fue frecuente la reproducción de pinturas coetáneas, como sucede en el caso de François Boucher al elaborar un aguafuerte que copiaba una pintura original de su maestro François Lemoyne de *Andrómeda* (p. 175)¹⁴. La estampa de Boucher, terminada a buril por Pierre Alexandre Aveline, estaba concebida en el estilo elegante que caracterizó el rococó durante las primeras décadas del siglo XVIII. El ejemplar procedente de la Biblioteca Nacional de España es el único de toda la exposición iluminado, un proceso que se elaboraba ya sobre la estampa aplicando manualmente pigmentos diluidos en agua sobre la propia composición, y para el que existían por lo general artistas especializados.

La producción de estampas de esta naturaleza también respondía a otros intereses. Lógicamente, para algunos artistas, y especialmente los grabadores, suponía su principal fuente de ingresos, y muchos de ellos llegaban a asumir los costes de producción y vender sin intermediarios sus obras. Un ejemplo de ello es el juego de seis estampas sueltas que inventó y grabó en su taller Bernard Picart en 1708 sobre diferentes pasajes de *Las Metamorfosis*, entre las que se expone la escena de *Júpiter y Semele* (p. 115)¹⁵. En otras ocasiones, y al igual que hacían los escritores, las obras estaban financiadas por mecenas, o se dedicaban a algún personaje de poder para alcanzar su protección posterior en señal de respeto y ofrecimiento. Tal es el caso de la bellísima estampa grabada por Vincenzo Vangelisti *Pyrame et Thisbé* (p. 181)¹⁶. Nacido en

[12] «Peint par Rembrandt. / Vertumne et Pomone. / Gravé par Lépicié».

[13] «A Paris : chez Basan, Graveur, Place Maubert, proche la rue de Bucherie».

[14] «ANDROMEDE / Inventé et gravé a l'eau forte par F. Boucher ; terminé par P. Aveline» (Amor y muerte, 2001, n. 26).

[15] «A Paris & a Amsterdam: chez Du Change Rue St. Jacques & chez Picart le Romain, 1708».

Las otras estampas hacían referencia a Neptuno y Ceres, Júpiter y Deolís, Salmacis, Neptuno y Bisaltis, y Baco y Erígone.

[16] «PYRAME ET THISBE / Elle tombe, et tombant range ses vetemens, Dernier trait de pudeur meme aux deniers momens / La Fontaine fille de Mincé» / «A Paris: Chez l'Auteur, Rue de la Harpe, vis-à-vis de la Rue des Cordeliers». Aunque la estampa atribuía la pintura a Guido Reni, la obra original era de Laurent de la Hire (Amor y muerte, 2001, n. 51).

Flores, Vangelisti se especializó en la talla dulce en París y durante su estancia en la ciudad grabó la obra. De las inscripciones al pie de la estampa, y dejando de lado la referencia poética al asunto representado, destaca la dedicatoria a Luis José de Borbón, Príncipe de Condé, así como la referencia de dónde se podía adquirir un ejemplar, en este caso en la casa del propio artista.

Al margen de los intereses profesionales de los artistas y grabadores, la reproducción de pinturas acabó convirtiéndose en muchas monarquías de la época en un asunto de Estado para ensalzar la propia gloria de las naciones. En el caso español, la empresa más ambiciosa en esta línea fue la constitución en 1789 de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios* con el fin —según recordara años más tarde Manuel Godoy— de «favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y extender la noticia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en lo más de Europa» (Calcografía, 2005, 189). La compañía encargó abrir las láminas a reconocidos grabadores de la época, incluyendo a algunos extranjeros como Jean-Baptiste Patas, que grabó la copia de la pintura de Pablo Veronés *Céfalo y Procris* (p. 183); desde un dibujo de Antonio Martínez¹⁷.

Las guerras napoleónicas en los primeros años del siglo XIX y la aparición de nuevos procedimientos gráficos como la litografía o el grabado en madera a la testa durante la primera mitad de siglo, fueron causas suficientes para el veloz declinar del grabado calcográfico. En el ámbito específico del libro ilustrado, la invención de la litografía permitió resolver de modo más eficaz una combinación libre de texto e imagen, pudiendo intercalar con mayor facilidad las imágenes y abriendo el campo de experimentación a artistas que hasta entonces apenas se habían aproximados a las técnicas del grabado antiguo. Aun así, la progresiva mecanización en los medios de reproducción de imágenes ya a finales de la centuria propiciaría la creación de talleres especializados destinados a artistas, ámbito en el que el creadores como Picasso comenzarían a concebir el libro ilustrado como una producción plenamente artística, en la que el binomio de la palabra y la imagen alcanzaría por fin su plena igualdad.

[17] Aunque la obra se ha fechado entre 1792 y 1798, cuando Patas debió abrir la lámina, parece que no se tiraron ejemplares hasta al menos 1820 a juzgar por la leyenda inferior que alude a cómo la pintura original se trasladó al recién creado Museo del Prado (Vega, 1992, n. 1143). El dibujo para grabar y la lámina de cobre se conservan en la Calcografía Nacional (2005, n. 2097).

Bibliografía

- ACKLEY, Clifford S. (1981). *Printmaking in the Age of Rembrandt*, Boston, Museum of Fine Arts, 1981.
- ALPERS, Svetlana (1971). *The decoration of the Torre de la Parada*, Londres, Phaidon Press.
- AMOR y muerte (2001). *Del amor y la muerte: dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya.
- CALCOGRAFÍA Nacional. 2005. *Calcografía Nacional. Catálogo General*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. 1.
- CAMILLE DE GENÈVE, François X. (1805). *Galerie de l'Hermitage, gravée au trait d'après les plus beaux tableaux qui la composent*, San Petesburgo, Alici.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1987). «El grabado y la estampa barroca» y «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada», en J. Carrete Parrondo, F. Checa y V. Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. XXI, 203-392 y 393-644.
- , (1993). «El libro ilustrado en el siglo XVIII», en Fernando Selma. *El grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Madrid, Calcografía Nacional, 17-21.
- , (1994). «La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII», en H. Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, vol. 2, 271-359.
- , (2006) (com.). *Picasso y los libros*, Valencia, Fundación Bancaja.
- , (2009). *Picasso. Libros ilustrados para los amigos*, Valencia, Fundación Bancaja.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987). «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en J. Carrete Parrondo, F. Checa y V. Bozal, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. XXI, 11-199.
- DÍEZ PLATAS, Fátima (2003). «Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis* figuradas del siglo XVI», en M. C. Folgar de la Calle et al (eds.), *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, tomo I, 247-267.
- , (2008). «La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica», en M. D. Barral Rivadulla et al (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 343-357.

- , (2012). «Una presencia excepcional de Ovidio en Mondoñedo: la edición de Parma de 1505», *Estudios Mindonienses*, 28, 543-560.
- DUPLESSIS, M. G. (1889). *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XV^e et XVI^e siècles*, París, Librairie Vve. Léon Techener.
- FERRER BARRERA, Carlos (2009). «Los libros ilustrados por Picasso. Historia de un arte», en *Picasso. Libros ilustrados. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1998-2008)*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga, 91-117.
- FRANCO DURÁN, M. Jesús (1997), «Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas», *Scriptura*, n. 13, 139-149.
- GEISER, Bernhard (1955). *Pablo Picasso, su obra gráfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HARTHAN, John (1981). *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition*, Londres, Thames and Hudson.
- HENKEL, M. D. (1926-27). «Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 53-144.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Cátedra.
- OLMOS, Ricardo (1981). «Raíces clásicas en Picasso», en *Picasso. Obra gráfica original. 1904-1971*, Madrid, Ministerio de Cultura, 17-32.
- PILES, Roger de (1699). *Abregé de la vie de peintres avec de réflexions sur leurs Ouvrages et un Traité du Peintre parfait, de la connaissance des Desseins, et de l'utilité des estampes*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- SALMON, Xavier (2000). «Drawings by François Chauveau in the Biblioteca Nacional, Madrid», *Master Drawings*, 38, 139-154.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2009). «Ver para leer, mirar para soñar. El poder de la palabra y el artista subjetivo», en *Picasso. Libros ilustrados. Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1998-2008)*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga, 35-58.
- VEGA, Jesusa (1992). *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid, Museo del Prado.
- , (2010). *La Imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento, 1500-1550*. Madrid, Ollero y Ramos.

PICASSO.
LAS META-
MORFOSIS
DE OVIDIO

Y EL LIBRO ILUSTRADO

CINCO SIGLOS DE RELATOS
A TRAVÉS DEL GRABADO

EXPOSICIÓN

Sala de Exposiciones
Fundación Picasso
Plaza de la Merced, 13, Málaga
Del 25 de junio al 4 de octubre de 2015

COMISARIADO

Álvaro Molina, hablarenarte:

COORDINACIÓN

Mario Virgilio Montañez Arroyo

DOCUMENTACIÓN

Salvador Bonet Vera
Carlos Ferrer Barrera
Pilar Rodríguez Martínez

CONSERVACIÓN

Elisa Quiles Faz
Rosa M.^a Rodríguez Ruiz

REGISTRO

Sara Durán Moles
Laura Gaviño Fernández

ADMINISTRACIÓN

Joaquín Laguna Jiménez
María José Rodríguez García
María Jesús Ruiz Salazar

SECRETARÍA

Trinidad Vega García

MONTAJE

Juan Miguel Crespillo Pérez
Enrique Guerra Navarro
Mario Virgilio Montañez Arroyo
Pascual Ramírez Izquierdo
Natalia Rudenko

ÁREA DIDÁCTICA

Rosa M.^a López García
María Martínez Yuste

SOPORTE PUBLICITARIO

Gloria Rueda Chaves

COLABORA

Biblioteca Nacional de España
Obra Social "la Caixa"
AC Hotels, Marriott
Bodegas «El Pimpi»

TRANSPORTE

Feltreco División Arte

SEGUROS

Aon Gil y Carvajal
Mapfre Seguros

CATÁLOGO

EDITA

Fundación Picasso. Museo Casa Natal
Ayuntamiento de Málaga

COORDINACIÓN

Rafael Inglada

TEXTOS

Francisco de la Torre Prados
José María Luna Aguilar
Álvaro Molina
Carlos Alcalde Martín
Carlos Ferrer Barrera
Aurora Luque
Rafael Inglada

FOTOGRAFÍAS

De Picasso: Fundación Picasso. Museo Casa Natal
Ayuntamiento de Málaga
De la Biblioteca Nacional: Laboratorio de Digitalización
de la Biblioteca Nacional de España

DISEÑO

www.esloqueves.es

IMPRESIÓN

Imagraf Impresores, Málaga

INFORMACIÓN

Información: Fundación Picasso. Museo Casa Natal
Plaza de la Merced, 15, 29012 Málaga
Tel.: 951 926 060
Fax: 951 926 660
info.fundacionpicasso@malaga.eu
www.fundacionpicasso.es
www.facebook.com/FundacionPicasso

© De esta edición: Fundación Picasso. Museo Casa Natal
Ayuntamiento de Málaga

© Biblioteca Nacional de España, Madrid

© Sucesión Pablo Picasso, Vegap, Madrid, 2015

© De los textos: sus autores

Dep. legal: MA 910-2015

AGRADECIMIENTOS

(Biblioteca Nacional de España):

Carlos Alberdi
Miguel Castillo
Amalia Jiménez Morales
Sergio Martínez Iglesias
Isabel Ortega
Ana Vicente Navarro

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa de la Fundación Picasso y de los titulares de los copyrights