

PICASSO Y EL RAPTO DE LAS SABINAS

PICASSO AND THE RAPE OF SABINE WOMEN

Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS

Universidad de Málaga

cmacias@uma.es

Recibido: 13 de febrero de 2008

Aceptado: 26 de junio de 2008

RESUMEN:

Picasso, que tomó el motivo del rapto de las sabinas de las versiones que de él hicieron Poussin y David, introdujo profundas transformaciones en el significado que le había atribuido la tradición hasta convertirlo en un grito de desesperación de los débiles frente a la opresión de los poderosos. En este artículo explicamos cómo llevó a cabo esa transformación.

ABSTRACT:

It is said that Picasso used the theme of the Rape of Sabine women mainly through the versions given by Poussin and David, and by doing so he changed completely its original meaning into a desperate cry of the weak and humble people against the oppression of the strong ones. In this paper we try to explain the way Picasso went through this changing process.

PALABRAS CLAVE: *Picasso, Rapto de las sabinas, mito etiológico, Poussin, David, alegato contra la guerra.*

KEYWORDS: *Picasso, Rape of Sabine women, etiological myth, Poussin, David, war claims.*

SUMARIO: 1. La leyenda de las sabinas en la literatura y el arte antiguos. 2. La suerte del rapto en el arte occidental. 3. El motivo de las sabinas en Picasso. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Entre el 24 de octubre de 1962 y el 7 de febrero de 1963, Picasso realizó una serie de cuadros y dibujos que recreaban la leyenda romana del rapto de las sabinas tal como la habían tratado los pintores franceses Nicolás Poussin y Jacques-Louis David, a los cuales unió el motivo de *La matanza de los inocentes* de Poussin¹.

¹ No será ésta la única ocasión en que Picasso recurra al *Rapto de las sabinas* y a *La matanza de los inocentes* de Poussin como modelos. Como dice J. Richardson (1995) 254: “Estos cuadros serían una fuente recurrente de inspiración en épocas de tensión pública o privada”.

La razón última para esta serie de trabajos no radica sólo en su deseo de emular a los grandes maestros del arte del pasado, creando su propia versión de algunas de sus obras maestras, o en su repentino interés por una de las leyendas clásicas más representadas por pintores y escultores a lo largo de la historia. En su preocupación por los problemas sociales y en su rechazo a la guerra, Picasso escogió este motivo clásico para expresar sus miedos e incertidumbres ante uno de los conflictos del periodo de la Guerra Fría que más cerca puso al mundo de una catástrofe nuclear, la crisis de los misiles de Cuba entre Estados Unidos y la Unión Soviética, que estalló a finales de 1962 por la instalación en la isla caribeña de misiles nucleares soviéticos que apuntaban directamente a territorio norteamericano; crisis que duró aproximadamente cinco días, entre el 22 de octubre, cuando el presidente Kennedy se dirigió al país, y el 27 de ese mismo mes, cuando se desactivó la crisis al proponer el *premier* ruso Kruschov el desmantelamiento de las bases de misiles nucleares instaladas en la isla.

Que Picasso realizó a lo largo de toda su vida un esfuerzo titánico por aprehender y, en la medida de lo posible, superar a los grandes autores contemporáneos y del pasado (Gauguin, Cézanne, Matisse, Ingres, Poussin, Goya, Velázquez, el Greco, etc.) es de sobra conocido, y que fue a través de la obra de algunos de estos maestros como conoció y trabajó motivos clásicos, también.

Asimismo, es sabido que desde la década de los años 30, sobre todo coincidiendo con el estallido de la guerra civil española y su trabajo del *Guernica* de 1937, se produce el despertar de la conciencia política de Picasso y su preocupación por los problemas sociales y por el sufrimiento de los más débiles, tendencias éstas que se incrementaron tras el final de la Segunda Guerra Mundial, que nuestro autor pasó en el París ocupado por los nazis. Además, tras su afiliación al Partido Comunista Francés el 5 de octubre de 1944, su obra va a experimentar un giro notable, pues a raíz del estallido del conflicto coreano en 1950 va a realizar una serie de obras de contenido pacifista que culminarán en 1952 con *La guerra y la paz*, dos grandes frescos con los que adornó el recién inaugurado Templo de la Paz de Vallauris, y sobre los que realizó variaciones durante aún varios años. Además, casi simultáneamente, Picasso demuestra su compromiso con la paz mundial participando en cuatro congresos internacionales: Wrocław (1948), París (1949), Londres (1950) y Roma (1951); además, como es sabido, la paloma como símbolo de la paz es una creación picassiana, realizada a partir del encargo de un cartel para el congreso de París.

Más complejo resulta exponer el tratamiento que hace Picasso de la leyenda romana del rapto de las sabinas, que, aunque es muy posible que la conociera por haberla leído en alguna de las versiones antiguas llegadas hasta nosotros, como la de Tito Livio, el uso concreto que de ella hizo en su obra no parece depender de

ninguna fuente literaria, sino de lo que al respecto hicieron sobre todo Poussin y David, como ya se ha indicado.

En este trabajo vamos a tratar de comprender qué lugar ocupan en la tradición del motivo del rapto de las sabinas, uno de los mitos antiguos más conocidos y tratados por artistas de todos los tiempos, las versiones picassianas del mismo, qué deben a esa tradición y qué novedades aportan.

1. LA LEYENDA DE LAS SABINAS EN LA LITERATURA Y EL ARTE ANTIGUOS

Fueron muchos los autores antiguos que de modo más o menos extenso trataron esta leyenda perteneciente al ciclo legendario relacionado con los primeros tiempos de Roma².

De ellos, los testimonios más completos son los de Tito Livio 1, 9-13, quizás el principal y más conocido; Dionisio de Halicarnaso, II, 30-48, casi idéntico al de Livio, y Plutarco, *Rom.*, 14-21, quizás el más novelesco de todos y que comienza planteándose una serie de hipótesis sobre los motivos reales que llevaron a Rómulo a ordenar el rapto.

Testimonios más breves se encuentran en Cicerón, *rep.*, 2, 7, que en términos generales repite lo fundamental de la historia, salvo en el hecho de que señala que las jóvenes raptadas, al parecer de noble linaje, fueron dadas en matrimonio a los hombres de las principales familias; Ovidio, que lo menciona en tres ocasiones, una en *fast.*, 3, 187-230, donde repite el esquema fundamental consagrado por la tradición; en *fast.*, 8, 635-640, donde introduce la variante de que el rapto no se produjo durante unos juegos ecuestres en el circo, sino en el teatro, durante un espectáculo de danza y música en el que intervinieron un *tibicen* y un *ludius*; la última, en *ars* 1, 101 ss., vuelve a situar el escenario del rapto en un teatro.

Asimismo, en Floro, I, 1, quien interpreta los juegos ecuestres como una especie de simulacro; en Varrón, *ling.* 6, 3, 20, que muy escuetamente reseña los hechos esenciales de la leyenda al explicar el origen del término *Consualia*; Servio, con dos menciones muy breves, *Aen.* 7, 709 y 8, 635; Tertuliano, *spect.* 5, 5, quien recuerda el descubrimiento de una inscripción subterránea en el circo, cerca de las metas, que decía, entre otras cosas, ‘Conso poderoso en el consejo y Marte en la guerra’; San

² Para un estudio completo de las fuentes antiguas de la leyenda, cf. J.-R. Jannot (1992) 131-154; P. Charron (1997) 61-68, en particular, 61, n.1; y M. Lentano (1989) 11-12, n. 13. Este último autor, además, incluye en p. 27 un cuadro resumen de las fuentes literarias con los subtemas que abordan.

Agustín, *civ.* 4, 11, quien alude a la falsa etimología de Consus como dios de los consejos; Virgilio, *Aen.*, 8, 635-640, con una escueta mención a los elementos esenciales de la historia como parte de la historia de Roma y de Italia que figuraba en el escudo que Vulcano forjó para Eneas. Otros testimonios menores son los de Valerio Máximo 2, 4, 4; Plinio, *nat.* 15, 119; Paulo Festo, p. 31 L.; Propercio 2, 6, 21 y Apiano, I, 5.

Asimismo, entre las posibles fuentes del relato y uno de los testimonios literarios más antiguos del mismo tendríamos un fragmento de las *Sabinas* de Ennio, que permite afirmar que en el texto trágico aparecía el episodio de la intervención de las mujeres. El fragmento, catalogado con el número 49 de los *Opera minora* de Ennio dentro de la edición de los fragmentos de este autor hecha por Manuel Segura Moreno³, es, según su traducción, como sigue: ‘Cuando hayáis arrancado a vuestros yernos las armas, ¿qué nombres grabaréis en los trofeos?’. Y, según parece, recoge la arenga de una mujer sabina a los combatientes para que no se entreguen a una guerra fratricida que enfrentaría a yernos y suegros⁴.

En fin, Dionisio de Halicarnaso y Plutarco aluden también a otras fuentes: el primero, además de a Varrón, menciona a Cneo Gelio; el segundo, a Valerio Antias y a Sexto Sila fundamentalmente.

A pesar de la abundancia de fuentes, salvo pequeñas diferencias de matiz, la estructura de la historia se mantuvo más o menos estable a lo largo de la Antigüedad. En efecto, tras la fundación de Roma, Rómulo crea el *Asylum*, donde se refugiaron hombres de toda condición y procedencia geográfica. Pero en esta heterogénea población faltaba el elemento femenino, por lo que Rómulo procedió a enviar embajadas a los pueblos vecinos para concertar matrimonios. Pero ante el rechazo sistemático de dichos pueblos a cualquier trato, el rey romano se vio obligado a ordenar el rapto de las jóvenes de las ciudades y pueblos vecinos que habían venido a la ciudad con motivo de la fiesta religiosa de los Consualia, que se había organizado como excusa para facilitar el secuestro de las mujeres. A continuación estallará la guerra entre los romanos y los sabinos de Tito Tacio, rey de Cures. Tras un largo periodo de conflicto, que corrió suerte diversa con episodios como el de la caída de la fortaleza del Capitolio tras la traición de la joven Tarpeya o la gesta del caballero sabino Mecio Curcio (relacionada con el famoso Lacus Curtius), las jóvenes sabinas raptadas, que ya habían tenido descendencia con sus raptadores, se interpusieron entre los contendientes llevando a sus hijos en brazos y les rogaron que

³ Cf. M. Segura Moreno (1984) 145.

⁴ Cf. M. Lentano (1989) 11 y M. Segura Moreno (1984) 145, n. 1.

dejaran de luchar padres contra esposos. Todo terminó con un tratado de unión entre romanos y sabinos⁵.

El notable número de fuentes que tratan la leyenda son la mejor demostración del éxito que ésta alcanzó ya en la Antigüedad. Pero lo importante para nosotros son, además, las diversas funciones o significados que se atribuyeron al relato tanto por los autores antiguos como por los investigadores modernos, de forma que la leyenda de las sabinas se ha convertido prácticamente en un mito etiológico.

De entrada, la mayoría de las fuentes antiguas y de la crítica moderna se ha inclinado por ver en el relato un intento por explicar ciertas ceremonias de la boda romana o bien el sinecismo que afectó a romanos y sabinos⁶.

Respecto a lo primero, muy conocida es también la interpretación que en su día dio Georges Dumézil respecto al episodio de las sabinas, en el sentido de que éste habría servido como justificación mítica de las formas usuales del matrimonio romano, en particular, la del matrimonio por rapto⁷.

Ya en las fuentes literarias se sugiere esta relación. Dionisio de Halicarnaso, II, 30, afirma que al día siguiente, cuando las jóvenes fueron llevadas ante Rómulo, éste las consoló diciendo que el rapto se había producido con vistas al matrimonio, siguiendo una antigua costumbre griega, en concreto, el tipo de matrimonio más distinguido para las mujeres.

Por su parte, Plutarco, *Lyc.*, 15, 4, explicaba en detalle el matrimonio por rapto de los espartanos, y en *Rom.*, 15, 7, alude a la opinión de algunos que relacionan este primer matrimonio al que se había llegado con lucha y de forma hostil con la costumbre romana de cortar el cabello de la novia con la punta de una flecha.

Es evidente que la leyenda de las sabinas está relacionada con la institución de los matrimonios exogámicos. A este respecto, conviene recordar que, según Cicerón, *De Republica* II, 7, el rapto sólo afectó a jóvenes sabinas de alta cuna que se unieron a romanos de las familias más ilustres, lo cual daría lugar a alianzas de carácter aristocrático.

En lo que al sinecismo se refiere, Charron opina que la creación y promoción de la leyenda pudo ser obra de los jefes de las poderosas *gentes* sabinas, con el fin de

⁵ Cf. P. Charron (1997) 61.

⁶ Cf. M. Lentano (1989) 7-8, sobre todo notas 3 y 4.

⁷ Cf. G. Dumézil (1979) 49.

establecer la unión romano-sabina desde la fundación de la ciudad y constituir así una base ideológica utilizable políticamente⁸.

Por su parte, Jean René Jannot, que acepta la tesis que acabamos de exponer⁹, va más allá y considera que las sabinas jamás fueron raptadas ni durante el reinado de Rómulo ni más tarde, sino que, entre finales del siglo VI y mediados del V, un rito de carácter naturista o fertilizador de origen etrusco-itálico en relación con los juegos ecuestres y atléticos, fue interpretado por razones políticas en un sentido etiológico por las *gentes* sabinas de Roma¹⁰.

Algún autor ha sugerido que en el motivo del rapto el elemento central es la celebración de los Consualia, dedicada a unos dioses de carácter ecuestre. Con la leyenda, lo que se habría intentado es explicar el establecimiento de las centurias ecuestres de las tribus étnicas que desembocaron en las tribus regionales de Servio Tulio. Es la tesis de J. D. Noonan, quien, además, sugiere que Tito Livio, en su relato del episodio legendario, pretendería establecer un nexo etimológico entre el dios Consus, motivo principal de los Consualia, con el término *consilium* y el origen del *census*, que este autor considera como una forma de integrar en las tribus étnicas a *gentes* hasta entonces excluidas. Pero, como sugiere Charron, la base etimológica sobre la que se sustenta esta sugerente hipótesis es muy endeble¹¹.

De otro lado, en opinión de Charron, a partir del siglo IV a. C., los romanos aprovecharon el motivo del rapto y la fusión con los sabinos como una demostración de la capacidad que tenían para anexionarse e incorporar a los pueblos vencidos. Esta funcionalidad se habría desarrollado en el marco de la política expansionista romana que tendría su más clara expresión en los siglos siguientes. Además, en este aspecto los romanos se opondrían abiertamente a los griegos, que tenían un concepto bastante restrictivo de la noción de ciudadanía¹².

⁸ Cf. P. Charron (1997) 64. En este punto, Charron se ha servido sobre todo del trabajo de J. Poucet (1967).

⁹ Cf. J. R. Jannot (1992) 145: "Ainsi, beaucoup plus que le prétexte à un conflit, l'enlèvement semble répondre à un besoin politique de fusion des populations de la région considéré comme une sorte de privilège d'où les habitants de Rome étaient initialement exclus"; en 153: "L'interprétation qui est adoptée relève d'une volonté manifeste: celle de faire remonter l'unité romano-sabine aux origines les plus lointaines de Rome. Ainsi, parce-qu'il y a un besoin politique de montrer l'unité originelle des peuples qui constituent le noyau romain, le rite fertilisant se mue en une commémoration de la fusion initiale. Il est très probable que cette transformation se fait sous l'influence des *gentes* sabinas, c'est à elles en effet que profite la légende".

¹⁰ Cf. J. R. Jannot (1992) 154.

¹¹ Cf. P. Charron (1997) 64. El trabajo aludido es J. D. Noonan (1990) 493-501.

¹² Cf. P. Charron (1997) 65-66. Quizás, como añade este autor, el énfasis puesto en el componente sabino tendría como fin último redefinir la identidad romana frente al mundo griego, cuya superioridad

Por su parte, Giuseppe Martorana¹³ relaciona la leyenda pseudohistórica de las sabinas con los mitos cosmogónicos griego y cristiano que dan cuenta de la creación de la mujer cuando el cosmos ya está ordenado y habitado sólo por hombres –que viven en armonía con la divinidad–.

Para este autor, la razón del rapto es garantizar la descendencia y, por tanto, el futuro de la ciudad recién fundada. Por eso es esencial que las jóvenes raptadas sean vírgenes, algo cargado de valor sagrado y mágico. De esta manera, al ser los futuros romanos hijos de la unión de los fundadores con mujeres vírgenes, se repite en ellos la condición del héroe fundador, Rómulo, hijo de una virgen vestal y del dios Marte.

En fin, como señala este autor, tras el episodio del rapto de las vírgenes sabinas se iniciaría la auténtica historia de Roma.

Charron, en cuanto al simbolismo femenino de la procreación (el papel de las mujeres sabinas de dar a luz toda una nueva nación), recuerda que esta función estaría relacionada con la propia fiesta de los Consualia, el momento mismo del rapto, dedicada al dios Consus, un dios agrario que preside la conservación de las cosechas guardadas en los graneros en agosto y su puesta en circulación, tras sacarlas de los silos, en diciembre¹⁴.

De otro lado, según J. Boulogne¹⁵, el episodio del rapto constituye para Plutarco una de las razones que explicaría la hegemonía romana.

En concreto, para el autor griego¹⁶, en el rapto se fundaría la razón última de las cualidades del matrimonio romano, en particular, de su estabilidad. Pero lo paradójico es que esta institución surgiera de un acto ilegal (*Rom.*, 14, 2) como es un rapto. Pero esta ilegalidad quedó compensada por el afecto y la equidad de que se rodeó a las mujeres, y sobre todo por el hecho de que a partir de un acto de violencia dos pueblos se mezclaron y pusieron las bases de la prosperidad futura.

Con esto no está justificando Plutarco la violencia ni significa que le atribuya valores positivos. Lo que él pone de relieve es ante todo la superación de la violencia

cultural era abrumadora. Se trataba de afirmar la identidad italiana de los romanos a través de un pueblo, el sabino, cuya antigüedad en la península italiana era proverbial, así como su vigor físico, su dominio del arte de la guerra y su modo de vida austero. Viene a confirmar esta hipótesis el hecho de que Catón el Censor opusiera precisamente estos valores frente a los griegos afeminados por los excesos del lujo y la riqueza, o que Dionisio de Halicarnaso (II, 49) y Plutarco (*Rom.*, 16, 1) identificaran a los sabinos con descendientes de colonos espartanos, o que algunas familias romanas se dotaran de un ancestro sabino como símbolo de nobleza.

¹³ G. Martorana (1984) 191-194.

¹⁴ Cf. P. Charron (1997) 67.

¹⁵ Cf. J. Boulogne (2000) 353-363.

¹⁶ Cf. J. Boulogne (2000) 362-363.

mediante el establecimiento de reglas y marcas de respeto, que hacen que la estima y la confianza, bases de una buena vida conyugal, sustituyan a la violencia y al ultraje.

A esta práctica, aplicada accidentalmente durante la fundación de Roma, debería la Urbe su grandeza.

Para terminar nuestro recorrido por las distintas funciones que se han atribuido a la leyenda del rapto, conviene recordar que algunos autores, a partir del único fragmento conservado de la pretexto *Sabinae* de Ennio, han deducido que el autor latino pretendía aprovechar el motivo legendario, y en particular, la intervención de las mujeres, para hacer un llamamiento a la concordia entre los ciudadanos¹⁷. La importancia de esta hipótesis es que, de ser cierta, significaría que ya en el mundo antiguo tendríamos un precedente claro de una de las funciones o significados que el arte contemporáneo ha atribuido al episodio de las sabinas.

Llegados a este punto, parece difícil inclinarse por una única explicación o funcionalidad en el relato de las sabinas. Partiendo del hecho de la que la leyenda pseudohistórica se convirtió en un mito etiológico, probablemente, habría que reconocer con Charron que “il est certain que la construction identitaire a joué un rôle central dans l'élaboration et le maintien de la légende de l'enlèvement des Sabines qui constitue un acte de naissance pour la nation romaine”¹⁸, aunque parece obvio que el motivo de las sabinas fue empleado de manera diferente según la época y las circunstancias del momento.

De cara al futuro, el éxito de esta leyenda, sobre todo en el arte desde la época renacentista hasta nuestro tiempo, se ha debido a que se trata de una historia que reúne en sí todo lo que se espera de un buen relato: violencia, pasión, erotismo, valor y ternura¹⁹.

Frente al innegable éxito del motivo de las sabinas en la literatura antigua, su presencia en el arte no es menos notable. En concreto, J. R. Jannot menciona un fragmento de decorado proveniente de la *Basilica Aemilia* que ilustraría directamente la leyenda²⁰, y relaciona con el motivo general del rapto una serie de representaciones artísticas sobre candelabros, espejos, templos, relieves y cerámica, muchas de ellas de raíz etrusca, donde se representa una escena de danza en la que un personaje con aspecto de sileno parece levantar sobre su hombro, en ademán de raptar, a una mujer vestida con un chitón largo y con su cabeza ceñida por una diadema. Además, como esta supuesta danza aparece rodeada de representaciones de

¹⁷ Cf. M. Lentazo (1989) 11, donde sigue la opinión de A. La Penna (1979) 51-52.

¹⁸ Cf. P. Charron (1997) 68.

¹⁹ Cf. P. Charron (1997) 68.

²⁰ Cf. J. R. Jannot (1992) 131.

carreras hípicas y combates de boxeo, Jannot deduce que estas coreografías habrían pertenecido a un culto ctónico, con finalidad fertilizadora y se habrían desarrollado con ocasión de unos juegos²¹. De ahí que sea factible suponer una más que evidente relación con el motivo romano de las sabinas. En fin, como curiosidad digamos que la principal representación del rapto en la época republicana aparece en monedas acuñadas por los *Titurii*²².

2. LA SUERTE DEL RAPTO EN EL ARTE OCCIDENTAL

El motivo de las sabinas empezó a convertirse en recurrente en la pintura y escultura occidentales sólo a partir de la época renacentista²³ y hasta nuestros días, sin que falten ejemplos de su presencia directa o indirecta en la literatura, la música y el cine²⁴.

El conocimiento que nuestra cultura ha demostrado en todo este tiempo respecto a las sabinas depende sobre todo del relato de Tito Livio y, en menor medida, del de Plutarco.

Los dos momentos que más han llamado la atención de los artistas han sido el del rapto propiamente dicho, con el protagonismo de Rómulo como incitador de la acción de los jóvenes romanos, y el de la intervención de las mujeres encabezadas por Hersilia para poner paz entre los contendientes.

En fin, como veremos, han sido varias las funciones o significados atribuidos a este relato. En muchos casos, al artista sólo le interesa contar una historia que por las características ya señaladas era especialmente atractiva por reunir en ella pasión,

²¹ Cf. J. R. Jannot (1992) 146-151, quien además incluye tras la p. 154 algunas representaciones gráficas de esas supuestas escenas de danza de las que habla.

²² J. Gagé (1959) 256. Para una ilustración de estas monedas cf. T. P. Wiseman (2004) 144.

²³ Cf. I. Aghion, C. Barbillon y F. Lissarrague (1997) 307-309, s. v. *Sabinas*, p. 308.

²⁴ Recordemos, entre otros, la novela de Francisco García Pavón, *El rapto de las Sabinas: con el caso del vizcaíno fingido y las suecas lesbianas, felizmente esclarecido por el mejor policía de España*, Manuel González alias Plinio, *Jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso (Ciudad Real)*, Destino, Barcelona, 1969 (con varias reediciones posteriores); el poemario *Rape of the Sabine Women*, de Janemarie Luecke, Wake Brook House, Fort Lauderdale (FL.), 1978; el relato corto *The Sabbin' Women*, del escritor norteamericano Stephen Vincent Benet (1898-1943), de tono paródico; en el terreno de la música, el tema *The Rape of the Sabine Woman* de Paul Clark, perteneciente al álbum *Shredz at an Exhibition* (de marzo de 2007); el film *Siete novias para siete hermanos* (1954), de Stanley Donen; *El rapto de las Sabinas* (1960), del director mexicano Alberto Goud (1907-1966), film del género del *peplum*, coproducido con España; el video homónimo sin diálogo producido por Eve Sussman y presentado en el 47º Festival de Cine Internacional de Tesalónica el 19 de noviembre de 2006.

violencia y acción. En otros casos, el artista aprovecha el motivo para realizar un completo estudio anatómico. En fin, a veces, se aprovecha el simbolismo de la leyenda de las sabinas para enfatizar la necesidad de acuerdo o paz entre facciones enfrentadas, o para denunciar la violencia de que son objeto las mujeres²⁵.

En pleno periodo renacentista se suceden las versiones pictóricas y escultóricas del rapto.

Así, el pintor italiano Jacopo di Arcangelo (1442-1493), también conocido como Jacopo del Sellaio, pintó sobre 1480 *La riconciliazione fra Romani e Sabini*, actualmente en el Museo de Arte de Filadelfia, una pintura sobre un panel que, al parecer, en algún momento estuvo en un dormitorio²⁶.

Alberto Durero (1471-1528) pintó en 1495 un *Rapto de las Sabinas* cuando ya llevaba un año en Venecia y había ampliado sus horizontes artísticos, pues había tomado como modelo al italiano Pollaiuolo, uno de los artistas del Renacimiento más destacados por su interés por la Roma clásica.

Durero aprovecha el motivo del rapto para dedicarse a uno de los temas que más le había obsesionado desde su llegada a Italia: el del cuerpo humano, su proporción, su tratamiento en diferentes posturas. En su versión, las dos parejas de raptos y víctimas se reducen a una sola, puesto que el hombre desnudo es el mismo personaje, en casi idéntica postura, pero visto desde delante y desde atrás. Algo similar ocurre con la mujer raptada. Este hecho redunda en la idea del estudio anatómico más que en el intento de narrar una historia²⁷.

Girolamo del Pacchia (1477-¿1530?), pintor italiano del Renacimiento y del primer manierismo y conocido por su estilo ecléctico, es autor de otro *Rapto*, pintado sobre 1520 y que se encuentra en la actualidad en el Museo J. Paul Getty, Los Ángeles (California)²⁸.

²⁵ Por supuesto, la enumeración de artistas que han trabajado el motivo del rapto es sólo meramente ilustrativa del interés que el arte occidental ha mostrado por esta leyenda romana. Para buscar información, pero sobre todo reproducciones, de las obras mencionadas recomendamos varios sitios *web*, en concreto, *Artehistoria*, en su sección “Genios de la pintura”, <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/>>, *Web Gallery of Art*, <<http://www.wga.hu/>>, la muestra virtual “La civilisation romaine dans les collections du Louvre”, <<http://faustula.free.fr/>>, con reproducciones de alta calidad de obras pertenecientes al principal museo francés alusivas a los aspectos más diversos del mundo romano, y diversos artículos de *Wikipedia*, <<http://wikipedia.org>>. Indicaremos en nota la *web* que hemos utilizado en cada caso.

²⁶ <<http://www.insecula.com/oeuvre/O0031077.html>> [consulta: 27-10-08].

²⁷ Cf. <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3950.htm>> [consulta: 27-10-08].

²⁸ <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=844>> [consulta: 27-10-08].

El escultor manierista italiano, aunque nacido en Flandes, Giambologna (1524-1608), también conocido como Jean Boulogne y Giovanni Da Bologna, elaboró entre 1574 y 1582 el grupo escultórico denominado *El rapto de las Sabinas*, máxima expresión de la artificiosidad del manierismo y donde resolvió de manera genial el complejo problema espacial de entrelazar tres figuras. La obra se colocó en la Loggia dei Lanzi de la plaza de la Signoria de Florencia, en parangón con el *Perseo* de Bellini. El escultor solucionó el problema construyendo las figuras en altura (el conjunto mide 4,10 m.) y desarrollando una composición en espiral donde destaca el difícil equilibrio que parece mantener por la posición de la figura arrodillada, situada entre las piernas del raptor²⁹.

Ya dentro del periodo barroco, el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens (1577-1640) realizó también una versión del tema entre los años 1635 a 1640 aproximadamente, que se encuentra en la actualidad en la National Gallery de Londres. En ella se representan dos momentos distintos de la leyenda, en primer plano, el rapto propiamente dicho, con el curioso contraste entre la arquitectura clásica y los vestidos flamencos del siglo XVII que portan las mujeres, y en segundo plano se adivina la lucha entre romanos y sabinos tras el rapto³⁰.

Entre 1591 y 1666 vivió el pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri, conocido como el Guercino, autor de una versión del motivo de las sabinas centrada en la figura de Hersilia, *Hersilia separa a Rómulo y Tacio* (1645), actualmente en el Louvre. El cuadro se centra en el momento de la intervención apaciguadora de las mujeres sabinas, simbolizada aquí por la figura de Hersilia, sabina y esposa de Rómulo, quien ocupa el centro de la composición dispuesta en friso, en *contra posto*, con la cabeza girada para un lado, en un perfil a la antigua, mientras que su mano, en sentido opuesto, rechaza a un guerrero. Es de destacar el carácter escultórico de los personajes, que crea un efecto de bajorrelieve³¹.

También al Barroco, en concreto, a su periodo inicial, pertenece Pietro da Cortona, sobrenombre de Pietro Berettini (1596-1669), pintor y arquitecto italiano, conocido sobre todo por sus frescos decorativos y su pintura, y uno de los artistas más importantes establecidos en Roma durante el papado de Urbano VIII junto con Bernini y Borromini.

Cortona pintó un rapto de las Sabinas entre 1627 y 1629, actualmente en los Museos Capitolinos de Roma, por encargo de la familia Sacchetti en 1620. La

²⁹ <<http://it.wikipedia.org/wiki/Giambologna>> [consulta: 27-10-08].

³⁰ <<http://www.nationalgallery.org.uk/cgibin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng38>> [consulta: 27-10-08].

³¹ <<http://faustula.free.fr/origine/Hersilie.html>> [consulta: 27-10-08].

pintura, que se centra en el momento preciso del rapto, destaca por sus poses teatrales, la riqueza del color y su luz difusa. Se ha relacionado con las obras de Bernini el hecho de que algunas de las mujeres sabinas aparezcan elevadas en el aire. Se percibe poca violencia real en el tratamiento de la escena³².

Una de las representaciones más conocidas del motivo de las sabinas en la pintura occidental son las dos versiones que hizo Nicolás Poussin (1594-1665), de las cuales la primera, de 1633 a 1634, se encuentra en el Metropolitan Museum of Art y la segunda, de 1637 a 1638, en el Louvre. Fue esta última la versión que conoció y de la que se sirvió Picasso como modelo.

La versión del Louvre le fue encargada a Poussin por el cardenal Luigi Omodei hacia 1637. Poussin reproduce el momento en que cada romano, a la señal de su rey, se apodera de una mujer sabina tras vencer la oposición de los hombres. Rómulo, acompañado de dos senadores, aparece a la izquierda en alto dando la señal, frente al templo de Júpiter. La escena es de una gran tensión y violencia, y en ella se ha destacado su exagerada perspectiva, con tres puntos de convergencia hacia la que se dirige la vista. De este modo Poussin se diría que pretende someter una escena de violencia al orden de la lógica matemática. Quizás fuera esto lo que atrajo a Degas y le llevó a realizar una copia de la obra³³.

El pintor italiano Luca Giordano (1634-1705), conocido en España como Lucas Jordán, pues residió entre nosotros una década, es considerado uno de los mejores artistas del Barroco, famoso también por su rapidísima producción y su versatilidad. Sobre 1680 elaboró un *Rapto de las Sabinas* que se encuentra en la actualidad en la National Gallery of Australia, en Canberra.

Ya en pleno periodo neoclásico, la segunda representación de la leyenda que utilizó Picasso fue la del pintor francés Jacques-Louis David (1748-1825).

David, que participó activamente en la Revolución Francesa y llegó a ser amigo de Robespierre, fue encarcelado tras la caída de éste por decisión del Directorio. En prisión, tras la visita de su mujer, concibió la idea de hacer una obra sobre el motivo de las sabinas que pintó en 1799.

Frente a Poussin, que ilustra el momento álgido y más dramático del rapto, la obra de David se centra en la intervención de las mujeres (la obra es un homenaje a su esposa y a las mujeres en general), cuando al interponerse entre los combatientes, les obligan a firmar la paz. Aparte de consideraciones artísticas, lo más relevante de esta obra es que con ella se trataba de transmitir a la sociedad francesa del momento

³² <<http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/4657.htm>> [consulta: 27-10-08].

³³ Cf. *Artehistoria.es*, <<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3096.htm>>, [consulta: 27-10-08] y el comentario al respecto de D. Dupuis-Labbé (2001) 177.

un mensaje de paz y reconciliación después de la fase más sangrienta de la Revolución. En fin, con esta obra David consiguió atraer la atención de Napoleón³⁴.

Ya en el siglo XIX, muy curioso es también el aguafuerte en tono paródico que el pintor satírico inglés John Leech (1817-1864) realizó sobre el tema de las sabinas y que incluyó en su *Comic History of Rome* (1852), donde de modo anacrónico las sabinas son representadas con trajes de la época victoriana, mientras son sacadas del *Corona et Ancora*, versión latina del *Crown and Anchor* inglés, símbolo común de los bares ingleses en las ciudades marineras³⁵.

En fin, ya en el siglo XX destacamos la figura del escultor italiano Arturo Martini (1889-1947), cuyas figuras humanas llegaron a ser emblemáticas del *Novecento* en Italia y que se convirtió también en el escultor oficial del régimen fascista de Mussolini. Es autor de un *Ratto delle Sabine* que se encuentra en la actualidad en la Gipsoteca del Palazzo Ziino en Palermo (Sicilia).

3. EL MOTIVO DE LAS SABINAS EN PICASSO

Como ya se ha indicado, el grueso de la obra de Picasso relacionado con el motivo de las sabinas se produjo entre el 24 de octubre de 1962 y el 7 de febrero de 1963 como consecuencia del conflicto de los misiles de Cuba que estalló en octubre de 1962.

Como ha señalado la crítica³⁶, esta serie de obras pertenece a los trabajos en los que Picasso muestra su horror por la guerra y las tragedias que produce³⁷, y que está constituida fundamentalmente por el *Guernica* (1937), inspirada directamente en la sinrazón de la guerra civil española; *El osario* (1945), visión dantesca que muestra cuerpos sin vida, amontonados y retorcidos, inspirada directamente de las noticias que llegaban sobre los campos de exterminio nazis; *Masacre en Corea* (enero de 1951), donde aparecen unas mujeres desnudas con sus hijos cuando están a punto de ser abatidas por un pelotón de soldados que parecen robots, motivo éste que recuerda *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya; y las representaciones de *La guerra y la paz* (Vallauris, 1952), dos enormes paneles de madera precedidos por ciento

³⁴ Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sabines> [consulta: 27-10-08] y D. Dupuis-Labbé (2001), pp. 177-178.

³⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/John_Leech_%28caricaturist%29> [consulta: 27-10-08].

³⁶ Cf. D. Dupuis-Labbé (2001) 175 y P. Esteban (2001) 81.

³⁷ Sobre el horror del artista a la guerra, cf. lo que le dijo a Claude Roy al respecto: “Il y avait des mois, des années que j’étais comme tout le monde, obsédé par la menace de guerre, habité par cette angoisse et cette haine et cette envie de se battre contre l’angoisse et contre la haine” (*apud* S. Forestier [1995] 17).

cincuenta dibujos preparatorios, que están expuestos actualmente en la capilla del castillo de Vallauris, el llamado Templo de la Paz³⁸.

Un rasgo común a todos los cuadros contra la guerra de Picasso es su carácter alegórico. En ellos, el artista nunca refleja de modo unívoco el motivo que le ha llevado a confeccionar la obra, como si quisiera evitar cuidadosamente tomar partido. De esta forma, sólo el título se convierte en el único vínculo entre el tema y lo representado en el cuadro³⁹, como ocurre en el aludido la *Masacre en Corea*.

En fin, la importancia de la serie de dibujos y óleos sobre este motivo radica también en que ésta será la última vez en que Picasso refleje en su obra su preocupación por problemas sociales o políticos de carácter universal, puesto que en el resto de su producción hasta su muerte en 1973 se centrará en sus preocupaciones individuales.

Paloma Esteban ha resumido perfectamente el origen último de estas obras⁴⁰. Édouard Pignon, pintor y esposo de la escritora Hélène Parmelin, autora de varios trabajos sobre la obra de Picasso, sugirió al pintor que participara en el Salon de Mai⁴¹ de 1963 con un cuadro inspirado en *L'Entrée des Croisés à Constantinople*, de Delacroix.

Picasso, por su parte, prefirió partir de *La matanza de los inocentes* de Poussin⁴² y de *El rapto de las sabinas* de David. Con objeto de estudiar en detalle estas obras, Picasso organizó una sesión de diapositivas en la que participaron su esposa Jacqueline, además de Parmelin y Pignon. Durante mucho tiempo se debatieron aspectos diversos de las dos composiciones, llegando a alcanzar los comentarios un alto nivel de interés. Cuando el pintor se puso manos a la obra utilizó como elemento

³⁸ Sobre *Masacre en Corea* y los paneles de la capilla de Vallauris, cf. J. S. Bogas (1974) 205-209; D. Forest (1998) 41-55, y la obra ya citada de S. Forestier (1995).

³⁹ Cf. C.-P. Warncke (2007), vol. II, 474. En efecto, para Picasso supuso un auténtico quebradero de cabeza compaginar su independencia como artista y su militancia en el Partido Comunista Francés, el cual defendía el realismo en el arte siguiendo los dictados de la Internacional Comunista. El caso quizás más conocido de este conflicto surgió a raíz del retrato de Stalin que pintó, a petición de Louis Aragon, para la revista *Les Lettres Françaises* tras la muerte del líder soviético, que no se adecuaba a las normas del realismo socialista ni reflejaba ninguno de los rasgos que se le atribuían. De hecho, los comunistas franceses llegaron a considerar el retrato como un insulto.

⁴⁰ P. Esteban (2001) 79-81. Para la génesis de la serie de las sabinas en Picasso, cf. también H. Parmelin (1994²) 70-77.

⁴¹ El Salon de Mai era un encuentro de veteranos de la Resistencia y sus amigos. A Picasso le gustaba participar para romper el aislamiento en el que vivía por su fama y sentirse de nuevo un pintor entre otros pintores.

⁴² Para una buena reproducción de esta obra recomendamos la página <http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Nicolas_Poussin_005.jpg> [consulta: 27-10-08]

de referencia, además de las dos obras citadas, la versión del *Rapto* de Poussin que se encuentra en el Museo del Louvre.

La secuencia de versiones realizadas por Picasso en torno a este motivo la resume perfectamente Gert Schiff⁴³, aunque nosotros nos centraremos en las más representativas de la evolución del motivo en nuestro autor.

El primer resultado fue un óleo sobre lienzo de 24 de octubre de 1962 (Národní galerie v Praze, Praga) (Figura 1), justo en el momento álgido de la crisis, donde se mezclan motivos de la versión de Poussin con otros de David⁴⁴.

Se trata de un óleo de pequeñas dimensiones (46,5 x 55 cm) elaborado sobre todo con tonos ocres, verdes y blancos, y compuesto por cuatro escenas diferentes. En la parte derecha del cuadro se eleva un guerrero desnudo, de espaldas y con la espada en alto en una mano, mientras trata de sujetar con la otra mano a una mujer. Este personaje provendría del Rómulo de David.

En la zona central del cuadro aparece un caballo encabritado, montado por un guerrero que, irguiéndose sobre su cabalgadura, trata a duras penas de levantar a una mujer que aparece con los brazos abiertos. Esta composición provendría de la versión del rapto de Poussin. Simultáneamente, debajo del caballo, aparece una mujer con los brazos exageradamente abiertos en señal de horror, mientras su hijo ha quedado en el suelo. Ambos están a punto de ser pisoteados por el caballo. Esta vez la fuente parece ser David, y la mujer es la Hersilia que aparecía en David con los brazos abiertos interponiéndose entre los dos contendientes, sólo que ahora está tirada en el suelo víctima de una agresión.

Como tercera escena, en la parte izquierda del cuadro, como símbolo de confusión, parecen distinguirse varias mujeres que huyen con sus hijos en brazos, quizás como reflejo de la madre que huye con su hijo muerto del *Guernica*.

En fin, la cuarta escena, perfectamente reconocible, consiste en una serie de edificaciones antiguas, entre ellas, claramente, un templo, rodeadas de colinas, trasunto de Roma.

Al ver este cuadro percibimos las modificaciones a las que Picasso ha sometido a sus modelos y a la propia leyenda, pues a Hersilia, de protagonista en positivo por haber ayudado a terminar con la guerra, la convierte en víctima de la atrocidad de los poderosos, representados en este caso por un bárbaro Rómulo.

Como señala Dupuis-Labbé, el hacinamiento sofocante de personajes, algunos de los cuales no están bien definidos, la limitación voluntaria de su paleta a los

⁴³ G. Schiff (1986) 179-209.

⁴⁴ Para la interpretación de esta primera versión, cf. G. Schiff (1986) 180 y P. Esteban (2001) 81-82.

colores referidos incrementan la sensación de violencia y caos, a lo cual se une la presencia de las mujeres con sus cuellos echados hacia atrás, con sus brazos levantados al cielo en señal de desesperanza y súplica⁴⁵.

Ese mismo día 24, Picasso realizó catorce dibujos en un cuaderno, catalogado como el nº 164, donde en los tres primeros introduce el motivo de una mujer joven que acaba de caer de una bicicleta. Este motivo, a pesar de su anacronismo, iba a ser incorporado a los trabajos preparatorios de la serie dedicada al rapto. La crítica ha sugerido que se trataría de un episodio relacionado con la vida del artista, pues tanto Marie-Thérèse Walter como Dora Maar solían utilizar este tipo de vehículo para desplazarse por París⁴⁶.

Que la intención del artista era incluir este motivo como parte de una composición mayor sobre las sabinas lo demuestra un óleo preparatorio pintado el 25 de octubre (perteneciente a una colección particular) (Figura 2), donde se ve con todo detalle la mujer caída en el suelo, portando un curioso tocado, con la bicicleta entre las piernas y un pie a punto de pisotearla, pie similar al del soldado de *La matanza* de Poussin⁴⁷.

Que esto es así lo confirman algunos de los once dibujos que hizo ese mismo día 25, en el primero de los cuales se ve a un guerrero que con su pie pisa a la ciclista caída, mientras parece perseguir armado con su escudo y una espada a una mujer que huye con su hijo en brazos. Asimismo, en los dos dibujos siguientes, el mismo guerrero que pisa a la mujer con un pie excesivamente grande, parece disponerse a atravesar a la ciclista con su espada. A estos tres dibujos siguen otros seis, donde la mujer caída es salvada por hombres con aspecto benévolo y paternal, en un gesto humanitario. En fin, la serie termina con dos dibujos, donde vuelve a aparecer la

⁴⁵ Cf. D. Dupuis-Labbé (2001) 178-179.

⁴⁶ Cf. G. Schiff (1986) 180-181, P. Esteban (2001) 82 y D. Dupuis-Labbé (2001) 179. Schiff da argumentos, en nuestra opinión, convincentes para identificar a la ciclista caída con Dora Maar: el pelo negro y el curioso sombrero que lleva en algunos de estos dibujos y óleos preparatorios coinciden con la representación de Dora en algunos de sus retratos. Además, ella misma aparece en bicicleta en el cuadro de Picasso *Pesca nocturna en Antibes*, de 1939. Schiff, asimismo, se hace eco de un supuesto asalto sufrido por Dora en 1945, en una etapa de perturbación mental, durante el cual le habrían robado precisamente su bicicleta.

⁴⁷ Cf. P. Esteban (2001) 82. Schiff (1986) 181-182 continúa con la descripción del contenido del citado cuaderno nº 164. Los cuatro dibujos siguientes representan a una mujer desnuda asaltada por un guerrero con barba. Por el detalle en uno de ellos (el dibujo nº 9) de un sombrero en la cabeza de la mujer, está claro que se trata de la mujer caída de la bicicleta. De estas escenas de violencia, en los seis dibujos restantes se pasa a otra en la que encontramos a un personaje que porta un casco antiguo, quizás Rómulo, abrazado tiernamente a una mujer.

ciclista caída en el momento de ser pisada por el pie izquierdo de un guerrero antiguo⁴⁸.

El 2 de noviembre de 1962 Picasso emprende la ejecución de un lienzo de gran tamaño, de 162 x 147, 6 cm. (actualmente en la Fondation Beyeler, de Basilea) (Figura 3), que terminó el 4 del mismo mes, realizado en grisalla, que podríamos considerar como un símbolo de la extrema violencia que es capaz de emplear el ser humano.

El cuadro presenta en primer lugar a una mujer con la cabeza echada hacia atrás, al igual que sus pechos, y con los brazos abiertos en señal de súplica, o más bien de terror, consciente de su final próximo. Es llamativo que la mayoría de las tonalidades blancas del cuadro se concentren en la figura de la mujer.

Por contra, se abalanza sobre la mujer la figura de un caballo torsionado, con la mitad de su cuerpo en blanco y el resto en tonalidades de grises, que es montado por un jinete con los brazos abiertos, portando en uno un escudo y en el otro una espada, cuyo objetivo evidente es acabar con la mujer. Las cabezas del caballo y del jinete semejan sendas calaveras, para incrementar así la idea de terror y muerte. La acometida del caballo tiene también algo de violencia sexual, como se denota por los contundentes genitales del animal. La elección de los colores, así como el ambiente extremo de horror que emana la composición en su conjunto, se ha relacionado con el *Guernica*⁴⁹.

Para Dupuis-Labbé, uno de los elementos que mejor define la obra es la oposición entre el cuerpo del caballo y el de la mujer a la que está a punto de aplastar. Esta oposición, así como el gesto de la mujer, hacen pensar en *La conversión de San Pablo de Caravaggio*, que se encuentra en Santa María del Popolo⁵⁰.

En suma, en esta obra se lleva a su máxima degradación la transformación operada por Picasso de la figura de Hersilia ya en la primera obra de la serie, que de pacificadora se la transforma en víctima de la más cruel y despiadada violencia.

Entre los días 4 y 8 de noviembre, Picasso ejecuta lo que podríamos considerar una variación de la escena de conjunto realizada el día 24 de octubre (obra que se encuentra actualmente en el Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, de París) (Figura 4)⁵¹.

⁴⁸ Cf. G. Schiff (1986) 182.

⁴⁹ Cf. G. Schiff (1986) 187 y P. Esteban (2001) 83.

⁵⁰ D. Dupuis-Labbé (2001) 180.

⁵¹ Para la descripción del contenido de esta nueva versión, cf. P. Esteban (2001) 83-84.

Por lo pronto, observamos que el autor ha aumentado desproporcionadamente el tamaño del guerrero de la derecha. Para crear más sensación de confusión se ha incrementado el número de mujeres que huyen con sus hijos, las cuales pasan a ocupar la mayor parte del espacio compositivo —mujeres que, aunque en su mayoría proceden de Poussin, la crítica ha sugerido la relación de algunas de ellas con las del *Rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, de Munich, y otra con la *Proserpina* de François Girardon, de Versalles—. Como innovación, el autor ha introducido en primer plano la figura de un cadáver en escorzo que recuerda al *Cristo muerto* de Andrea Mantegna. Asimismo, se ha dotado de mayor profundidad al cuadro, al situar en segundo plano, abajo, la figura de un guerrero a caballo con lanza y en la parte superior, junto al templo, lo que parece una escena de combate. Finalmente, se ha dotado al cuadro de mucha más viveza de color y se han incorporado como fondo, en claro anacronismo, edificios modernos, entre ellos un coso taurino, quizás para señalar el carácter actual de los acontecimientos responsables de la confusión y violencia que trata de transmitir el resto de la representación.

En esta nueva versión, la fusión entre los personajes de los dos modelos del *Rapto* y de *La matanza de los inocentes* es completa, pues, como señala Schiff⁵², Hersilia se ha convertido en una más de las madres que lloran a sus hijos muertos, en concreto, en la que aparece en primer plano a la izquierda, con los vestidos destrozados y las manos levantadas. Mientras que la ciclista que veíamos en algunos de los estudios ha sido sustituida por la figura de la mujer a la derecha con el hijo en el suelo, que está gritando a Rómulo.

Para Dupuis-Labbé, este cuadro es el mejor ejemplo del tema del rapto asociado con la violación, tema éste que constituiría el verdadero objeto del enfrentamiento: la eterna lucha de los machos por asegurarse el dominio sobre las mujeres, también eternas víctimas⁵³.

En fin, la pintura que sirve de colofón y resumen a la serie se realizó entre el 4 de enero y el 7 de febrero de 1963 (actualmente en el Museum of Fine Arts, de Boston) (Figura 5).

La composición se articula a partir de las figuras que aparecían en la primera versión en la parte derecha, a saber, un guerrero a pie que lucha contra otro a caballo, situados ambos en la parte superior del cuadro, y que pueden considerarse ambos encarnación del mal, como imagen tal vez de las dos superpotencias que se acaban de desafiar ante el estupor y el miedo del mundo; en contraste, en la parte inferior, la madre ya claramente moribunda o muerta (ya no levanta los brazos como en las

⁵² Cf. G. Schiff (1986) 188.

⁵³ Cf. D. Dupuis-Labbé (2001) 180.

versiones anteriores), mientras que gana protagonismo su hijo, que es ahora el que arrodillado levanta los brazos en señal de súplica, quizás como un último mensaje de esperanza frente a la irracionalidad de la escena de combate en una de las obras más pesimistas del artista⁵⁴.

De esta composición se han destacado sobre todo el colorido frente a las grisallas de algunas de las versiones anteriores y las elocuentes alusiones sexuales, representadas aquí por los genitales del guerrero, así como por sus fuertes y poderosas extremidades, comparables a las pezuñas del caballo al que se enfrenta. En fin, un sentido similar, en este caso, alusión a la fertilidad, tendrían los senos de la mujer yacente y hasta las propias armas de los guerreros, inequívocos símbolos fálicos⁵⁵.

4. CONCLUSIONES

En la serie de dibujos y óleos que Picasso confeccionó en los meses finales del año 1962 y los iniciales de 1963, el artista, a la vez que introduce variaciones en uno de los motivos más repetidos a lo largo de la historia del arte, la leyenda romana del rapto de las sabinas, partiendo de autores a los que admiraba, como Poussin y David, aprovecha un motivo legendario de rica simbología para expresar su desazón ante la guerra, ante el que parece inminente y catastrófico conflicto nuclear entre las dos principales superpotencias.

En su alegato en favor de los débiles y en contra de los poderosos, subvierte los iconos transmitidos tanto por la literatura como por el arte. Lo que el pintor malagueño pone de relieve no es tanto el rapto en sí de las mujeres, como el conflicto que enfrenta a los contendientes, simbolizados por el guerrero armado al modo hoplita y el jinete del cuadro de 1963, cuya consecuencia más directa es el llanto de las mujeres por la muerte de sus hijos.

Para lograr esto se vio obligado a introducir una obra no directamente relacionada con la leyenda romana sino con la bíblica, *La matanza de los inocentes*, de Poussin.

En esta subversión de los valores heredados, Hersilia ya no es la mujer fuerte que consigue apaciguar a los guerreros de los dos pueblos enfrentados, sino la imagen misma de la humillación y la opresión de los débiles a manos de prepotentes

⁵⁴ Cf. J. S. Boggs (1974) 229.

⁵⁵ Cf. P. Esteban (2001) 84-85, D. Dupuis-Labbé (2001) 180 y G. Schiff (1986) 188.

opresores masculinos, humillación, opresión y violencia en la que no faltan las tan frecuentes alusiones sexuales de la obra de Picasso.

Como en la última versión la madre, Hersilia, yace moribunda, su papel de suplicante lo desempeñará su hijo, cuya vida depende de la solución pacífica del conflicto que amenaza con el aniquilamiento del género humano.

En fin, por el recorrido que hemos hecho desde las fuentes literarias antiguas, pasando por las recreaciones del arte renacentista hasta el siglo XX con la versión de Picasso, lo que comenzó siendo una leyenda pseudohistórica local, vinculada con el nacimiento de la ciudad y la civilización romana, y derivó en un mito etiológico para explicar el origen de las formas romanas de matrimonio o el desarrollo de los Consualia, acabó en manos de nuestro artista, con el honorable precedente de toda una sólida tradición de pintores y escultores, en particular de Poussin y David, convertido en símbolo, en mito universal, para explicitar el sufrimiento de una humanidad pisoteada por los intereses de los poderosos.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGHION, I.-BARBILLON, C.-LISSARRAGUE, F. (1997), *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOGGS, J. S. (1974), “Los últimos treinta años”, en *Picasso 1881-1973*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 197-241.
- BOULOGNE, J. (2000), “L’utilisation du mythe de l’enlèvement des Sabines chez Plutarque”, *BAGB* 4, 353-363.
- CHARRON, P. (1997), “La légende de l’enlèvement des Sabines ou les fonctions d’un récit”, *CEA* 33, 61-68.
- DUMEZIL, G. (1979), *Mariages indo-européens à Rome*, Paris, Payot.
- DUPUIS-LABBÉ, D. (2001), “El rapto de las sabinas”, en *Picasso, las grandes series*, del 28 de marzo al 18 de junio de 2001, Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 175-184.
- ESTEBAN, P. (2001), “Las grandes series: el artista frente al proceso de creación”, en *Picasso, las grandes series*, 21-97.
- FOREST, D. (1998), “Revoir *La Guerre et la Paix*”, en *Vallauris La Guerre et la Paix Picasso*, 25 juin – 5 octobre 1998, Musée National Picasso, *La Guerre et la Paix*, Musée Magnelli, Musée de la Céramique (Vallauris), 41-55.
- FORESTIER, S. (1995), *Pablo Picasso, La Guerre et la Paix*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- GAGE, J. (1959), “Hersilia et les Hostilii”, *AC* 27, 255-272.

- JANNOT, J.-R. (1992), “Enquête sur l’enlèvement des Sabines”, en *La Rome des premiers siècles: Légende et Histoire*, Actes de la Table Ronde en l’honneur de Massimo Pallotino (Paris, 3-4 Mai 1990), Firenze, Olschki, 131-154.
- LENTANO, M. (1989), “Plauto e le Sabine. Modelli narrativi e valenze antropologiche”, *Aufidus* 9, 7-27.
- MARTORANA, G. (1984), “Nascita della donna e storia umana”, *Seia* 1, 191-194.
- NOONAN, J. D. (1990), “Livy I, 9, 6. The Rape of Consualia”, *CW* 83, 493-501.
- PARMELIN, H. (1994²), *Voyage en Picasso*, St. Amand Montrond, Christian Bourgois Éditeur.
- PENNA, A. LA (1979), “Funzioni e interpretazioni del mito nella tragedia arcaica latina”, en *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi.
- POUCET, J. (1967), *Recherches sur la légende sabine des origines de Rome*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.
- RICHARDSON, J. (1995), *Picasso. Una biografía. vol. I. 1881-1906*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHIFF, G. (1986), “Las Sabinas. Cuaderno nº 163, 1962”, en GLIMCHER A. & M. (eds.), *Je suis le cahier. Los cuadernos de Picasso*, Exposición de los cuadernos en The Pace Gallery, Nueva York, del 2 de mayo al 1 de agosto de 1986, Madrid, Ed. Mondibérica, 179-209.
- SEGURA MORENO, M. (1984), Ennio, *Fragments*, texto rev. y trad., CSIC, Madrid.
- WARNCKE, C.-P. (2007), *Pablo Picasso 1881-1973*, ed. I. F. WALTHER, 2 vols., Köln, Taschen.
- WISEMAN, T. P. (2004), *The Myths of Rome*, University of Exeter Press.



Figura 1.

El rapto de las sabinas de Picasso (24 de octubre de 1962, Národní galerie v Praze, Praga).



Figura 2. Variación del motivo del rapto de las sabinas de Picasso (25 de octubre de 1962, Colección particular).



Figura 3. Variación del motivo del rapto de las sabinas de Picasso (2-4 de noviembre de 1962, Fondation Beyeler, Basilea).



Figura 4. Variación del motivo del rapto de las sabinas de Picasso (4-8 de noviembre de 1962, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París).



Figura 5. Versión definitiva del rapto de las sabinas de Picasso (4 de enero-7 de febrero de 1963, Museum of Fine Arts, Boston)