

Mujeres de la mitología clásica en la pintura de Max Beckmann

JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ

Desde hace varios años hemos venido publicando diferentes trabajos estudiando temas del arte clásico en el moderno¹. Hoy lo hacemos sobre un tema puntual, el de la mujer, partiendo de la obra pictórica de Max Beckmann (1880-1950)², que es uno de los grandes artistas alemanes del siglo XX, y en cuya obra el arte clásico fue siempre motivo de inspiración.

ULISES Y LAS SIRENAS

Ya en 1933 pintó una acuarela, conservada en una colección privada de Nueva York, con un tema clásico: Ulises y las sirenas (Fig. 1). El héroe está atado al mástil de un barco, desnudo y de espaldas, pues quería oír el canto de las sirenas, aunque no pretendía dejarse seducir por sus proposiciones fatales. El barco navega próximo a la costa, en cuya orilla se encuentra una bella sirena, desnuda hasta la cintura, con cuerpo de mujer y garras de ave rapaz, inclinada hacia el héroe en actitud dialogante y zalamera. Los colores son vivos, de una luminosidad no excesiva. Las figuras están tratadas con trazos realistas y vigorosos³. Este tema fue muy tratado en la Antigüedad por los musivarios romanos del norte de África. Basta recordar un mosaico de El-Djem (Fig. 2), u otro de Dougga, que pavimentaba una habi-

¹ J. M. Blázquez, «Temas del mundo clásico en el arte del siglo XX». *Revista de la Universidad Complutense*, XXI, 23, 1972, pp. 1-21; *Id.*, «El mundo clásico en Picasso» *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1973, pp. 141-155; *Id.*, «Temas del mundo clásico en las pinturas de Kokostcha y Braque» *Miscelánea de Arte*, Madrid 1982, pp. 269-274; *Id.*, «El mundo clásico de Dalí» *Goya*. En prensa; J. M. Blázquez y M. P. García Gelabert, *Temas del mundo clásico en el arte moderno español*, Madrid, 1993, pp. 403-415.

² F. Gallwitz, *Beckmann*, Madrid, 1997.

³ R. Spielcr, *Max Beckmann, 1884-1950*, Colonia 1994, pp. 98-99.



Ulises y las Sirenas. M. Beckmann.



Ulises y las sirenas. Mosaico romano de El Djem.

tación de la Casa de Dionisos y de Ulises⁴, fechado a mediados del siglo III d. C.; o el mosaico lusitano de Ameixoa⁵, de la misma fecha. La composición se repite en mosaicos de Tor Marauccio, de Sorofrano, de Utica, de Cherchel, etc.⁶ El tema no es muy frecuente en el arte moderno. Un rasgo de originalidad del cuadro de M. Beckmann consiste en colocar a Ulises atado al mástil de espaldas. En los citados mosaicos africanos y lusitano se encuentra frente al espectador. M. Beckmann trata al héroe como una víctima, atado y a merced de la sirena, que bajo la apariencia de mujer encantadora asoma sus garras que simbolizan el peligro como contrapunto a su belleza. Se trata de una especie de emboscada psicológica, y a la vez una metáfora: es posible que el artista aludiera en esta composición a Europa, el peligro que la acechaba y el destino que la aguardaba.

EL RAPTO DE EUROPA

Ese mismo año pintó otra acuarela, ahora también propiedad de un particular, con el tema del Rapto de Europa⁷. La composición es de suma originalidad respecto al arte clásico antiguo, en las que prácticamente siempre Europa cabalga a lomos de un toro⁸. En la acuarela de Beckmann el toro levanta la cabeza y Europa está colgada

⁴ K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, pp. 42, 147, 183, lám. 15.

⁵ J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, 1993, p. 401.

⁶ Cl. Poinssot, «Quelques remarques sur les mosaïques de la Maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie)», *CMGR*, París, 1965, pp. 219-232, figs. 3-10.

⁷ R. Spieler, *op. cit.* p. 98.

⁸ Sobre el tema: G. López Monteagudo, M. P. San Nicolás, «La iconografía del Rapto de Europa en el Mediterráneo occidental. A propósito de una lucerna del Museo de Sassari» *L'Africa romana* 2, Sassari 1991, pp. 1005-1008; *Id.*, «El mito de Europa en los mosaicos hispano romanos. Análisis iconográfico e interpretativo» *Espacio, Tiempo y Forma* 1995, pp. 383-438; L. Zahn, *Europe und der Stier*, Würzburg 1985. *LIMC* IV/1, pp. 76-92, y IV/2, pp. 32-48.

sobre el animal, como un fardo a ambos lados de la bestia. La combinación de los colores es magnífica. El amarillo sobre ciertas zonas de la piel del toro contrasta con el negro de otras. El cuerpo semidesnudo de Europa muestra tono amarillo uniforme, sobre el que resalta el azul de la túnica que la cubre parcialmente. Por estos años el amarillo era posiblemente el color preferido del artista germano, pues el vestido ondeando al viento de Ulises es de ese color, y también la piel del héroe muestra un amarillo «obsceno». Es posible que este cuadro, como apuntó R. Spieler, sirviera de inspiración para otra obra posterior, en 1955: un cuadro de Picasso con escena de corrida de toros en la que el torero está también colgado sobre la cruz del animal.

En el Rapto de Europa el artista germano quiso representar a la mujer como víctima de la violencia masculina, mostrando un toro lleno de fuerza, de fiereza, de potencia masculina, mientras que Europa cuelga sobre las espaldas del animal con gesto de dolor y de miedo, formando con su cuerpo una especie de yugo contra el que se rebela el toro. Opina R. Spieler que posiblemente M. Beckmann ha sido un estímulo para los cuadros taurinos de Picasso, pues ambos muestran en sus obras una común tensión erótica y una violencia apasionada en las relaciones entre el hombre y la mujer. En este cuadro, y en otros, el pintor germano da al hombre y a la mujer los papeles de actor y víctima respectivamente.

En la escena del Rapto de Europa, tal como lo han transmitido los relatos mitológicos, Zeus se metamorfoseó en un toro blanco: luego se mezcló entre el rebaño



Rapto de Europa. M. Beckmann.



Rapto de Europa. Mosaico romano. Aquileya.

de Agenor para seducir a la hija de este rey y de Telefasa, de nombre Europa, que jugaba tranquilamente con sus compañeras en las playas de Sidón. Cuando se sentó sobre este toro, el animal se levantó rápidamente y se encaminó al mar.

El tema del Rapto de Europa ha gozado de buena aceptación en el arte moderno. Basta recordar una escultura del colombiano Fernando Botero, obra recientemente expuesta en una céntrica avenida de Madrid⁹ y en la actualidad exhibida en el aeropuerto de Barajas: la obra, en bronce, muestra a una figura femenina (Europa) de formas rotundas sentada sobre un toro, ambas piernas sobre un mismo costado del toro. La postura de la Europa de F. Botero cuenta en España con un precedente muy antiguo, pues aparece en una moneda, de época romano-republicana, acuñada en Cástulo (Linares, Jaén)¹⁰. El tema se repite en el frontón de un templo de una moneda acuñada por el emperador Heliogábalo en Sidón¹¹, por tanto de la segunda década del siglo III.

Una Europa sobre toro, en bronce, se acaba de vender en Madrid; obra del escultor Veiga: Zeus, metamorfoseado en toro, corre sobre una ola, y vuelve la cabeza hacia Europa colocada a su lomo, en pie, con los brazos en alto y los pliegues del vestido ondeando al viento. La originalidad del bronce de Veiga es tan grande como la del mosaico de Aquileya (Fig. 3), fechado en el siglo I, en el que Europa totalmente desnuda va montada sobre un toro al que ciñe una corona¹². Otros escultores españoles que han tratado el tema del Rapto de Europa son M. L. Campoy, Patricia Gala, y A. de Pedro.

PERSEO

En 1940 M. Beckmann volvió a tomar un tema del arte clásico para su pintura, un tríptico al óleo, que lleva por título *Perseus*¹³, realizada en Amsterdam, y hoy conservada en el Museum Folkwang de Essen. M. Beckmann tiene preferencia por hacer trípticos, algunos de los cuales son de tema clásico y los trataremos en este trabajo.

El artista germano se vio empujado al exilio ante la brutalidad de las persecuciones nazis, de la que era objeto él y su pintura, que refleja magníficamente el

⁹ Recientemente se ha expuesto en la Galería madrileña Masha Prieto un *Rapto de Europa*, heterodoxo, de la serie Atomic Arcus, obra de Patricia Gadea, con Europa desnuda, echada en el suelo sobre un manto, una espada junto a ella, y el toro sustituido por una pantera recostada en la hierba con el letrero Europa sobre la piel. Ver el diario *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 15 de julio 1995, p. 2.

¹⁰ A. M. de Guadán, *La moneda ibérica. Catálogo de Numismática ibera e ibero-romana*, Madrid 1980, p. 70, núms. 250-251.

¹¹ J. M. Blázquez, «Los templos de Lixus (Mauritania Tingitania) y su relación con los templos de ciudades semitas representadas en las monedas» *Congreso Intern. El Estrecho de Gibraltar: Ceuta, noviembre 1987. Actas, I*, Madrid, 1988, pp. 548, fig. 19. En Sidón, según Luciano (*Dea Syria*) había un templo consagrado a Asiaté-Europa.

¹² C. Bertelli (ed.), *Mosaics*, Nueva York 1989, p. 291.

¹³ R. Spielcr, *Op. cit.* pp. 118-119; F. W. Fischer, *Max Beckmann*, Colonia 1972, pp. 65-67. Sobre Andrómeda en el arte clásico: *LIMC* I/1, pp. 783-784; I/2, pp. 622-642.

momento catastrófico de su espíritu. M. Beckmann se sirve de la mitología griega, pero la transforma a fondo cuanto sea necesario para expresar sus sentimientos adecuándolos al momento concreto, como se refleja en este tríptico, en el que aparecen varias damas. Según el mito griego, Perseo, tras matar a la Gorgona, liberó a Andrómeda de la roca a la que había sido atada, y así librar a Etiopía de un monstruo marino que asolaba las tierras de Cefeo, rey y padre de Andrómeda. El monstruo, llamado por Poseidón (dios del mar) a quien habían acudido las Nereidas quejas de que la madre de Andrómeda, Casiopea, se tuviera por más bellas que ellas. Perseo se casó con Andrómeda. El significado del tríptico ha sido bien analizado por R. Spieler. El mito de Andrómeda inspiró varias tragedias griegas de las que sólo se conservan algunos fragmentos de los trágicos Sófocles (497-405 a. C.) y Eurípides (485-407 a.C.).

Esta pintura de M. Beckmann es de gran fuerza expresiva. Personifica los vicios y analiza simbólicamente la situación presente buscando modelos en los relatos de la Antigüedad clásica. Otros trípticos de este genial pintor fueron destruidos en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. En el panel de la derecha ilustra la situación de Alemania, con casas ardiendo por los bombardeos de las tropas aliadas. En la esquina inferior derecha, colocó el artista una cara de varón que se tapa el rostro con la mano en un gesto de desesperación. Las figuras están colocadas dentro de una jaula de fuertes barrotes, símbolo de la impotencia y la incapacidad de escapar de una situación caótica. En el interior de la jaula hay figuras humanas, de perfil; la inferior es una dama y la superior un varón, situadas en contraposición a las otras figuras, y con el rostro reflejando dureza como exigían las circunstancias del momento. Las orejas son gigantescas; la cabeza del varón, por su tamaño, recuerda las figuras de cartón de los «cabezudos» que salen por las calles todavía en muchas fiestas populares. Ambas figuras están en actitud reflexiva. En el lado derecho, un pajaraco de oscuro plumaje, que contrasta con los intensos tonos amarillos de los cuerpos humanos, tiene la cabeza de un viejo decrepito, de enormes orejas, asido con sus descomunales garras a un árbol. Esta composición se ha interpretado como un «mito de Creación». Los dioses crean varias veces, pero fallan, hacen desaparecer lo creado para, de nuevo, iniciar una nueva obra.

En el panel central vemos a Perseo abrazando a Andrómeda, con su brazo izquierdo, sosteniéndola boca abajo, mientras con la mano derecha empuña una larga espada colocada sobre el cuerpo de la mujer. El héroe lleva sobre los hombros un monstruo marino con forma de gruesa serpiente, de color verdoso. La cabeza de Perseo se aleja de los cánones estéticos de los héroes tradicionales griegos, pues muestra una expresión feroz, acorde con el relato mítico, barba hirsuta con mechones puntiagudos, todo el cabello peinado al lado derecho. El color blanco del vestido de Andrómeda contrasta con el color oscuro de el de Perseo. El cielo es de tonos plomizos; el mar, amarillo; y la barca, de color caoba. La cara de Andrómeda, ovalada e infantil, refleja la inocencia de una muchachita; contrasta con los duros rasgos faciales de Perseo. La escena produce inquietud en el espectador, a la vez que una tensión dramática que parece propiciar un rápido y funesto desenlace, en contra del mito griego que concluye con la liberación de Andrómeda. A un final de

muerte contribuye la presencia del monstruo marino, ancho de cuerpo, de cola tri-forme, y con una cabezota con la boca entreabierta que enseña los dientes afilados, y un ojo rasgado y agresivo. La simbología de este segundo panel, en la mente del artista, aludiría a la unión entre hombre y mujer en relación con la fertilidad y con la unidad del cuerpo y del espíritu.

En el panel izquierdo se representa un local nocturno de Amsterdam. La mitad inferior está ocupada por una dama, de perfil, vestida de amarillo, tocando un acordeón. Muy posiblemente se trata de una ramera. En la parte superior hay dos figuras (hombre y mujer), una a continuación de la otra, separados por un mostrador que sostiene una vela y un vaso sobre el que vierte una bebida el hombre situado en el centro de la composición, vestido de blanco, con anchas orejas, con gorro blanco de cocinero y facciones de indonesio. Se ha pensado que esta figura responde a la tradición hindú de significar el poder divino. El espectador tiene la impresión de que está ante una figura de Buda. Se sabe que M. Beckmann se interesó por los dioses del panteón hindú y por la doctrina budista.

El artista muestra predilección por algunos temas representados en este tríptico. Así, en un óleo pintado en Frankfurt en 1929, hoy en Nueva York en la colección de Mr. y Mrs. Richard L. Feigen¹⁴, se representa un gigantesco pez levantado por un pescador sentado junto a dos damas. Una se encuentra de pie y lleva una sombrilla al hombro, y la segunda está recostada contra una puerta. Con la actitud de las palmas de las manos rechazan el pescado, que por su tamaño desmesurado parece un monstruo marino. Este óleo se titula *El Siluro. Un segundo cuadro, titulado Viaje sobre dos pescados*¹⁵, conservado en la Stadsgalerie de Stuttgart, representa dos grandes pescados cerca de una dama con una máscara en su mano, sentada sobre un varón (de espaldas) que sostiene en sus manos una segunda máscara. Contrastan muy bien los colores empleados, especialmente el violeta de un pez con el marrón de su compañero. La dama, de tez pálida, viste blanco y un manto azul. En este cuadro aparecen símbolos arcaicos, como el pez, el mar, la tierra. El hombre y la mujer son representados atados sobre una pareja de peces que se precipitan sobre la tierra, de color negro. Los peces simbolizan la vitalidad, la fuerza, al igual que el falo. La pareja está encadenada sexualmente, y son arrastrados al abismo, la zona negra donde mueren los peces. La actitud del varón al taparse el rostro significa el miedo a la caída. Las máscaras son espejos del autoengaño, por eso nadie tiene el valor de mirarlas.

El tema del hombre y la mujer separados por una espada es también recurrente en la obra pictórica de M. Beckmann. Lo vemos en un óleo pintado en Berlín en

¹⁴ R. Spieler, *Op. cit.* p. 100.

¹⁵ R. Spieler, *Op. cit.* p. 101. Peces, serpiente enroscada a un hombre, como animales simbólicos, están representados en una litografía coloreada de Amsterdam, 1941/1942, pensada como ilustración para el evangelio de San Juan (1.1). El artista germano expresó magníficamente la escena mediante símbolos, el pez y la culebra, de la Europa en plena Guerra Mundial, durante su destierro en Amsterdam (R. Spieler, *op. cit.* pp. 132). Es el símbolo de la derrota alemana. La Sagrada Escritura se abre como un libro, el artista está colocado entre ellas como un sacerdote en la oscuridad, en la *cella* del templo, enroscada en

1933, hoy en una colección privada¹⁶, titulado *La Hermana*. Una bella mujer rubia está sentada, desnuda, sobre un sofá; delante se sienta también desnudo un viejo que se dispone a besarla. El título primitivo de esta obra era *Siegmund y Sieglinde*, que el artista cambió el que hoy permanece. La escena está inspirada en la saga germana de *Los Nibelungos*, continua fuente de inspiración para artistas como Wagner (La Walkiria, etc.). La espada simboliza el falo, y se coloca interponiéndose entre los amantes.

ULISES Y CALIPSO

Calipso era una ninfa, que según la mitología vivía en el Extremo Occidente marino (supuestamente el Estrecho de Gibraltar), a la que Ulises amó, y que le retuvo durante 10 años ofreciéndole la inmortalidad (*Od.* 5.13-281; 7.243-266; *Hig. Fab.* 125). Calipso habitaba una profunda gruta rodeada de jardines y de un bosque sagrado y manantiales. M. Beckmann¹⁷ ha expresado magníficamente este tema (el amor de la pareja) en un óleo pintado en Amsterdam en el año 1943, hoy exhibido en el Hamburger Kunsthalle (Fig. 5). Ulises está muellmente tumbado, con los brazos cruzados bajo la nuca; cubre su cabeza con un gorro. No es el héroe hirsuto que vimos en el *Perseus*, sino el héroe maduro que refleja placidez en el rostro. Junto a él se sienta Calipso, desnuda, el cuello adornado con un collar, en actitud de sujetarle con las manos. Está colocada de perfil. Es una bella muchacha, de larga cabellera que desciende por los hombros, de ojos vivarachos y enamorados. Detrás de Ulises se ve una ancha espada. Una serpiente se enrosca en la pierna derecha del héroe, y reptaba hacia la pareja. Debajo de ella hay un gallo, y detrás de Calipso un gato que contempla la escena amorosa. Sendos animales simbolizan la naturaleza. A la espada y a la serpiente hay que darle el mismo simbolismo que en otras obras del artista. Ulises mira al infinito, pensando, sin duda, que este amor es pasajero, pues ha de volver con su esposa, Penélope, que lo espera en Itaca. El carácter militar-heroico de Ulises tiene referencia en las glebas que visten sus piernas.

Un artista español, L. Rodríguez Vigil, recientemente ha pintado un óleo, de estilo totalmente diferente al de M. Beckmann, con un tema paralelo, pues representa a otra mujer que protagoniza otro episodio de la vida de Ulises. Se trata de *La*

una serpiente, símbolo bíblico del conocimiento y del pecado. La serpiente se enrosca en un palo que es la pierna de M. Beckmann, como símbolo del dios Esculapio. El pintor está dormido (tiene los ojos cerrados). El sueño era parte importante del ritual del culto de Aesclepio, antiguo dios de la medicina. Conocimiento, pecado y curación están unidos inseparablemente en esta obra. El pez es símbolo cristiano alusivo a Cristo.

¹⁶ R. Spieler, *op. cit.* pp. 102-103.

¹⁷ R. Spieler, *Op. cit.* pp. 120-123; F. W. Fischer, *op. cit.* pp. 69. La figura de Ulises siempre ha despertado gran interés en el arte moderno. Basta recordar la reciente escultura en bronce de Attardi; la exposición sobre Ulises en el Palacio de Exposiciones de Roma, 1996 (*Ulisse. Il mito e la memoria*), y la reciente película que lleva por título *La mirada de Ulises* (G. López Monteagudo, «A la búsqueda de la identidad» *Revista de Arqueología* XVII, 188, 1996, pp. 60-63.



Ulises y Calipso. M. Beckmann.

*maga Circe*¹⁸, que en el relato mítico habitaba en un lujoso palacio de la costa itálica, y que convirtió a Ulises y a sus compañeros en animales tocándoles con una varita mágica. El tema tuvo gran aceptación en la Antigüedad: fue tratado por Homero (*Od.* 10.133-574), por Apolonio de Rodas (*Arg.* 4.576-591), por Apolodoro (*Bibl.* 1.9.1), por Higino (*Fab.* 125) y por Ovidio, *Met.* 14.1-74; 246-440). El pintor ha retratado magníficamente la escena, situada en el campo. Circe está sentada, majestuosa, a la sombra de un árbol, lujosamente vestida de terciopelo, rodeada de animales, que son los marineros de Ulises, metamorfoseados en jabalíes, en diferentes posturas muy bien tomadas del natural, una vaca, etc. Un marinero a cuatro patas se está metamorfoseando en jabalí, pues ya tiene las orejas de este animal.

TRANSPORTE DE ESFINGES

M. Beckmann pintó este cuadro en el año 1945, coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial. La esfinge era un monstruo con cabeza de mujer, cuerpo de león y alas de pájaro. Fue enviada por la diosa Hera, esposa de Zeus, a Tebas para castigar el crimen de Layo (*Hig. Fab.* 67). El mito aparece ya en la *Teogonía* de Hesíodo, hacia el 700 a. C. Magníficamente ha sabido F.W. Fischer¹⁹ desentrañar el significado de este óleo, buen exponente del estado de ánimo del artista. M. Beckmann vivió desterrado en Amsterdam y quería marchar a París, lo que hizo en 1947. Los colores alegres del cuadro reflejan bien la alegría de dejar Holanda, y sus luces, como fin del cautiverio. Ahora el mar es azul, no produce temor en el espectador, sino alegría. La espada blanca colocada de pie simboliza la guerra recién terminada y el casco significa el triunfo (de los ejércitos aliados). Al fondo se ve un edificio en blanco de corte clásico, y un cañón (otra clara referencia a la guerra); dentro de una jaula marcha una esfinge. El arco de triunfo y el carro recuerdan los desfiles triunfales en la antigua Roma, y la esfinge, cubierta la espalda con una capa de armiño o de pelaje amarillo, enjaulada, representa a los políticos y a los generales alemanes, vencidos, pero que aún conservan su orgullo y fiereza. Otra interpretación posible que se ha propuesto respecto a la figura del monstruo es la marcha hacia el patíbulo, representado por el palo hincado, manchado de un color de sangre. El personaje en rojo junto a la esfinge enjaulada sería el encargado de cortar las cabezas a los animales. Pero es posible incluso una tercera interpretación de la escena: el artista germano pudo simbolizar en la esfinge con capa de armiño a la gran Revolución Francesa, en la que perdió la vida Antonieta, princesa de origen germano. El cuadro puede ser un caleidoscopio, en el que también se aludiría a la libertad de Francia, país tan estimado por M. Beckmann. Las dos esfinges sobre el arco de triunfo simbolizan seguramente a este país. Los dos monstruos cubren sus

¹⁸ *Accademia spagnola di Storia, Archeologia e Belle Arti, Roma 1966, Roma 1996, p. 61.* El tema de Circe ha sido tratado por Estruza (J. M. Blázquez, M. P. García Gelabert, *op. cit.* p. 408, fig. 8). Sobre Circe en el arte clásico, *LIMC III/1*, pp. 635-644; *III/2*, pp. 503-507.

¹⁹ F. W. Fischer, *op. cit.* pp. 72-74.



Transporte de esfinges. M. Beckmann.

cabezas con un bonete circular, símbolo jacobino y de Francia. El color rojo de la bandera quizá aluda a la victoria del comunismo en 1944. El rojo de la bandera, el blanco del cielo y el azul del mar forman los colores de la bandera tricolor de Francia.

LOS ARGONAUTAS

El tríptico titulado *Los Argonautas* es la última obra de M. Beckmann²⁰. Narra el episodio, cantado por Apolonio de Rodas en el siglo III a. C. en un poema del

²⁰ F. W. Fischer, *op. cit.* pp. 36, 86, 88. R. Spiegel, *op. cit.* pp. 190-191.

mismo título, de la expedición de los compañeros de Jasón que marcharon a la Cólquida en busca del vellocino de oro²¹. Es un cuadro al óleo pintado en 1950, poco antes de la muerte del artista ese mismo año. Se conserva en Washington, en la National Gallery of Art. Es la herencia artística del pintor. El título inicial (*Los Artistas*) poco tenía que ver con el contenido. El autor eligió este título por un sueño que tuvo. En el panel izquierdo se representa a un pintor trabajando en su taller; a una dama semidesnuda con una gran espada en la mano, sentada sobre una cabeza, y un tiesto de plantas verdes. El panel central lo ocupan dos jóvenes desnudos en pie, charlando amigablemente, separados por un loro de gran tamaño y un viejo que sale del mar por una escalera, cuyo significado se desconoce con certeza. A los pies del muchacho del centro hay una lira. Este tema central había sido ya tratado por M. Beckmann en 1905²².

Este óleo es un canto al arte pictórico y musical, al desvelar el secreto del mundo y de la persona. La mujer en la pintura de M. Beckmann desempeña, pues, un papel protagonista y está cargada de simbolismo.

²¹ J. M. Blázquez, «Cólquida e Iberia. La saga de los Argonautas y otras leyendas de la Península Ibérica» *Sur les traces des Argonautes*, París, 1996, pp. 101-109.

²² F. W. Fischer, *op. cit.* pp. 6-9.