

## La Dualidad por Cornada: Interpretación de *La Minotauromaquia*

Texto presentado por **Santiago López Sánchez** para el *Taller Experimental de Investigación sobre la obra de Picasso*. Fundación Picasso Málaga, Casa Natal. Málaga  
Octubre de 2014

---

*"Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla"*

Antonin Artaud, 1938.

El acercamiento, análisis o interpretación de este magnífico ejemplo (y quizás obra cumbre) del Picasso grabador se puede hacer desde varias vertientes, a cada cuál más diferente y diametralmente opuesta de la anterior. Este amplio abanico de lecturas se debe principalmente a dos motivos, uno es que el propio autor no gustaba de dar muchos detalles de sus obras (salvo las referencias que podamos arañar entorno a su vida personal) y en el caso que nos ocupa no iba a ser menos. Pese a lo ecléctico y jeroglífico de este grabado, Picasso no dejó escrita interpretación concisa sobre ella ni se pronunció sobre ninguna lectura personal concreta de la misma en las numerosas entrevistas o conversaciones que mantuviera después de su realización, es más, el título de "*La Minotauromaquia*" no se lo puso él, no quiso dar pistas de esta obra ni siquiera en el título. En la primera reproducción de la obra, vista en una de las publicaciones de *Cahiers d'Art* a principios de 1936, ésta aparecía bajo el título "*grabado*" denominación con la que parecía estar más cómodo su autor.<sup>1</sup> La primera vez que el nombre de *La Minotauromaquia* apareció fue en el catálogo de la Zwemmer Gallery en Londres a finales de ese mismo año.

El otro motivo que hace a esta estampa ser susceptible de mil y una interpretaciones por parte de historiadores del arte e investigadores de la obra del malagueño, es que está compuesto por multitud de elementos, todos ellos con significados potencialmente diferentes y opuestos. Picasso dibuja una suerte de figuras y símbolos que parecen habitar en un limbo del concepto, donde caben muchos significados y para complicarlo aún más, las múltiples relaciones que entre sí se establecen en la plancha de cobre, hacen que el número de dualidades se dispare en una ecuación de infinitas definiciones posibles. Aún así, no vamos por ello a desistir en la empresa de analizar esta obra, es

---

<sup>1</sup> Baer, Brigitte, *Picasso peintre-graveur, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1972*. Berna: Kornfeld et Klipstein, 1933-1996.

más, por el hecho de ser tan compleja y propensa a ser estudiada un sinnúmero de veces, merece que le dediquemos un texto en el que analicemos y planteemos preguntas en base a sus peculiares características, con el único objetivo de allanar el camino a los que vengan después a estudiarla y aportar de este modo con nuestro granito de arena, a conformar el inmenso repertorio de interpretaciones posibles que merece toda obra maestra de la historia del arte.

Para adentrarnos en este laberinto de signos que plantea Picasso sin la inestimable ayuda del hilo de Ariadna y no perdernos en él, será conveniente que planteemos un recorrido previo. De este modo vamos a empezar a tratar primero el contexto en el que se enmarca este grabado y su relación con la *Suite Vollard*, acto seguido continuaremos analizando los personajes de la escena, de mayor a menor importancia compositiva para luego seguir con las relaciones posibles entre ellos y terminar con el parergon que envuelve la escena y las preguntas que nos plantea la misma.

### **La gran estampa**

*La Minotauromaquia* se realizó entre el 23 de Marzo y el 3 de Mayo del año 1935 pero el periodo en el que se inscribe la obra que tratamos de analizar abarca desde 1928 hasta 1935. Este periodo es una época convulsa en la historia de la humanidad (periodo de entreguerras en un contexto global y los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española) y también para el artista, él la define como "la peor etapa de su vida". En un corto espacio de tiempo Picasso asiste a la separación de su esposa Olga Koklova tras muchos conflictos conyugales, al enamoramiento y embarazo de la joven Marie-Thérèse, al nacimiento de Maya y finalmente a su encuentro con Dora Maar. En este periodo Picasso centrado casi exclusivamente en la obra gráfica incluso deja de pintar durante 8 meses.<sup>2</sup> No obstante, es en estos años cuando Picasso y el Minotauro empiezan a recorrer la misma senda, cuando el artista proyecta en la criatura mítica sus conflictos, problemas, deseos y temores personales. Esta figura apareció por primera vez en la obra *Minotaure courant* (1928) pero es en 1933 cuando Picasso empieza a elaborar la imagen del Minotauro de manera sistemática tras recibir el encargo de crear la portada para el primer número de la revista surrealista *Minotaure*. Pronto se convirtió uno de los protagonistas indiscutibles de la producción que Picasso realizó durante esos años, acaparando gran parte de una de las mayores series de obra Gráfica del siglo XX,

---

2 Bernadac, Marie-Laure, *Pablo Picasso. La minotauromachie: All VIII States*. Londres: Gagosian Gallery, 2006.

la *Suite Vollard* y que incluso retomaría en trabajos muy posteriores, véase *En el teatro: cornudo como Zeus, con su águila, mujer y un personaje comiendo sandía* (1966).



*En el teatro: cornudo como Zeus con su águila, mujer y niño comiendo sandía* (1966). Aguafuerte

La *Suite Vollard* es una serie de 100 grabados realizada por Picasso entre 1930 y 1937 y editada en 1939 por su marchante Ambroise Vollard. Forma parte del trueque por el que el artista obtendría unos cuadros de Cézanne y de Renoir en poder del marchante, a cambio de las 100 planchas de cobre listas para ser editadas.

Los grabados parecen no tener una temática concreta ni una secuencia lineal, atienden a pensamientos, sucesos y deseos del artista en su vida cotidiana a modo de diario<sup>3</sup>, aun así se pueden dividir en tres grandes grupos, el primero lo forman las estampas cuyo tema es "el escultor en su estudio", el segundo lo conforman las estampas que tienen que ver con "el minotauro", (estos dos grupos que forman casi la totalidad de la serie tienen el denominador común de Marie-Thérèse su modelo y amante, elementos que son representados en las escenas que los conforman) y por último el tercer grupo está formado por tres retratos del propio Vollard que redondean la cifra de las 100 planchas de cobre prometidas.

Es importante reseñar como referente directo la *Suite Vollard* porque de ésta serie se desgranar los diferentes elementos que componen *La Minotauromaquia*, y a ella podremos acudir más adelante en busca de respuestas a algunas preguntas que nos formula "la gran estampa" ya que ésta parece ser la suma y el culmen de toda la serie, aunque realmente no forme parte de ella.

Antes de entrar en detalle y tras un primer vistazo a "la gran estampa" ( 49,4 X 68,7 cm)

3 Carrete, Juan. *La Minotauromaquia. Picasso entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco*. Picasso El Minotauro en su laberinto. Fundación Picasso. Museo Casa Natal Málaga, 2014.

podemos observar una extraña escena en la que un gran minotauro con el brazo estirado se acerca a una niña con gorro que sujeta en una mano una vela encendida y en la otra un ramo de flores, entre ellos se encuentra una mujer torero con el busto al descubierto y empuñando una espada sobre un caballo que envuelve su figura, aterrado ante la presencia del minotauro y con las tripas desgarradas desparramándose por el suelo, detrás en una torre y asomadas a una ventana se encuentran presenciando la escena dos mujeres con dos palomas y en la parte izquierda por último, vemos a un hombre con barba que parece escapar de este encuentro subiendo por una escalera. Todo sucede en un lugar marítimo, pues se atisba al fondo la línea del horizonte del mar y un pequeño barco de vela donde la atmósfera se nos presenta enrarecida, está nublado e incluso llueve por la parte superior derecha. La composición está dividida en dos partes por un plano de luz en la mitad derecha y otro más oscuro en la parte izquierda y se distribuye en tres líneas horizontales, el brazo del minotauro, la espada y la mujer torero junto con el caballo y en tres líneas verticales, el cuerpo erguido de la bestia, la torre y la escalera.



*La Minotauromaquia (1935). Aguafuerte, raspador y buril sobre cobre*

### **Minos – tauro**

Ahora sí estamos en condiciones de pararnos a tratar cada uno de los elementos más detenidamente. Empezaremos como no, por la figura del minotauro, que es la principal de la obra por tratamiento, tamaño y significación. Comenzamos por tanto del revés, de derecha a izquierda, al contrario de cómo leemos en occidente. El minotauro que retrata Picasso no es la figura mítica encerrada en el laberinto de Dédalo sino que es una criatura en la que él proyecta sus dualidades, hombre/bestia, intelecto/instinto y todo lo que tiene que ver con lo primitivo, la lucha y lo sexual. El alter ego de Picasso aparece

desde la parte derecha de la escena, andando lentamente, con un capote a la espalda y con una mano estirada hacia una vela que sujeta la otra figura principal de *La Minotauromaquia*, la niña que representa a Marie-Thérèse y que está enfrente de él con un ramo de flores en la otra mano. La pose del minotauro andando hacia la izquierda con el brazo estirado nos recuerda a las estampas de la *Suite Vollard* que aluden al minotauro ciego (por ejemplo *SV 87, Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*), pero con una sutil diferencia, en éstas, el minotauro aparece con el hocico elevado al cielo, invidente, desvalido; por el contrario en *La Minotauromaquia*, el híbrido humano-toro se encuentra mirando hacia abajo, directamente hacia la vela.

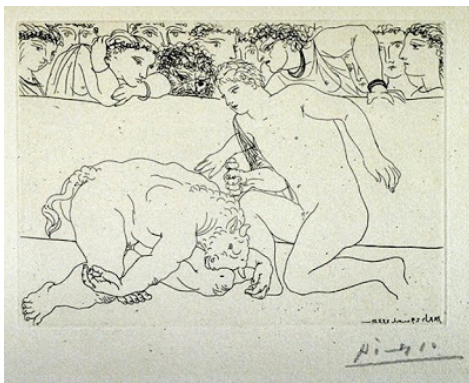


*Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (1935).

Aguatinta, manera negra, punta seca y buril sobre cobre

No sabemos si el minotauro trata de protegerse de la luz que proviene de la vela o si por el contrario es un elemento que ansía poseer, lo que si tenemos claro es que la vela es el elemento hacia el que dirige los pasos la bestia conformándose como el móvil de la escena. La luz que proviene de la vela al igual que la figura de la niña que la sostiene, son identificadas con la pureza, la virtud y la inocencia. He aquí un factor desconcertante en la relación de estas dos figuras principales, la niña parece no prestar atención a la criatura híbrida que se le acerca y la bestia posee un semblante sereno y dubitativo a la vez, esto contrasta con el tratamiento que Picasso ha dado a la cabeza del minotauro, muy trabajada, de aspecto tremebundo, lanudo y tamaño desproporcionado, elementos que si atendemos como referentes válidos a las estampas de la *Suite Vollard*, vemos que son directamente proporcionales al grado de libido o carga sexual de la escena que se representa. Por ejemplo en la estampa *SV, 89 En la Arena. Joven apuntillando al minotauro* (1933) vemos como la cabeza del minotauro tiene un tamaño

pequeño con relación a su cuerpo pues la escena carece de erotismo alguno, sólo se nos presenta una muerte y por el contrario en la obra *SV, 93 Minotauro acariciando con el hocico la mano de una durmiente* (1934) podemos observar el tamaño desproporcionado de la cabeza así como su tratamiento barroco en la escena que tiene una gran carga sexual pues todo indica que la imagen precede a una violación inminente. En la Minotauromaquia, el alter ego de Picasso no está a punto de hacerle el amor a nadie, no se explica entonces el porqué del tratamiento plástico de la cabeza del minotauro. El hecho que explicaría el porqué de estas exageraciones en sentidos opuestos, tiene que ver en cómo se nos muestra Marie-Thérèse como niña muy pequeña e impoluta y el minotauro como bestia colosal de tamaño feroz, sería la intención de Picasso la de presentarnos una lucha, inocencia contra perversión, es solo una de las muchas dualidades que se encuentran en la obra.



*En la arena. Joven apuntillando al Minotauro* (1933). Aguafuerte sobre cobre



*Minotauro acariciando con el hocico la mano de una durmiente* (1934). Punta seca sobre cobre.

### **La mujer torero y su caballo**

Ocupando el espacio de tensión entre las dos figuras protagonistas se encuentra una mujer torero (de nuevo Marie-Thérèse, como evidencian las facciones del rostro) con el torso al descubierto, espada en mano y con el vientre ligeramente abultado, montada ella sobre un caballo agonizante, temeroso y herido de muerte, vertiendo sus intestinos por el suelo. La figura de la mujer torero se encuentra también en la *Suite Vollard*, como ejemplo nos sirve la estampa *SV, 87 Femme torero V* (1934) y también aparece en obras previas de Picasso, como *Corrida. Muerte de la mujer torero* (1933) un lienzo donde

aparece según Pierre Daix la representación de Marie-Thérèse<sup>4</sup> en la misma posición que en "la gran estampa".



*Femme Torero V* (1934). Aguafuerte y Aguatinta

*Corrida. La muerte de la mujer torero* (1934).  
Óleo sobre lienzo

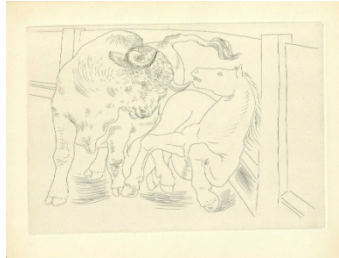
En *La Minotauromaquia* de nuevo vemos una lucha, esta vez ya se ha producido, con nefasto resultado para el caballo, que ha sido rajado por las tripas e intenta escapar del minotauro. El caballo y el toro son dos animales que están destinados a enfrentarse mutuamente en los festejos taurinos, que tanto le gustaban a Picasso y que había representado en ocasiones anteriores, como en el aguafuerte *Toro y caballo en la arena* (1929), y en la plancha de *La Minotauromaquia* no se iba a excluir esta confrontación. Hay interpretaciones que se decantan por la figura de Olga, la vigente esposa de Picasso, como la efigie del caballo<sup>5</sup>, si tomamos en consideración estos supuestos, la lucha y el miedo tendría su referente en la biografía del artista y tomaría una importancia clave a la hora de interpretar esta confrontación de la que hablábamos. A diferencia de la mujer torero que posee una actitud plácida, un tanto erótica y ensoñadora, el caballo se nos muestra desatado y aterrorizado, el animal que es símbolo de estabilidad ha sido derribado y corneado (aquí las connotaciones sexuales son patentes), el cambio por lo tanto es inminente. Este cambio nos traslada de nuevo referencias en el plano personal de Picasso y Marie-Thérèse, pues ésta última estaba embarazada aproximadamente de cuatro meses cuando el artista estaba realizando la estampa, es por ello que en *La Minotauromaquia* la mujer torero aparece con el vientre

---

4 DAIX, Pierre. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París: 1977. p. 250 cit. por MARTINEZ NOVILLO, Álvaro. *El pintor y la tauromaquia*. Madrid: Turner, 1988. p. 174.

5 Juarraz de la Fuente, J. *La mujer torero en la obra de Picasso, nuevas revelaciones*. Revista Grabado y edición. Noviembre-Diciembre (2010), N27, p. 7-17

abultado. La espada que sostiene la torera implica contienda, la misma que establece el artista en un juego de contrastes a 4 bandas entre los signos de las figuras humanas y animales, el toro-caballo y hombre-mujer, todos ellos combaten entre sí mezclándose en el centro de la estampa. ¿Quién sucumbe a quién, el minotauro ante la voluptuosidad de la mujer, el caballo frente al toro, o la mujer frente a la virilidad del hombre?



Toro y Caballo en la Arena (1929). Punta seca sobre cobre.

### Las espectadoras

En un plano posterior y asomadas a la ventana de una torre, encontramos a dos muchachas, también con el rostro omnipresente de Marie-Thérèse, estas dos voyeurs aportan a la escena expectación y teatralidad, están a la espera de que la acción se resuelva, miran fijamente a la vela encendida, a la espera de ver qué ocurre con ella. Pero la observan con un interés sexual, pues *La Minotauromaquia* tiene una carga de libido muy importante, y lo hacen de la misma manera que contemplaban las escenas báquicas de la *Suite Vollard*; en palabras de Enrique Mallén:

*"Picasso intenta presentarnos escenas que son clasificables como de "Voyeurismo", expresión natural del deseo en ausencia de toda posible satisfacción"*<sup>6</sup>



Minotauro acariciando a una mujer (1929).  
Punta seca sobre cobre.

---

6 Mallén, Enrique. *La sintaxis de la carne: Pablo Picasso y Marie Thérèse Walter*. RLI Editores, Santiago de Chile, 2005, pág. 268.



Pero la exclusividad de la observación como conducta sexual, carente de interacción física no es la única característica de la conducta de las espectadoras, ya que si atendemos al término alemán "*schadenfreude*" derivado del francés "voyeur", además de la típica acepción del mirón pervertido, nos ofrece la pauta del que disfruta siendo testigo de situaciones de sufrimiento o desgracia de otras personas, lo que encajaría perfectamente con la violenta escena central del caballo herido de muerte.

Las espectadoras independientemente del regodeo, asisten tranquilamente sin que ellas puedan hacer nada, desde lo alto de la torre no tendrían oportunidad alguna de interceder en lo que acontece más abajo. Este punto de impotencia desentona con el carácter dominante de una figura como el minotauro, probablemente la joven musa y amante de Picasso se estremeciera frente a la situación de un embarazo, con todo lo que ello suponía desde entonces en adelante, encomendándose probablemente a la determinación y voluntad del artista ya entrado en años.

Más allá de la impotencia se descubre la melancolía que parece invadir el rostro de la muchacha de la izquierda. Aquí el personaje de Marie-Thérèse se haya desdoblado, es la dualidad más evidente de la obra, las muchachas son la misma persona pero se muestran diferentes, una tiene el pelo liso y oscuro y otra ondulado y claro, esto es una clara oposición de virtudes y pensamientos. Junto a ellas, en el alféizar de la ventana, hay dos palomas, una blanca símbolo de la paz, el candor, la sencillez y la armonía y otra negra con los significados contrarios y generalmente identificada como mal augurio y presagio de la muerte. De nuevo, las cuatro figuras que en este pequeño encuadre de la ventana se están relacionando mediante la tensión, responden a conceptos antagónicos, luz-oscuridad, vida-muerte, paz-guerra.

En el punto medio de todos los opuestos y dualidades que Picasso nos presenta en "la gran estampa" se haya una franja tibia en la que podríamos ubicar a Marie-Thérèse, y en un concepto más profundo el arquetipo de mujer que ésta representa. Para definir este arquetipo qué mejor que una cita de la filósofa veleña María Zambrano refiriéndose a éste respecto:

*"Es la antigua ternura, más vieja que el amor, y que la concepción moderna del amor-pasión nos ha hecho olvidar, la que Picasso ha puesto ante nuestros ojos. Es un dios muy antiguo, o una diosa, que Picasso ha sacado de su sepultura con su memoria ancestral. Una divinidad de amor que en todo caso, no estaría encerrada en una definición, ni cristalizada, que no tiene que rendir cuentas a nadie ni justificarse. Más*

*que amor, podría llamarse ternura; fidelidad de las entrañas apagadas, paz profunda de las entrañas."*<sup>7</sup>

### **La escapada del escultor**

A la izquierda de la composición encontramos al hombre semidesnudo subiendo unas escaleras, con la cabeza girada en un gesto imposible hacia atrás. Este hombre barbudo es también el mismo Picasso, maestro del disfraz que combina lo ritual y el placer lúdico derivado de ser otro o de hacerse pasar por otro, como bien dice Rafael Jackson (2003) al analizar los desdoblamientos en la obra picassiana. El hombre barbudo es a la vez escultor de la *Suite Vollard* y el padre de Picasso, el ejemplo de la primera afirmación lo podemos encontrar en cualquiera de las 46 estampas de la *Suite Vollard* que tratan el tema del artista y la modelo, como el *SV, 55 Escultor Reposando ante un desnudo (1933)* y la argumentación ante la segunda afirmación sale de boca del propio Picasso:

*"Cada vez que dibujo un hombre, estoy pensando en mi padre involuntariamente. Para mí, un hombre es Don José, y seguirá siendo así toda mi vida".*<sup>8</sup>

Esta afirmación tiene un carácter puramente cosmogónico para Picasso, ya que la autoidentificación con su padre mediante la figura del escultor le permitiría crear un eje mítico en torno al cual, poder desplazarse libremente y dialogar consigo mismo sin abandonar el tiempo y el espacio de su mundo propio.<sup>9</sup>



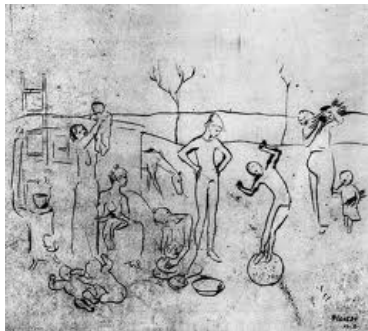
Escultor Reposando frente a un desnudo, 1933. Punta seca sobre cobre.

7 Zambrano, María. *Eros Picassiano*, Litoral 211-212, Málaga, 1996. pag.112

8 Brassáí, Picasso and Company, trans. Francis Price (Garden City: Doubleday& Co, 1966), pág. 56

9 Esta teoría de la repetición de la cosmogonía la explica muy bien el historiador de religiones Mircea Eliade en su obra "Lo Sagrado y lo Profano" del año 1967.

La figura del escultor, que utiliza la escalera, es también muy ambigua, pues no queda del todo claro si está subiendo la escalera o bajándola. Este elemento se identifica con el deseo sexual en los sueños, y ha sido objeto de muchísimas interpretaciones diferentes, además es una de las referencias de la imaginería picassiana anterior, pues es un objeto que ha ido acompañando gran parte de su producción anterior y nos trae reminiscencias de las obras de los saltimbanquis (*La comida de los acróbatas*, 1905) y de las crucifixiones (*La crucifixión* 1930), desde un aspecto religioso también significaría el ascenso a un nivel espiritual superior. Por el hecho de que el escultor se halla utilizando éste símbolo de trascendencia, se le ha identificado como una alusión a Jesucristo, también ha ayudado que la indumentaria del escultor se parezca a la que lleva Jesucristo en la imaginería cristiana, pero por otra parte, la indumentaria bien podría atender al deseo de que se muestre al escultor de una manera clásica y a la vez se oculte su sexo, esto conjugaría con el resto de elementos de "la gran estampa", donde la sexualidad se haya enmascarada por doquier y en la que no se muestran referencias al sexo de una manera directa y evidente.



*La comida de los saltimbanquis* (1905). Punta seca sobre cobre



*La Crucifixión* (1930). Óleo sobre lienzo

Una vez más la clave podemos encontrarla en la serie gráfica de la *Suite Vollard*, si miramos a ella en orden cronológico, vemos que la figura del escultor al principio es protagonista de las escenas, luego se mezcla con el minotauro (*SV, 85 Escena Báquica con Minotauro*, 1933) y paulatinamente va perdiendo importancia en las estampas a medida que avanzamos en el tiempo, si asumimos la serie como un diario, y el hecho de que poco después de realizar *La Minotauromaquia* Picasso dejaría de pintar durante un tiempo, podemos entonces interpretar a la figura del escultor, como representación del artista, en actitud de huida, es el claro reflejo de que el artista está en crisis.



Escena Báquica con Minotauro (1933).  
Aguafuerte sobre cobre.

### Elementos secundarios

En último término y para cerrar el análisis de *La Minotauromaquia*, deberíamos centrarnos en el parergon, es decir, en todo aquello que envuelve al motivo principal de la obra y que no forma parte de él pero cuya ausencia restaría un sentido completo a la obra. Estos elementos que queremos tratar responden a otra dualidad más, pues uno está en el cielo y otro en la tierra, ambos conformando la atmósfera y el tiempo en el que transcurre el suceso que se describe en "la gran estampa".

La nube que observamos en la parte superior derecha, rompe el celaje que hay en el cielo para dejar pasar ¿Un haz de luz o una manta de agua? El primero de los posibles sería un guiño a la clásica representación de la anunciación, como se puede observar en obras tales como *La Anunciación* (1510) de Alberto Durero, donde aparece un haz de luz de tratamiento similar y de preferencia compositiva parecida al que Picasso hace en *La Minotauromaquia*. También podemos pensar en que la nube está descargando agua, pues los grafismos que descienden de ella bien se asemejan a una representación esquemática de las gotas de lluvia, en este supuesto, la simbología de este elemento nos indica fertilidad, no obstante ambas opciones parecen estar ligadas inexorablemente al embarazo de Marie-Thérèse.



La Anunciación, 1510. Aguafuerte sobre cobre

Bajo ese extraño cielo nublado pero iluminado (ya que es de día) y sobre el mar, se encuentra un pequeño detalle, quizás el más pequeño que podamos encontrar en la estampa, aun así encierra un gran significado para con el resto del suceso al que acontecemos, es un pequeño barco de vela que se ve a lo lejos sobre el horizonte del mar. Este barco, al igual que el resto de los ingredientes que conforman *La Minotauromaquia*, aparece en obras picassianas anteriores y con significados también opuestos, en una de los grabados de la *Suite Vollard*, como el *SV, 97 Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (1934), aparece una barca que llega a la escena principal donde sucede la acción y en contraposición, podemos observar otro ejemplo donde aparece la barca con un significado totalmente diferente, *Composición* (1933) uno de los dibujos en los que el minotauro se monta en ella llevando el cuerpo de Marie-Thérèse en brazos, rodeado a su vez por efigies de Dora Maar.



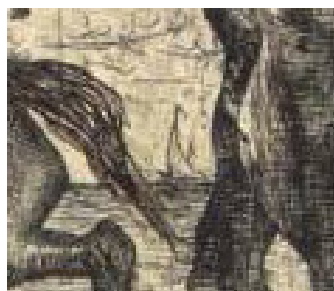
*Composición. Minotauro llevándose a una mujer*  
(1933). Aguafuerte y Aguatinta sobre cobre

Este nuevo extrañamiento hace que tengamos que mirar con lupa la ínfima barca que tenemos en "la gran estampa" pues ha significado cosas opuestas, y si aceptamos que la barca en *La Minotauromaquia* está llegando, quiere decir que viene a por el minotauro y por lo tanto este se marchará tras la acción que sucede, ésta sería pues una despedida, si por el contrario asumimos que la barca se va, el significado que nos plantea es que la escena es una bienvenida y que el minotauro acaba de llegar. Mirando con atención vemos que la barca tiene la proa levantada, esto se presta a interpretaciones funestas<sup>10</sup> como hacen varios autores, los cuales sitúan a la barca hundiéndose, evidenciándose así, gestos de maldición y muerte en su presunto significado. Por el contrario, el hecho de

---

<sup>10</sup> Goepfert, Sebastian y Herma C. Goepfert-Frank, *Minotauromachy by Pablo Picasso*. Ginebra: Patrick Cramer, 1987.

que el barco se halle levantado ligeramente por la parte anterior del mismo, puede significar una mera acción del barco salvando las olas en sentido del espectador, ya que Picasso nos muestra un mar picado. Personalmente y basándome en los datos biográficos antes reseñados me decanto por la interpretación de que la barca nos señala con la proa, es decir, está surcando las olas hacia nosotros, para llevarse al minotauro, para salir del laberinto y poner un punto y aparte en los vaivenes personales que en esa época atravesaba Picasso. Esto también concuerda con el significado del resto de elementos que configuran *La Minotauromaquia* en la que observamos una huida hacia delante, un cambio, en definitiva una despedida.



### Conclusiones

Nosotros, al igual que las niñas apostadas en la ventana, asistimos a una tragedia griega en la que los personajes son remitificaciones de una imaginaria propia de Picasso; *La Minotauromaquia* es el desenlace semántico de la proyección de la personalidad del artista y sus vivencias.

*"Los cuerpos no solo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento superará sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que sus cuerpos son".<sup>11</sup>*

Para poder disfrazar los personajes y lo que estos quieren contar, Picasso ha utilizado la poderosa herramienta de la dualidad, con ella, y como ya hiciera Tomás Hyde<sup>12</sup>, plantea unos agentes creados, límites, independientes, irreductibles y antagónicos que le ayudan a relatar la cosmogonía de los mismos mediante la oposición, ser ideal y ser real, dioses y mortales, naturaleza y gracia, razón y fe, materia y espíritu, la necesidad y moralidad, la libertad y el deber, conocer y querer, en definitiva bien y mal. Con estos

---

<sup>11</sup> Butler, J. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós. 2002

<sup>12</sup> Hyde, T. *Historia religionis veterum Persarum*, Oxford 1700, 114.

elementos, Picasso se cuenta la historia a sí mismo, sin pretender que los demás la vayan a entender, es más, intentando que no la entiendan por completo, poniendo trabas, giros bruscos y callejones sin salida, en una suerte de laberinto de conceptos.

Estos actores creados por Picasso atienden a una necesidad de crear una mitología propia fácilmente enmascarable, que no le crease problemas personales (así podría seguir teniendo su relación con Marie-Thérèse en secreto mientras jugaba su rol de marido con Olga) y que a su vez exorcizara de algún modo sus fantasmas morales y todas las luchas internas a través de la representación de una historia plagada de dualidades.

Esta historia se plantea en términos de despedida, el minotauro viene a despedirse de la cándida e inocente niña, se lleva con él entre los pliegues de ese capote con aspecto de saco, toda la lujuria que le ha acompañado estos años, y que le ha llevado a causar tanto daño, como evidencia la figura del caballo, de él huyen y a él le observan, miran cómo ha roto la feminidad y destruido la pureza de una mujer joven, contemplan cómo la bestia está dubitativa, perdida en un mar de sentimientos contradictorios, un mar cuyas aguas navegará para marcharse de las orillas del deseo, el exceso y la lascivia, de las escenas báquicas, no sin antes apagar la luz de la integridad, su amante ya no será más su amante, será la madre de su hijo. Esta es la parte más interesante de la escena, la que ocurre después, la que cada uno se tiene que imaginar, es por ello que Picasso ofrece una historia inacabada, que no es posible interpretar por completo de manera rotunda. Por ello no podemos pretender explicar una visión definitiva de *La Minotauromaquia*, sino ofrecer unas cuantas pinceladas de significación a este laberinto de múltiples secretos que conforman "la gran estampa", en la que todo está dibujado, pero de la que no todo está dicho.

## Bibliografía seleccionada

- Baer, Brigitte**, Picasso peintre-graveur, Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1972. Berna: Kornfeld et Klipstein, 1933-1996.
- Bernadac, Marie-Laure**, *Pablo Picasso. La minotauromachie: All VIII States*. Londres: Gagosian Gallery, 2006.
- Butler, J.** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós. 2002
- Carrete, Juan.** *La Minotauromaquia. Picasso Entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco. Picasso El Minotauro en su Laberinto*. Fundación Picasso, Casa Natal Málaga, 2014.
- Daix, Pierre.** *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: 1977. p. 250 cit. por MARTINEZ NOVILLO, Álvaro. *El pintor y la tauromaquia*. Madrid: Turner, 1988. p. 174.
- Elfade, Mircea.** Lo Sagrado y lo Profano. Madrid. ed. Guadarrama, 1967.
- Goeppert, Sebastian y Herma C. Goeppert-Frank**, *Minotauromachy by Pablo Picasso*. Ginebra: Patrick Cramer, 1987.
- Juarranz de la Fuente, J.** La mujer torero en la obra de Picasso, nuevas Revelaciones. Revista Grabado y edición. Noviembre-Diciembre (2010), N27, p. 7-17
- Mallen, Enrique**, La sintaxis de la carne. Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter. Santiago de Chile: RIL Editores, 2005.
- Picasso.** Minotauro [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]. Madrid: Aldeasa; MNCARS, 2000.
- Picasso.** Volland Suite of 100 Etchings 1930-1937 (prefacio Werner Spies). Londres: Fischer Fine Art, 1973.
- Romero de Solís, Pedro.** Revista de Estudios Taurinos N° 6, Sevilla, 1997, págs. 185-190
- Vautier, Sylvie**, "El minotauro de Picasso: Un mito demasiado humano", en Picasso. Minotauro [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]. Madrid: Aldeasa; MNCARS, 2000, pp. 49-64.