

La Minotauromaquia. Estados y evolución de la elaboración de la matriz



Pablo Picasso

Taller de Roger Lacourière, París, primavera de 1935

Matriz de cobre de 495 x 697 mm

Aguafuerte, buril y raspador

Impresión a un color

7 estados de mordida

Edición de 55 estampas sobre papel verjurado *Montval*, 574 x 742 mm

Introducción a la técnica del grabado

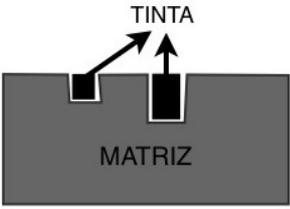
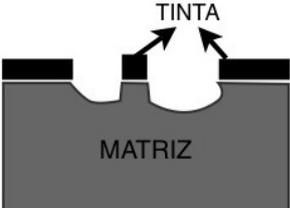
El término grabado, según la Real Academia de la Lengua Española, proviene del verbo “grabar” que a su vez se origina en el vocablo francés *graver* cuyo significado, para este análisis, es: *Señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie un letrado, una figura o una representación de cualquier objeto.*

En términos artísticos el **grabado** es una técnica consistente en la elaboración y reproducción de una matriz de metal, madera, linóleo, piedra o cualquier otra, previamente trabajada con algún motivo o imagen. Con la ayuda de tórculos o prensas especiales se transfiere la tinta depositada en la matriz a una hoja de papel facilitando la reproducción de la imagen.

Dentro del grabado existen términos usados frecuentemente que se explican en los siguientes cuadros:

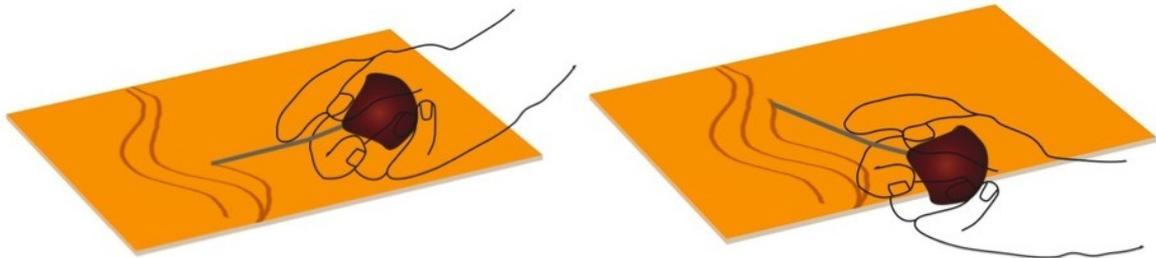
técnicas del grabado según el material de la matriz	
matriz de metal (cobre, zinc, hierro..)	grabado calcográfico: punta seca, aguafuerte, aguatinta, aguatinta al azúcar, buril, mezzotinta o grabado a la manera negra.
matriz de madera	xilografía
matriz de linóleo	linografía o linograbado
matriz de cartón, PVC, metacrilato	- <i>collagraph</i> o técnicas aditivas - punta seca sobre metacrilato, PVC, acetato
matriz de piedra o lámina metálica	litografía (gr. <i>lithos</i> = piedra y <i>grafia</i> = dibujo)

técnicas directa e indirecta del grabado calcográfico			
técnica	concepto	materiales/herramientas	ejemplo
técnica directa	La que se realiza trabajando directamente sobre la matriz o plancha.	puntas secas buriles ruletas <i>berseau</i>	- punta seca - buril - mezzotinta
técnica indirecta	Para la que es necesario recurrir a mordientes ácidos para incidir en la matriz.	mordiente holandés (ácido clorhídrico y clorato potásico) ácido nítrico cloruro férrico	- aguafuerte - aguatinta - aguatinta al azúcar - fotopolímero

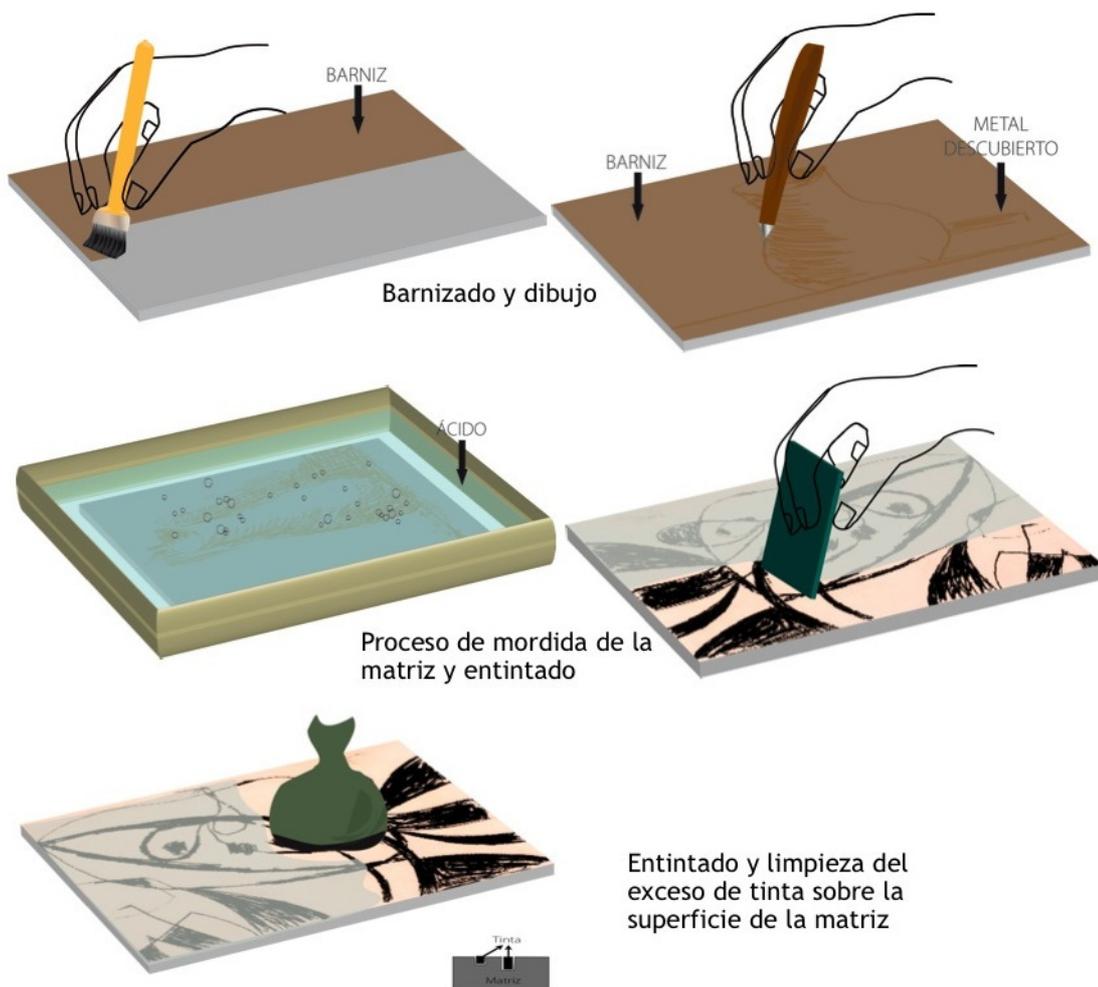
entintado en hueco	Es aquel en el que la tinta se aloja dentro de las incisiones realizadas en la matriz.	- Grabado calcográfico: punta seca, aguafuerte, aguafuerte al azúcar, buril, mezzotinta. - Técnicas aditivas o <i>collagraph</i> . - Punta seca sobre metacrilato, PVC, acetato	
entintado en relieve	Es aquel en el que la tinta se aloja en la parte más elevada de la superficie de la matriz.	- Xilografía. - Linografía o linograbado - Técnicas aditivas o <i>collagraph</i> .	

Para la realización de la matriz de la Minotauromaquia, se recurrió al uso de puntas secas, buriles, raspador y bruñidor:

Proceso de trabajo con los buriles:



Proceso de elaboración de una matriz con la técnica del aguafuerte:



Análisis de los estados de mordida y evolución de la matriz de la Minotauromaquia

La matriz de la Minotauromaquia se terminó en cuarenta y un días, entre el 23 de marzo y el 3 de mayo de 1935, tiempo suficiente para realizar el tratamiento de la matriz, de acuerdo a las necesidades del artista. Esta es una plancha que ha sufrido siete tiempos de mordida, es decir, que ha sufrido siete baños de ácido sucesivos con sus respectivos retoques y pruebas de estado.

Llama la atención que el dibujo inicial del primer estado no evoluciona de forma exagerada; hay correcciones de textura y contraste tonal pero muy pocas con relación a los elementos que lo conforman.

El primer estado de la matriz refleja un dibujo espontáneo y con marcada composición que hace pensar en un dibujo o dibujos preliminares en los que ya se establecen todos los elementos compositivos, la distribución y la tipología de personajes. Sin embargo, se podría decir que este estado serviría como *boceto final* de la Minotauromaquia. Las líneas y trazos de este dibujo son sumamente espontáneas y, como es conocido, confirman la maestría del dibujo de Picasso. Para ser un aguafuerte, trabaja sobre la matriz, en algunas zonas, como con una técnica directa con el buril, extrayendo materia y perfilando los trazos, de ahí que la intensidad del trazo varíe notablemente en diferentes zonas de la matriz y la mordida del ácido sea diferente entre ellos, creando una mordida irregular que se aprecian perfectamente en los detalles de las piernas del minotauro y del *escultor*.

Es evidente, también, que la textura de la cabeza del **minotauro** es la más trabajada y detallada en este estado, casi definiendo detalles del pelaje y la textura de los cuernos; éste no se retomará hasta las tres últimas mordidas de la matriz en la que se intensificará el tono dando más protagonismo y ferocidad al igual que luminosidad y volumen por el bruñido. Por el tipo de tratamiento del pelo el minotauro es más parecido, para algunos autores, a la cabeza de un búfalo americano.



Los posteriores estados reflejan el conocimiento técnico de Picasso ya que consigue con trazos oblicuos y paralelos a los iniciales, darle más intensidad tonal y de textura a los personajes y al entorno, incluso modela las telas de la ropa de la niña y de la torera con trazos cortos y más finos que los utilizados en la textura de la pared o del cielo. La diferencia de texturas y trazos son muestra del uso de diferentes grosores de puntas secas para el dibujo o el uso de varios tipos de buriles.

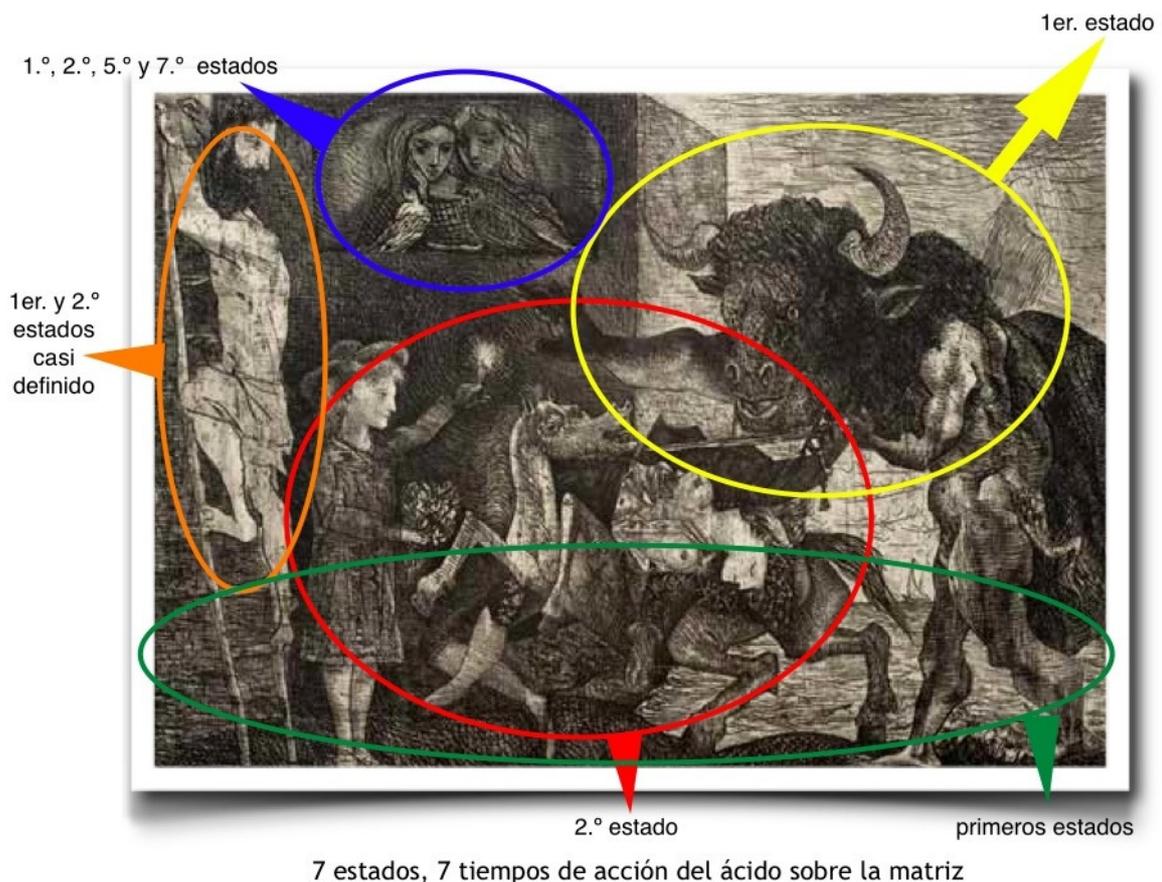
El contraste continuo que se observa en todo el grabado se desarrolla paralelamente al contraste con que se trabaja durante toda la evolución de la matriz. Desde los primeros estados de la enorme plancha es notable la intencionalidad de descubrir y evidenciar los contrastes de personajes y de iluminación, marcados claramente con la línea arquitectónica vertical divisoria. Sorprende ver cómo transforma la luz de la **vela** de la niña, del negro al blanco con un raspado y bruñido fuertemente acusado en el quinto estado. El blanco obtenido en una superficie anteriormente negra muestra la importancia que tenía el transformar esta

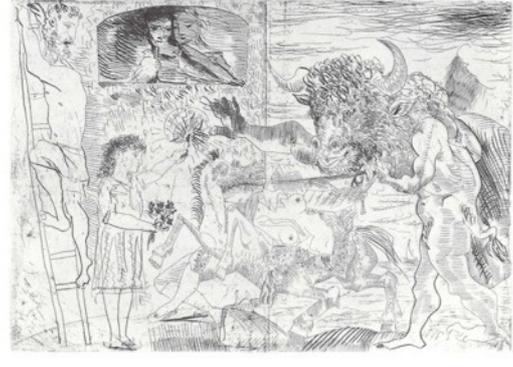
incoherente ausencia de la luz en un objeto que debería irradiarla; a la postre será el elemento que ilumine la escena "interior" de la composición, dando luz a parte de la anatomía del minotauro, el caballo, la torera y al hombre que asciende por la escalera de la derecha de la estampa.



Es en el tercer estado en el que Picasso realiza las mayores adiciones y más que adiciones, *correcciones* de proporciones, como el ancho de la pata derecha y la pupila izquierda del caballo e intensidad muscular del brazo derecho del minotauro. Los únicos *añadidos* reales que se observan en toda la composición son el **sombrero** de la niña

y la **perspectiva** del edificio del fondo de la escena, en el tercer y en el cuarto estado, respectivamente. El añadido de la perspectiva es, de alguna forma, una necesidad compositiva o volumétrica mientras que el sombrero puede tener otro tipo de motivaciones.





1^{er} Estado: Composición completa, textura del pelaje del minotauro y detalles de toda la escena: personajes y vestimenta, escenografía y fondo. El único detalle que no se retoca en exceso desde este estado hasta el último es el del ramo de flores de la niña de la vela.



2^o Estado: Definición de sombras de la edificación del segundo plano con trazos verticales, y de los detalles del vestido de la niña con trazos horizontales. Definición del caballo con trazos cruzados. Intensificación de los trazos concéntricos y radiales de la “luz” de la vela.



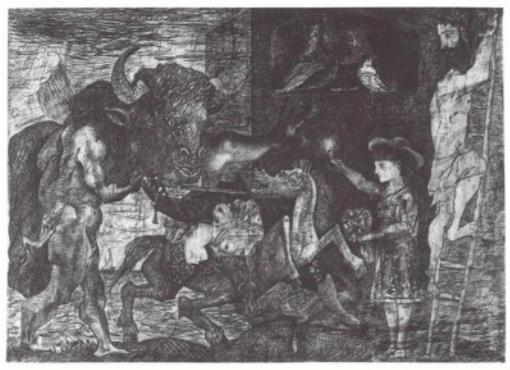
3^o Estado: Corrección de tono muscular del brazo extendido del minotauro; detalles del traje de la torera; corrección de la pupila del ojo derecho y grosor de la pata izquierda del caballo; trazos finos para definir la ropa de la niña con la vela, bruñido del rostro y dibujo del sombrero adicionado; definición muscular del escultor; definición anatómica de la mujer morena de la ventana; más trabajo de texturas en el edificio.



4º Estado: Mordida profunda y pronunciada. Dibujo de la perspectiva del edificio, cielo oscurecido, detalles del oleaje del mar, corrección de tono del bíceps del brazo extendido del minotauro, trabajo del suelo con textura textil. Accidente de mordida en las piernas de la niña con la vela.



5º Estado: Raspado para recuperar tonos claros. Raspado de la vela y de las piernas de la niña, del cuello del caballo, de la cabeza y del brazo del minotauro.



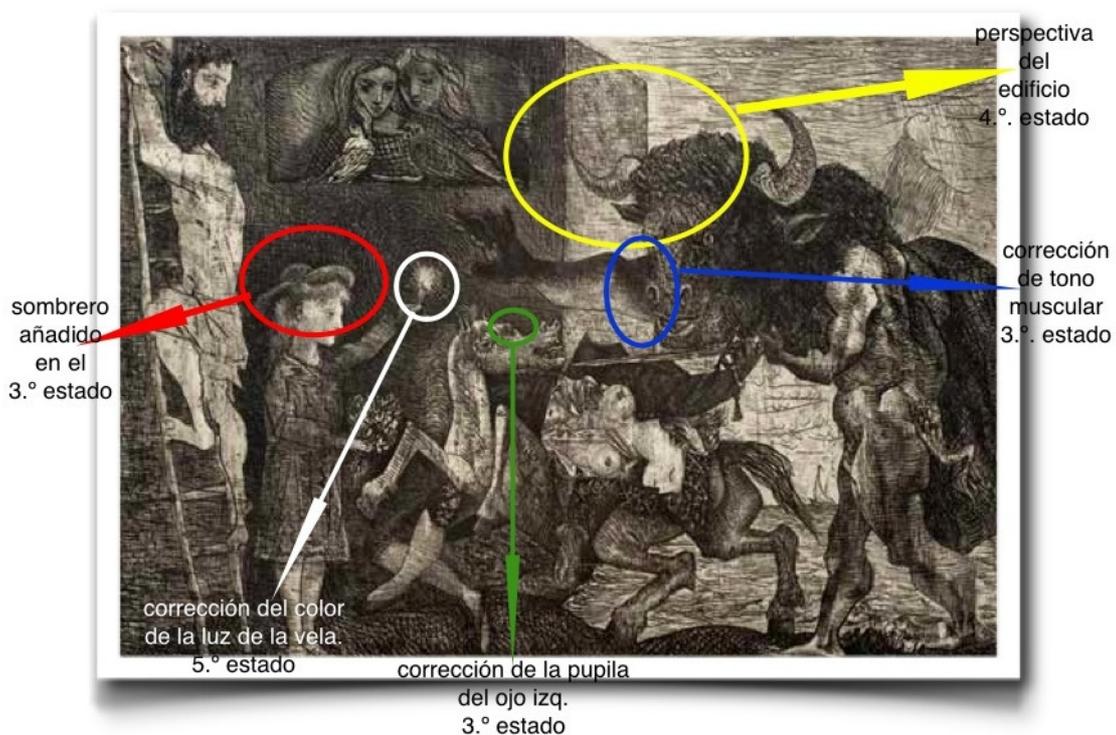
6º Estado: Rascado y bruñido. Corrección del brazo extendido del minotauro, corrección del tríceps y aclarado de la zona para remarcar el volumen del brazo. Oscurecido de las paredes de la edificación de segundo plano y de la superficie sobre la que se apoya la escalera del escultor. Bruñido de las mujeres de la ventana. Bruñido de piernas de torera y de volúmenes del minotauro.



matriz (495 x 697 mm) y estampa (574 mm x 742 mm)

El tratamiento del **escultor**, en el lateral izquierdo, es menos acusado, desde el primer estado tiene el contorno definido y posteriormente adquiere algunos tonos más que incrementan las sombras de su musculatura pero no llega al tratamiento detallado de los otros personajes. Su rostro y el pelo son los más trabajados.

La **niña con la vela** y la **mujer torera** son los dos personajes a los que Picasso detalló más y en los que más énfasis puso en los primeros tres estados, además del minotauro. Trabajó la textura de sus ropajes, el color del pelo de la niña que cambió de oscuro al claro en todo el proceso y los pequeños detalles del traje de luces de la torera. Posteriormente presta atención a la superficie, casi textil del suelo, la textura de la pared del inmueble y el tormentoso cielo que en el transcurso del proceso de grabado solo perfecciona atribuyéndole un tono más parecido al de una tormenta.



añadidos y correcciones a la 1.ª mordida

Entre todos los personajes, los que menos atención atraen por parte del artista, por lo menos en el proceso de elaboración de la matriz, son las **mujeres de la ventana**. Estas mujeres son dibujadas en el primero y el segundo estado y recuperadas en los últimos. Sin embargo, también es una escena que estaba definida desde el primer estado porque las mujeres serían fácilmente diferenciadas entre sí al igual que las palomas, la blanca y la gris y la rubia y la morena, además del pequeño plato que separa a las dos aves.

Por el incremento de intensidad de esta escena, la de las mujeres de la ventana, pareciera que en algún proceso de mordida de la matriz, se haya recurrido al barnizado con rodillo para continuar con la mordida en las líneas ya realizadas. El punteado que aparece en la zona del cielo y en el suelo de la escena también parece reflejar, además de los accidentes de mordida contemplados en el tercer y cuarto estado, el debilitamiento del barniz, por estas texturas arbitrarias que permiten

ver cómo la técnica refleja el interés del trabajo del artista que continúa con los arreglos y el proceso de mordida. Es decir, la matriz va hiriéndose arbitrariamente debido al continuo trabajo sobre ella.

Después de observar el proceso de elaboración o de afinación de los personajes de la Minotauromaquia y de ver la imagen invertida, como se vería en la matriz original, se entiende mejor lo que percibía Picasso al realizar el grabado. Tenía, siguiendo la dirección de la mirada al leer, primeramente al minotauro seguido de la escena de las mujeres: niña con vela y torera y caballo; al escultor y, finalmente, en un segundo plano, la escena de las mujeres de la ventana y el paisaje del fondo de la composición. La mirada del escultor provoca que se regrese inmediatamente a observar el círculo compositivo central: las mujeres, niña, torera y caballo herido.

Por otro lado, comparando este grabado con los otros de la Suite Vollard, es un grabado muy oscuro, pareciera que en el cuarto estado se habría expuesto demasiado al ácido, provocando que el rascado y bruñido de los últimos estados sea muy intenso para recuperar la serie de personajes y volúmenes.

El trabajo de textura, de volumen, de composición y técnico en general permite la obtención de esta matriz de grandes dimensiones que exigió un proceso tortuoso, por las huellas que dejan entrever entre estados, y de gran interés por parte de Picasso.

Las lecturas iconográficas y psicosociales permitirán muchas interpretaciones, pero lo que la técnica como tal demuestra es que fue una obra muy bien trabajada, con intencionalidad o no, se logró tanto en composición como en valoración tonal un claro contraste de luz y oscuridad y de lucha contra el mismo soporte del grabado, por la recuperación de las luces perdidas. Nuevamente se demuestra que los contrastes y opuestos se ven tanto en la obra como en la resolución de la misma.

Mi interrogante, en todo caso, después de analizar los siete estados del proceso, es si realmente este es el resultado al que Picasso pretendía llegar y si finalmente venció él en la lucha con la matriz de grandes dimensiones.

Daniela RIVERO VERASTEGUI

BIBLIOGRAFÍA

BERNADAC, Marie-Laure, *La minotauromachie, all VII states*. London: Gagosian Gallery, 2006