

EL MINOTAURO Y PICASSO

THE MINOTAUR AND PICASSO

Carlos ALCALDE MARTÍN
Universidad de Málaga
cama@uma.es

Recibido: 25 de marzo de 2008
Aceptado: 26 de junio de 2008

RESUMEN:

Este artículo comienza estableciendo una comparación entre la leyenda del Minotauro transmitida por la literatura y el arte de Grecia y Roma y la versión que Picasso ofrece de la misma. El estudio se centra en las obras de Picasso de los años 30 del pasado siglo que tienen como protagonista al Minotauro. Más allá de la influencia formal y temática, el clasicismo de Picasso se manifiesta, sobre todo, en el empleo del mito. En la Antigüedad, poetas y artistas podían emplear y manipular los mitos para expresar intereses, inquietudes y sentimientos personales. Este empleo del mito llega a su grado más alto en las numerosas representaciones del Minotauro que constituyen autorretratos morales de P. Picasso y que, a lo largo de los años, conforman una autobiografía íntima del artista.

ABSTRACT:

This paper will start by establishing the comparison between the legend of the Minotaur as transmitted by Greek and Roman literature and art and Picasso's version of this same legend.

The study focuses on those works of Picasso with the Minotaur as a protagonist in the decade of the thirties in the last century. Beyond the formal and thematic influence, Picasso's classicism is specially shown in the use of the myth.

Artists and poets of Antiquity could use and manipulate myths to express interests and personal feelings. This use of the myth reaches its highest expression in numerous representations of the Minotaur which correspond to moral self-portraits of Picasso and which, through the years, constitute an intimate autobiography of the artist.

PALABRAS CLAVE: Picasso. Minotauro. Mitología clásica. Tradición clásica.

KEYWORDS: Picasso. Minotaur. Classical Mythology. Classical Tradition.

Muchos artistas, a lo largo del siglo XX, recurren a la Antigüedad grecorromana y a los mitos. Pero quizás ninguno de una forma tan intensa, frecuente y constante como Pablo Picasso. Se le puede llamar sin ninguna duda un artista clásico y la principal característica de su clasicismo es la libertad. Lo clásico en él no es arqueología ni erudición, como en el clasicismo del XIX. Es algo vivo que se

convierte, además, en autobiográfico. La Antigüedad le proporcionó muchos elementos formales, temas y motivos, pero los recreó de una forma tan personal que los convirtió en algo absolutamente nuevo, en reflejo de su personalidad, sus sentimientos y emociones y, trascendiendo el plano estrictamente personal, en espejo de las inquietudes de su época. Se puede decir que inventa una mitología propia a partir de la antigua¹.

Un caso en el que podemos observar de forma muy clara el proceso por el que Picasso se apropia de un mito, lo recrea y lo convierte en encarnación de su experiencia, es el del Minotauro. Precisamente este mito cobró actualidad en los años veinte y treinta del pasado siglo gracias a las recientes excavaciones de Cnoso en Creta y el descubrimiento de las pinturas murales: la leyenda contaba ya con una ubicación geográfica precisa².

Según las fuentes literarias griegas y latinas³, el Minotauro era un monstruo único (a diferencia de otros seres híbridos como centauros y sátiros, que constituían grupos) que tenía cabeza de toro y cuerpo de hombre. Su nombre era Asterio. Era hijo de Pasífae, esposa de Minos, rey de Creta, y de un toro que Posidón había hecho salir del mar. Debido a los deseos de venganza de este dios (o según algunas fuentes, de Afrodita), Pasífae se enamoró perdidamente del toro y, para que pudiera colmar su deseo sexual, Dédalo construyó una vaca de madera dentro de la cual se introdujo la reina, quien así logró que el animal copulara con ella. De esta manera quedó Pasífae embarazada del toro y dio a luz al Minotauro, que tenía rostro de toro y cuerpo de hombre. Minos mandó encerrarlo en el laberinto, una construcción de Dédalo cuya salida -se decía- era imposible hallar. Allí le suministraba periódicamente, para que los devorase, a siete muchachos y siete muchachas que, como cruento tributo, le pagaba la ciudad de Atenas. Teseo, hijo del rey de Atenas Egeo, se integró voluntariamente en la expedición que llevaba el tercer tributo con el propósito de acabar con el Minotauro. Teseo logró matarlo -a puñetazos según unas fuentes, según otras con un bastón nudoso- y después consiguió salir de la morada del monstruo gracias a la ayuda prestada por Ariadna, hija de Minos, que, enamorada de Teseo, le había dado un ovillo de hilo para que lo atara a la puerta del laberinto y lo fuera soltando conforme se introducía en él; para salir de allí, a Teseo le bastó con volver sobre sus pasos siguiendo el hilo hasta la puerta.

¹ Cf. Olmos Romera (1981) 17-32. Alvar (1988) 11-39.

² Cf. Florman, (2000) 142.

³ Sin contar las numerosas referencias breves y alusiones, las fuentes griegas y latinas que nos transmiten el mito en su conjunto, o aportan algún dato significativo, son: Isoc., X, 27-28. Apollod., III, 1, 3. 15, 8. *Epit.* 1, 7-9. D. S. IV 61, 33-5. 77, 1-4. Plu., *Thes.*, 15-19. Hyg., *Fab.*, 40-42. *Hellanic.*, Fr. 164. Philoch., Fr. 17. Paus., II, 31. Ov., *Met.*, 8, 152-173. *Her.*, 10, 101-102.

Ésta es, en resumen, la leyenda relativa al Minotauro. Guarda el recuerdo de la ancestral civilización minoica, en la que el toro pudo ser objeto de culto, como parece desprenderse de las representaciones pictóricas y plásticas conservadas.

Es interesante contraponer a la versión antigua del mito la imaginada por Picasso⁴, que ilustra lo que ya se ha dicho a propósito de su recreación de los mitos e ilumina, como veremos, el sentido de sus creaciones artísticas:

A continuación me mostró varios grabados más. En todos ellos surgían hombres barbudos y otros afeitados, minotauros, centauros, figuras de faunos o de mujeres. Todo este conjunto de seres, desnudos o parcialmente vestidos, parecían representar un drama de la mitología griega.

Todo esto tiene lugar en una isla montañosa del Mediterráneo -dijo Picasso-. Como Creta. Ahí a lo largo de la costa es donde viven los minotauros. Son los ricos *seigneurs* de la isla. Saben que son monstruos y viven, como lechuguinos y diletantes de cualquier otra parte, la clase de existencia que huele a decadencia; en casas repletas de obras de arte ejecutadas por los escultores y pintores de moda. Les agrada estar rodeados de mujeres bellas. Obligan a los pescadores a salir al mar y raptar, para ellos, bonitas muchachas de las cercanas islas. Cuando el calor del día ha cedido, reciben en sus casas a los escultores y a sus modelos, organizando reuniones en las que al son de la música se baila, y todo el mundo se sacia de almejas y champagne hasta que la melancolía se esfuma y la euforia hace su aparición. A partir de este momento la reunión se convierte en orgía.

Luego Picasso me enseñó otra lámina donde aparecía un minotauro de rodillas y un gladiador aplicándole el golpe de gracia con una enorme daga. Un gran conjunto de rostros, en su mayoría femeninos, contemplaban la escena desde detrás de una barrera.

Se nos dice que Teseo al llegar mató a un minotauro, pero fue uno entre muchos. Sucedió cada domingo: un joven griego llegaba desde el continente y cuando mataba a un minotauro hacía felices a todas las mujeres, especialmente a las viejas -siguió diciendo Picasso-. Un minotauro guarda a sus mujeres con prodigalidad pero reina por el terror y ellas se alegran de verle muerto.

Un minotauro no puede ser amado por sí mismo -añadió-. Por lo menos él lo cree así. Por algún motivo la cosa le parece irrazonable. Quizá por eso le agradan las orgías.

Picasso hablaba ahora muy lentamente.

Acto seguido señaló otro grabado en el que aparecía un minotauro contemplando a una mujer dormida.

La está estudiando -dijo-, intentando leer sus pensamientos, tratando de averiguar si ella le ama “porque” es un monstruo... Las mujeres son tan extrañas como para llegar a eso... Es difícil afirmar si quiere despertarla o matarla.

Existen diferencias y coincidencias entre el mito griego y la leyenda fabricada por Picasso. La tradición clásica nos presenta al Minotauro como un ser desgraciado, que es encerrado en el laberinto por su vergonzosa monstruosidad. Su destino será morir a manos de Teseo. Por su origen, y no menos por su cruento apetito de carne

⁴ Según F. Gilot y L. Calton, *Vida con Picasso*, Barcelona, 1965, 43-44. Citado a través de Esteban Leal (2000) 16-17.

humana, no despierta ninguna simpatía. Las principales diferencias de la versión picassiana consisten en que no hay sólo uno, sino que existen numerosos minotauros, y no están encerrados: viven libres en su isla gozando de una vida placentera. Las coincidencias son tal vez más importantes: el minotauro picassiano, a pesar de estar rodeado de bellas mujeres y bellas obras de arte, y de disfrutar de frecuentes orgías, es también un ser desgraciado “que no puede ser amado por sí mismo, por lo menos él lo cree así”, y por tanto quizás se sienta tan solo como el monstruo del laberinto. Experimenta, como el Minotauro cretense, un apetito ilícito -en su caso sexual- que también sacia violentamente, con muchachas secuestradas. Igualmente está destinado a morir a manos de un joven griego y eso produce el regocijo de sus víctimas, las mujeres.

Al final de la cita de Picasso, en el minotauro que contempla a la mujer dormida podemos contemplar nosotros un “rostro más humano” del monstruo, rasgo que no se encuentra en las fuentes literarias clásicas -al menos en las conservadas⁵. Pero esta innovación de Picasso y las otras mencionadas anteriormente encajan a la perfección en una característica esencial de los mitos griegos: su vitalidad y permanente actualidad, que les permitía ser elaborados y remodelados constantemente para encarnar nuevas ideas y adaptarse a los cambios históricos y sociales de los griegos. Por ello, tanto los poetas como los artistas plásticos se sentían con libertad para introducir innovaciones en los mitos o imaginar entornos y situaciones que no eran los de un pasado legendario sino los de su vida habitual. ¿Acaso no es eso precisamente lo que hace Picasso?

En las representaciones artísticas de la Antigüedad griega y romana⁶, la imagen del Minotauro suele corresponderse, en sus rasgos generales, con la transmitida por la literatura. Su imagen canónica es la de un hombre con cabeza de toro y cola. En Grecia, a principios del siglo VI a.C., ya están establecidos los dos esquemas más comunes: el Minotauro trata de huir o sufre el ataque de Teseo. Aunque los soportes son variados y la procedencia de las obras diversa, en los siglos VI y V a.C. las representaciones más numerosas se encuentran en vasos de cerámica pintados, de figuras negras y de figuras rojas, sobre todo áticos. Para contrastarlo con Teseo se destacan los aspectos bestiales del monstruo: raramente está vestido, a veces se le representa velludo y usando armas primitivas, como piedras. En las representaciones

⁵ Se ha pensado que en la tragedia perdida *Las cretenses*, Eurípides trató de la infancia del Minotauro y lo presentó quizás no tanto como un monstruo sino de forma más humana, acreedor del amor materno. Esta tragedia pudo haber inspirado, a partir del s. IV a.C., a algunos artistas etruscos que representan a un Minotauro bebé en brazos de su madre. Cf. Woodford (2003) 138-139; (1992) 581.

⁶ El repertorio más completo de las mismas se encuentra en Woodford (1992) 574-581. Cf. también Woodford (1994) 940-943.

más antiguas, el enfrentamiento con Teseo puede tener lugar en presencia de espectadores, que pueden ser Minos, Ariadna, los jóvenes atenienses salvados o meros testigos de la acción. A principios del siglo V a.C., especialmente en la cerámica de figuras rojas se empieza a pintar al Minotauro no sufriendo el ataque, sino ya derrotado e incluso muerto; también puede haber un contexto arquitectónico, la salida del laberinto. Más que un monstruo aterrador, suele ser un monstruo aterrado; incluso cuando está solo, se le representa en actitud de huir: con las piernas abiertas en posición de correr hacia la derecha y la cabeza vuelta hacia la izquierda para expresar el temor a su perseguidor.

En el arte etrusco, lo más destacable es la aparición de aspectos de la tradición mítica descuidados por la tradición griega, como el Minotauro devorando a sus víctimas o una escena doméstica en la que lo vemos representado como un bebé sentado en el regazo de su madre⁷.

En el arte romano, encontramos al Minotauro en diversidad de soportes y en las mismas situaciones que en el arte griego. Son importantes sobre todo, y bastante frecuentes, las representaciones en mosaicos. Pero da la impresión de que el Minotauro interesa, más que por sí mismo, por su morada: la representación del Minotauro solo, en lucha o vencido por Teseo se encuentra en el centro de un laberinto geométrico. Es algo muy apropiado para decorar un suelo, y quizás sea éste el motivo del éxito de las representaciones en mosaicos.

En cuanto a Picasso, no le interesa la leyenda del Minotauro ni los episodios protagonizados por Teseo, que aparece muy poco. Otros personajes, como Minos, Pasífae o Ariadna, no aparecen en absoluto. Tampoco le importa el laberinto como motivo artístico. El único objeto de su interés es el Minotauro en sí mismo⁸.

La figura del Minotauro aparece por primera vez en la obra de Picasso en 1928: un dibujo en tinta china sobre papel⁹, del que posteriormente surgirá un collage para acabar realizándose como un tapiz de Gobelinos¹⁰. Consiste sólo en una cabeza de toro colocada sobre unas piernas humanas extendidas como si estuviera corriendo hacia la derecha. Precisamente la cabeza de toro y la actitud de correr hacia la derecha con las piernas extendidas es lo más llamativo de las pinturas de la cerámica griega de figuras negras que representan al Minotauro huyendo, aunque en ellas

⁷ Cf. Woodford (1992) 577 y 581.

⁸ Cf. Triboux (2004) 52.

⁹ Para las obras comentadas de Picasso, de las que no se ofrecen imágenes en este artículo, remito a la página de Internet <http://picasso.tamu.edu/picasso/>.

¹⁰ El dibujo se halla en el Musée Picasso de París. El collage, en el Musée d'Art Moderne Centre Georges Pompidou de París. El tapiz, en el Musée Picasso de Antibes. Comentado en Esteban Leal (2000) 28 -29 y Vautier (2000) 50.

vuelve la cabeza en sentido contrario mientras que en el dibujo de Picasso la cabeza está orientada en el mismo sentido que las piernas.

Pero es en 1933 cuando Picasso empieza a ocuparse y a elaborar la imagen del Minotauro de manera sistemática, por su relación con el movimiento surrealista: recibe el encargo de crear la portada para el primer número de la revista *Minotaure*. Ésta se convirtió en la publicación más emblemática del movimiento surrealista, uno de cuyos motivos iconográficos preferidos era precisamente el Minotauro.

“Es la propia naturaleza ambivalente del monstruo lo que atrae la atención hacia él de los seguidores de Breton, pero, sobre todo, ... el Minotauro significa para los surrealistas los mitos crueles y ambiguos que muestran a los jóvenes atenienses siendo devorados por el monstruo, mitos que Freud había trasladado de la leyenda al inconsciente; la fuerza irresistible, en suma, que se rebela contra las leyes de la lógica humana y que, bordeando los límites de lo irracional, desborda sus fronteras para incumplir las leyes humanas y, con ello, ofender a los dioses. Los surrealistas identifican al Minotauro con sus propias convicciones estéticas y vitales: la libertad desenfadada, la proclamación de la violencia a ultranza, la revolución total, la insumisión contra el orden establecido”¹¹.

La lucha entre el consciente y el subconsciente puede estar simbolizada para los surrealistas no sólo en la lucha entre Teseo y el Minotauro, sino también en la ambivalente naturaleza de este último¹².

La obra presentada por Picasso para la portada de la revista combina dos técnicas distintas, el dibujo clásico y el collage¹³, y muestra al Minotauro sentado con un puñal en la mano derecha. Por una parte, se mantiene la imagen canónica del Minotauro: su cabeza de toro y su cuerpo de hombre con cola vienen ya dados tanto por la tradición mítica y literaria como artística. Por otra parte, la aportación más personal de Picasso consiste en conferirle una actitud totalmente innovadora: ya no se trata de un minotauro pasivo que recibe la muerte a manos de un héroe; se presenta listo para la acción con el rostro vuelto al espectador y blandiendo una daga como si fuera un cetro. No se conocen ejemplos en el arte de la Antigüedad clásica que presenten al Minotauro empuñando un arma. Ésta es atributo de Teseo y, como

¹¹ Reproducimos la cita que hace Esteban Leal (2000) 25 - 26 de M. L. Bernadac, «Catálogo», *Picasso e il Mediterraneo*. Villa Medici/Accademia di Francia a Roma, Roma, 27 de noviembre de 1982-13 febrero 1983, p. 154. Cf. también Triboux (2004) 50.

¹² Cox -Povey (1995) 187-189.

¹³ Para una descripción más detallada de los procedimientos técnicos empleados, cf. Esteban Leal (2000) 29. Se puede consultar una imagen de la obra en nuestro artículo: Alcalde, C.- Asencio, P. - Macías, C. (2007) 312.

es la daga que le dará muerte, confiere al Minotauro picassiano la extraña dualidad de víctima y de verdugo.

Además de este collage para la portada del número 1 de *Minotauro*, crea cinco grabados más, de los que cuatro se publicaron en la misma revista; uno de ellos es *Minotauro sentado con un puñal I*. Aguafuerte sobre plancha de cobre)¹⁴. No es un monstruo temeroso, acorralado y vencido (como en las representaciones de la Antigüedad) sino más bien un ser majestuoso y altivo -recordemos que por su linaje era un príncipe-, exhibiendo un cuerpo atlético y unos genitales rotundos que denotan su fortaleza física y su vigor sexual. Es más humano que animal y muy poco monstruoso. Queda claro que a Picasso le interesa el lado humano -más que el sobrehumano y antinatural que interesaba a los surrealistas-, por lo que fácilmente llegaría a identificarse con él haciéndolo portador de sus inquietudes. Las innovaciones de Picasso se encuentran también en otros rasgos en los que podemos apreciar el principio de su identificación con el personaje mítico: son sobre todo la sensualidad y la potencia sexual. En suma, el personaje creado no simboliza el mal ni monstruosos deseos que se deben reprimir; es un personaje que, sin dejar de ser mítico, es más humano que monstruoso.

La plena identificación de Picasso con “su” Minotauro se aprecia con mayor claridad cuando el tema se desarrolla plenamente y de forma cíclica en la *Suite Vollard*¹⁵. De los cien grabados que la componen¹⁶, realizados por Picasso entre 1930 y 1936, dieciséis están dedicados al Minotauro. En las escenas representadas, el artista recrea su propio mundo mítico, independiente de los relatos y las obras artísticas del pasado, aunque las líneas del dibujo recuerdan con frecuencia el trazado de las imágenes en la cerámica griega de figuras rojas y en el reverso de los espejos etruscos. Para todos los que lo han estudiado, el Minotauro que está de fiesta, ama, lucha, es Picasso mismo, su *alter ego*, encarna la visión que el artista tiene de sí mismo con el vigor de un animal ardiendo de energía. El carácter autobiográfico que adquirió la representación del Minotauro se puede ver claramente en palabras del propio Picasso: “Si on marquait sur une carte tous les itinéraires par où j’ ai passé, et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un Minotaure”¹⁷.

¹⁴ Cf. Esteban Leal (2000) 30 y 72-83 del catálogo. Se puede ver una imagen del grabado en Alcalde, C. – Asencio, P. – Macías, C. (2007) 312.

¹⁵ Apreciaciones semejantes suelen hacer prácticamente todos los que han tratado la cuestión. Cf., p. e., Baer (1993) 135 ss.; (1997) 43ss; Vautier, (2000) 53 ss.

¹⁶ El carácter autobiográfico de la serie ha sido señalado con frecuencia. Así, Vázquez de Parga (2003) 19, la denomina “diario en imágenes”.

¹⁷ R. Dor de la Souchère, *Picasso à Antibes*, París, 1960, 66. Citado a través de Esteban Leal (2000) 18.

El primer ciclo de grabados dedicados al Minotauro se desarrolla en la segunda quincena de mayo de 1933. El escenario es el taller del escultor, al que vemos en compañía de algunas modelos y del Minotauro. Picasso, por estas fechas, dedicaba su actividad artística preferentemente a la escultura, y era en el taller donde se encontraba con su amante, y modelo, Marie-Thérèse Walter. Los grabados guardan gran relación con la Grecia clásica: el artista es un hombre maduro, barbudo, como los de las esculturas y retratos de la Antigüedad, y las modelos son mujeres desnudas. Las situaciones son báquicas y eróticas, como también reflejan los títulos de los grabados: *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven* (S. V. 83), *Minotauro acariciando a una mujer* (S. V. 84), *Escena báquica con Minotauro* (S. V. 85),¹⁸ *Mujer contemplando a Minotauro dormido* (S. V. 86). Sin embargo, en *Minotauro atacando a una Amazona* (también llamado *Minotauro enamorado de una mujer-centauro*. S. V. 87), la voluptuosidad es sustituida por la violencia. Por su conducta desmesurada, el Minotauro acaba recibiendo la muerte, en presencia del escultor y las modelos, en lo que parece ser un coso taurino: *Minotauro herido* (S. V. 88), *Minotauro vencido* (S. V. 89.), *Minotauro moribundo* (S. V. 90). El instrumento con el que Teseo le da la puntilla es el mismo puñal que el Minotauro exhibe en los grabados de la revista *Minotaure*. En los relatos griegos de la muerte del Minotauro, se dice expresamente que no se le podía matar con un arma (Helánico, *Fr.* 64) o que Teseo lo mató a puñetazos (Apolodoro, *Epítome* 1, 9) o con un garrote (Ovidio, *Heroidas*, 10, 101-2). De estas dos maneras aparece en algunas representaciones antiguas, pero en otras también podemos ver a Teseo valiéndose de una espada. A veces, la muerte tiene lugar en presencia de los jóvenes atenienses que lo acompañaban.

Los grabados relacionados con la muerte del Minotauro guardan una especial relación con el mito griego: en éste, el Minotauro recibe la muerte debido a su apetito ilícito y violento de jóvenes griegos. El Minotauro picassiano, por su apetito sexual, igualmente ilícito y violento. La muerte del alter ego tal vez sirva a Picasso de catarsis y tranquilice su conciencia por el adulterio. Los espectadores de la lucha entre Teseo y el Minotauro no son los mismos que en las representaciones antiguas: en los grabados, rostros de mujeres -y en un caso también el del escultor- conforman

¹⁸ El carácter báquico de la escena está reforzado por la imagen de la mujer, que sigue un tipo iconográfico frecuente en la Antigüedad para las representaciones de Ariadna abandonada y de ménades dormidas. Cf. Bernhard-Daszewski (1986) 1050-1070. Schröder (2004) 392-397. Este esquema iconográfico procedente de la Antigüedad fue conocido e imitado en otros periodos más recientes de la Historia del Arte, como se puede ver, por ejemplo, en el cuadro de Tiziano *La bacanal de los andrios* (Museo del Prado, Madrid). Velázquez reproduce una estatua similar a la de Ariadna dormida del Museo del Prado en un cuadro del *Jardín de la Villa Medici de Roma* (Museo del Prado, Madrid). Se puede ver una imagen del grabado en Alcalde, C. – Asencio, P. – Macías, C. (2007) 313.

una especie de friso. Sienten y se conmocionan, como el coro de una tragedia, con lo que sucede en “el ruedo”, e incluso una mujer compasiva alarga su brazo para acariciar con la punta de los dedos al Minotauro derrotado. Recordemos el texto en el que Picasso ofrece su propia versión del mito del Minotauro, y la ambivalente actitud de las mujeres frente al monstruo: se sienten aliviadas por su muerte, y al mismo tiempo pueden amarlo -de forma incomprensible para el artista- precisamente “porque” es un monstruo.

Desde el punto de vista plástico, la “desnudez heroica” de Teseo y su perfil griego en *Minotauro vencido* también evocan las representaciones clásicas. Aunque no pertenezca a la misma secuencia temporal, en el grabado *Escultura de un joven con una copa* (S. V. 70) podría verse tal vez a Teseo celebrando la victoria, entre la modelo y el escultor: el joven de porte apolíneo es el mismo que da muerte al Minotauro en el ruedo. Además, lleva en su mano derecha el puñal que está sobre el suelo en *Minotauro moribundo* y que blande el monstruo en *Minotauro sentado con un puñal*. Si se enfrentan las dos representaciones de este Teseo con las escenas orgiásticas en las que contemplamos al Minotauro, podemos concluir tal vez que la lucha entre el héroe y el monstruo, que para los surrealistas simbolizaba la lucha entre el consciente y el subconsciente, es además en Picasso una metáfora del conflicto entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

El Minotauro resucita un par de semanas después en grabados como *Minotauro y mujer detrás de una cortina* (S. V. 91): El minotauro, vistiendo ropa y adornos de mujer, recuerda el mito de Heracles entregado a la molice, cuando fue esclavo y amante de la reina Ónfale; Picasso pudo conocer la leyenda o alguna de las representaciones pictóricas existentes, como la de Boucher del Museo del Louvre. En ambos casos, el héroe y el monstruo deponen su violencia, entregan su fuerza y su virilidad a una mujer, llegando incluso a adoptar su indumentaria. Seguimos encontrándolo en situaciones placenteras en *Minotauro, bebedor y mujeres* (S. V. 92), y en uno de los más bellos grabados: *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (S. V. 93). Pero muy pronto vuelve a manifestar la faceta violenta de su carácter en *Minotauro violando a una mujer*: este grabado no pertenece a la *Suite Vollard* pero se realiza en la misma época. El motivo se repite en un dibujo (pluma, tinta china y aguada sobre papel) con el mismo título que se conserva en el Musée Picasso de París.

Desaparece de la *Suite Vollard* (y casi del resto de la producción de Picasso) durante más de un año y en septiembre de 1934, el Minotauro reaparece en cuatro grabados de la misma serie (y también en algunos dibujos) con el tema del Minotauro ciego guiado por una niña. Uno de ellos es *Minotauro ciego guiado por*

una niña en la noche (S. V. 97.)¹⁹. La niña, una vez lleva flores en sus manos y otras una paloma. Hay también una barca y marineros. Se ha querido ver en estas composiciones una fusión del mito del Minotauro con el de Edipo. La niña, Antígona que conduce a su padre, tiene los rasgos de Marie-Thérèse, y Edipo ha sido suplantado por el Minotauro, que representa a Picasso. Éste ha recibido el castigo de la ceguera (el mal más temido por un pintor) por su relación adúltera con Marie-Thérèse, pero la compañía de ésta también proporciona al Minotauro la paz (simbolizada por la paloma) una vez que ha pagado sus culpas. En el joven de la izquierda en actitud pensativa se ha querido ver tanto a Teseo liberador como al propio Picasso liberado²⁰.

La culpa del personaje (Edipo en el mito griego, el Minotauro en el picassiano) le acarrea la ceguera, y una niña le sirve de lazarillo; por estos motivos la conexión con el mito de Edipo parece evidente. Pero los grabados se pueden explicar sin salir del ámbito del Minotauro. Es un Minotauro sufriente, como revela el gesto de la cabeza alzada y el hocico abierto; tiene a su propia Ariadna (Marie-Thérèse de niña, sin connotaciones eróticas), igual que Teseo, para salir, con su ayuda, de su propio laberinto de sufrimiento y oscuridad. Es, por tanto, el Minotauro que no necesita a Teseo para que elimine “lo monstruoso” de su personalidad y busca la solución por sí mismo. El joven de perfil griego que mira la escena pensativo, tal vez sea un Teseo pasivo que encarna la otra faceta de la personalidad del artista. En cuanto a los pescadores, podrían ser una alusión a los crímenes del Minotauro, pues recuerdan a los que, en la versión picassiana de la leyenda reproducida más arriba, eran obligados por los minotauros a raptar para ellos a muchachas bonitas de las islas cercanas.

El tema no se agota con la *Suite Vollard*. Por el contrario, el Minotauro es protagonista de numerosas obras de Picasso. Otro grabado, el más famoso, y considerado la obra cumbre de los grabados de Picasso, es el conocido como la *Minotauromaquia* (1935. Aguafuerte y raspado). Existen de él seis pruebas de estado, hasta llegar a la séptima y definitiva. Aunque no cabe duda de que es autobiográfica, se trata de una obra compleja y de difícil interpretación. Se la podría calificar también de catártica. La obra ha sido objeto de diversas interpretaciones siempre en relación con la vida del artista²¹. El propio Picasso se refirió a esta época como la peor de su vida. La crisis que atravesaba se debía a su relación secreta con Marie-Thérèse Walter (estaba casado con Olga Koklova) y al embarazo de ésta.

¹⁹ Se puede ver una imagen del mismo en Alcalde, C. – Asencio, P. – Macías, C. (2007) 313.

²⁰ Esteban Leal (2000) 35. Baer (2003) 37.

²¹ Entre otras, cf., por ejemplo, Esteban Leal (2000) 38-43; Vautier (2000) 56-57; Baer (1997) 15-47; (2003) 37-39; Coleman (1997) 49-53; Cox-Povey (1995) 189-190; Florman (2000) 167 ss.

Vemos, entre otras figuras, al Minotauro-Picasso que avanza amenazador extendiendo la mano derecha hacia la vela que una niña (Marie-Thérèse) alza con su izquierda. Tal vez sea equiparable a un ángel de la anunciación y anuncie el embarazo de la mujer torero (también Marie-Thérèse) con el vientre hinchado y recostada sobre un caballo herido de muerte; por otras obras en las que hay lucha entre ellos, suponemos que la muerte del caballo ha podido ser causada por el Minotauro. Los conflictos íntimos del artista pueden unirse a una significación universal: combate entre luz y tinieblas, bien y mal, la vida y la muerte. Esta obra ha sido considerada por la crítica el antecedente más directo del *Guernica*. En cuanto a la iconografía, aunque no mencionemos aquí todas las figuras, se ha visto en la niña influencia de las korai áticas, y de los kouroi en el minotauro. Por su parte, la mujer torero recostada sobre el caballo está relacionada con el rapto de Europa²².

El componente autobiográfico de algunas obras es muy preciso. Ocurre así en el óleo sobre lienzo *Minotauro con carreta* (1936, col. particular). Tras separarse de su mujer Olga, Picasso se marcha a una localidad costera junto con Marie-Thérèse embarazada. El reparto de los bienes con Olga preocupa a Picasso. Esto queda reflejado en el cuadro, donde se puede ver al Minotauro que vuelve la cabeza para mirar el carro del que tira y en el que transporta a su familia y un cuadro (su parte de los bienes). El caballo con el potrillo dentro de su vientre representa a Marie-Thérèse embarazada, y eso provoca la mirada tierna del Minotauro-Picasso²³. Tanto en esta última como en otras representaciones, el Minotauro parece disfrutar de su nueva vida familiar: en *Minotauro y mujer* (1936, mina de plomo, acuarela y tinta china sobre papel. Col. particular), el ambiente es bucólico y parece encontrarse muy a gusto.

En *Dora y el minotauro* (1936, carboncillo, tinta china, lápices de colores y raspado sobre papel. Col. particular), la protagonista femenina ha cambiado. El carácter autobiográfico es obvio: Picasso vive una pasión nueva con la fotógrafa Dora Maar. El idílico paisaje y la puesta de sol son elocuentes respecto a los sentimientos de Picasso.

Pero también ha reaparecido el sentimiento de culpa, como se aprecia en varias obras en las que el Minotauro es herido de muerte; p. e., *Minotauro herido, caballo y personajes* (1936, guache, pluma y tinta china sobre papel. Musée Picasso, París): el Minotauro aparece atravesado por una lanza y vencido por un caballo alado como

²² Este tema aparece también en la *Suite Vollard*, concretamente en el grabado *Escultor en reposo y bacanal con toro*. La bacante tendida sobre el toro puede ser considerada una representación del rapto de Europa en una imagen que tiene voluptuosidad y calma a la vez.

²³ Se puede ver una imagen de la obra en Alcalde, C. – Asencio, P. – Macías, C. (2007) 314.

Pegaso. La cabeza de este último recuerda a la del caballo del *Guernica*. El hombre es tal vez el escultor, y la mujer tras la barrera recuerda a la primera muerte del Minotauro en el ruedo: posiblemente sienta alivio y compasión a la vez. Puede que sea ésta la actitud que Picasso espera (o supone) de las mujeres amadas por él. Muy similar a esta composición es *Barca de náyades y fauno herido* (óleo y carboncillo sobre lienzo, 1937. Col. Particular): no se trata esta vez de un minotauro, sino de un fauno, otro ser híbrido de la mitología griega que se convirtió también en otro *alter ego* de Picasso: lo mismo que el Minotauro de la obra anterior, se halla irremisiblemente herido de muerte. Se compadecen las mujeres de la barca, una de las cuales extiende la mano, como aquélla que se encontraba detrás de la barrera del coso, para acariciarlo. Picasso realiza entre 1936 y 1937 varias obras de parecido tenor.

La que se puede considerar culminación de esta última serie sobre la muerte del Minotauro es el dibujo de diciembre de 1937 *La fin d' un monstre*. El Minotauro yace en la arena de una playa moribundo, con una flecha que le atraviesa el pecho a la altura del corazón, mientras contempla su propia imagen en el espejo que le tiende la joven que sale del agua semejante a Afrodita. El monstruo muere en el preciso momento en que se reconoce a sí mismo; es una mujer quien, dotada de una belleza ideal (clásica), le hace caer en la cuenta de su carácter monstruoso²⁴. El título de la obra es invención de P. Éluard, que dedicó al dibujo de Picasso estos versos:

Il faut que tu te voies mourir
 Pour savoir que tu vis encore
 La mer est si haute et ton coeur bien bas
 Fils de la terre mangeur de fleurs fruits de la cendre
 Dans ta poitrine les ténèbres pour toujours couvrent le ciel.

Todavía volverá a aparecer el Minotauro en un cuadro de 1938: *Naturaleza muerta con paleta, vela y cabeza de Minotauro* (Óleo sobre lienzo. The National Museum of Modern Art, Kyoto). Aquí, el Minotauro tiene un significado algo diferente del que ha tenido en obras anteriores de Picasso. Para empezar, ya no se trata de un ser vivo, sino de una cabeza escultórica. La división del cuadro en dos zonas, una sombría y otra clara, expresa una contraposición de luz y tinieblas, bien y mal. En la luz está el arte y la sabiduría, en la sombra el Minotauro. Este significado es bastante parecido al que ha simbolizado tradicionalmente en el arte europeo la lucha entre Teseo y el Minotauro²⁵. Pero el propio Minotauro participa a su vez de

²⁴ Cf. Loizidi (2004) 57-62.

²⁵ Un ejemplo entre muchos, no muy lejano a Picasso en el tiempo, es el *Cartel de la Secesión* de 1898, de Gustav Klimt.

esa dualidad y por eso también le alcanza la luz y puede escapar de las tinieblas gracias a su fuerza creadora: éste es el Minotauro picassiano.

El Minotauro ha ocupado diez años en la vida artística de Picasso. Han sido suficientes para que el uno marque al otro para siempre. Picasso queda asociado al Minotauro y, a partir de Picasso, el mito de la Antigüedad adquiere un nuevo carácter en el siglo XX. El monstruo, imagen de Picasso en una dualidad admirable y terrible a la vez, deja de ser el símbolo de la represión que el héroe, representante del conocimiento, debe aniquilar. Picasso lo humaniza, le da una dimensión humana mezcla de crueldad, violencia, vitalidad, amor. El Minotauro dejará de ser una figura de primera línea en el repertorio iconográfico de Picasso, pero la intensidad y duración de la identificación que se ha producido entre ambos hará que no se esfume totalmente de su producción artística. Eso sí, sus esporádicas (ya no cíclicas) reapariciones carecen de la fuerza expresiva y emocional que tiene en las obras de los años treinta.

En cierto sentido, el Minotauro no es una figura excepcional en la obra de Picasso. Podría decirse que le atraen, en general, los seres de la mitología griega de naturaleza híbrida, mitad humana, mitad animal, como los faunos (éstos constituirán también un alter ego del artista) y los centauros. Y los motivos escogidos para representar las aventuras del Minotauro (como la fiesta, la ternura, el erotismo, la violencia sexual) aparecen por doquier en otras obras de signo distinto.

Los artistas europeos de principios del siglo XX mostraron a menudo un alejamiento y rechazo de lo clásico, como reacción contra el academicismo clasicista del siglo XIX. En cambio triunfa el primitivismo y lo irracional. Pero a partir de los años veinte vuelve a haber un interés por la Antigüedad clásica en general y el mito en particular sin que esto constituya una disociación con los intereses anteriores, pues lo irracional es también un ingrediente del arte clásico y del mito²⁶. Es en este contexto general, junto con la influencia del Mediterraneísmo catalán²⁷, en el que se sitúa el punto de partida del clasicismo de Picasso. Aunque las influencias clásicas sean evidentes, su versión tan personal hace muy difícil, cuando no imposible, averiguar las fuentes artísticas concretas de la Antigüedad clásica que influyen en Picasso²⁸. Pero su clasicismo se muestra claro y vital en los aspectos formales, en los temas y en los personajes míticos que pueblan sus obras. Su versión y uso tan personal de los mitos, lejos de disimular la influencia clásica, la hace aún más

²⁶ Cf. Olmos Romera (1981) 17-32.

²⁷ Cf. Richardson (1993) 155-170.

²⁸ A veces, además, la influencia clásica se produce a través del arte europeo de épocas más recientes, pues a Picasso le gusta establecer un diálogo con los grandes maestros anteriores y, desde su perspectiva, actualizar y revitalizar las obras de aquéllos.

patente, pues les confiere nueva vida, tal como hacían los poetas y artistas griegos que se servían de ellos, al emplearlos para expresar sus sentimientos, emociones, deseos y anhelos. Tal uso del mito, habitual en la Antigüedad, lo lleva Picasso a su grado más alto cuando convierte a sus personajes, y especialmente al Minotauro, en su autorretrato moral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALDE, C. – ASENCIO, P. – MACÍAS, C. (2007), “Picasso y la mitología clásica”, *Myrtia* 22, 297-317.
- ALVAR, M. (1988), “Picasso y los mitos”, en ID., *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*, Madrid, 11-39.
- BAER, B. (1993), “Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta”, en TINTEROW, G. (ed.), *Picasso clásico*, Málaga, 111-153.
- BAER, B. (1997), “La Minotauromaquia”, en Cat. Exp. *Picasso: Minotauromaquia*.
- BAER, B. (2003), “Un monólogo interior”, en Cat. Exp. *Picasso. Suite Vollard y Minotauromaquia*, Rostock 15 agost.-5 oct., 25-39.
- BERNHARD, M.-L. – DASZEWSKI, W. A. (1986), “Ariadne”, *LIMC* III 1, *Addenda* pp. 1050-1070, Zurich – Munich, Artemis Verlag.
- COLEMAN, C. (1997), “23 de marzo de 1935”, en Cat. Exp. *Picasso: Minotauromaquia*, Marbella, 49-53.
- COX, N.–POVEY, D. (1995), *A Picasso bestiary*, Londres, Academy Editions. Marbella, pp. 15-47.
- ESTEBAN LEAL, P. (2000), “Picasso / Minotauro”, Cat. Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, 15-47.
- FLORMAN, L. (2000), *Myth and Metamorphosis. Picasso's classical prints of the 1930s*, Massachusetts.
- LOIZIDI, N. (2004), “The death of a monster or classicism as modernism's path to self-knowledge”, en Cat. Exp. *Picasso and Greece*, Andros, 57-62.
- OLMOS ROMERA, R. (1981), “Raíces clásicas en Picasso”, en Cat. Exp., *Picasso. Obra gráfica original 1904-1971*, Madrid, 17-32.
- RICHARDSON, J. (1993), “Picasso y Ramón Reventós: el origen catalán de Antípolis”, en G. TINTEROW (ed.), *Picasso clásico*, Málaga, 155-170.
- SCHRÖDER, S. F. (2004), *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado* vol. II, 392-397 (“Ménade o Ariadna dormida. Variante romana, 150-175 d.C.”).
- TRIBOUX, P. (2004), “Picasso and the Minotaur”, en Cat. Exp. *Picasso and Greece*, Andros, 49-68.

- VAUTIER, S. (2000), “El Minotauro de Picasso: un mito demasiado humano”, en Cat. Exp. *Picasso Minotauro*, Madrid, 2000, pp. 49-64.
- VÁZQUEZ DE PARGA, A. (2003), “Introducción” en Cat. Exp. *Picasso. Suite Vollard y Minotauromaquia*, Rostock 15 agost. – 5 oct., 13-23.
- WOODFORD, S. (1992), “Minotauros”, *LIMC* VI 1, pp. 574-581. Zurich – Munich, Artemis Verlag.
- WOODFORD, S. (1994), “Theseus and the Minotaur”, *LIMC* VII 1, pp. 940 - 943. Zurich–Munich, Artemis Verlag.
- WOODFORD, S. (2003), *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge. Cambridge University Press.