

PICASSO Y LOS MINOTAUROS

Pedro Romero de Solís
Fundación de Estudios Taurinos

En memoria de Eduardo Úrculo. Entre estas líneas diviso su recuerdo.

I. Los Minotauros de Picasso.- II. La *Suite Vollard*.- III. La Leyenda del Minotauro.- IV. La polisemia picassiana de los mitos.- V. La invención de la Antropología y el retorno contemporáneo de los Minotauros.- VI. La recuperación de la dimensión *primitiva* del Clasicismo.- VII. El descubrimiento del Psicoanálisis y la libertad del Inconsciente.- VIII. Iconografía del Minotauro.- IX. Proposición para un nuevo orden en la serie de los Minotauros.- X. La hondura surreal del encuentro fortuito.

«Pongo en mis cuadros lo que amo» (Picasso)



I. LOS MINOTAUROS DE PICASSO



Las estampas de Minotauros cuyas reproducciones se contemplan en las láminas colocadas al final de este modesto ensayo –quince en total– que fueron elaboradas por Picasso, en el marco de un conjunto de obra grabada mucho más amplio, para su amigo y galerista Ambroise Vollard, están consideradas como un momento cumbre de la gráfica del siglo XX y estimo asimismo que constituyen uno de los conjuntos más notables de la obra del célebre artista (Láms. I-XI y XIII-XVI)¹.

¹ Me he tomado la libertad de introducir en la serie de láminas del Minotauro una reproducción del grabado titulado *El toro alado* –especie de esfinge táurica– que me será imprescindible para la explicación que propongo pues arrojará, como más adelante se podrá comprobar, una luz imprescindible para aclarar las razones profundas que parecen inspirar la producción de los Minotauros (Lám. XII).

Durante el mes de agosto de 1992 se pudo contemplar la Serie de Minotauros en la Sala de Exposiciones de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla cedidos, para la ocasión, por su propietario el Instituto de Crédito Oficial. La Fundación Cultural del ICO y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla organizaron una exquisita exposición, que contó con el impulso y la colaboración de la Fundación de Estudios Taurinos, pero que, sin embargo, mostró el despliegue de un tema tremendo: la pasión y muerte del Minotauro. A Pedro Romero de Solís le fue encargado la introducción al Catálogo que con aquella ocasión se publicó *—Picasso. El Minotauro. Suite Vollard*, (Sevilla, ICO/R.M.C.S., 1992)— de modo que el texto que aquí editamos corresponde a aquél, aunque, en algunos pasajes, corregido y, en otros, ampliado².

La secuencia en que fueron mostrados los sucesivos grabados en la Exposición de la Plaza de Toros de Sevilla guardaba, con toda exactitud, el orden con que Picasso, según palabras de Vollard, se los fue dando a lo largo de la primavera de 1933, concretamente entre los meses de abril y junio, en el marco de una entrega mucho más amplia que el artista mantuvo durante siete años y cuyo conjunto, de cien grabados, se conoce con la denominación de *Suite Vollard*. Sin embargo aquí se propone, para una mejor comprensión de la serie de los Minotauros, un orden expositivo diferente al canónico. A continuación intentaré fundarlo en la razón.

² El texto presente es una revisión del que fue editado en el n.º 0 (1993) de la *Revista de Estudios Taurinos* que, con el presente n.º 17 (2003), celebramos el X Aniversario del inicio de su publicación. En esta primavera en la sala de exposiciones de la Fundación El Monte ha sido expuesta, completa y comisariada por Juan Fernández Lacomba, la célebre *Suite Vollard*.

II. LA SUITE VOLLARD³

La *Suite Vollard* incluye, además de tres retratos de Ambroise Vollard, veinte y siete estampas de temas diversos y setenta y tres organizadas en torno a cuatro temas monográficos: a) *La batalla del amor*, b) *El taller del escultor*, c) *Rembrandt* y d) *El Minotauro*. El profesor Calvo Serraller ha subrayado que, como de estas últimas setenta y tres, cuarenta y seis están dedicadas a *El taller del escultor*, se puede afirmar que la difícil relación entre el artista y su modelo, entre el creador y el objeto de su invención, constituye el eje fundamental sobre el que se organiza la totalidad del proyecto picassiano. Ahora bien, a pesar de que Picasso tardó de 1930 a 1937 en completar la totalidad del conjunto al que nos referimos, de los cuarenta y seis grabados correspondientes a los que el profesor Calvo denomina *El taller del escultor*, cuarenta los realizó tan sólo entre marzo y mayo de 1933. A continuación, entre abril y junio del mismo año grabó Picasso la serie de los Minotauros: la misma proximidad de fechas nos está sugiriendo una continuidad en la temática y de la misma manera que el escultor del taller resulta ser, de acuerdo con la interpretación más aceptada, el propio Picasso, el Minotauro, como veremos más adelante, se nos desvelará, también, como un trasunto quimérico del artista. Ambos conjuntos, *El taller del escultor* y *Los Minotauros*, en resumidas cuentas, constituyen una reflexión acerca de la vida como obra de arte.

³A tener en cuenta el catálogo de Lacomba, Juan (Com.): *Picasso: Suite Vollard*, Sevilla, Centro Cultural El Monte, Sala Villasis, mayo-junio 2003 y la reseña que firmo en este mismo n.º de la *Revista*, págs. 235-246.

III. LA LEYENDA DEL MINOTAURO⁴

Zeus, tan pronto como vio a Europa, una bella princesa fenicia, jugando en la playa con sus damas deseó imperiosamente hacerla suya y, para ello, se metamorfoseó en un soberbio toro blanco, dotado de majestuosos cuernos dorados. Europa, por su parte, al verlo quedó prendada de la belleza mayestática del animal y comenzó a acariciarlo para, poco después, cariñosamente montarlo. El impetuoso dios, sintiendo el calor de la princesa en sus lomos, se precipitó hacia el agua y penetrando por las turbulentas olas llevó a Europa hasta la lejana isla de Creta (Fig. n.º 1).

De resulta de la espumosa cabalgada la princesa que da nombre a nuestro Continente quedó embarazada dando a luz a Minos que si de aspecto enteramente humano quedó, sin embargo y para siempre, sometido al misterioso sortilegio de los bóvidos. Tanto Minos como otros hermanos más pequeños nacidos de la coyunda de Europa con el Dios-toro fueron sucesivamente adoptados por el rey de Creta. A la muerte del monarca le sucedió en el trono el mayor de sus ahijados quien, en memoria de agradecimiento al fallecido, elevó a Poseidón —el dios de las aguas, la personificación de la humedad del suelo, el esposo de la Tierra Madre y que muchas veces se mostraba a los hombres en una epifanía táurica— un altar de sacrificio. Minos imploró a Poseidón, para tener una señal de su protección, que hiciera salir del mar a la víctima propiciatoria (Romero de Solís, 1991). De súbito, aparece en la playa, saliendo majestuosamente del agua, un magnífico toro blanco, tan bello que Minos, confron-

⁴Aunque Teseo y el Minotauro hayan atraído la atención de muchos escritores y artistas desde la Antigüedad Clásica para redactar el contenido de la leyenda he utilizado, sobre todo, a Ovidio (1972) y a Plutarco (1978), así como algunos diccionarios de mitología —Bonneyfoy (1981), Rachtet (1983)—, y la reciente monografía de Claude Calamé (1990).

tado con su propio origen, se conmueve hasta el punto de perdonarle la vida. El rey ordena traer de su manada un sustituto mientras destina al toro indultado a que padezca, libre y para siempre, con sus rebaños.

Minos, ya rey de Creta, casó con Pasiphae, hija del Sol y de una ninfa de las aguas. Pasiphae tuvo, entre otros hijos, a la princesa Ariadna, *la muy pura* que, como iremos viendo, habrá de jugar un papel importante tanto en la serie de estampas de Picasso como en este mismo texto.



Fig. n.º 1.- *El rapto de Europa*. (Duruy 1888: II, 1). La princesa fenicia sostiene con una mano una corona de flores mientras que con la otra se sujeta al cuerno del dios-toro. Camafeo de ágata y onix 30 x 31 mm. Gabinete francés de Monedas.

Poseidón, que no había olvidado el ultraje recibido, para vengarse suscitó en la recién casada una violenta y culpable pasión por aquel toro blanco que Minos había sacrilegamente escamoteado del sacrificio (Fig. n.º 2). Confió, Pasiphae, su secreto a Dédalo —un arquitecto ateniense reducido en Creta a la condición de esclavo— y, juntos, idearon fabricar una vaca hueca

forrada con la piel de una verdadera, donde ella, la reina, pudiera introducirse y utilizando dicho engaño ofrecer su sexo a la potencia descomunal del bóvido (Fig. n.º 3). Pasiphae quedó, resultado de la brutal cópula, encinta del que habría de ser el Minotauro: un monstruo que nació con cuerpo humano y cabeza de toro.



Fig. n.º 2.- *Los amores de Pasiphae*. La reina de Creta ofrece un ramo de flores al toro blanco surgido, milagrosamente, de las aguas. Maestro de Cassoni Campana. Principios del S. XVI. Fragmento. Avignon, Museo del Petit Palais (Apud.: Mognetti, 1983: 86-87).

El rey Minos para ocultar a la bestia y, con ella, el escándalo hizo que Dédalo construyese un *laberinto*, es decir, un edificio donde, una vez traspasado el dintel de la puerta y penetrado en su interior, fuera imposible encontrar la salida. El monstruo, mientras tanto, había manifestado un deseo insoportable por matar a la vez que un desordenado apetito por la carne adolescente.

La monarquía minoica, unas veces por la fuerza de sus armas y otras mediante la persuasión, había reducido a su obediencia a la mayoría de los pueblos del Mediterráneo Oriental.



Fig. n.º 3.- Picasso: *Derniers Baissers*, 1934, *Relaciones amorosas entre mujer y toro*. París, Museo Picasso. En esta estampa no solamente aparece la apasionada unión sino que, además, la mujer, como en el camafeo del Rapto de Europa (Fig. n.º 1), se sostiene sobre el dorso del toro (Apud.: Bernadec et alii, 1993: 161).

A veces, Creta, imponía a algunos de estos pueblos, entre otros deberes, el de contribuir, cada año, con el tributo de siete vírgenes inmaculadas y otros tantos adolescentes de reconocida pureza para que fueran presa fácil de la pederastia antropofágica del monstruo. Entre estos pueblos se hallaba Atenas y, entre los manebos con que contribuyó esta ciudad emblemática, se encontraba el príncipe Teseo. Teseo, en cautividad, fue obligado por la propia necesidad de los ritos a aprender la tauromaquia cretense, la *taurökatapsia*, tiempo que también debió aprovechar para seducir a Ariadna, la grácil princesa nostálgica de horizontes⁵.

⁵ La Leyenda de Teseo, los amores de Ariadna y el papel cultural de la tauromaquia han sido recientemente novelados, que yo recuerde, por Katzantzakis (1987) y Renault (1986 y 1990).

Ariadna le proporcionó a Teseo un ovillo de fino hilo de resistente lino para que, antes de penetrar en el laberinto, atase el extremo a la puerta de la entrada y, llevándolo consigo fuera desliándolo a medida que fuera penetrando en el interior del lúgubre edificio hasta encontrarse, a ser posible por sorpresa, con el Minotauro. En efecto, cuando alcanzó al monstruo se lanzó con todas sus fuerzas sobre él y

«Como un roble cae por la colina
aplastando bajo su peso todo cuanto encuentra
así derribó Teseo al Minotauro.
De la imponente bestia, ahora moribunda,
sólo de la cabeza mueve ya sus inútiles cuernos»

El héroe ateniense, que había permanecido atado al extremo del ovillo dando vueltas sobre sí mismo, como si de una danza se tratara, fue recogiendo el hilo mientras se aproximaba a la invisible puerta. Nadie, hasta entonces, había logrado salir de aquella macabra prisión: ni siquiera su constructor, el arquitecto Dédalo, pudo hacerlo cuando fue condenado por traidor y encerrado allí —ya que él, precisamente, había provisto a la princesa Ariadna del pelotón de hilo salvador— pues, para huir, tuvo que inventar las alas que costaron la muerte de Ícaro, su imprudente hijo. La inclusión de este método de huída en la leyenda es elocuente pues sugiere que el laberinto más que una caverna, o gruta, debió de ser un edificio construido a propósito quizá con una parte techada pero otra seguramente al aire libre —quizás, con un patio como se ve en Cnosos y en las ruinas de otros palacios cretenses— que era la que debía servir de espacio espectacular donde el público asistiera a alguna escena ritual relacionada con tauromaquias de las que se podría pensar que no eran ajenos los minotauros. Es decir, la doble intervención de Dédalo, primero, construyéndolo y, segundo, teniendo que huir volando parece insinuar, además, que se trataba de un edificio erigido según un plan secreto al que no tuvo acceso completo ni

siquiera el propio arquitecto, es decir, el autor del diseño original. Estos indicios parecen quitarle la razón a aquellos arqueólogos —como Faure— que opinan que el laberinto era una caverna natural y dársela a los que tienden a identificarlo con el propio palacio minoico como, por otra parte, pareció entenderlo la tradición emitida en el reverso de algunas monedas cretenses en la que aparece el enigma arquitectónico dibujado según un esquema cruciforme de líneas quebradas (Pérez de Lama, 1993) (Fig. n.º 4).

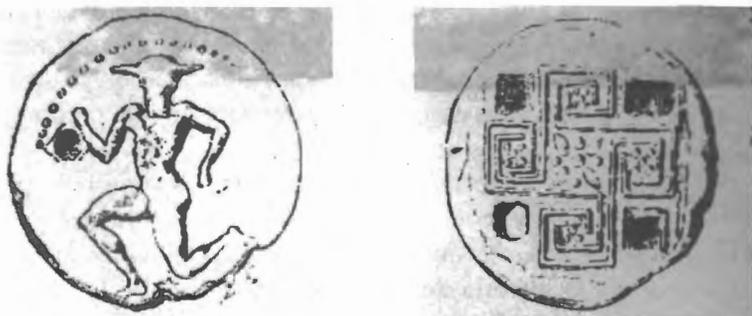


Fig. n.º 4.- *Minotauro herido y El laberinto de Creta*. Anverso y reverso de una moneda de Cnossos (Apud.: Duruy, 1888: I, 62).

Teseo junto con las doncellas y efebos atenienses liberados, guiados por Ariadna, lograron alcanzar el puerto de Cnossos y hacerse a la mar rumbo a Micenas, su patria. En el viaje, Teseo inexplicablemente y con un comportamiento dudoso abandonó a Ariadna a su suerte en la isla de Naxos⁶.

⁶ Los dioses, habiendo Ariadna implorado su ayuda, enviaron a Dionisos, una divinidad de origen oriental, el cual prendado de la bella y triste princesa casó con ella. Otra versión más favorable de la caballerosidad de Teseo cuenta que sintiéndose Ariadna aquejada de fuertes mareos atracó el navío en una isla —que ahora llaman Naxos— y, al desembarcar la enferma, un golpe súbito del mar seguido de una tempestad repentina alejó el barco durante varios días de modo que cuando, al fin, Teseo, logra poner pie a tierra para recoger a Ariadna ella ya había desaparecido.

Mientras tanto, en Atenas, esperaba ansioso su padre, el rey Egeo, con quien antes de partir se había comprometido a volver con velas blancas si retornaba vivo y que su tripulación mantendría las negras, las mismas con que habían zarpado, en el caso que hubiera, en la aventura, sucumbido. Teseo, en el último momento y con la precipitación de la huída olvidó aparejar las velas de la alegría así que, el padre, al descubrir flotando en el horizonte el negro mensaje de duelo, equivocado; se suicidó lanzándose desde la Acrópolis al mar. En la Lám. XVI de la serie de los Minotauros de Picasso vemos a un marino aparejando velas blancas: una clara alusión al olvido irresponsable que fue causa de la muerte del Rey que da nombre al mar que baña las costas de Grecia.

El victorioso retorno de Teseo a Micenas supuso su propio cumplimiento y, con él, asimismo, la clausura del papel protagonista del *padre* que con su suicidio quedó, con toda seguridad, de la historia definitivamente evacuado: la victoria de Teseo sobre el Minotauro representó, por tanto, desde el punto de vista político, la emancipación de Atenas respecto del dominio minoico declinante y el inicio de la expansión de la cultura micénica, es decir, la inauguración de una nueva era para el Mediterráneo y, desde el punto de vista subjetivo, una forma simbólica de *asesinar* al padre accediendo el héroe, con el completo dominio de sí mismo, a la liberación de su propia personalidad. El laberinto, al fin y al cabo, debió de ser, cuando menos, un símbolo para destacar el significado purgativo que hay que soportar en todo camino que conduce a la conquista de sí mismo. De la misma manera la muerte del rey Egeo hay que verla como una versión *inocente* del episodio fundamental de la liquidación edipiana del padre. Ya veremos, a continuación, como en Picasso, Edipo interroga al Minotauro.

IV. LA POLISEMIA PICASSIANA DE LOS MITOS

Hemos tratado con detalle, a partir de distintas fuentes, la leyenda del Minotauro porque necesitábamos para nuestro análisis partir de la más completa presentación de ese ser quimérico que tanto interesó a los surrealistas y, por supuesto, a Picasso. Además, la mayoría de los personajes que aparecen en la mencionada leyenda, los elementos que forman su urdimbre serán por Picasso, a su manera, replanteados en la serie de sus grabados.

En efecto, si recorremos las quince láminas que reproducen la Minotauromaquia encontramos a Teseo armado con un cuchillo de sacrificio asestando el golpe definitivo y mortal al Minotauro (Lám. IX) pero también sorprendentemente transmutado en su propio verdugo como Minotauro ciego (Láms. XIII y ss.). Averiguamos que el joven, que sube las escaleras, iluminado por la luz de una lámpara, mientras una mujer joven mira por la ventana reproduce una imagen de las correrías amorosas de Dionisos que circuló en el siglo V a. de C. por el mundo ático. Reconocemos a Ariadna oculta tras un disfraz infantil la cual, con la luz de su inocencia, ilumina la vía purgativa de un Minotauro ya viejo y ciego obligado a apoyarse en el tirso para, como Edipo, peregrinar directamente hasta la muerte (Láms. XIII y ss.). Descubrimos, como fondo del paisaje mediterráneo tan grato a Picasso, unas veces flotando en el mar y otras varada en la arena de la playa, la barca de Teseo que parece representar el viaje, y, por supuesto, el milagro, es decir, la transformación del ser: por eso mismo llega a convocar, incluso, a los apóstoles de Cristo según sugiere la inclusión de motivos suplementarios en la barca como la red, la vela y el mástil que en algunos grabados, al aparecer cruzado por la botavara, reproduce la cruz del divino sacrificio: en sus *Ecrits*, el propio Picasso, en referencia al palo mayor de la barca que aparece en sus estampas lo llamará *le grand mât de la douleur*, «el gran

mástil del dolor» (Picasso, 1989: 97)⁷ (Láms. XIII y ss.). Nos interesa retener de estos grabados marineros la mirada inquisitiva o curiosa con que los barqueros o pescadores —¿apóstoles? ¿el propio pintor en su papel de multiplicado artista observador?— contemplan al Minotauro. Mirada que nos transmite, mucho más que irreprimible temor al monstruo, admiración por lo que ve, por *el encuentro fortuito* con aquel *que ha de morir*, es decir, con la víctima piacular. Aquí Picasso acaba de invertir el contenido simbólico de la leyenda del Minotauro: ahora va a reescribir, con el fino y penetrante trazo de su buril, el mito a la luz de un contenido sacrificial que la leyenda miceno-minoica ocultaba y el clasicismo moderno desconocía. Recreado por Picasso, el Minotauro más que un ser monstruoso se nos aparece como la propia imagen del hombre pero en el que la mujer, en su momento de ternura, también está contenida: un texto de resonancias surrealistas, escrito por el propio Picasso, enlaza los símbolos y refuerza su escondida paradoja:

«...aparece en medio de la plaza el rosa sucio de esperma coronado de flores *de una joven de pie con cabeza de toro* vestida con un traje blanco de plumas sobre su *barca* hecha de rocas de mármol bogando en el aire líquido del ojo de huevo a *la vela* de los tallarines con mantequilla...»⁸ (Picasso, 1989: 132) (Fig. n.º 5).

Este curioso texto testimonia uno de los rasgos más característicos de la obra picassiana: la libre utilización de los mitos, la práctica permanente del *detournement* del sentido de los mismos que si, por una parte, supone un profundo conocimiento del

⁷ El texto que cito fue escrito por Picasso el 20-I-1936.

⁸ El original de Picasso está en francés, la traducción es, por tanto, mía como son también de mi responsabilidad las cursivas que corresponden a las palabras cuyos símbolos utiliza el pintor en sus grabados del Minotauro.

sistema mitológico mediterráneo, por otra, proyecta sobre dicho conjunto un método de interpretación sorprendente y paradójico: los invierte y oculta para mezclarlos y desviarlos de modo que los va enriqueciendo hasta el punto de construir, con ellos, una resonante polisemia. Así, un prestigioso arqueólogo español, al comentar el hecho de haber Picasso recurrido tantas veces a la



Fig. n.º 5.- Un *minotauro femenino*: la diosa blanca de Auanguet. Pinturas parietales de Tassili (Sahara). Período de las cabezas redondas (Apud.: Lhote, 1975: fig. n.º 35).

inspiración clásica, pudo asegurar que el artista conocía –y probablemente con mayor profundidad de lo que se suele sospechar– los repertorios mitológicos e iconográficos del mundo greco-romano (Olmos, 1981: I, 17-32). Volveré, más adelante, sobre este punto.

V. LA INVENCIÓN DE LA ANTROPOLOGÍA Y EL RETORNO CONTEMPORÁNEO DE LOS MINOTAUROS

¿Por qué Picasso hace del Minotauro uno de sus temas pictóricos preferidos? ¿Por qué Picasso, pintor paradigmáticamente situado en la más radical vanguardia artística de la época, es decir, voluntariamente colocado en lo que se considera el frente de transformación de la sensibilidad artística del momento, se ocupa de una figura tan irreal como el Minotauro que, desde la lejana época de la Antigüedad clásica hasta su tiempo sólo había interesado a algún decadente simbolista como Gustave Moreau?⁹.

Para responder a estas preguntas es necesario realizar un boceto, aunque esquemático, del paisaje intelectual en el que se desenvuelve la vida espiritual de Picasso durante los años inmediatamente anteriores a la fecha en que produce la serie de grabados de la que aquí doy cuenta y razón.

La plataforma espiritual de creación de los Minotauros se produce, entendemos, por la intersección de varios linajes de razones que pueden expresarse por medio de otras tantas preguntas ¿Existió, en aquellos años, una nueva sensibilidad hacia las formas artísticas del pasado que permitiera a Picasso *fixar* su penetrante mirada en un ser tan quimérico como el Minotauro? ¿Qué acontecimientos vive personalmente Picasso para inclinarlo a proyectarse en los episodios tremendos de la leyenda minoica?

Para un sociólogo, como el que firma este artículo, resulta difícil sustraerse a la tentación de vincular *plataforma de creación* sobre la cual se erige la obra de Picasso con una serie de

⁹ 1826-1898. Ver en el Museo de Gustave Moreau de París un toro casi humano en el óleo titulado *Pasiphae* (1,96 x 1,91 mtrs.) y varios dibujos a lápiz de Minotauros, concretamente los n.ºs. 628, 633 y 825 (Paladilhe, 1974).

acontecimientos que comprometen a la historia del desarrollo moderno de las Ciencias Humanas. En efecto, en el primer tercio del siglo XX, particularmente en París, se asiste a la elevación de la Etnología a su estatuto científico definitivo. Este saber –junto con el de la Antropología Social y Cultural– traen hasta la capital de Francia, de súbito, el arte de *otros* pueblos, de *otras* culturas, lo que tuvo por efecto inmediato relativizar el valor, hasta entonces considerado *único*, de la civilización occidental y, en consecuencia, de su ética y de su estética.

Así en Francia, y a principios del siglo XX, las obras fluviales de Robertson Smith y, sobre todo, de sir James George Frazer que se habían publicado en Inglaterra a finales del siglo XIX empiezan a ser conocidas de modo que las ideas que vehiculan se van transformando en fuerzas espirituales y sociales de cambios profundos en la visión de la sociedad de los pueblos primitivos del Mediterráneo. Es decir, todas estas nuevas visiones de sociedades basadas en una diversidad inagotable de costumbres y leyes son pronto recuperadas y reelaboradas en Francia de modo que cuando finaliza la primera década del siglo XX están empezando a aparecer las obras iniciales de Durkheim –*Las formas elementales de la vida religiosa* (1912)– y de Lévi-Bruhl –*La mentalidad primitiva* (1912)–. Sólo dos años después Van Gennep, el famoso autor del monumental e inacabado *Manual del Folklore francés contemporáneo*, por su parte, organiza en París el primer Congreso de Etnografía (1914). Sin duda, todas estas tentativas no son sino momentos diferentes de un mismo pensamiento: el reconocimiento profundo e irreversible de la *alteridad* –esto es, la admisión consecuente de la existencia del *otro* tantas veces, por cierto, llamado *bárbaro* o *salvaje*– así como del convencimiento de la existencia, entre éstos, de una lógica, de una moral, de una filosofía, de un arte, en suma, de un pensamiento imposible de comprender, en toda su ver-

dad, desde los principios morales, filosóficos y artísticos que hasta entonces habían prevalecido en Occidente¹⁰.

Mientras tanto Durkheim había creado la revista *L'Année Sociologique* con la doble intención de emancipar a la Sociología de la Filosofía y poner en contacto a los sociólogos y antropólogos franceses con los hallazgos contemporáneos de la Prehistoria¹¹ y la Arqueología¹².

Así pues, el estudio de los *otros* pueblos, al hacer insuficiente los principios de la cultura burguesa, no sólo para el entendimiento particular de dichas comunidades sino, y sobre todo, para la comprensión total del fenómeno humano, convertía a la Antropología y a la Arqueología en instrumentos científicos revolucionarios. El movimiento surrealista se apropiará enseguida tanto de las formas cicládicas, cretenses y, más allá, por los descubrimientos de la arqueología mesopotámica como de la

¹⁰ Mercier (1982), Servier (1991) y Poirier (1991). Para el papel, en particular, de Van Genep en los orígenes de la Etnología francesa ver Bonte e Izard (1991: 735-736).

¹¹ Es, en el mismo primer tercio del siglo XX, cuando se descubren la mayor parte de las grutas prehistóricas y se accede al conocimiento de la pintura rupestre. Este descubrimiento sensacional pondrá, asimismo, en duda el esquema occidental del Progreso. Resulta curioso recordar la polémica surgida en Francia, en 1940, a raíz del hallazgo de unas de las más antiguas representaciones que se conocen del toro: las de la *Rotonda de los bóvidos* de la Cueva de Lascaux (Perigord, Francia). La extraordinaria *modernidad* de estas pinturas produjo una reacción contraria entre la mayoría de los científicos que las dieron por imposibles y, en consecuencia, por falsas. Sin embargo, el movimiento surrealista y Picasso celebraron calurosamente el sensacional descubrimiento. Albert Skira que, como se verá más adelante, había encargado a Picasso la ilustración de *Las Metamorfosis* de Ovidio ofrecerá a Bataille editarle un libro sobre las mencionadas pinturas parietales (Bataille, 1955).

¹² Respecto de la Arqueología he construido un discurso análogo y paralelo en el tiempo al de la Prehistoria. Sin embargo, por la importancia y la poderosa influencia que ejercerá sobre la obra de Picasso, lo incluyo en el texto principal.

estética africana y cultivará una especial devoción por los rostros sumerios y las máscaras subsaharianas de la que participó, con el mayor entusiasmo, el propio Picasso; en efecto, una de sus obras capitales *Las señoritas de Aviñón* (1907) está, sin duda, formidablemente influida por el espíritu y la forma de los fetiches africanos y los rostros mesopotámicos.

Marcel Mauss, encargado de *L'Année Sociologique* y autor del primer ensayo francés sobre los ritos sacrificiales como base de la organización de la religión, la sociedad y la cultura (Hubert y Mauss, 1968)¹³ convocó, a su alrededor, tanto en el Institut d'Ethnologie de la Universidad de París —pocos años antes creado— como en el Collège de Sociologie, a un grupo de jóvenes investigadores apasionados por el arte de la Tauromaquia entre los que habría, algunos que ya eran, a su vez, amigos íntimos de Picasso como, por ejemplo, el antropólogo Michel Leiris (1981, 1992)¹⁴ y el filósofo e investigador de las religiones George Bataille (1974, 1979)¹⁵ los cua-

¹³ El concepto maussiano de Sacrificio lo aplique a la fiesta de los toros en varios trabajos, por ejemplo: ver Romero de Solís (1992). Para una visión general de Mauss leer Lévi-Strauss (1950).

¹⁴ Para la tarea como etnólogo de Michel Leiris acudir a Boyer (1974) así como Price y Jamin (1988). Del 22 al 23 de junio de 1992 se celebraron en París (Palais Chaillot y Maison Suger) unas jornadas de *Etnología y Tauromaquia* en memoria de Leiris. No quisiéramos, por nuestra parte, perder esta ocasión para rendir nuestro homenaje al recién desaparecido antropólogo cuyas obras son insustituibles para cualquier estudioso de la Tauromaquia. *La Course de taureaux*, texto que escribió para la banda sonora del extraordinario film del mismo título de P. Braunberger (1951), ha sido recientemente publicada en una cuidada edición a cargo de F. Marmande (1992). Pero, sobre todo, Leiris nos es un referente clásico por su célebre ensayo *Le Miroir de la Tauromachie* (1981). El que suscribe realizó junto con Álvaro Martínez Novillo una traducción del *Miroir* para la editorial madrileña Turner que fue publicada en 1992 pero lamentablemente cercenada de los espléndidos dibujos de André Masson que, como todos sabemos, son esenciales para la correcta intelección del texto.

¹⁵ Durançon, 1976.

les, con toda seguridad, informaban al artista de sus hallazgos haciéndole partícipe de ese clima de estudio e investigación que, por otra parte, coincidía plenamente con la nueva concepción que el propio pintor se hacía del arte.

VI. LA RECUPERACIÓN DE LA DIMENSIÓN PRIMITIVA DEL CLASICISMO

Ahora bien, si el encuentro con las artes primitivas de los pueblos africanos y polinesios favoreció una evolución de las formas artísticas hacia lo que entendemos hoy por expresionismo, pulverizando, simultáneamente, las supervivencias neoclásicas que aún arrastraban la pintura y la escultura de principios de siglo no por ello dejó de contribuir, también, a desarrollar una nueva, aunque posterior, mirada hacia lo *clásico* sobre el que ya habían llamado la atención, entre otros, Nietzsche y Rhode¹⁶. Con la publicación del *Origen de la Tragedia* de Nietzsche el pensamiento occidental comenzaba a descubrir el lado oscuro y primitivo del arte clásico que, hasta entonces, sólo había mostrado su faz impecable y apolínea. El retumbar de las danzas orgiásticas de las bacantes desnudas seguidoras de Dionísos —la divinidad del vino y de las metamorfosis— contribuyó a que emergieran, hasta la conciencia de las vanguardias artísticas, capas profundas de alma humana hasta entonces reprimidas. Picasso, que había hecho un viaje a Pompeya descubrió, con sus propios ojos, no sólo la versión del Minotauro al contemplar las ruinas del anfiteatro (Fig. n.º 6), sino también el contenido vital y descomunal de la religión dionisiaca para, muchos años después, en su compleja litografía *Homenaje a Baco* (1960), demostrar hasta qué punto los enigmas y los símbolos de aquella inquietante creencia no le eran, para nada, ajenos (Olmos, 1981).

¹⁶ Nietzsche (1968), Rhode (1973).

Aunque no nos hayamos referido todavía al álbum de dibujos que Picasso realizó para ilustrar *La Metamorfosis* de Ovidio por encargo de su amigo Albert Skira, también editor de los surrealistas, es preciso recordar que no fue ésta, tampoco, la única experiencia práctica que había tenido Picasso con los



Fig. n.º 6.- *Teseo victorioso en la puerta del laberinto. A sus pies, muerto, yace el Minotauro.* Fragmento de un fresco de Pompeya (Apud.: Morales, 1987).

clásicos: por ejemplo, había colaborado con Cocteau en la realización de los decorados para la versión de *Antígona* de Sófocles y tuvo, además, ocasión de familiarizarse con el *Edipo Rey*, del mismo autor, dado que su amigo el compositor Igor Stravinski, preocupado en aquella época por dotar a los viejos mitos griegos de una expresión moderna, preparaba una ópera-oratorio sobre la pérfida protagonista. Ya hemos avisado

y veremos, mas adelante, con qué fuerza Antígona y Edipo se introducen en la serie de los Minotauros. Años después, Picasso volvería a ilustrar otra de las grandes obras del pasado, nos referimos a *Lisístrata* de Aristófanes que, como se sabe, contiene una de las más feroces críticas de la guerra (Aristófanes, 1987; Nieva, 1993)¹⁷. Del enfrentamiento dialéctico de Picasso con estos textos, quizás de la lectura *moderna* que de ellos realiza, es de donde surgirá su propio *bestiario*, su galería de seres quiméricos, generalmente, mitad hombres, mitad animales que desfilan unas veces feroces y otras tiernos por su inagotable obra: entre ellos, y sobre todo, esfinges y centauros, faunos y minotauros.

Picasso, a su vez, se reencuentra con el arte griego allí donde éste manifiesta su mayor desmesura, su *hybris*: en los cuerpos desnudos de mujeres poseídas por el frenesí de la danza, por la violencia del rapto o por la dulce *petite-morte* en la que las sume el orgasmo. Así, podemos decir que Picasso fija, en su obra, la nostalgia por un mundo y un paisaje mediterráneos donde palpita la misma dimensión irracional que alentó el espíritu *original* del arte griego. Picasso coincide, por tanto, y colabora, con el movimiento intelectual de la época. Por esos mismos años su amigo Zervos, editor de los *Cahiers d'Art*, revista donde se dio a conocer parte de la obra gráfica y lírica del artista, preparaba un ambicioso texto sobre *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au debut du XVIII^e siècle* que publicó un año después que hubiera sido grabada la serie de los Minotauros. Parece del todo seguro que Picasso conocía los manuscritos y el material gráfico por el autor grie-

¹⁷ En *Lisístrata* las mujeres griegas abandonan a sus maridos y deciden no volver con ellos hasta que Atenas y Esparta no firmen la paz en la guerra que se acostumbra a llamar del Peloponeso.

go seleccionado¹⁸. Contemplado, una vez transcurrido medio siglo, el libro de Zervos nos parece, sin duda, un retorno a los patrones clásicos que, sin embargo, contiene, a su vez, una reacción crítica contra el neoclasicismo desapasionado de la Academia y de la Industria pero que, sin embargo, por el hecho mismo de convocar a Grecia era, también, un rechazo a la fascinación unilateral que había producido, en la Europa vanguardista y científico-social, el arte de los pueblos primitivos.

«Es preciso decir que en oposición a la verdadera fiesta de la imaginación que es el arte fresco de las tribus primitivas, el arte griego de finales del período clásico, que gustan de proponernos como único los portavoces del academicismo, no puede responder a las nuevas exigencias de nuestra sensibilidad, a nuestra actual necesidad de impresiones vivas y profundas» (Zervos, 1934: 1).

Ahora bien, este retorno a los orígenes mediterráneos, y no sólo en el caso de Picasso, tuvo que expresarse, para ser asumido por la modernidad, como un redescubrimiento y una relectura de los mitos griegos, como una recuperación de la *manera* que sugería el dibujo de fino trazo y libre ejecución de los vasos áticos. Este revolucionario espíritu de *retorno* que movilizó, en la Europa de principios del siglo XX, tanto a los artistas como a los científicos sociales, se prolongó con un gran interés por las producciones de las civilizaciones cicládicas e ibéricas que, durante esos mismos años, eran descubiertas por arqueólogos franceses, ingleses y españoles y, por primera vez,

¹⁸ Picasso, en una entrevista concedida a Malraux, aseguró haber elegido piezas del catálogo de Zervos (Malraux, 1974: 127). Al tema del Minotauro, en particular, así como al de las civilizaciones originarias del Mediterráneo, en general, quedó Zervos interesado como lo prueba el hecho que publicara en años posteriores *La civilisation de la Sardaigne* (1954), *L'Art de la Crète* (1956) y *L'Art des Cyclades* (1975) así como un monumental estudio sobre *L'Art de l'époque du renne* (1957).

mostradas en exposiciones a públicos cada vez más amplios. Mientras el profesor Angel González nos recuerda cómo Picasso resolvió su nostalgia por los cuerpos planos y rotundos de los grandes desnudos de Gósol inspirándose en las cabezas ibéricas de Osuna (González, 1990: 19) yo mismo, reconozco, con toda claridad cómo, también, se inspira en artistas griegos



Fig. n.º 7.- *Una fuente de inspiración para Picasso*. Fragmento de lécito griego con figuras blancas del *Pintor de los Rosales*, finales del S. V. a. de C., Atenas, Museo Nacional (Apud.: Zervos, 1934: fig. n.º 281).

iluminadores de cráteras y léцитos, al modo del *Pintor de los Rosales* o del *Maestro de Aquiles* (Fig. n.º 7). Asimismo sabemos que, en la década de los años 20, Picasso visitó, en París, una exposición de objetos ibéricos que le dejó lo suficientemente impresionado como para que, durante un tiempo, ejerciese de *coleccionista* y comprase algunas piezas arqueológicas españolas, como toritos de bronce, que guardó, entre sus obje-



Fig. n.º 8.- *Toro*, bronce ibérico de la colección privada de Picasso, 5 x 7 cms., París, Museo Picasso (Apud. Bernadac et alii, 1985: 253).



Fig. n.º 9.- *Toro con roseta en el testuz*, bronce cretense, 7 cms. Primer milenio a. de C. Haghia Triada, Creta (Apud.: Zervos, 1962: fig. 477).

tos más codiciados, hasta el fin de sus días (Sweeney, 1946: 191- 198) (Figs. n.ºs. 8 y 9)¹⁹. Este curioso afán que acabamos de subrayar en Picasso por las piezas arqueológicas, fue, también en su tiempo, destacado por André Malraux. Refiriéndose en su obra, *La Tête d'Obsidienne*, a una visita que giró al taller de Picasso recuerda que cuando, en la conversación se aludió a la curiosidad que había demostrado Durero al contemplar, en el Amberes renacentista, algunas esculturillas aztecas recién llegadas de América, nuestro pintor, inmediatamente, le rogó al escritor que lo acompañase a un cuarto próximo y sacando de su cinturón un manojo de llaves procedió a abrir un armario metálico: «Allí —escribe Malraux— se almacenaban en los estantes las estatuillas alargadas que entonces se denominaban *cretenses*, un ídolo-violín de las Cícladas, dos vaciados de sendas esculturas prehistóricas de las cuales una, con toda seguridad, era la Venus de Lespugue» (1974: 115)²⁰.

VII. EL DESCUBRIMIENTO DEL PSICOANÁLISIS Y LA LIBERTAD DEL INCONSCIENTE.

Para concluir este intento de exposición de los linajes de ideas, imágenes y formas cuya intersección constituye la plataforma sobre la que se erige la serie picassiana de Minotauros nos queda hacer referencia a la aparición, por aquellos mismos años, de un nuevo movimiento intelectual

¹⁹ El interés de Picasso, a veces incluso desordenado, por el arte ibérico le llevó hasta el punto de verse mezclado en un robo cometido, quizás por Apollinaire, en el Museo de Louvre de una cabeza de mujer, esculpida en piedra, proveniente de Osuna que fue hallada en su propio estudio.

²⁰ Las figurillas cretenses habrá que ponerlas en relación con el descubrimiento, en 1900, de la civilización de la isla de Creta por Arthur Evans pues numerosas obras de Picasso parecen inspirarse, muy directamente, en piezas de aquella cultura auroral, en las llamadas *taurocatapsias* minoicas (Fig. n.º 10).

—el psicoanálisis— que asimismo ejercerá una influencia reconocible. Para Sigmund Freud la conciencia del hombre había que imaginarla cortical con respecto a la profundidad de su inconsciente. El sistema inconsciente es la sede de las pasiones innatas que están en la base de la vida y nos conducen implacablemente hacia la muerte; en el inconsciente se hallan también, como almacenados, los recuerdos reprimidos y la memoria de la especie. Freud concebía la actividad psíquica como esencialmente inconsciente siendo éste, a su vez, un espacio oscuro y desconocido donde no llegaban las reglas impuestas por la conciencia moral de modo que los deseos allí encerrados constituían el núcleo intangible, inalcanzable, básico de nuestro ser. Aunque, para Freud, todo proceso mental tuviera su origen en el inconsciente al alcanzar el preconscious podía ser, o bien reprimido, o bien propagarse hacia la conciencia bajo formas, más o menos, toleradas por la

censura moral. En cualquier caso se trataba, sin duda, del descubrimiento científico del fondo irracional del espíritu humano y, con ello, de la supervivencia, en las capas más profundas del alma, de las fases *primitivas* de la evolución de la cultura. Los surrealistas y, entre ellos, Picasso, quedaron, desde el primer momento fascinados por las proposiciones freudianas y aplicaron los métodos de investigación de la



Fig. n.º 10.- *Taurocatapsia cretense*: el torero vuela por encima de los cuernos del toro. Cultura minoica, 2000 a.C., ritón de esteatita procedente del yacimiento de Hagia Triada (Creta). Londres Ashmolean Museum.

materia inconsciente propuestos por Freud a la producción de las obras de arte²¹ (Bretón, 1955: 173). Fue, precisamente, la toma de conciencia de este fondo misterioso, el descubrimiento de esta oscilación entre lo racional y lo irracional, lo que llevó a los surrealistas a interesarse por los seres quiméricos, por aquellas imágenes inquietantes y extrañas que mostraban la doble naturaleza del alma humana. Sobre este tema a finales del siglo XIX sólo se habían asomado los simbolistas²² (Paladilhe, 1974). Sabido es, igualmente, la afición que mostró Freud por las esfinges de las que, al parecer, llegó a ser un afortunado coleccionista: así, al menos, rodeados de seres quiméricos y fantásticos lo retrató, en un inolvidable aguafuerte, Max Pollack (Fig. n.º 11).

En los años inmediatamente anteriores y durante los siete años que duró la época de creación de la *Suite Vollard*, en general, y de los Minotauros, en particular, Picasso vivió el poderoso influjo del movimiento surrealista que lideraba André Breton. En efecto, Picasso había conocido a Breton en 1925 haciéndole, ese mismo año, un retrato. A partir de entonces los surrealistas lo consideraron *su* pintor, le organizaron actos y montaron exposiciones de su obra. Breton le dedica, en el primer volumen de su revista *Minotaure* –cuya portada sería

²¹ Sin duda, no debió ser lo mismo en sentido inverso. Ya se conocen las dificultades que tuvo que superar Salvador Dalí para visitar, siquiera unos minutos, a Freud. Quizás el testimonio más claro de estas diferencias aparece en una carta que Freud escribió a Bretón desde Viena, el 26-XII-1932, donde se puede leer: «A pesar de recibir tantos testimonios del interés que conceden, tanto Ud. como sus amigos, a mis investigaciones, a mí no me ocurre lo mismo puesto que no acabo de ver claro lo que pretende el surrealismo. Quizás no sea yo quién para comprenderlo ¡Estoy tan lejos del arte!» Véanse las cartas cruzadas entre ambos autores en Bretón (1955: 176).

²² Para una visión general del simbolismo hemos utilizado a Baudiffier y Debenedetti (1990).

obra del propio Picasso— un largo e importante estudio sobre su escultura (Fig. n.º 12)²³. Además de Salvador Dalí, llegado algo más tarde, en el Movimiento Surrealista participaban muchos de sus amigos de entonces como el polifacético Jean



Fig. n.º 11.- Max Pollack: *Sigmund Freud en su escritorio*, Aguafuerte, 1914 (Apud.: Torrente, 1990: 18). Obsérvese, sobre la mesa, la colección de figurillas químéricas y arqueológicas.

Cocteau —poeta, pintor, cineasta, etc.—, el antropólogo, poeta y galerista Michel Leiris, el filósofo e historiador de las religiones Georges Bataille, el poeta Paul Eluard, el pintor catalán Joan Miró, etc. Precisamente es, en esta fervorosa escena espiritual, donde, presentada por Cocteau, Picasso conoció a la aristócrata rusa Olga Koklova, bailarina del ballet de

²³ Ediciones de arte Albert Skira reeditó en Ginebra (1981) un facsímil en tres volúmenes y folio mayor con la colección completa de la revista *Minotauro*.

Diaghilev, con la que poco después habría de contraer matrimonio²⁴.

Nos atrevemos a subrayar la importancia de las posiciones surrealistas a la hora de comprender buena parte de la actividad emocional, intelectual y artística de Picasso. En esos años, al margen de lo que los surrealistas propusieran como pintura,



Fig. n.º 12- Picasso: *Portada del n.º 1 de la revista "Minotaure" editada por Skia (Paris, 1923).*

²⁴ Françoise Gilot escribía que aunque Olga no fuera una de las mejores bailarinas del grupo era, sin embargo, muy bonita estando dotada de otro encanto que a Picasso le seducía particularmente: la Koklova pertenecía a la aristocracia rusa. Por ello, insiste F. Gilot, el matrimonio, cuya ceremonia realizada bajo el rito ortodoxo tuvo lugar en París en 1918, mientras era motivo de escándalo entre los amigos artistas de Picasso le sirvió a él como salvoconducto para penetrar en la alta sociedad y transitar los salones que hasta entonces le habían sido vedados. El matrimonio con Olga le supuso, además, una *maduración personal y social* pues, a partir de entonces, como constataba Cabanne (1982: II, 81 y ss.) se alejará de la vida bohemia. V. también Wiegand (1988: 136-137).

habían elevado ciertas formas de *bricolage* a la más alta consideración artística intentando, por todos los medios al alcance de la imaginación, reforzar los lazos entre el arte y la vida cotidiana ya fuera a través del *dictado interior*²⁵ como del *encuentro fortuito* llamado, también, *hallazgo por azar*²⁶. En 1926, Picasso pasa el verano en Saint-Jean-des-Pins y dejándose llevar por el juego de estos imprevistos hallazgos, con materiales de desecho —telas, alambres, clavos, cuerdas, etc.—, realiza una serie de *assamblages* agresivos, provocadores, sorprendentes²⁷.

En este contexto, donde se valora hasta el paroxismo el descubrimiento súbito e involuntario de



Fig. n.º13.- Portada del libro de N. Spies sobre la escultura de Picasso (Spies, 1989).

²⁵ El *dictado interior* en su modalidad de escritura automática procede directamente del método freudiano de autointerpretación de los propios sueños.

²⁶ Del *hallazgo casual*, igualmente, pueden encontrarse antecedentes en *La Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud. Como ejemplo del clima en que se producían dichos hallazgos, recordemos la novela de A. Bretón *Nadja* (1964) urdida alrededor de la pasión que se desencadena entre el autor y una extraña mujer que encuentra casualmente por la calle.

²⁷ ¿Fue consecuencia de este tipo de *encuentros casuales* la tan conocida escultura que Picasso tituló *Cabeza de toro* construida a base de ensamblar un manillar y un sillín de bicicleta quizás encontrados, al azar, en un mercado de cosas viejas? ¿O, por el contrario, provenía del fecundo objetivo fotográfico de Zervos como parece sugerir la imagen de la base de un ritón cretense? (Figs. n.ºs. 13, 14 y 15).

ciertas formas de asociación hasta ese momento desapercibidas por no descubiertas o desechadas por prohibidas; en esa situación, repetimos, en que los artistas se autoliberaban inclinándose hacia conductas que creían ser fruto del juego inconsciente del pensamiento; en dicho clima, imaginaban que un fortuito encuentro podía tener una influencia tan grande como para que, a pesar de su nimiedad, fuera capaz de trastornar, de los pies a la cabeza, la vida de su irresponsable descubridor. Picasso, en tal ambiente de fervor espiritual excitado aun más, si cabe, por una profunda crisis sentimental, lleva su matrimonio con Olga Koklova, al cabo de nueve años de unión, al límite de la ruptura.

Picasso, que ronda la edad de cincuenta años, en plena irrupción simbólica del climaterio, formalmente instalado, famoso y en ciertos aspectos *aburguesado*, andando por la calle, al cruzarse casualmente con una jovencita de tez blanca, rubia, de ojos clarísimos y transparentes que era casi, por la apariencia, una niña —apenas contaba diecisiete años— y mirarla conmovido por su arcangélica belleza, se da cuenta de pronto que ella no sólo le devuelve la mirada sino que, además, con un punto de provocación, valiente, se la sostiene. El artista, trastornado, retorna hacia atrás, la sigue, la aborda y la acosa sin descanso, siempre poseído por una exaltación irreprimible. Finalmente, unos días después, logra hacerla suya. Se trataba de Marie-Thérèse Walter que, habría de ser, a lo largo de muchos años, su amante. Nueve años después del encuentro Picasso todavía podía escribir, como lo hizo el 11 de enero de 1936: «hoy es el aniversario de este amor que es toda mi vida» (Picasso, 1986). La Walter surge, en consecuencia, frente a Picasso como la encarnación del encuentro fortuito de la *femme-enfant* cuyo exacto paralelo en la biografía de otro de los grandes artistas surrealistas, por cierto también pintor de toros, Max Ernst, fue Leonora Carrington como puso de manifiesto Savater en su prólogo a la traducción española de las memorias de tan sorprendente dama (Carrington, 1991: XI).



Fig. n.º 14.- *Ritón en forma de cabeza de toro*. Terracota., L. 20 cms. Segundo milenio a. de C., Petit Palais de Cnossos, Creta (Zervos, 1956: fig. n.º 706).



Fig. n.º 15.- *Fondo del riton anterior* (Zervos, 1956: fig. n.º 707).

VIII. ICONOGRAFÍA DEL MINOTAURO

Aunque no he leído ninguna monografía que haya planteado, en profundidad, un estudio del Minotauro, no obstante, podemos reconocer las dos posibles fuentes de donde fluyeron por primera vez estos mitos ejemplares. Una, proveniente de la cultura súmero-acádica, representa a un ser fabuloso que tiene cabeza humana y cuerpo de bóvido: en el Museo del Louvre he contemplado algún ejemplar del III milenio antes de Cristo dotado de una belleza enigmática. Por la serenidad de su aspecto, la majestad de su porte y la inteligencia de su mirada suponemos que debió ser una divinidad propicia; por la glíptica que ilustra el ceremonial, donde ritualmente aparece representado, podemos saber que era un dios vinculado a las aguas (Romero de Solís, 1991). A través de Persia debió pasar al Asia Menor y de allí a Occidente (Parrot, 1970). En el mundo griego fue llamado Aqueloo, *aquel que expulsa la pena*, representando, a su vez, una divinidad fluvial. Aqueloo fue vencido en singular batalla y, en presencia de su bella esposa la ninfa Dayanira, por Hércules —otro, junto con Teseo, de los lidiadores mitológicos de toros salvajes— el cual aprovechó la victoria para arrebatársela y hacerla su esposa. Este curioso toro androcéfalo, que protagoniza una de las rapsodias de la *Iliada* con el nombre de río Escamandro, formó parte, en su momento, del panteón acuático de Sicilia. De allí debió venir a España como lo prueba tanto el hallazgo de una de las más interesantes esculturas ibéricas que se custodian en el Museo Arqueológico de Madrid —nos referimos a la mal llamada de Balazote²⁸ (Fig. n.º 16) (Romero de Solís, 1991: 52-54)— como la observación de algunas monedas ibérico-griegas encontradas en nuestro subsuelo (Blanco, 1961-2: 165).

²⁸ Mal denominada pues lejos de ser una *bicha* (en andaluz: serpiente) se trata de un toro androcéfalo cuyo modelo es el Aqueloo griego. Se piensa que fue esculpido en torno al siglo V a. C.

¿Conocía Picasso estas piezas? Lo sospecho y se puede constatar la coincidencia entre el mencionado avatar de hombre-toro y la dimensión soteriológica, conmovedora, con que, algunas veces, se dotan sus violentos Minotauros hasta ofrecer una apariencia casi humana²⁹. Recuérdese, por ejemplo, el Minotauro que lleva amorosamente, como si fuera una *piedad*, el cuerpo exánime de una yegua moribunda (Fig. n.º 17).



Fig. n.º 16.- *La bicha de Balazote*. Toro androcéfalo encontrado en Balazote (Albacete). Civilización ibérica, H.73 cms. L. 92 cms. Circa S. VI a. C., Madrid, Museo Arqueológico Nacional (Apud.: Barberá y Sanmartí, 1987: pág. 106).

²⁹ La oscilación simbólica entre el hombre y el toro lograda en las fiestas populares mediante el mecanismo de los sacrificios rituales de sustitución ha sido abordada por Romero de Solís (1991: 30-37). De manera general la relación entre hombres y animales fue estudiada, desde la psicobiología, por Migley (1989) y desde la perspectiva arqueológica por Prieur (1988).

Esta dimensión humana, *demasiado humana*, compasiva, del Minotauro, proviene del fondo de los tiempos, de la cultura nutricia surgida al calor de las fecundas inundaciones producidas por los desbordamientos estacionales de los grandes ríos de Mesopotamia: la reconocemos bien presente en



Fig. n.º 17.- Picasso: *Minotauro y yegua muerta delante de una cueva frente a una niña con velo*, 1936. Guache y tinta china, 50 x 65 cms., París, Museo Picasso (Apud.: Una tarjeta postal).

algunas de las estampas que aquí, en este ensayo, se muestran: por ejemplo, la que se titula *Minotauro y la mujer detrás de la cortina* en la que el monstruo reclinado abraza tiernamente a la mujer desnuda después de ella haber, imaginamos, ofrecido su *consentimiento* (Lámina V).

Sin embargo, la imagen occidental del Minotauro al haberse nutrido, principalmente, de *Las Metamorfosis* de Ovidio y de la *Vida de Teseo* de Plutarco se halla estrechamente vinculada a la cultura cretense y, por tanto, el monstruo transmite el aspecto nocturno, sombrío y terrible de un ser sobrehumano, casi divino o casi satánico, antropófago y sexualmente brutal. Sin embargo, aunque en dicha representación se halla proyectada la trágica dualidad humana, cuerpo o materia de un lado, y espíritu o alma de otro, lo que más nos sugiere es que se trata de un monstruo-tirano ávido de las prerrogativas del *yo*, de la anómica insaciabilidad de lo *mío*.

Antiguamente al Minotauro se le hallaba adherida la calidad de la fiereza y, por ello, también la de la violencia. En consecuencia la iconografía del hombre-toro muchas veces se ha confundido con la del guerrero: los combatientes, en todas las latitudes, han utilizado los cuernos en sus atuendos militares: así, también, se encuentran tanto en los frescos saharianos de Tasili como en la

estela ibérica de Magazela (Badajoz, Extremadura) (Fig. n.º 18). En efecto, aunque ningún autor griego ni latino, que sepamos, recuerde que los guerreros antiguos de los pueblos prerromanos de la Península Ibérica llevaban cascos con cuernos, otros monumentos además de la estela mencionada lo prueban: por ejemplo, la diadema de Ribadeo (García Bellido, 1947: Fig. n.º 400) y el

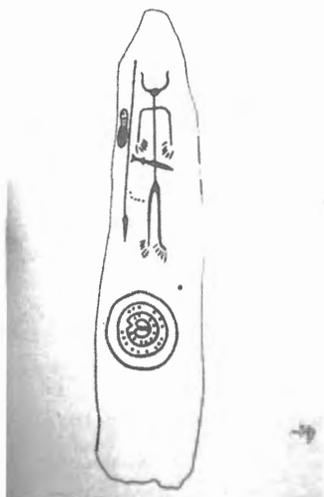


Fig. n.º 18.- Guerrero tartésico adornado con cuernos. Estela ibérica de Magacela (Badajoz) (Almagro, 1966: il. 24).

casco de Caudete (Maluquer, 1954: Fig. n.º 103). La imagen mediterránea se compadece plenamente con esta última visión. En las figuras que decoran muchas de las cerámicas griegas se repite la imagen del Minotauro y sus escenas glorifican a un Teseo siempre en la actitud de atacar, herir y vencer. Así ocurre en los vasos griegos hallados en España y en otros países de Europa (Fig. n.º 19). Esta dimensión de violencia alcanza su paroxismo precisa-



Fig. n.º 19.-*Teseo luchando contra el Minotauro*. Lécyto ático de figuras negras, 525-500 a. de C., H. 138 cms., fragmento, Ampurias (Gerona). Barcelona, Museo Arqueológico (Apud.: Barberá y Sanmartí, 1987: fig. 11).

mente, en la literatura con la descripción del acto sexual de violación y de destrucción de la vida que parecen ser las actitudes que le son propios al Minotauro. Picasso, en efecto, utiliza esta imagen dotándola con ese mismo significante según puede reconocerse en escenas como la que aparece en la aguainta titulada *Minotaure violant une femme* (Fig. n.º 20) o en el grabado, de la serie que comentamos, *Minotauro atacando a*



Fig. n.º 20.-Picasso: *Minotauro violando a una mujer*, 1933, Plumilla, tinta china y aguada sobre papel, 47 x 62 cms., París, Museo Picasso (Bernadac et alii, 1991: 72).

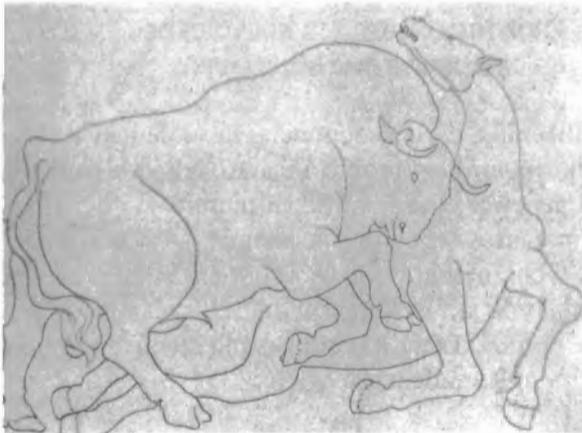


Fig. n.º 21.-Picasso: *Torero y caballo pisoteados por el toro*. Plancha destinada a las ilustraciones de *La Tauromaquia de Pepe Hillo*, París, 1929, París, Museo Picasso (Apud.: Bernadac et alii, 1993: 138).

una amazona (Lámina I). No se debe dejar pasar por alto que, desde el punto de vista de las formas, éstas violaciones se nutren del movimiento del toro en búsqueda de su víctima caída, es decir, de cómo el toro *hace* por aquello que derriba (Fig. n.º 21). Es más, para Picasso, violencia y violación constituyen dos instrumentos esenciales en su búsqueda pictórica desde un doble sentido: hay violencia en la descripción y en la elección de escenas como las anteriormente señaladas, pero él mismo reclama también el ejercicio de la violencia sobre la pintura ya consagrada puesto que le gusta, con su pincel, violar las telas *indiscutibles*, véase, por ejemplo, el tratamiento y la manipulación que hace de las *Meninas* de Velázquez. Cuando Malraux contempló en compañía de Picasso, por primera vez, la tela *Femmes d'Alger*, el pintor le espetó que la Naturaleza y la Pintura sólo existían para poder violarlas (Malraux, 1974: 56).

IX. PROPOSICIÓN PARA UN NUEVO ORDEN EN LA SERIE DE LOS MINOTAUROS

Utilicemos, en consecuencia, la violencia y la violación, que nos ha sugerido el propio Picasso, como elementos de análisis para penetrar el secreto de su pintura y ordenemos la serie de los Minotauros según una secuencia que vaya desde la violación al arrepentimiento del verdugo, en la que, además, voy a introducir, como si fuera un comodín, la estampa de la aterradora esfinge táurica (Lám. XI) que será la que le confiera sentido a la serie y permita su lectura:

Tabla
ORDENACIÓN DE LAS LÁMINAS

	<i>Situación en S. Vollard</i>	<i>Nueva Propuesta</i>
— Minotauro atacando a una amazona.	Lám.- 62	Lám.- I
— Escena báquica del Minotauro.	Lám.- 59	Lám.- II
— Minotauro, bebedor y mujeres.	Lám.- 67	Lám.- III
— Minotauro con una copa en la mano y una joven.	Lám.- 57	Lám.- IV
— Minotauro y mujer detrás de la cortina.	Lám.- 66	Lám.- V
— Mujer contemplando a un Minotauro dormido.	Lám.- 60	Lám.- VI
— Minotauro acariciando a una mujer dormida.	Lám.- 68	Lám.- VII
— Minotauro vencido.	Lám.- 64	Lám.- VIII
— Minotauro moribundo.	Lám.- 65	Lám.- IX
— Minotauro herido, VI.	Lám.- 63	Lám.- X
— El toro alado contemplado por cuatro niños.	Lám.- 96	Lám.- XI
— Minotauro ciego guiado por una niña, I.	Lám.- 89	Lám.- XII
— Minotauro ciego guiado por una niña, II.	Lám.- 90	Lám.- XIII
— Minotauro ciego guiado por una niña, III.	Lám.- 91	Lám.- XIV
— Minotauro ciego guiado por una niña, IV.	Lám.- 92	Lám.- XV

Comencemos con la estampa *El Minotauro atacando a una amazona* (Lámina I) en la que aparece, con toda desnudez, la ferocidad de la violencia y en la que la violación se erige, en tanto que posibilidad real de penetración, como símbolo del instrumento más privilegiado para el conocimiento. Así para nuestra sorpresa, la violación, lejos de hundir a la escena en el horror, la salva en la medida que, en la próxima estampa, asistimos al surgimiento de la complicidad femenina y, con ella, al mensaje del universal y natural consentimiento. La Naturaleza y la Vida, nos insiste Picasso, están para ser violadas, penetradas, conocidas, abiertas y descubiertas. A partir de aquí, la con-

formidad de la mujer, moderno cómplice del saber, se constituye en el drama esencial de la serie yendo su clímax en progresivo aumento. La *Escena báquica del Minotauro* (Lámina II) parece sugerirnos que el simbolismo que contiene el monstruo convive entre nosotros y que la violencia pertenece a la cotidianidad normal de nuestros placeres y, a la vez, que constituye la condición de normalidad de todo conocimiento. Quizás, a través del hombre barbudo representado en el grabado, Picasso nos hace una alusión a sí mismo, nos confiesa su complicidad con la brutal conducta del monstruo. Situación escandalosa que se prolonga y confirma en la siguiente estampa *Minotauro, bebedor y mujeres* (Lámina IV). Sin embargo, aquí reconocemos el inicio de un sutil cambio de perspectiva. Una de las mujeres que aparecen en la lámina II dotada cierto protagonismo, en la estampa siguiente (Lámina III), parece dueña de su propia actividad y busca con su boca aquello que del monstruo desea. Las mujeres comienzan a avanzar desde el fondo de la escena y compartiendo, por primera vez, el primer plano se emancipan simbólicamente de un destino que las condenaba a ser objeto exclusivo de la codicia y el deseo. Simultáneamente, nos parece también, reconocer un aire de perplejidad en la mirada del hombre que mostrando la copa de vino anuncia, quizá, la aproximación de la hora del sacrificio. Pero si con ello la conciencia crítica del hombre hace su aparición, el artista, que la representa, parece tomar distancia, alejarse espiritualmente, de la insoportable tensión del centro expresivo del grabado y con el sosiego, de súbito introducido, se anuncia la complicidad definitiva de la mujer con el Minotauro, es decir, con la sexualidad ilimitada que, por cierto, ella misma representa. *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven* (Lámina V) expone, ya con toda nitidez, que esta complicidad merodea definitivamente alrededor del misterio del deseo femenino y comienza a expresarse, socialmente, como diálogo.

Con el siguiente grabado, *Minotauro y mujer detrás de una cortina* (Lámina VI), tenemos la impresión que el monstruo, en virtud de la cálida mirada de la mujer *consintiente*, ha quedado definitivamente humanizado. Ahora mientras el Minotauro, por una parte, es imaginado como sujeto de ternura, por otra, la mujer *consintiente* vuelve, en sus sueños, a añorar la violencia expresando una nostalgia poética por el gozoso estremecimiento ante la ferocidad de lo primitivo. Paralelamente al avance, por la serie, del protagonismo activo de la mujer –esto es, sujeto de sentimientos y centro de libertades– va siendo dotada, por el trazo y la claridad del dibujo, de una mayor contundencia. El Minotauro, por el contrario, se difumina de la realidad hasta el punto de tener que retornar por la vía de los sueños. El grabado *Mujer contemplando a un minotauro dormido* (Lámina VII) responde perfectamente a la primera parte de la lectura. Ahora, bien, el monstruo domesticado, humanizado por el propio consentimiento de la mujer, extenuado, yace en el lecho bajo la mirada, ahora por primera vez añorante y melancólica, de una mujer que ha descubierto que el sueño del Minotauro –la pérdida de energía sexual de la bestia– anuncia la propia debilidad del monstruo y su futuro aniquilamiento. La impresionante estampa que colocamos a continuación, *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (Lámina VIII), es la más clamorosa confirmación de la segunda parte de la lectura; en efecto, el Minotauro, en realidad todavía dormido, sólo puede ser evocado, en toda su potencia y esplendor, en el sueño de la mujer: el vigor ilimitado del monstruo, repetimos, ha sido reducido al mundo de los sueños. El Minotauro, vacío, habiendo entregado en el abrazo del placer la violencia que le daba sentido y forma reclama, como el toro en la corrida, su muerte e instaura, por sorpresa, la escena del sacrificio. En la estampa *Minotauro vencido* (Lámina IX), Picasso nos coloca en el medio de una plaza donde el público sólo lo forman mujeres.

Gravemente herido, caído al pie de la barrera, exánime sobre las arenas del ruedo, sucumbe bajo el cuchillo sacrificial de un efebo en el que reconocemos a Teseo, pero también a la inocencia, el cual aunque aparezca dispuesto a ultimarlo quizás, simplemente, lo que verdaderamente desee sea, tan sólo, reemplazarlo. Resulta de sumo interés constatar que las mujeres que forman el friso de espectadores del grabado siguiente, el *Minotauro moribundo* (Lámina X), parecen dispuestas todas a favor del monstruo agonizante hasta el punto que una de ellas, sustituyéndose en el deseo de todas las demás, alarga la mano con intención no tanto de despedirlo como de acariciarlo, de retenerlo en la vida con ellas. La estampa, de una rara belleza, transmite un clima de equívoca melancolía ante el irremediable final de la bestia. De la violencia habíamos pasado al consentimiento: ahora asistimos al tránsito del consentimiento a la melancolía. El aguafuerte titulado *Minotauro herido VI* (Lámina XI) cierra definitivamente el ciclo de la Tauromaquia puesto que la actitud de este Minotauro nos retrotrae, por la vía de las formas, al primero de todos: al Minotauro violador de la amazona.

A partir de aquí Picasso va a cambiar de *tercio* y nos va a ofrecer el espectáculo del renacimiento del Minotauro reencarnado en el personaje de Edipo. Entendemos que es aquí donde realmente se encuentra la razón que nos ha permitido proponer y presentar una nueva ordenación de la serie de los Minotauros. El punto de inflexión nos lo va a proporcionar una de sus más bellas e inquietantes estampas: *El toro alado contemplado por cuatro niñas* (Lámina XII). A través de esa especie de esfinge taurica, un toro alado con senos de mujer, irrumpe, por primera vez, el otro arquetipo importante que ha dado lugar a la familia de seres quiméricos más querida por simbolistas y surrealistas: la Esfinge. En efecto, la Esfinge, aparecida en la oscuridad luminosa del sueño, anuncia la llegada de Edipo, como en la leyenda clásica, para protagonizar las escenas de las próximas estampas.

X. LA HONDURA SUPERREAL DEL ENCUENTRO FORTUITO

No quiero insistir en la importancia de la crisis vital que suele aparecer en los hombres con la llegada de los cincuenta años y la amenaza, unas veces, simbólica, otras real, del aludido climaterio. La inesperada experiencia que a Picasso brindó Marie-Thérèse Wagner con su consentimiento, de actualizar la enardecida fantasía de un vergonzoso pero excitante estupro, le insufló nueva vida, le movilizó energías estancadas liberándolas y le dio, finalmente, la oportunidad de poder reproducir en su vida artística e intelectual el clima de trasgresión que la vertiginosa violación simbólica había desencadenado en el universo de sus representaciones. Es muy posible que el *encuentro fortuito* con Marie-Thérèse Wagner no sólo reconciliara a Picasso con el movimiento surrealista sino que, más allá, reforzase un secreto vínculo intelectual con los seguidores de André Breton puesto que el consentido estupro lo vivió, seguramente, como la más espectacular confirmación de las consecuencias imprevisibles que teóricamente se esperaban del *encuentro fortuito* en general y, tanto más, de uno en particular que había logrado encarnar a la perfección la dimensión convulsa y depredadora de un arte al que se le exigía que diera testimonio de la realidad profunda y misteriosa que se protege, escondiéndose, detrás de todo lo real. Por otra parte, la relación delictiva que inmediatamente Picasso estableció con Marie-Thérèse le permitió zafarse, al menos espiritualmente, de añejas ataduras sentimentales y sociales empujándolo a cometer el conyugicidio ensoñado de Olga Koklova, su esposa. Picasso libre de cargas, ligero de equipaje, desnudo, como sus propios Minotauros, vive con Marie-Thérèse una auténtica aventura que lo lanza, a la vez, a una actividad intelectual y artística frenética quizá, sin precedentes, en su vida. Es, sin duda, esta sucesión de episodios descomunales la que crea las condiciones subjetivas que permiten a Picasso, identificán-

dose con el propio Minotauro, realizar en sólo tres meses –abril, mayo y junio de 1933– la serie de grabados más importante y conmovedora que quizá haya producido un artista europeo en el siglo XX. El significado de la *pólemos* erótica y su reflejo en el arte picasiano no ha pasado a los críticos o historiadores del todo desapercibida. Así, por ejemplo, Palau i Fabre analizando la misteriosa motivación que escondía la realización de las *Meninas* de Picasso también lo explicaba como si el lienzo fuera el campo de batalla donde Picasso resolvía, pintando, su crisis sentimental con Françoise Guillot para darle entrada, en su vida, a Jacqueline (Palau i Fabre, 1982: 11).

Así pues la serie de los Minotauros posiblemente fuera el resultado de una operación espiritual a través de la cual Picasso logró exorcisar de sí mismo el complejo de culpabilidad creado por su acceso delictivo a Marie-Thérèse en un momento en que iba, por si fuera poco, a ser suplementado a causa de la traición que iba a ser la nueva relación que acababa de establecer con Dora Maar, una mujer elegante con amplias relaciones personales –y algunas íntimas– con los artistas y los intelectuales del movimiento surrealista. Socialmente más brillante, intelectualmente mucho más informada, Picasso, a partir de entonces, pondrá a Dora mientras ocultará a Marie-Thérèse³⁰.

Sin embargo, los materiales psíquicos relacionados con la fantasía-estupro de la Wagner que, posiblemente para aquellas fechas, ya se hallaban bastante replegados son, ante la nueva situación crítica, reordenados inconscientemente por Picasso bajo la influencia de una catarsis moral que le hace, primero,

³⁰ En efecto, Picasso jamás legalizaría su relación clandestina con Marie-Thérèse Wagner. Separado de Olga Koklova se unirá con Dora Maar, compañera de Bataille, y como escribe el propio Picasso: *diablement séduisant dans son déguisement de larmes* («endiabladamente seductora bajo su disfraz de lágrimas»). Ver *Picasso* (1989: 18-II-1937).

exponerse como violador para, después, identificarse con un Edipo en vía purgativa, *crucificado* por su propia desmesura, tal como lo describe la famosa tragedia *Edipo en Colono* (Sófocles, 1959). Refiriéndose a la *Suite de las Meninas*, Palau i Fabre, escribe que «el camino seguido por Picasso para *vaciarse* recuerda fielmente un proceso psicoanalítico en el cual, gracias a un desdoblamiento que le es habitual, él es médico y paciente a la vez» (1982: 146).

Por consiguiente, en los cuatro últimos grabados de la serie se sucede —compulsión repetitiva— un mismo y único tema: *Minotauro ciego guiado por una niña* (Láminas XII-XV) en los que reconocemos, como elementos comunes, la adolescente que sujeta en una mano un ramo de flores o una paloma mientras que con la otra guía al Minotauro que se apoya en un bastón y eleva la cabeza hacia el cielo con la actitud de un ciego mientras al fondo flota una barca con dos pescadores los cuales, a la vez que acechan la escena, se preparan, no sabemos muy bien, si a izar la vela para zarpar como si fueran reencarnaciones de teseos redivivos o, con descabellados gestos marineros, disponer sobre el mástil una cruz sacrificial utilizando la botavara. Picasso manteniendo, en todo momento, los protagonistas clásicos de la leyenda minoica subvierte y complica el sentido de los mismos hasta lograr la multiplicación de la leyenda del Minotauro con los efectos y los personajes de la tragedia de Edipo y una referencia a los pescadores evangélicos del lago Tiberíadas. Ariadna aparece convertida en Antígona, esto es, en el símbolo de la piedad filial y fraternal más generosa, como el Minotauro se trastoca en Edipo, desdichado monarca que, después de haber descubierto que había poseído sexualmente aquello que por la ley de los hombres le estaba rigurosamente prohibido, se arranca los ojos y huye de la ciudad. Sólo Antígona, apiadada de un padre que también era su hermano, abandona el imposible hogar familiar que había quedado reducido a la confusión más inso-

portable, para servirle de lazarillo y mendigar por los caminos, a la vez que, con su presencia y ternura, reconfortar a un Edipo ya viejo y situado en el último y definitivo trayecto de la vida. ¿Pero subyacente a la transformación de Ariadna en Antígona no se halla agazapada la figura herida de Marie-Thérèse? ¿No fue ella la que supo guiar a Picasso hasta la fuente verdadera de la vida, hasta hacerle redescubrir el gusto por el amor, hasta revelarle el sentido profundo de la propia dualidad, ángel y bestia, que todo hombre abriga en las capas más profundas de su alma? Ariadna, *la muy pura*, abandonada a su suerte en la isla de Naxos por un héroe en exceso clarividente; Antígona, *la que sirve de madre*, expulsada de su ciudad y obligada a mendigar para alimentar a su padre ciego; Marie-Thérèse, *la más dulce*, siempre recluida en la sombra, siempre sustituida por otras mujeres socialmente más brillantes. ¿No son otros tantos símbolos del Sacrificio? Y el Minotauro. ¿No es, acaso, el trasunto del deseo de trasgresión, esto es, la pulsión eterna por restaurar lo reprimido? El oscuro sentido de los grabados de Picasso parecen sólo iluminarse una vez que se ha recorrido, paso a paso y hacía la luz, el laberinto completo de la serie de sus Minotauros.

BIBLIOGRAFÍA

Almagro Basch, M. (1966): *Las estelas del Suroeste peninsular*, Madrid, Biblioteca Praehistórica Hispana, CSIC.

Almagro Gorbea, M. (1977): *El Bronce final y el periodo orientalizante en Extremadura*, Madrid, Biblioteca Praehistórica Hispana, CSIC.

Aristófanes (1987): *Las Nubes, Lisístrata y Dinero*, introd., trad. y nts. de E. García Novo, Madrid, Alianza.

Bataille, Georges (1955): *La Peinture Préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'Art*, Paris, Skira.

_____ (1974): "Minotaure" en *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral.

Baudiffier, S. y Debenedetti, J. M. (1990): *Les Symbolistes*, Paris, Henry Veyrier.

Bernadac, Marie-Laure (1991): "Le Christ dans l'arène espagnole: le thème de la *corrida* dans les écrits de Picasso" en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 38, Hiver, págs. 59-76.

Blanco Freijeiro, Antonio (1961-62): "El toro ibérico" en *Homeneje al prof. Mergelina*, Universidad de Murcia, págs. 163-195. Reeditado en Romero de Solís, P. (Coord.): *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Sevilla. Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 1996, (125-156), seguidos de unas "Notas" redactadas por J. Maier Allende, (157-179).

Bonnefoy, Y. (Ed.) (1981): *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 2 vls. Hay trad. esp. en varios vls.

Bonte, P. e Izard, M. (1991): *Dictionnaire de l'Ethnologie et l'Anthropologie*, Paris, PUF.

Boyer, A. M. (1974): *Michel Leiris*, Paris, Editions Universitaires.

Bretón, André (1955): *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard.

_____ (1964): *Nadja*, Paris, Gallimard, (2ª ed.).

Cabanne, Pierre (1982): *El Siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 4 vols.

Calame, Claude (1990): *Thésée et l'imaginaire athénien*, Dijon, Payot Lausanne.

Calvo Serraller, Francisco (1990): "La Parábola del Escultor" en Torrente, Aurelio (Com.): 25-50.

Carrington, Leonora (1991): *Memorias de Abajo*, intr. de F. Savater, Madrid, Siruela.

Durançon, J. (1976): *Georges Bataille*, Paris, Gallimard.

Faure, P. (1964): *Fonctions des cavernes crétoises*, Paris,.

Fernández Lacomba. Juan (Com.) (2003): *Suite Vollard*, Catálogo de Exposición, Sevilla, Fundación El Monte.

Freud, Sigmund (1973): "Psicopatología de la vida cotidiana" en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, t. I, págs. 755- 931.

González, Angel (1990): "Beber petróleo para escupir fuego" Torrente, Aurelio (Com.): 15-23.

Katzanzákis, Nicos (1987): *En el palacio de Cnossos*, Barcelona, Planeta.

Leiris, Michel (1981): *Le Miroir de la Tauromachie*, ils. de A. Masson, Paris, Fata Morgana.

_____ (1992): *La course de taureaux*, prol. de F. Marmande, Paris, Fourbis.

Lévi-Strauss, Claude (1950): "L'Oeuvre de Marcel Mauss" en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vl. 8, págs. 72-112.

Malraux, André (1974): *La Tête d'Obsidienne*, Paris, Gallimard.

Maluquer de Motes, J. (1954): "Los pueblos de España céltica" en Menéndez Pidal, R. (Ed.): *Historia de España. España Prerromana*, Madrid, Espasa-Calpe.

Martínez Novillo, Alvaro (1988): *El pintor y la tauromaquia*, Madrid, Turner, (Hay edición francesa en Flammarion, Paris).

Mauss, Marcel (1968) [1899]: "Essai sur le nature et la fonction du Sacrifice" en Mauss, M.: *Oeuvres. I. Les fonctions sociales du sacré*, ed. de V. Karady, Paris, Les Editions de Minuit (Existe traducción española en Seix-Barral, Barcelona).

Mercier P. (1982): *Historia de la Antropología*, Barcelona, Península,.

Migdley, Mary (1989): *Bestia y Hombre. Las raíces de la naturaleza humana*, México, FCE.

Nietzsche, Friedrich (1968) [1873]: *El origen de la tragedia*, Madrid, Alianza. Editado también por Espasa-Calpe en col. Austral.

Nieva, Francisco (1993): "El teatro de Picasso", *ABC*, Sevilla, 14 de marzo.

Olmos, Ricardo (1981): "Raíces clásicas en Picasso" en *Picasso. Obra Gráfica Original. 1904-1971. Catálogo de Exposición*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vls. en t. I, págs. 17-32.

Ovidio (1972): *Las Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, (2ª ed.).

Paladilhe, J. (1974): *Catalogue des Peintures, Dessins, Cartons et Aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Palau i Fabre, Joseph (1982): *El secreto de las Meninas de Picasso*, Barcelona, Polígrafa.

Pérez de Lama, José (1993): *El Patio. Permanencia y cambio en la Historia de la Arquitectura del Mediterráneo*, Beca de Investigación del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla (mecanografiado).

Picasso (1989): *Ecrits*, prefacio de Michel Leiris, textos adaptados, presentados y anotados por M. L. Bernadac y Ch. Piot, Paris, Gallimard.

Plutarco (1978): "Vida de Teseo y Rómulo" en *Vidas paralelas*, Madrid, Edaf, págs. 1-69.

Poirier, J. (1991): *Histoire de l'Ethnologie*, Paris, PUF, (2ª ed.).
Price, S. y Jamín, J. (1988): "Entretien avec Michel Leiris" en *Gradhiva*, 4.

Prieur, Jean (1988): *Les animaux sacrés dans l'Antiquité. Art et religion du monde méditerranéen*, Rennes, Ouest-France.

Rachet, G. (1983): *Dictionnaire de l'Archéologie*, Paris, Robert Laffont.

Renault, Mary (1986): *El toro y el mar*, Barcelona, Caralt, (2ª ed.).

_____ (1990): *El rey debe morir*, Barcelona, Edhasa.

Rhode, Erwin (1973) [1882]: *Psiqué. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona, Labor, 2 vols.

Romero de Solís, Pedro (1992): "La Tauromachie comme ensemble sacrificiel" en *Information sur les Sciences Sociales*, Paris-Londres, sept.

_____ (1991): "El Toro y el Agua. Algunos indicios de acuotaurolatrías en la Sierra de Segura" en *El Folklore Andaluz. Revista de Cultura Tradicional*, 2ª época, Sevilla, nº 7, págs. 45-75.

_____ (1991): "Carne de toro, carne de hombre. Un sacrificio de sustitución en la Alta Andalucía" en *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, nº 33, enero-marzo.

_____ (1992): *Picasso. Minotauros (Suite Vollard)*, Catálogo de Exposición, Sevilla, Instituto de Crédito Oficial y Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Servier, J. (1991): *L'Ethnologie*, Paris, PUF, (4ª ed.).

Sófocles (1959): "Edipo Rey. Edipo en Colono" en *Tragedias*, vol. I, texto revisado y trad. por I. Errandonea, Barcelona, Alma Mater.

Spies, Werner (1989): *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa.

Sweeney, James J. (1946): "Picasso and Iberian Sculture" en *The Art Bulletin*, t. 23, págs. 191-198.

Torrente, Aurelio (Com.) (1990): *Picasso. Suite Vollard*. Catálogo de Exposición, Madrid, Instituto de Crédito Oficial.

Wiegand, Wilfried (1988): *Pablo Picasso*, Barcelona, Plaza & Janés.

Zervos, Christian (1936): "Conversation avec Picasso" en *Cahiers d'Art*, Paris.

_____ (1934): *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au debut du XVIIIe. siècle*, Paris, Cahiers d'Art.

_____ (1954): *La Civilisation de la Sardaigne: du de l'Énéolithique a le fin de le periode nouragique: II mil. V^e siècle a. C.*, Paris, Cahiers d'Art.

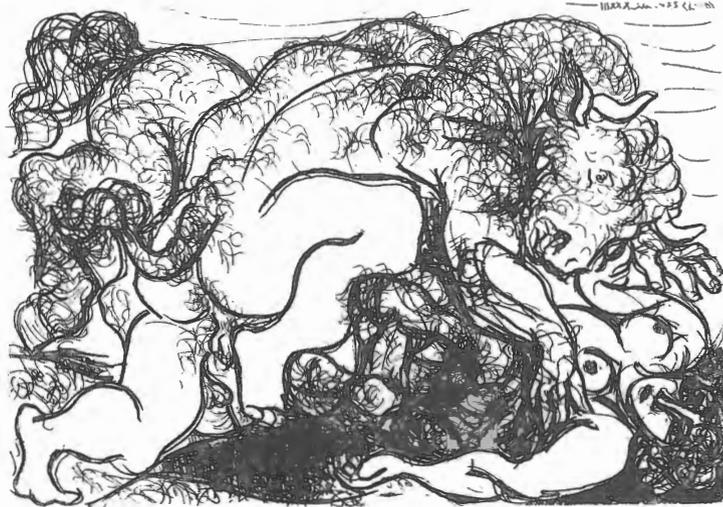
_____ (1962): *L'Art de la Crète néolithique et minoenne*, Paris, Cahiers d'Art.

_____ (1957): *L'Art des Cyclades du début a la fin de l'Age du Bronze*, Paris, Cahiers d'Art.

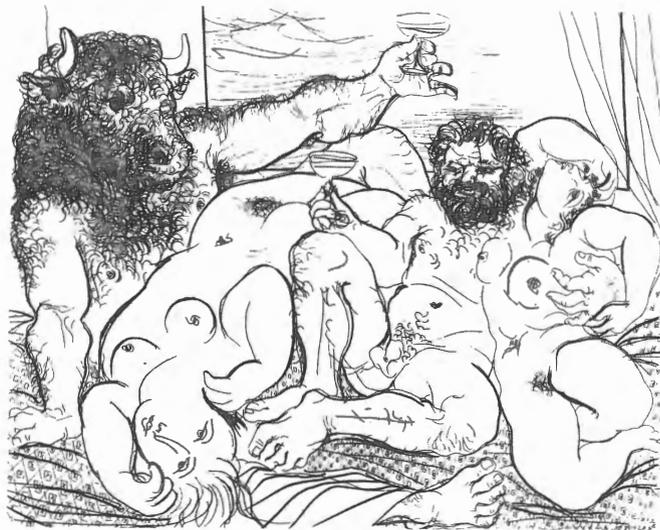
_____ (1957): *L'Art de l'époque du renne*, Paris, Cahiers d'Art.



LÁMINAS



Lám. I.- Picasso: *Minotauro atacando a una amazona*. Cobre, aguafuerte sobre papel verjurado, 45 x 34 cms., 23-V-1933, n.º 62 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 41).



Lám. II.- Picasso: *Escena báquica del Minotauro*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 45 cms.,
19-V-1933, n.º 59 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 37).



Lám. III.- Picasso: *Minotauro acariciando a una mujer*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44 cms., 18-V-33, n.º 58 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 35).



Lám. IV.- Picasso: *Minotauro, bebedor y mujeres*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 18-VI-33, n.º 67 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 51).



Lám. V.- Picasso: *Minotauro con una copa en la mano y mujer joven*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44 cms., 17-V-1993, n.º 57 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 33).



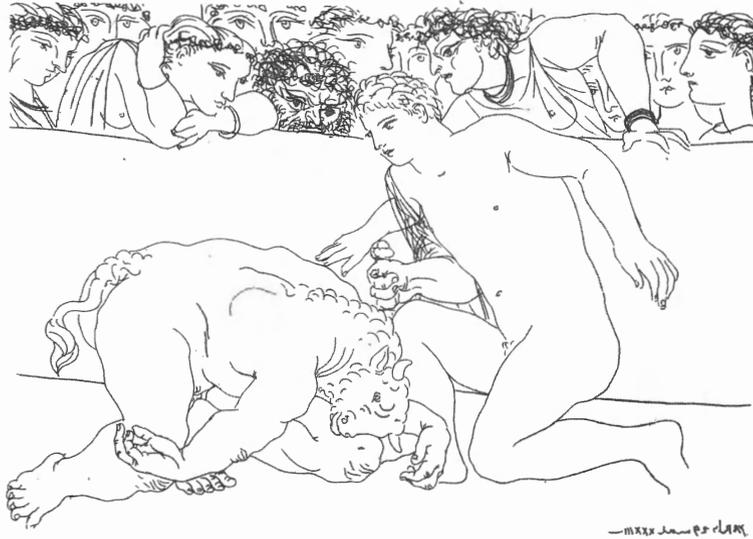
Lám. VI.- Picasso: *Minotauro y mujer detrás de la cortina*. Cobre, aguafuérte, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 16-VI-1933, n.º 66 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 49).



Lám. VII.- Picasso: *Mujer contemplando a un Minotauro dormido*. Cobre, aguafuerte, 34 x 44,5 cms., 18-V-1933, n.º60 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 39).



Lám. VIII.- Picasso: *Minotauro acariciando a una mujer dormida*. Cobre, punta seca, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 18-VI-1933, n.º 68 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 53).



Lám. IX.- Picasso: *Minotauro vencido*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 29-V-1933, n.º 64 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 45).



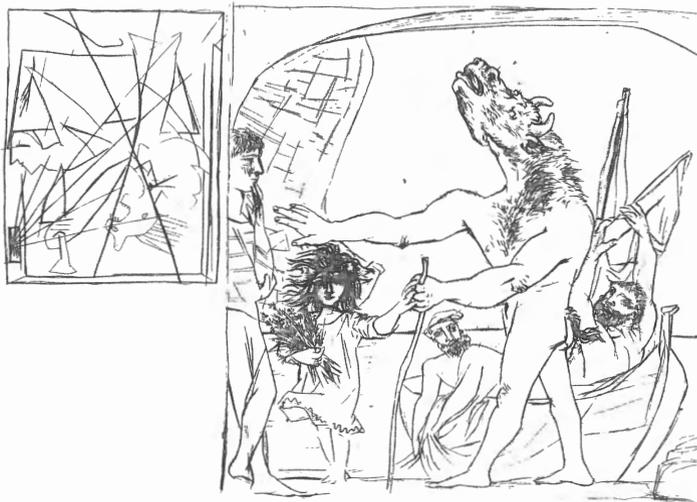
Lám. X.- Picasso: *Minotauro moribundo*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 30-V-1933, n.º 65 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 47).



Lám. XI.- Picasso: *Minotauro herido, VI*. Cobre, aguafuerte, papel verjurado, 34 x 44,5 cms., 26-V-1933, n.º 63 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 43).



Lám. XII.- Picasso: *El toro alado contemplado por cuatro niños*. Cobre, aguafuerte, 45 x 34 cms., XII-1934, n.º 96 del Cat. *Picasso: Suite Vollard* .



Lám. XIII.- Picasso: *Minotauro ciego guiado por una niña, I*, cobre, aguafuerte y buril, papel verjurado, 45 x 34 cms., 22-IX-1934, n.º 89 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 55).



Lám. XIV.- Picasso: *Minotauro ciego guiado por una niña, II*. Cobre aguafuerte, papel verjurado, 45 x 34 cms., 23-X-1934, n.º 90 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 57).



Lám. XV.- Picasso: *Minotauro ciego guiado por una niña, III*. Cobre, aguafuerte y buril, papel verjurado, 45 x 34 cms., 4-XI-1934, n.º 91 de la Suite Vollard (Romero de Solís, 1992: 59).



Lám. XVI.- Picasso: *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*. Cobre, aguatinta, papel verjurado, 34 x 45 cms., XI-1934, n.º 92 de la *Suite Vollard* (Romero de Solís, 1992: 61).