

UDC 82.02

DOI: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

**LA IMAGEN DEL MINOTAURO EN LA OBRA DE PABLO PICASSO.
UN ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LO SUBCONSCIENTE**

© Jorge LATORRE

*Profesor Titular de Historia del Arte
Doctor en Historia del Arte (PhD)
Universidad Rey Juan Carlos
Paseo Artilleros s/n., Madrid, 28032, ESPAÑA
e-mail: jlatorreizquierdo@gmail.com
[ORCID 0000-0002-4158-9216](https://orcid.org/0000-0002-4158-9216)*

Resumen:

El artículo se centra en la interpretación de la imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso en que el pintor se identifica con este ser mitológico. La tal identificación se remonta a la época de la relación de Picasso con Marie-Thérèse Walter, momento en que el artista retoma con fuerza su vieja temática taurina, que culminará en la epopeya de su *Guernica*. En aquella época Picasso se interesa también por el Surrealismo y las teorías de Freud. Además, el artista mantenía una relación de admiración recíproca con los intelectuales y literatos surrealistas, de quienes se deja influir. Minotauro es un símbolo de la fuerza instintiva del subconsciente, y Picasso se lo apropia para expresar el impulso criminal y sexual que acaba dominando sobre las más arraigadas convenciones de lo humano. Todos los personajes de la *Minotauromaquia* representan al mismo Picasso en las diversas dimensiones de su mente. Minotauro es humano y animal a la vez, una síntesis de los dos principales actores antagónicos de la corrida de toros, a la que Picasso era tan aficionado; en lo que posee de humano, el Minotauro también tiene conciencia. La corrida como fiesta nacional es a la vez tragedia nacional, y, en la visión simbólica de Picasso, la muerte es la única vencedora. Se acentúa la influencia de sus relaciones con las mujeres amadas en el imaginario de su pintura, particularmente, el retratarse Picasso a sí mismo como Minotauro ciego dejándose llevar por una niña y la presencia de la mujer torero. La evolución de la temática taurina en el devenir del pintor facilita el mejor entendimiento de la simbología de su cuadro *Guernica*. Para Picasso, los mitos antiguos no son sólo una fábula inventada, sino una fuente de inspiración para motivos vitales que sienten operando sobre su persona.

Palabras clave: Picasso, pintura, Minotauro, mujer torero, subconsciencia.

© Latorre Izquierdo J., 2019

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

La identificación de Picasso con el Minotauro se remonta a la época de su relación con Marie-Thérèse Walter, momento en que retoma con fuerza su vieja temática taurina, que culminará en la epopeya de El Guernica. Es también la época en que Picasso se interesa por el Surrealismo y las teorías de Freud. El toro aparece ya en todo su salvajismo, como pervivencia simbólica de los rituales sangrientos de la Antigüedad mediterránea. Y, en su identificación personal, psicoanalítica, se muestra como símbolo de la fuerza instintiva de la naturaleza. La joven Marie-Thérèse es su secreto oculto, al margen de las “convenciones” que le encadenan, y con las que aún no se atreve a romper. Formalmente, se produce en su obra un desgarramiento que no es sino trasunto del drama de Picasso entre el deber y el amor, entre la difícil convivencia con su esposa Olga y su romance con Marie-Thérèse en el castillo de Boisgeloup.

De 1935, año del nacimiento de su hija Maya, es el grabado de la Minotauromaquia, en el que aparece una niña con ramo de flores y bengala, aportando luz y aroma en medio del caos del laberinto. El Minotauro la mira deslumbrado, abandonando sus víctimas (el caballo y la mujer torero) ya sin vida. Un personaje helenístico escapa por una escala de evasión, de evocaciones netamente surrealistas. ¿Puede ser este personaje el propio Picasso, su subconsciente liberado? Por estas fechas, Picasso se había retratado como Minotauro ciego dejándose llevar por una niña, por lo que no es nada extraño que el artista se contemple a sí mismo representado por ambos personajes a la vez, el Minotauro y el artista que huye, del mismo modo que son dos las caras femeninas que observan complacientes desde el columbario-burladero.

Aunque todas estas ideas son trasunto de la autobiografía compulsiva de este periodo de Picasso, el artista mantenía una relación de admiración recíproca con los intelectuales y literatos surrealistas, de quienes se deja influir. Debido a la metodología psicoanalítica utilizada, además de una herencia del pasado, se puede rastrear en los símbolos que él desarrolla en esta época un valor de futuro que trasciende su propia experiencia vital para hablarnos de un imaginario colectivo, que bien podría ser el nuestro.

Picasso Minotauro

La voluptuosidad que obtenía del sexo y la que obtenía de la pintura eran de la misma esencia. A través de ambos intentaba resolver la pasión, el miedo y el desprecio que sentía por la Mujer y las mujeres. Las consideraba portadoras de muerte. Cual monarca de las tinieblas, trabajaba con ellas de noche en su taller. Debían estar presentes, sumisas, obedientes. Entonces las toreaba con su pincel hasta agotarlas. Verónicas de azul, naranja, tonos vivos, estacadas de rojo, granate, negro, colores de incendio. Ellas eran su presa. Él era su Minotauro. Corridas sangrientas e indecentes de las que siempre salía victorioso y radiante¹.

Esta descripción de Picasso como monstruo destructor y despiadado es relativamente reciente, y se ha puesto muy de moda en los países anglosajones desde que Norman Mailer publicó su famoso, *Portrait of Picasso as a young man: an interpretive biography*². Teniendo en cuenta que la visión que antes predominaba entre los especialistas de allende los mares era la opuesta –una especie de leyenda áurea del genio, por encima del bien y del mal-, no es difícil vaticinar un periodo de visión

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

negra igual de injusto que la mitificación que le precedió. A medio camino -entre la denuncia y la hagiografía- se sitúan las declaraciones que Françoise Gilot ha hecho recientemente, en relación con la desgracia de algunos familiares del artista (desequilibrio mental de Olga Jojlova y suicidios de Marie-Thérèse Walter, Jacqueline Roque y de su nieto Pablito):

“La gran diferencia entre sus personalidades era lo destructivo, no él. E incluso si él era destructivo, lo era tanto consigo mismo como con los demás. Había que ser muy fuerte para estar cerca de él. Uno tenía que saber quién era (...) Pero eso es algo que conlleva el jugar con un dios, por así decirlo. Picasso no es la regla, es la excepción, y si uno quiere relacionarse con él... ¿Acaso se le puede pedir al Vesubio que no entre en erupción? Picasso era una fuerza de la naturaleza, como decimos en francés, y uno tiene que saber dónde está su sitio y hasta dónde puede llegar, y no pensar que él es quien va a hacerlo por tí”³.

La estrecha concordancia de vida y obra en Picasso ha provocado, más que en ningún otro artista moderno, estudios biográficos pormenorizados, con los que se corre el riesgo de convertir la historia del arte en una historia del nombre propio, como denunció Rosalind Krauss en su famoso ensayo “en el nombre de Picasso”⁴. Sin embargo, las certeras críticas que esta autora hace a las interpretaciones históricas del periodo cubista de Picasso, no se pueden aplicar a otras etapas de su vida, en las que el mundo personal y las vicisitudes históricas del artista condicionan radicalmente el desarrollo de sus temas.

Este es el caso del periodo que ahora nos ocupa, el más surrealista de la obra picassiana. Minotauro era un símbolo de la fuerza instintiva del subconsciente, y Picasso se lo apropia para expresar el impulso criminal y sexual que acaba dominando sobre las más arraigadas convenciones de lo humano. Como afirma Juan A. Ramírez, más allá de interpretaciones folkloristas de lo taurino, el surrealismo de Picasso se sitúa cerca del ala dura del movimiento Surrealista, representada por los irreductibles Bataille, Masson o Dalí, quien en un discurso de 1935 dijo lo siguiente:

“Es muy posible que los críticos y los cantamañanas del país quieran explicarnos que la pintura de Picasso es una especie de magnífico ramo de flores elegante, decorativo, incorporado definitivamente al gusto de Vogue. No os lo creáis. La pintura sensacional de Picasso se parece más bien a un rabioso y auténtico toro, colosalmente podrido y realista, símbolo, esencia y sustancia de todo lo más oscuro y turbulento que hay en las raíces más finas y profundas del espíritu humano, el “pensamiento subconsciente (...)”⁵.

Como ocurre en el mito de Frankenstein – quien creó a un monstruo a su pesar –, Picasso se descubre, y se representa a sí mismo, autodestruyéndose y destruyendo en su agonía final a las personas que tiene más cerca. Y, especialmente, a las mujeres que convivieron con él, que más que compañeras son sus rivales, según las interpretaciones surrealistas del disidente George Bataille, en las que muerte y unión sexual se identifican⁶.

Minotauro es humano y animal a la vez, una síntesis de los dos principales actores antagónicos de la corrida de toros, a la que Picasso era tan aficionado⁷. La fiesta nacional es también tragedia

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

nacional, y en la visión simbólica de Picasso, la muerte es la única vencedora. Se puede luchar con dignidad, hasta el final, pero quedan excluidas de la victoria todas las víctimas del sacrificio ritual: el toro, la mujer torero y, especialmente, el caballo, que ni siquiera se defiende.

El simbolismo autobiográfico de la corrida de toros es especialmente elocuente a partir de 1934, cuando entra en escena el personaje de la mujer torero, pero ya antes con las connotaciones femeninas del caballo, frente a la virilidad del toro. La castración freudiana no es una premonición menos funesta que la maldición sacrificial del caballo, tan frecuente en los mitos de la antigüedad⁸.

Pero de la mujer puede llegar también la salvación de Minotauro. Este es el simbolismo positivo de la niña que, con una luz en la mano o una paloma en el regazo, guía al monstruo ciego hacia la evasión –o hacia su muerte ritual irrevocable–, y que es el personaje que va a ocuparnos de ahora en adelante.

La apropiación moderna del mito

El personaje del rey Minos está a medio camino entre la realidad histórica y la mitología. Tres generaciones antes de la Guerra de Troya, limpió de piratas los mares de Creta y ejerció ejemplarmente la justicia. Poseidón hizo nacer de las olas un toro divino que regaló al rey como predestinación del dominio que su Isla tendría en el Mediterráneo, y que debía ser sacrificado en su honor. Minos lo conservó, ofreciendo otro toro en su lugar, por lo que la venganza de Poseidón fue terrible: hizo que Pasifae, la esposa de Minos, se enamorara del toro celeste, de cuya unión *antinatural* nació Minotauro. El rey, horrorizado, hizo construir para él un laberinto y, al conquistar Atenas, impuso a la ciudad un tributo de siete doncellas y siete mancebos que, cada nueve años, sirvieran de alimento a Minotauro. Teseo se presentó como víctima voluntaria y, guiado en las galerías del laberinto por Ariadna, hija de Minos, venció al monstruo, liberando a la ciudad de Atenas de su pesada carga. La historia de amor no acaba muy bien, pues aunque Ariadna quiso huir con Teseo, éste la dejó abandonada en la terrible soledad de Naxos⁹.

Biográficamente hablando, el interés de Picasso por la mitología se remonta a su etapa clásica, tras su boda con Olga. Había estado en Nápoles con el ballet ruso de Diáguilev, y había visitado Pompeya. Se quedó muy impresionado con las pinturas realizadas por los antiguos romanos, y su parte mediterránea resurgió con más fuerza que nunca. En 1930 comenzó las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, que le encargó el joven editor Albert Skira. Pero su época de esplendor ocupa los años de 1933 a 1938.

En el número 7-10, correspondiente a 1933, de los *Cahiers d'Art*, la revista monográfica de vanguardia que dirigía Christian Zervos, el tema monográfico fue el arte griego, que pudo proporcionarle la documentación gráfica que reinventará en la Suite Vollard¹⁰. Este mismo año Breton comenzó a publicar la revista *Minotaure*, para la que Picasso hizo la portada. Ahí figuran ya los símbolos en los que reincide una y otra vez: el monstruo con su cabeza lanuda y su cuerpo lineal, el puñal del sacrificio, además de un collage hecho con papel de plata, cinta de seda, papel

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

pintado en oros... que trae a la escena las lentejuelas de traje de luces y paños de puntillas, que asocian el mito con la fiesta-tragedia nacional.

Como en la vida de Picasso, toro y torero se funden gracias a la magia de la transmutación surrealista. Recordemos que, desde 1927, el artista vive su romance con Marié-Therese Walter; una experiencia “surreal” del *amour fou* -una menor, un cincuentón casado- que se manifiesta a través de la duplicidad del Minotauro, mitad hombre, mitad animal.

En las primeras obras de la Suite Vollard, Picasso trata al Minotauro en su aspecto más humano: con una copa en la mano (11 de abril de 1933); en una escena de bacanal (18 de mayo de 1933); reposando bajo unas cortinas junto a una joven clásica o acariciando a una mujer dormida (18 de junio de 1933)... Aunque sosegadamente, la melancolía de las escenas refleja ya la condición dolorida del Minotauro con la que él se identifica, monstruo que busca ser amado, incluso en el momento de su sacrificio.

Esta idea es especialmente evidente en la serie de grabados del Minotauro vencido sobre la arena (la mayoría realizados en mayo de 1933): mientras una multitud observa compasiva, una mano piadosa acaricia el dorso del Minotauro que va a rendirse. Queda todavía del mito antiguo un recuerdo de las doncellas y mancebos liberados por Teseo. Pero, ¿por qué la compasión? Es éste el elemento autobiográfico que va introduciendo Picasso. De hecho, el rostro griego que se repite se parece a Marie-Thérèse¹¹.

En este apacible mundo clásico, hay una excepción cuando aparece el grabado del Minotauro atacando a una amazona, fechado el 23 de mayo, y que recuerda, tanto por la violencia del gesto como por la forma petrificada, a las escenas de violaciones, realizadas también en este momento. Es interesante iconográficamente, porque nos muestra ya claramente el lado más salvaje del monstruo, y porque, junto al clásico caballo de las corridas de toros, aparece por primera vez como contrincante una figura femenina. Sería el precedente de la mujer torero, que entra en escena en un óleo realizado en Boisgeloup en septiembre de 1933, que, a su vez, inspirará una serie de grabados destinados a la Suite Vollard, desde noviembre de este mismo año hasta el momento de la *Minotauromaquia*.

La mujer torero, junto con el caballo, recuerdan el sacrificio de las doncellas atenienses ofrecidas al Minotauro. Como en los precedentes de la amazona que aparece en el grabado *El Circo*, del 11 de noviembre de 1933, la mujer torero se curva volteada en un último paso de ballet ritual, evocando las figuras femeninas que saltaban los toros en Creta.

Desde 1934, el tono trágico es cada vez más evidente y, especialmente, las corridas de toros son sangrientas. Nos interesa destacar sobre los demás grabados, el dibujo en lienzo de este año 1934, titulado “mujer con vela, combate entre el toro y el caballo”, puesto que incluye ya la figura de la niña portadora de luz en medio del caos del laberinto. Juan Antonio Ramírez ve en esta escena nocturna de corrida de toros la representación de una lucha de alcoba, en la que las ideas de Bataille

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

sobre Eros y Tánatos alcanzan máxima expresión. El toro llega, en su agonía desesperada, a morder incluso las entrañas del caballo¹².

Sin embargo, Marie Thérèse, la mujer entonces protagonista de su vida, queda fuera de la escena, iluminándola desde un ventanuco. Tenemos aquí una interesante pista de interpretación: Picasso, en su duplicidad, se siente representado tanto por el toro como por el caballo, ambos víctimas de un ritual ancestral, que simboliza la lucha que se da en el subconsciente entre lo apolíneo y lo dionisiaco¹³.

La escena tiene lugar en un espacio ritual, el laberinto como recuerdo de la caverna prehistórica, lugar de iniciaciones y enterramiento de los muertos. Como señala Mircea Eliade, con frecuencia el laberinto fue homologado al cuerpo de la Tierra-Madre, al retorno místico al origen: “El Laberinto es una defensa mágica construida para guardar un centro, un tesoro, un significado. Entrar en él puede ser un rito de iniciación”¹⁴. En el caso que nos ocupa, se trata de salir, como es especialmente evidente en la serie del Minotauro ciego, realizada entre septiembre y noviembre de 1934. La figura de la luz sería para el artista un guía que orienta en el laberinto del propio subconsciente, como hace el psicoanálisis.

La ceguera, como la noche, es hija de Caos, madre de Discordia, de Destino, de Miseria y de Némesis. Se asocia al terror, al frenesí; es prelude de la muerte o del infierno, donde la vida no puede existir¹⁵. Todo presagia la crisis de 1935, cuando nace Maya (María Concepción, como la hermana difunta del artista). Deprimido por sus conflictos personales (es también el año en el que consigue el divorcio de Olga), deja la pintura durante nueve meses y se dedica a elaborar poemas surrealistas con la única compañía de su viejo amigo y confidente Jaime Sabartés. En este tiempo realiza también la Minotauromaquia.

Este grabado que corona todas las obsesiones de Picasso en torno al tema del Minotauro, es un cuadro cargado de implicaciones autobiográficas, y precede a los ingredientes de El Guernica. Como en esa magna obra histórica, sus personajes no tienen un significado unívoco, ni siquiera unidireccional¹⁶.

La Minotauromaquia simbolizaría un viaje hacia el interior, un tomar conciencia de la realidad del momento a través de la fantasía. Un viaje de iniciación que se resuelve con la aceptación de la propia identidad de “monstruo”. La niña que guía con un ramo de flores y una bengala encendida no es tanto Marie Thérèse como la representación del retorno a los orígenes, tal y como exige el psicoanálisis. Los demás personajes contemplan desde fuera de la escena, puesto que el laberinto personal –junto al Mediterráneo- de Picasso es un mundo inaccesible a la realidad consciente.

Los observadores impasibles de los grabados anteriores han sido sustituidos por dos rostros femeninos con palomas, que asisten a la escena desde un columbario. Quizá sean recuerdos, traumas que hay que ir superando (¿sus dos anteriores compañeras, sus ancestros femeninos?). En todo caso, son lo que queda de los rostros observantes, o del marinero pensativo, que aparecían en otras series del Minotauro. Una visión de la propia imagen desde fuera, lo que somos de cara a los

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

demás, el Ello. El columbario, además de connotaciones mortuorias, evoca los primeros dibujos de Picasso en Málaga, tomando como modelo las palomas y palomares pintadas por su padre José Ruiz Blasco¹⁷.

La mujer torero representa a La Mujer esencial, encarnación simbólica de la víctima, o -más preciso- caída en combate. Y, si hacemos caso a Brassai, el hombre barbudo que escapa, simboliza para Picasso el Hombre esencial, el Padre¹⁸. Formalmente, se trata de una figura cristiforme que escapa del laberinto de muerte, por lo que la escalera sería un símbolo de resurrección, o en términos psicoanalíticos, de evasión¹⁹.

No es extraño que Picasso recurra, además de a la mitología, a símbolos cristianos, que nos recuerdan la formación religiosa de su infancia y juventud²⁰. Este personaje barbudo y con paño de pureza puede ser tanto la figura de Cristo, nuevo Adán (El Hombre), como la presencia omnisciente del Padre, puesto que ambos se confunden en la herencia cristiana de Picasso²¹. En todo caso, sería una representación psicoanalítica de su Super-Ego, que en vez de ser eliminado, es rescatado aquí²².

En resumen, prácticamente todos los personajes de la Minotauromaquia representan al mismo Picasso en las diversas dimensiones de su mente²³. Y la salida del laberinto supone la aceptación, con sus *pros* y *contras*, del recuerdo primario u herencia original, un retorno a la infancia de la mano de la niña inocente portadora de la luz.

No pretendo en estas líneas hacer una interpretación exclusivista, sino mostrar la importancia de este personaje positivo, que vuelve a aparecer en El Guernica. Y, si hacemos caso a las interpretaciones que asocian este cuadro histórico con *Los Desastres de la Guerra*, veremos que la mujer del quinqué de El Guernica no es asimilable a ningún otro de los protagonistas del cuadro de Rubens, que debió de inspirar a Picasso para dar unidad a todo su mundo iconográfico personal en sólo unas semanas²⁴.

Con este personaje de la portadora de luz queda abierta una puerta a la esperanza en el tenebroso mundo del Picasso más surrealista. Y esta experiencia psicoanalítica del artista, en cuanto se hace pública a través del arte, puede servir para dar también algo de luz a un mundo desacralizado y desmitologizado como el nuestro: del mismo modo que cabe una salvación para el Minotauro, habría una salida del horror humano que representa el laberinto de Guernica, o la fosa común del World Trade Center²⁵.

Conclusión metodológica

Los sueños se nos muestran como imágenes extrañas, pero suelen expresar una cierta racionalidad, muchas veces polivalente. El inconsciente ordena el material de un modo diferente a la lógica habitual, hasta hacernos perder el sentido del tiempo y de las cosas, pero aporta luces nuevas en ese cruce e interrelación de ideas aparentemente arbitrarias. El estudio del hombre primitivo y del hombre actual nos muestra la existencia de una tendencia universal de creación de símbolos con

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

base en el sueño. Freud hablaba de remanentes arcaicos, supervivientes en la psique humana colectiva desde épocas remotas. Es lo que Jung bautizó con el nombre de inconsciente colectivo, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad²⁶.

Para Picasso, los mitos antiguos no son sólo una fábula inventada, sino una fuente de inspiración para motivos vitales que siente operando sobre su persona, y que pueden pasar a ser, gracias al arte, también universales. Así, interpreta aquellos datos que los hombres han ido acumulando, seleccionando los que tienen validez para sus propósitos, y elevando después a solemnidad mítica lo que era simplemente su historia personal.

De este modo, un artista con la percepción de Picasso puede sacar del depósito de imágenes nuevas lecturas que sirven para el hombre moderno. Porque estas analogías están estrechamente vinculadas con la creación de símbolos, que trascienden al propio artista, y se remontan tanto a los orígenes más ancestrales como hacia el futuro.

En este sentido, afirma Fernando Inciarte: “(...) es importante atender a la figura del psicoanálisis con su ambivalencia entre modernidad y postmodernidad, hechos y mitos, investigación causal e investigación simbólica. Para una primera orientación, pensemos en que el mito es por definición meta-temporal, que en él se precipita en nudos de sentido el curso lineal de la historia, en el que cada acontecimiento vale tanto o tan poco, es decir, es tan relativo, como todos los demás”²⁷.

Personal y relativa parece la apropiación del mito de Minotauro que hace Picasso; pero si, como decía Khanweiler, Picasso podía ser a veces poco ejemplar pero era siempre auténtico, su experiencia psicoanalítica puede servirnos también a los demás para alumbrar algo del misterio abierto de la verdad. Kafka, en un momento de sus conversaciones con Gustav Janouch, parece apuntar al tipo de verdad al que me refiero:

“¿Pero hay un misterio más grande que la verdad?... Parece como si acabara de pillarme en una vacuidad, pero en realidad no es así. La verdad es lo que todo hombre necesita para vivir y que, sin embargo, no puede obtener ni adquirir de nadie. Cada persona tiene que producirla una y otra vez a partir de su propio interior, o de lo contrario, dejará de existir. La vida sin verdad no es posible. Quizá la verdad sea la vida misma”²⁸.

Para terminar esta comunicación, me gustaría traer a colación el grabado “Minotauro transportando en un carro una yegua y su potro”, último de la serie de su etapa con Marie-Thérèse. Está fechado el 5 de abril de 1936, en un momento en que Picasso pone fin a su relación, después de la crisis del año anterior.

El potro alude seguramente a la hija de ambos, Maya, que en este momento tiene apenas un año. El Minotauro sigue adelante, arrastrando el lastre de destrucción que causa a su alrededor sin poderlo evitar. Pero la existencia del grabado nos muestra con claridad que el Minotauro, en lo que posee de humano, también tiene conciencia.

¹ PICASSO, Marina, *Picasso, mi abuelo*, Plaza y Janés, Barcelona, 2002, p. 134.

- ² Mailer, Norman, *Portrait of Picasso as a young man: an interpretive biography*, New York : Warner Books, 1996; cfr. también JOHNSON, Paul A., *Al diablo con Picasso y otros ensayos*, Grupo Zeta, Barcelona, 1998.
- ³ GILOT, Francois, "La mujer que sobrevivió a Picasso", en EPS (p. 59), entrevista realizada por los autores del programa "Picasso y sus mujeres" que se emitió el 3 de julio de 2002 a las 22,30 en Canal+.
- ⁴ KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996 (original de 1985).
- ⁵ RAMIREZ, Juan Antonio, *Picasso, el mirón y la duplicidad*, Alianza Cien, Madrid, 1994, pp. 44-45.
- ⁶ BATAILLE, George, *Erotism: death & sensuality*, 1st City lights, San Francisco, 1986. A este respecto, señala J. A. Ramírez que "Picasso alumbró antes que nadie al mito vanguardista de la mujer como ente tenebroso y luminoso a la vez, fuente de éxtasis y de tragedia, mantis religiosa, amante insaciable y devoradora del objeto de su amor." Op. cit., p. 38.
- ⁷ Cfr. AA. VV. *Picasso, toros y toreros*, Réunion des musées nationaux: Diffusion Seuil, Paris, 1993.
- ⁸ "El caballo, y culminará en el Guernica, es macabro y nefasto, como en tantas y tantas culturas que cuajarán en las creencias anglosajonas que creen que soñar con un caballo es signo de muerte cercana." ALVAR, Manuel, *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*, Edición conmemorativa del XXXII curso superior de filología española, Edición La Muralla, Madrid, 1997, p. 29.
- ⁹ Ibidem, p. 25.
- ¹⁰ RICHARDSON, John, *Picasso: una biografía*, Alianza, Madrid, 1997.
- ¹¹ Cf. por ejemplo RAU, Bernd, *Pablo Picasso. Obra gráfica*, G. Gili, Barcelona, 1982 y AA. VV. *Picasso: Obra gráfica original 1904-1971*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Artes Plásticas, Madrid, 1981.
- ¹² RAMIREZ, Juan Antonio, op. cit. p. 46.
- ¹³ Son estos conceptos imágenes utilizadas por Nietzsche, que inspirarán también algunas claves de análisis del inconsciente surrealista. Cf. BATAILLE, Georges, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Paris-Gallimard, 1945.
- ¹⁴ ELIADE, Mircea, *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Colaude Henri Rocquet*, Chicago, 1978, p.54.
- ¹⁵ ALVAR, Manuel, op. cit. p. 37.
- ¹⁶ Los estudios más clásicos sobre el Guernica se refieren a esta interpretación autobiográfica según los antecedentes de la Minotauromaquia. Cfr. por ejemplo BLUNT, Anthony, *Picasso's Guernica*, Oxford University Press, New York, 1969; CHIPP, Herschel B. *Picasso's Guernica. History, Transformation, Meanings*, Berkeley, 1988; BECRAFT, Mel, *Picasso's Guernica: Images within Images*, Nueva York, 1983; FISCH, Eberhard, *Guernica by Picasso, a Study of the Picture and its Context*, Lewisburg, 1988. La obra más reciente que compendia lo anterior es CALVO SERRALLER, Francisco, *El Guernica de Picasso*, 1999.
- ¹⁷ Cfr. catálogo exposición *Picasso, maestros y amigos españoles*, Málaga, agosto-octubre, 2002.
- ¹⁸ Cuando Brassai le preguntó a Picasso por qué pueblan sus dibujos numerosísimos barbudos, Picasso replicó que cada uno de ellos es una imagen involuntaria y reiterada de quien le dio la vida: aquel que a los ojos de su hijo es la encarnación del hombre esencial. BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964. Siguiendo estas ideas, Carlos Rojas afirma lo siguiente: "La idea de un Dios invisible, sordo y ciego, como aquel de Machado por quien vemos aunque no diga si hemos de verle la cara, se manifiesta en la realidad humana del Redentor, si bien Picasso no pueda ni quiera creer en ninguno de los dos." ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Planeta, Barcelona, 1984, p. 143.
- ¹⁹ Algunos autores conceden a la Crucifixión de 1930 de Picasso una importancia tan extraordinaria, que explican prácticamente todo el Guernica desde esta perspectiva. Cfr. RUSSELL, Frank D. *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Madrid, 1981. Otros autores, ven también en esta obra una interpretación psicoanalítica del propio artista. Cf. SCHNEIDER, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996.
- ²⁰ En varias ocasiones, Matisse recuerda conversaciones con Picasso que dan luz en este sentido: "En el fondo, amigo Picasso, no vale la pena que nos hagamos los astutos. Usted es como yo: lo que todos nosotros queremos encontrar en el arte es el clima de nuestra primera comunión" (abril de 1950); "Le dije a Picasso: Sí, yo rezo y usted también, y lo sabe muy bien: cuando todo sale mal, nos refugiarnos en la oración, para volver a encontrar el clima de nuestra primera comunión. Y usted también lo hace. No me lo negó (29 de marzo de 1949). MATISSE, Henri, *Escritos y opiniones sobre el arte* (texto y notas establecidos por Dominique Fourcade), Debate, Madrid, 1993, pp. 229-230.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

²¹ Cf. HERRERA, Javier, *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte joven"*, Cátedra, Madrid, 1997, especialmente cap. II, pp. 93 y ss. La religiosidad de juventud de Picasso se basa en planteamientos decadentistas y místico-panteístas de Fin de Siécle, que anuncian de alguna forma su posterior interés por el psicoanálisis. En este sentido, afirma Fernando Inciarte que también el psicoanálisis postmoderno se basa en la muerte de Dios debido a un planteamiento erróneo en la comprensión del cristianismo. Foucault, por ejemplo, parte del gnosticismo de Hegel, que había heredado también Nietzsche: el dios-Hijo emancipado en la Iglesia mata al Padre creador, símbolo de la instancia abrumadora de la ley, el super-ego freudiano. Culmina así el giro copernicano que comienza en Kant: ni Dios, ni el Yo (alma) ni el Mundo (totalidad) existen, a no ser de forma simbólica (en el imaginario colectivo de Lacan). Cf. INCIARTE, Fernando, *Breve Teoría de la España moderna*, Eunsa, Pamplona, 2002, p. 75-77.

²² En 1936, Picasso escribía algunas poesías surrealistas que manifiestan no sólo una vuelta a los orígenes, sino también una aceptación complacida de estas raíces: "yo he nacido de un padre blanco y de un pequeño vaso de agua de vida andaluz yo he nacido de una madre hija de una hija de quince años nacida en Málaga en los Percheles el hermoso toro que me engendra la frente coronada de jazmines". Exposición *Picasso, maestros y amigos españoles*, Málaga, agosto-octubre, 2002.

²³ Picasso, según la vía psicoanalítica de aceptación del Ego, descubre en su persona la presencia del mal, no solamente en el sentido terapéutico de Freud, sino también en un sentido más universal, como analiza el libanés Jalil Gibrán en *El Profeta*: "A menudo escucho que os referís al hombre que comete un delito como si no fuera uno de vosotros, como un extraño y un intruso en vuestro mundo. Mas yo os digo que de igual forma que el más santo y el más justo no pueden elevarse por encima de lo más sublime que existe en cada uno de vosotros, tampoco el peor malvado puede caer más bajo de lo más bajo que existe en cada uno de vosotros. Y de igual forma que ni una sola hoja se torna amarilla sin el conocimiento silencioso del árbol, tampoco el malvado puede hacer el mal sin la oculta voluntad de todos vosotros". Esta es la experiencia que tratan de explicar los mitos sobre el pecado original, desde el Génesis hasta la Caja de Pandora, y la experiencia que reflejan mitos modernos como el Minotauro de Picasso.

²⁴ Sobre la interpretación de El Guernica en relación con Los Desastres, cf. SEBASTIAN, Santiago, Boletín del Instituto Camon Aznar, V, 1981, y *El Guernica y otras obras de Picasso*, Murcia, 1984. Aunque en estas obras se asimila con Venus la figura portadora del quinqué, me parece más lógico que Venus esté representada por el caballo, dada su posición central, y la simbología ancestral de sacrificio-amor que encarna. En todo caso, el grabado de Rubens serviría a Picasso para agrupar todo su mundo interior en una composición ordenada, más que para inspirarlo.

²⁵ El símbolo de Guernica ha sido asociado con acontecimientos tan oscuros como el atentado del 11 de Septiembre en Nueva York. Cf. por ejemplo, GLUCKSMANN, André, *Dostoievski en Manhattan*, Taurus, Madrid, 2002, capítulo "Guernica-Nueva York, cortocircuito", pp. 18 y ss.

²⁶ K. Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969. Ya en 1932, Jung afirmaba de Picasso que "mediante un conjuro, hace aparecer las pesadas formas terrenales de la grotesca época primitiva, y dotándolas de una fría y radiante luz, devuelve a la vida las formas sin alma de la antigüedad de Pompeya". Cfr. O'BRIAN, P. *Picasso*, Noguer, Barcelona, 1977, pp. 560-564.

²⁷ INCIARTE, Fernando, *op. cit.*, p. 75.

²⁸ JANOUCHE, Gustav, *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Destino, Barcelona, 1997, pp. 282. Cit. en ibídem, p. 83.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

REFERENCES

- ALVAR, Manuel, *Picasso, los mitos y otras páginas sobre pintores*, Edición conmemorativa del XXXII curso superior de filología española, Edición La Muralla, Madrid, 199, 134 p.
- BATAILLE, George, *Erotism: death & sensuality*, City Lights Books, San Francisco, 1986, 280 p.
- BATAILLE, Georges, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Paris-Gallimard, 1945, 253 p.
- BECRAFT, Mel, *Picasso's Guernica: Images within Images*, Vantage, Nueva York, 1983, 70 p.
- BLUNT, Anthony, *Picasso's Guernica*, Oxford University Press, New York, 1969, 60 p.
- BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1964, 340 p.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El Guernica de Picasso*, TF Editores, Madrid, 1999, 164 p.
- CHIPP, Herschel B. *Picasso's Guernica. History, Transformation, Meanings*, California University Press, Berkeley, 1988.
- ELIADE, Mircea, *Ordeal by Labyrinth. Conversations with Colaude Henri Rocquet*, The University of Chicago Press, Chicago, 1978, 225 p.
- FISCH, Eberhard, *Guernica by Picasso, a Study of the Picture and its Context*, Associated University Presses, London; Cranbury, NJ, 1988, Print.
- GLUCKSMANN, André, *Dostoievski en Manhattan*, Taurus, Madrid, 2002, 260 p.
- HERRERA, Javier, *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte joven"*, Cátedra, Madrid, 1997, 303 p.
- JANOUGH, Gustav, *Conversaciones con Kafka. Notas y recuerdos*, Destino, Barcelona, 1997, 349 p.
- JOHNSON, Paul A., *Al diablo con Picasso y otros ensayos*, Grupo Zeta, Barcelona, 1998, 315 p.
- K. Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1969.
- INCIARTE, Fernando, *Breve Teoría de la España moderna*, Eunsa, Pamplona, 2002, 224 p.
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, 328 p.
- MAILER, Norman, *Portrait of Picasso as a young man: an interpretive biography*, New York: Warner Books, 1996, 400 p.
- MATISSE, Henri, *Escritos y opiniones sobre el arte* (texto y notas establecidos por Dominique Fourcade), Debate, Madrid, 1993, 290 p.
- Picasso, maestros y amigos españoles*, Málaga, agosto-octubre, 2002 *Catálogo*

© Latorre Izquierdo J., 2019

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

O'BRIAN, P. *Picasso*, Noguer, Barcelona, 1977.

Picasso: Obra gráfica original 1904-1971, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Artes Plásticas, Madrid, 1981, 512 p.

Picasso, toros y toreros, Catálogo, Réunion des musées nationaux: Diffusion Seuil, Paris, 1993, 255 p.

PICASSO, Marina, *Picasso, mi abuelo*, Plaza y Janés, Barcelona, 2002, 208 p.

RAMIREZ, Juan Antonio, *Picasso, el mirón y la duplicidad*, Alianza Cien, Madrid, 1994, 72 p.

RAU, Bernd, *Pablo Picasso. Obra gráfica*, G. Gili, Barcelona, 1982, 191 p.

RICHARDSON, John, *Picasso: una biografía*, Vol. II, Alianza, Madrid, 1997, 502 p.

ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Planeta, Barcelona, 1984, 222 p.

RUSSELL, Frank D. *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Madrid, 1981, 322 p.

SCHNEIDER, Laurie, *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, 1996, 383 p.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago, *El Guernica y otras obras de Picasso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, 128 p.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago, *La clave del Guernica*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, V, 1981, pp. 5–61.

Artículo enviado el 16 de setiembre de 2019.

Aceptado el 17 de octubre de 2019.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

**THE MINOTAUR'S IMAGE IN PABLO PICASSO'S WORKS.
AN ICONOLOGICAL STUDY OF THE SUBCONSCIOUS**

© **Jorge LATORRE**

Full Professor, Doctor of History of Art (PhD)

King Juan Carlos University

Paseo Artilleros, Madrid, 28032, SPAIN

e-mail: jlatorreizquierdo@gmail.com

[ORCID 0000-0002-4158-9216](https://orcid.org/0000-0002-4158-9216)

Abstract

The article analyzes the image of the Minotaur in the work of Pablo Picasso where the painter identifies himself with this mythological being. Such an identification dates back to the time of Picasso's relationship with Marie-Thérèse Walter, at which point the painter takes up his old bullfighting theme, which will culminate in his epic *Guernica*. At that time Picasso also becomes interested in surrealism and Freud's theories. In addition, the artist maintained a relationship of reciprocal admiration with the surrealist intellectuals and writers, who influenced him as well. Minotaur is a symbol of the instinctive force of the subconscious, and Picasso appropriates it to express the criminal and sexual impulse that ends up dominating the most entrenched conventions of the human being. All the characters of the *Minotauromaquia* represent Picasso himself in various dimensions of his mind. Minotaur is a human and an animal at the same time, a synthesis of the two main antagonists of the bullfight, which Picasso was so fond of; the human part of the Minotaur is also endowed with consciousness. The bullfight as a national holiday is a national tragedy as well, and in Picasso's symbolic vision, the death is the only winner there. The influence of his relations with the beloved women in the imaginary of his painting is accentuated likewise, particularly in Picasso's portraying of himself as a blind Minotaur which lets himself be carried away by a girl, and the presence of the bullfighter woman. The evolution of the bullfighting theme in the painter's future facilitates the better understanding of the symbolism of his *Guernica* painting. For Picasso, ancient myths are not only an invented fable, but a source of inspiration for life impulses, which, as he feels, influence his personality.

Key words: Picasso, painting, Minotaur, bullfighter woman, subconsciousness.

Article submitted on 16 September 2019.

Accepted on 17 October 2019.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>

ОБРАЗ МІНОТАВРА У ТВОРЧОСТІ ПАБЛО ПІКАССО. ІКОНОЛОГІЧНЕ ДОСІДЖЕННЯ ПІДСВІДОМОГО

© Хорхе ЛАТОРРЕ

Професор, доктор історії мистецтва
Університет ім. короля Хуана Карлоса
Paseo Artilleros, Мадрид, 28032, ІСПАНІЯ
e-mail: jlatorreizquierdo@gmail.com
[ORCID 0000-0002-4158-9216](https://orcid.org/0000-0002-4158-9216)

Анотація

У статті осмислюється образ Мінотавра у творчості Пабло Пікассо, де художник самоототожнюється з цією міфічною істотою. Таке ототожнення коріниться ще в періоді стосунків Пікассо з Марі-Терез Вальтер, коли митець із новою силою повертається до тематики кориди, кульмінацією чого пізніше стане картина «Герніка». У ті роки Пікассо цікавиться також сюрреалізмом та теорією Фрейда. Між митцем та інтелектуалами й письменниками з кола сюрреалістів очевидне взаємне захоплення, і сюрреалістичні впливи відчутні в його творчості. Мінотавр символізує інстинктивну силу підсвідомого, Пікассо використовує його для уособлення злочинного й сексуального імпульсу, що підкоряє собі, здавалось би, найміцніші підвалини моралі. Всі персонажі «Мінотавромахії» уособлюють самого Пікассо в різних психологічних вимірах. Мінотавр – людина й звір водночас, синтез двох головних антагоністичних учасників кориди, любителем якої був Пікассо; Мінотавр, у тому, що в ньому людського, теж наділений свідомістю. Корида, будучи національним святом, є також і національною трагедією, й у символістському баченні Пікассо смерть – єдиний переможець. Наголошено вплив стосунків Пікассо з коханими жінками на образність його живопису, зокрема, зображення самого себе як сліпого Мінотавра, що дозволяє вести себе дівчинці, та образ жінки-тореро. Еволюція тематики кориди у становленні митця сприяє кращому розумінню символіки його картини «Герніка». Для Пікассо античні міфи є не просто вигаданими сюжетами, а джерелом натхнення життєвих імпульсів, дію яких він відчуває у своїй особистості.

Ключові слова: Пікассо, живопис, Мінотавр, жінка-тореро, підсвідомість.

Статтю подано 16 вересня 2019.

Схвалено до публікації 17 жовтня 2019.

Latorre Izquierdo, J. (2019). La imagen del Minotauro en la obra de Pablo Picasso. Un estudio iconológico de lo subconsciente. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(4), pp. 42-55.

doi: 10.26565/2521-6481-2019-4-3

<https://periodicals.karazin.ua/accentsjournal>