Revista de Estudios Taurinos
Nª 17, Sevilla, 2003, págs. 235-246

Fig. n.º 78.- Lacomba, Juan (Com.) (2003): *Picasso: Suite Vollard*, Sevilla, Centro Cultural El Monte, Sala Villasís, mayo-junio, 252 págs.

Desde que la Real Maestranza de Caballería de Sevilla en colaboración con el Instituto de Crédito Oficial trajera, en 1992, una selección de la *Suite Vollard* de Picasso no habíamos vuelto a tener la oportunidad de contemplar, de admirar, la maravillosa serie de los Minotauros[1]. Recuerdo perfectamente la emoción que sentí cuando vi esas extraordinarias estampas ocupando una sala de la Real Plaza de Toros de Sevilla. Estaba seguro, además, que en muy pocas ocasiones habían sido expuestas en un marco tan adecuado pues estaban situadas en lo que podría ser su propio laberinto.

Esta vez, de la mano de Juan Lacomba y en la sala de exposiciones Villasís del Centro Cultural El Monte –un Centro, cuyo director José Villa lo ha convertido también en un referente cultural taurino–, no sólo han venido las 14 estampas protagonizadas por el Minotauro sino que, además, se nos ha permitido contemplar las otras 86 estampas que componen la *Suite Vollard* completa. De este total, ocho grabados (Láms. 32, 33, 70, 71, 87, 88, 96 y 97), reproducen escenas vinculadas a lo taurino mas sin hacer referencia al Minotauro. Queda una estampa la 94 que tampoco fue expuesta en la Maestranza y de alguna manera quiere referirse al Minotauro –aparece un hombre con cabeza de toro– aunque Picasso aparentemente no la tuviera por tal ya que la titula *Personajes con máscara y mujer pájaro* (Fig. n.º 79). Vuelvo más adelante sobre ella. El que Picasso la dejara fuera del grupo de Minotauros fue la razón por la que Aurelio Torrente, a la sazón director de la colecciones artísticas del ICO, y yo mismo, decidi-

[1] No fue hasta la muerte de Ambroise Vollard, galerista y protector de Picasso, que terminaron de estamparse los cien cobres que había grabado el artista para el *marchand*. Todas las estampas se imprimieron en el taller de Lacourière: tres ejemplares sobre papel avitelado, cincuenta sobre papel verjurado con grandes márgenes y doscientos cincuenta en el mismo papel pero con márgenes más estrechos. Es a todo este conjunto de estampas al que se le llama *Suite Vollard*. Para más precisión acudir a Carrete en Lacomba (2003: 28 a). La *Suite* que expuso El Monte

mos obviarlas. En realidad, nuestro proyecto, con la aquiescencia de la Real Maestranza de Sevilla, era montar una exposición muy pequeña –solo los 14 Minotauros–: una joya de la que emanaba una fuerza conmovedora[2].

Fig. n.º 79.- Picasso: *Personajes con máscara y mujer pájaro,* Lám. 94 de Lacomba, J.F. (Com.), (2003): *Picasso. Suite Vollard,* Catálogo de exposición, Col. de Bancaja, Sevilla, Fundación el Monte.

---

pertenece a Bancaja y correspondía a la edición realizada sobre papel verjurado corto. Procede de la Colección de Louise Leiris, la esposa del autor de *Le miroir de la Tauromachie*. Los cobres fueron rayados en el taller de Lacourière en 1956 y adquiridos en 1979 por el Museo Picasso de París.

[2] Romero de Solís, P. (Com.) (1992): *Picasso: El Minotauro. Suite Vollard,* Sevilla, ICO - Real Maestranza de Caballería. Este catálogo está precedido por un estudio introductorio de P. Romero de Solís, "Picasso y los minotauros" (idem: 5-27)

Los historiadores del arte, como es lógico, se interesan más por las decenas y decenas de estampas de la *Suite* donde Picasso establece una relación, de profundidad excepcional, entre el artista y la modelo, entre el principio de creación y el principio de realidad. Esta relación es, además, observada desde fuera por un artista que gusta introducirse, protagonizar, el tema mismo que expone. Por si fuera poco, en la *Suite Vollard,* la relación del artista con su modelo se dobla no sólo con una relación erótica sino que, también, establece un diálogo vivo y entrañable con la pintura clásica en un momento en que sus propios óleos y esculturas habían adoptado una actitud provocadora e iconoclasta y su concepción de vanguardia parecía identificarse con la destrucción del arte. En efecto, en las estampas de la *Suite Vollard*, como supo poner de relieve Juan Lacomba (visualizar su *Constelación,* págs. 248-249 del *Catálogo*), se puede reconocer el diálogo que el artista establece, además de con las Venus de mármol de la Roma clásica, las Afroditas que iluminan las vasijas griegas de la época arcaica y los extraños ídolos de la civilización cicládica, con los desnudos de Boucher, las ninfas de Fragonard, las esculturas vivas de David, las odaliscas de Ingres, las inquietantes adolescentes de Pubis de Chavannes, etc. ¡Sorprende esta cultura pictórica y esta personalidad tan antidogmática!

Siempre he sentido una enorme curiosidad por saber la verdadera secuencia de la producción de las estampas de la *Suite Vollard.* Es más, en el orden real –desconocido– en que Picasso graba los cobres cifro yo buena parte del secreto de su significación. Pablo Picasso le iba entregando a Ambroise Vollard las estampas al hilo de su creación pero si, a veces, tardaba varios meses en entregarle un nuevo ejemplar, había otras en que le enviaba varias de una vez; e, incluso, también en otros momentos,

---

que, con pocos cambios, pasó a encabezar el n.º 0 de la *Revista de Estudios Taurinos.* De la misma manera, con sólo algunas correcciones gramaticales, puede ahora leerse en este n.º 17 (2003: 19-104).

Picasso se las facilitaba una a una, al hilo mismo de los días. Pienso que bien pudo darse el caso de que Picasso retuviese algunas de las estampas que más le interesaban, ya porque las consideraba mejor realizadas, bien por ciertos deseos, probablemente, inconscientes de ocultar ciertos temas que le producían desasosie-

Fig. n.º 80.- P. A. Renoir: *Anbroisse Vollard vestido de torero,* 1917 Torrente, A., (1991): *Picasso. Suite Vollard,* Madrid, Colección Instituto Crédito Oficial, Editorial Turner, pág. 62.

go. Sin embargo, como se las cambiaba a Vollard por cuadros de sus contemporáneos, de vez en vez, movido por algún impulso de irreprimible curiosidad por una tela determinada entregaba aquélla que, hasta entonces, celosamente había guardado (Fig. n.º 80).

La *Suite Vollard* consta, como puso de manifiesto la exposición de El Monte, de tres conjuntos bien diferenciados tanto por el tema como por el número de estampas: "El taller del Escultor",

"El Minotauro" y "Retratos"[3]. El primero consta de cuarenta y ocho grabados donde el escultor –un trasunto del propio Picasso– celebra la arcangélica belleza de una modelo que debemos identificar con Marie-Thérèse Walter, una jovencita seducida a los diez y siete años por un pintor que ha pasado ya la cincuentena. En tres de los grabados expuestos reconocemos a Vollard –le había prometido una serie más numerosa, pero la muerte repentina del galerista se lo impidió– y en algunos otros a Rembrant –al que consideraba el más grande grabador de todos los tiempos– lo que demuestra el interés que sintió por la obra gráfica de ese artista y, más allá, por el grabado como forma de expresión. De ahí que esta parte de la *Suite Vollard* se halla denominado "Retratos". En cualquier caso, como hace notar en su interesante artículo Pierre Daix "La suite Vollard o Picasso en libertad", que forma parte del bloque literario del Catálogo de la Exposición que reseño[4], si la primera estampa es de septiembre de 1930, el Minotauro no aparece hasta el 17 de mayo de 1933. Hay lo que podríamos denominar un periodo de preparación, un ascesis hasta la irrupción del Minotauro. Este ser monstruoso y quimérico significa, entre otras cosas, el descubrimiento de un Mediterráneo, el hallazgo de un clasicismo que, lejos de estar dominado por la razón, por el equilibrio de la líneas, por la mesura, se halla estremecido por una irresistible pulsión de violencia y sexualidad. Picasso, como muchos artistas y científicos de la época, descubrirán en el fondo de la cultura mediterránea un horror que les fascina. La contemplación del modelo y la relación de amor templado que presiden las primeras 47 estampas se rompe con una

[3] Una división más minuciosa es la que realiza Juan F. Lacomba en su corto pero intenso ensayo "Picasso y la suite Vollard" (2003: 242b).

[4] El texto de Pierre Daix resulta tan interesante como es de difícil lectura dado que la citación de las estampas sigue la edición de Hans Bolliger, *Suite Vollard* (Stuttgart, 1956), y no la del Catálogo que lo edita (Lacomba, 2003: 8a-16b).

serie de violaciones feroces[5] (Ver un ejemplo en la Fig. n.º 81) que sirven de pórtico a la tremenda aparición del Minotauro)[6]. A continuación la *Suite* muestra la sucesión de once estampas de una belleza singular que contienen el núcleo de la pasión y la

Fig. n.º 81.- Picasso: *Violación 5ª*, Lám. 50 de Lacomba, J.F. (Com.), (2003): *Picasso. Suite Vollard*, Catálogo de exposición, Col. de Bancaja, Sevilla, Fundación el Monte.

muerte del Minotauro. Sin embargo, todavía volverá el hijo deforme de Minos, más de un año después a ocupar el protagonismo de la *Serie*. En efecto, después de que Picasso entregara a

[5] Una serie tanto más inquietante cuanto que, no se olvide, celebra seis *Violaciones* (Láms. 9, 47, 48, 49, 50 y 69) llamadas, así, por su propio nombre y el asesinato de una mujer bajo el pudibundo título de *Atacando una amazona* (Lám. 52).

[6] Ver Lám. 57 del Catálogo de Lacomba o la Lám. V de este n.º de la Revista de Estudios Taurinos

Vollard diez y nueve nuevos grabados de diversos temas, el Minotauro retorna y ocupa, de nuevo, el centro dramático del verjurado papel: pero ahora viene ciego, guiado por una niña, desplazándose vacilante por la orilla del mar.

El segundo texto que aporta el *Catálogo* de Juan Fernández Lacomba se titula "El editor Ambroise Vollard, la *Suite Vollard* de Picasso y las técnicas de grabado" y es debido al gran especialista español de la estampa, Juan Carrete Parrondo, director de la Calcografía Nacional, y autor, junto con Álvaro Martínez Novillo, de la Exposición *El Siglo de Oro de la Tauromaquia* que se expuso, en los años anteriores a la inauguración de la Expo-92 de Sevilla, en el Club 92 (antigua iglesia de la Virgen de los Remedios) patrocinada –¡cómo no!– por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Carrete Parrondo destaca de Vollard una sensibilidad artística tan desarrollada como para encargarle grabados y estampaciones a artistas de vanguardia aun poco conocidos, todavía sin mercado, en un momento en que ellos ni siquiera se habían plateado incorporar, en sus propuestas artísticas, este medio de expresión. La actitud de Vollard era tanto más de estimar cuanto que los posibles clientes se mostraban del todo cerrados a la adquisición de estampas. Vollard realizó en las dos primeras décadas del siglo XX un esfuerzo enorme para imponer esta técnica que permitía situar auténticas firmas en hogares de escasa economía. Pero como señala Carrete, «a pesar de la limitación que imponía el mercado, fueron los audaces e innovadores encargos los que marcaron la actividad de Vollard» (Carrete en Lacomba, 2003: 18a). Así Bonnard, Vuillard, Fantin-Latour, Odilon Redon, Renoir, Munch, Cezanne, Pizarro, Pubis de Chavanne, Toulouse-Lautrec, etc., circularon en estampas, abrieron nuevas sensibilidades, a la vez que el *difícil* arte de vanguardia anunciaba la era de su distribución seriada y masiva. Fue muy importante la dedicación de Vollard a la edición de libros. Tenía una capacidad especial para elegir los ilus-

tradores: *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert las iluminó Redon; *La vida de Santa Mónica,* Bonnard; De *Parallèlement,* obra de Verlaine, se encargó Pisarro; las *Fables* de La Fontaine fueron ilustradas por Chagall; Raoul Dufy hizo las estampas para *La belle enfant* de Montford; Braque aceptó el encargo de Vollard de grabar las ilustraciones para una edición de la *Teogonía de Hesiodo*; Derain hizo las litografías que embellecen un extraordinario *Satyricon,* etc. Con Vollard tenemos, pues, a uno de los primeros gestores de lo más valioso de la moderna cultura de masas.

Picasso se inicia en la estampa preparando, prácticamente, a la vez dos libros clásicos: *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac para Vollard[7] y *Las Metamorfosis* de Ovidio para el joven Skira[8]. El primero supondrá para el artista plantearse el significado de la búsqueda de lo absoluto y el segundo permitirá el descubrimiento de un aspecto nocturno, terrible, feroz del clasicismo que se hallaba agazapado, como he tenido ocasión de adelantar, bajo las formas contenidas y armónicas del mundo clásico. Ambos dejaron un rastro indeleble en la *Suite* que comento.

En esta *Suite* se expone una estampa que no estuvo presente en la exposición que organicé sobre el Minotauro para la Real Maestranza: me refiero a la Lám. 94 (numeración Lacomba). Es, sin duda, un grabado muy interesante desde el punto de vista técnico pues en él Picasso hace un alarde de maestría y mezcla las técnicas del aguafuerte y el aguatinta sobre el cobre. Carrete nos previene que trazó, primero, el dibujo sobre el cobre marcándolo

---

[7] El entusiasmo con que Picasso asumió la ilustración del mencionado volumen tiene su compensación en el hecho de ser considerado, por muchos, el más bello libro realizado en el siglo XX.

[8] En portada del primer número de la revista *Minotaure* que publicaron los surrealistas de André Breton, y editaba precisamente Skira, apareció el primer Minotauro de Picasso: un ser quimérico que respondía perfectamente a los criterios de la creación surrealista (Existe una reedición moderna de Skira de todos los números de *Minotaure* en tres volúmenes publicadas sin fecha).

con aguafuerte, después, para obtener las sombras y los medios tonos cubrió el cobre con una capa de resina pulverizada que calentó para que se adhiriera al metal, de modo que la plancha quedase recubierta por una capa porosa pasando, a continuación, un pincel mojado en ácido nítrico (2003: 21b).

En mi artículo "Picasso y los minotauros" con que se inicia esta *Revista,* avancé que el artista, manteniendo, en todo momento, los protagonistas clásicos de la leyenda minoica, había subvertido y complicado el sentido de los mismos, hasta lograr un enriquecimiento original del significado de la leyenda del Minotauro con los efectos y los personajes de la tragedia de Edipo.

> «En la fase final de los Minotauros de la *Suite Vollard,* 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 arrancó los ojos y huyó 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 insoportable, 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» (Romero de Solís, 2003: 60)

Es más, proponía que subyacente a la transformación de Ariadna en Antígona se hallaba disimulada la figura herida de Marie-Thérèse Walter. Y el Minotauro ¿no es acaso –me preguntaba yo– el trasunto del deseo de transgresión, esto es, del implacable retorno de lo reprimido? Sin duda, los grabados del Minotauro constituyen una expiación: haber gozado de lo prohibido trastocaba las leyes básicas de la sociedad de los hombres y traería, como consecuencia, una desorganización de su familia. El

propio artista ya empezaba a vivir las consecuencias funestas de su amor desordenado: su vida afectiva quedará, para siempre, a merced de la rivalidad de sus mujeres y del enfrentamiento de sus hijos.

La estampa que nos faltaba, ya por el título mismo con la que la identifica Picasso *Personajes con máscara y mujer pájaro,* nos transporta al mundo del teatro, que en época griega tiene una modalidad principal, la tragedia. De la escena clásica Edipo se había escapado para encarnarse en la figura de Picasso. En la estampa vuelve a aparecer el Minotauro ciego que se guía con un bastón y domina la escena un pájaro con cara y senos de mujer. ¿De nuevo la Esfinge derrocada por Edipo? O, aprovechando la debilidad del trazo con que Picasso dibuja los senos femeninos, ¿identificar el Pájaro-mujer con una representación de una Euménide, de una de las diosas vengadoras de la familia? Y es, precisamente, en la última de las tragedias que escribió Sófocles, *Edipo en Colono,* donde se representa el final de Edipo, podemos leer que, acompañado por Antígona, apoyándose en su cayado de peregrino, se adentra, para morir, en un bosque consagrado a las Euménides. Las Euménides, diosas de la sangre y la venganza, diosas de la familia y el linaje, eran las encargadas de castigar el parricidio con la locura. Edipo a medida que avanza hacia su destino final y desesperado se dirige a las aladas diosas y les pide «dadme ya el acabamiento y a la conclusión de mi vida»[9].

Pedro Romero de Solís
Fundación de Estudios Taurinos

---

[9] Sófocles: "Edipo en Colono" en *Tragedias completas,* Ed. de J. Vara Donado, Madrid, Cátedra, 1996, Col. Letras Universales n.º 13, pág. 354.