

LA CRUCIFIXION EN PICASSO

FEDERICO REVILLA

Pablo Picasso, hombre arreligioso, naturalmente no debía sentirse en absoluto atraído por la temática religiosa.

Algunas de sus escasas pinturas clasificables en la misma están fechadas en su extrema mocedad, es decir, cuando era dócil a las indicaciones de su padre, el buen Don José Ruiz Blasco¹, que junto con su convicción clasicista debió hacer todo lo posible para imbuirle una sensibilidad religiosa tradicional. Son de este período obras como «La primera comunión» o «El monaguillo». Pero Pablo se emancipó muy pronto, lo mismo en uno que en otro orden. Viviría, en lo sucesivo, en plena gozosa profanidad.

Por esta razón se hace excepcional que aborde la iconografía de la crucifixión. Para ello luce una desenvoltura y un desgarró que muchos pueden estimar rayanos en la blasfemia. Pero vamos a demostrar que no hay tal, sino un personalísimo adentramiento en el misterio. ¿Cómo un hombre tan pagano pudo lograr semejante dimensión? Por una parte, hay que considerar la vena española de Picasso, quizá poco aparente, pero siempre operante: «La plenitud de lo español como ingrediente general de su arte»². La religiosidad católica había sido un factor conformador del pueblo español, agradase o no. Por otra parte, su actitud ante la vida le permitía sintonizar finalmente con los simbolismos más esenciales. Y ésta es la vía indirecta que le conduce hasta el momento-clave de la redención cristiana. O acaso sea más exacto decir todo lo contrario: la más directa de las vías, en cuanto no pasa por catecismos ni presupuestos racionalmente planteados.

La sensibilidad picassiana ante el símbolo

La espontaneidad de Pablo Picasso y especialmente su vitalidad le hacen conectar con el hontanar de los símbolos: esto es, la condición humana desnudamente sentida. Se ha señalado con frecuencia cuán poco interviene la racionalización en su trabajo: que es, ante todo, intuitivo. Comparte Picasso muchas experiencias del

¹ REVILLA, Federico: «La fecunda relación entre Picasso y su padre». «Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte», Núm. 11, pp. 77-84. Barcelona, 1982.

² MARTIN GONZALEZ, J. J.: «Picasso, español». *Sillar*, Núm. 3, p. 55. Madrid, 1981.

hombre natural (de ahí, por ejemplo, la riqueza de su asimilación de las máscaras africanas), desde las cuales se ofrece «otro modo» de alcanzar lo que sus contemporáneos más intelectualizados expresan —mal— mediante sabias disquisiciones.

Por ello, Picasso es un gran hacedor de símbolos. Actualizador, si se prefiere, puesto que éstos, en substancia, se mantienen incólumes en su sentido profundo. Pero ha sido preciso revestirlos de una apariencia nueva, precisamente la apariencia acorde con la sensibilidad del pintor en cada momento de su periplo vital.

No ha cambiado nada, sino el medio —la imagen pictórica— en que los símbolos se hacen presentes.

Cuando la sensibilidad colectiva, dentro del marco de una religión concreta —la cristiana, en nuestro caso—, ha llegado a determinadas formulaciones, no tiene por qué extrañar que la sensibilidad individual de alguien tan sutil como Pablo Picasso, tomando el camino de en medio, el más rápido para él, vaya a parar a unas formulaciones que pueden ser, aunque formalmente diferentes, en el fondo coincidentes. Se trata, sencillamente, de comprender «ese camino», el del artista. Nada trillado, desde luego. Mas, por ello mismo, acaso sugerente para los habituados a seguir el de siempre.

La «Crucifixión» de 1930

Un hito en la iconografía picassiana de la crucifixión es la pintura al óleo sobre contraplacado, fechada en 1930, que actualmente se halla en el Museo Picasso de París.

Lo primero que llama la atención en esta obra es la pujanza de su colorido. Así induce a advertir inmediatamente que sobre semejante orgía cromática Picasso ha dejado en blanco y negro —tal como hará íntegramente en «Guernica» y en «Osario»— precisamente las dos figuras que concentran el máximo de intensidad y de patetismo: las del crucificado y su madre. Ha percibido bien que algo muy profundo vincula en la escena a ambos personajes: por lo que él los funde en unidad mediante este tratamiento. Ni siquiera María Magdalena, tan identificada también con el drama, ha sido asociada a él tan estrechamente. Por cierto, María Magdalena posee una relevancia excepcional en varios de los dibujos sobre el mismo acontecimiento.

El blanco intenso con que Picasso subrayó aquella zona de su composición corresponde a una efusión de luz, en notorio contraste con la otra luz, terrenal, que inunda en colores tan vivos el resto. Luz, símbolo de vida. También, presencia de lo sagrado o, en todo caso, lo trascendente.

Se ha dudado en identificar a María, la Madre, con las tremendas fauces dentadas, abiertas en la inmediata proximidad del crucificado. Su horrible aspecto hizo pensar más bien en algún ser maligno. Parece, por último, que Picasso expresó en semejantes fauces el dolor más lacerante, convertido en grito o lamento sobre-humanos: interpretando lo que puede experimentar una madre que asiste al suplicio mortal de su hijo, aunque no se atiene al texto evangélico —que debía ignorar—, donde probablemente se indica una extrema contención de María, que resiste sin

dar suelta a sus sentimientos³. Son unas fauces muy semejantes a las que pintará en «Suplicante», obra de 1937, cuyo cotejo puede esclarecer esta cuestión.

Los dos cuerpos muertos, al pie de la cruz, que Penrose supone de los dos ladrones, acaso simbolizen la muerte, en una tradición que remotamente cabe referir a los cuerpos muertos pintados en los «beatos», tal como el propio Picasso la recogerá también en «Guernica». En este supuesto, su colocación en ese lugar preciso supliría la iconografía de la calavera o el esqueleto sobre los que se alzó la cruz: simbolizando el triunfo sobre la muerte, precisamente mediante la cruz. En cambio, habría prescindido de la tradición apócrifa según la cual fue Jesús crucificado sobre la tumba de Adán para patentizar de este modo la relación entre ambos y el remedio que la muerte del Justo aporta a la caída del primer hombre.

La figura de María Magdalena, despiezada, ocupa un espacio considerable en esta pintura. Las alusiones a su desnudez, más evidentes en los dibujos preparatorios, deben referirse a la importancia del sexo: energías de la naturaleza, presentes así en una composición que verosímilmente debió aspirar a ser una especie de síntesis universal. En cuanto a los brazos, alzados a lo alto, manos entrelazadas en ademán implorante, son los mismos, estilizados, que Magdalena tiende también en el retablo de Isenheim, de Matthias Grünewald. Aunque consta el interés de Picasso hacia esta obra dos años más tarde⁴, nosotros creemos poder afirmar que ya en 1930 la conocía lo bastante para asimilar su influencia, gracias a las reproducciones: porque la extraordinaria similitud de este detalle lo acredita suficientemente. Los brazos de Magdalena, en vertical, son paralelos a la cruz y compositivamente ordenan con ella el conjunto según un ritmo ascendente. Simbólicamente es muy clara la contraposición de estas verticales salvadoras con la horizontal de los cuerpos muertos y otros elementos situados en la zona inferior de la pintura.

Entre éstos quedan bien reconocibles los dos soldados jugándose a los dados la túnica de Jesús. Sobre ellos se ciernen unas mandíbulas trituradoras, exactamente las mismas que Picasso pinta, aquel mismo año, en su «Mujer sentada». Se sabe la alusión a la «Mantis Religiosa», que en aquella obra se refiere a su vivencia de la mujer como destructiva (el artista se hallaba en lo peor de sus conflictos con Olga Koklova). Pero la misma forma, en este otro contexto, debe conservar su valor de agresividad y aniquilación: es un símbolo del mal. El tratamiento dado por Picasso a los esbirros es tan peyorativo como el que les hubiera dado en su tiempo Jerónimo Bosch, aunque el estilo sea hartó diferente.

Se ha observado que lo más sereno y figurativo de esta pintura es el jinete que asesta la lanzada al crucificado. Algunos autores han evocado la figura del picador. No vemos semejanza con éste, excepto en el hecho de ser un hombre montado a caballo, porque el picador hiere de arriba abajo a una forma horizontal, mientras que en el caso que nos ocupa la lanza causa su impacto de abajo arriba en una forma vertical. Por si ello fuera poco, el jinete se toca con una especie de chambergo emplumado muy visible. Se trata, sin duda, del episodio de la lanzada inferida en

³ Cf. Jn. 19, 25. La exégesis generalmente ha entendido que María se mantuvo a pie firme, con total entereza. No así la iconografía, que a menudo la representa derrumbada (Van der Weyden) o desfallecida: nunca, como Picasso, clamando estentóreamente.

⁴ Cf. Roland Penrose: «Picasso. Su vida y su obra», p. 230. Argos Vergara. Barcelona, 1981.

el costado de Jesús. Mas, ¿por qué razón no se fustiga visualmente al causante de ese atentado? Sugiramos que Picasso, influído lejanamente por la iconografía del Sagrado Corazón tan usual en las casas españolas —de ínfima calidad estética, pero seguro impacto sobre una mente infantil—, pudo expresar que la lanzada, supuestamente mostrativa del corazón, sería entonces una acción posibilitadora de bien: apertura de un cauce de bondades. Oponiéndose en ello a la ruindad inconducente de los soldados que se reparten las prendas del ajusticiado.

La lanzada se simultanea con la acción de clavar una de las manos otro hombre encaramado en una altísima escalera. El exagerado número de sus peldaños insiste en la monumentalidad de la cruz que permite alcanzar: grandeza de lo que en ella está sucediendo.

En fin, el ambiente caótico de la composición plasma la violencia y la sin-razón de una realidad tal que permite —o provoca— la crucifixión. La blanca cegadora de las figuras principales hace pensar en una contraposición del bien y el mal. La obra es una auténtica psicomaquia.

Exacerbación

El mismo tema se exagera en algunas de sus variantes: «En un dibujo de 1938, Picasso retorna a la idea con nueva violencia simbólica. En un estallido de cínica desesperación ante la ultrajante crueldad de que es capaz el hombre —puesta de relieve por la guerra civil española que aún no había alcanzado su momento culminante—, encontramos la misma escena con María Magdalena en un paroxismo de agonía descrito en términos rabelaisianos. Simultáneamente ventosea y sujeta los genitales de su redentor, entregando simbólicamente el alma y aferrándose desesperadamente a la vida. Mientras tanto, la Virgen, que se encuentra junto a la cruz, corta con los dientes el cordón umbilical de su hijo, referencia sorprendente al renacimiento en una escena carente de la menor esperanza y en la que Cristo, atravesado por la lanza del centurión montado a caballo, pronuncia hacia el cielo su último y reprobador grito de desesperación»⁵.

La exégesis de Roland Penrose en este caso se aproxima a uno de los goznes de esta cuestión teológica: la «ultrajante crueldad de que es capaz el hombre», en cuanto percibida en cualquiera de las circunstancias trágicas de la historia, es la misma que se concentró sobre la persona humana de Jesús de Nazaret. Quienes no le conocieron o no le conocen, pero experimentan horror, indignación o sublevación ante cualquier atropello inferido a otros hombres están respondiendo positivamente a su interpelación desde la cruz: están alineándose al lado de la justicia, el bien o la paz. La furia de Picasso, perfectamente documentada en esta época, frente a las atrocidades que vivía su país natal, era una reacción pura y netamente «cristiana», según el espíritu de Mat. 25, 31-46. Texto que prevé, por lo demás, esta paradoja que muchos no cristianos lo sean de hecho.

Si se examinan cuidadosamente algunos de estos estudios de Picasso⁶, la fi-

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., fig. 5, lám. XVIII.

gura de Magdalena surgiendo del sexo del crucificado puede interpretarse como un desdoblamiento de éste: una media figura femenina que se contrapone (de hecho aparece invertida) a la mitad superior masculina. Sería, entonces, una forma de representar la androginia. Otro desdoblamiento, menos crudo y más apacible, es el que ejecuta Marc Chagall en su «Homenaje a Apollinaire» o en determinadas versiones de Adán y Eva. El redentor, a quien está traspasando con su lanza un soldado a caballo en este dibujo de Picasso —insiste en su valoración de este hecho—, es un ser andrógino. Mas adelante habremos de considerar de nuevo este simbolismo.

Volviendo, por el momento, a la psicomauia: debe asociarse en Picasso a uno de sus temas más queridos, la fiesta de los toros. Cuando piense en un combate de las fuerzas del bien contra las fuerzas del mal probablemente le surgirán imágenes taurinas. También Neruda había concebido la plaza de toros como sede psicomáquica: «La plaza de toros, con su sacrificio y su elegancia cruel, repite, engalanada de farándula, el antiguo combate mortal entre la sombra y la luz»⁷. Contemplando el colorido restallante de la crucifixión de 1930 se cae asimismo en la cuenta de que es un colorido de fiesta de toros. Y esto, que pudiera ser nada más que una aprensión discutible, se hallará más tarde confirmado cuando Picasso introduzca en la iconografía de la crucifixión, no sólo el colorido, sino presencias y detalles ya expresamente taurinos.

Picasso y la fiesta de los toros

Pablo Picasso vivió la fiesta de los toros desde su niñez. Recordaba haber estado sobre las rodillas de «Cara Ancha»⁸, llevado por su padre a la presencia de aquel legendario maestro, como le llevaría a las corridas, muy niño aún. Su primera pintura conocida es un óleo sobre tabla, de 1889-90, representando a un picador. Abundan sus apuntes muy tempranos de corridas de toros, que demuestran su familiaridad con este espectáculo. Y el tema le seguirá durante toda su vida...

Que un pintor se interese por la fiesta de los toros no tiene, en principio, nada de particular. Sin embargo, caben actitudes muy diversas para aproximarse al fenómeno taurino. El modo más epidérmico es la simple complacencia ante su colorido, de suyo incitante pictóricamente. No hay nada más que eso, por ejemplo, en «El ídolo», de Hermen Anglada Camarasa: el torero no ha sido más que el pretexto para la espléndidez colorista; hasta el punto de que al pintor no le han importado en absoluto su personalidad ni su expresión: no logra hacernos ver otra cosa que un maniquí vestido de luces. En cambio, Ignacio Zuloaga busca la expresión psicológica o el documento social. Desdeña la apariencialidad para calar más adentro. La dureza de la vida de los míseros toreros de capea sugiere mucho sobre la «España negra». Incluso cuando llega a las alturas, como en su retrato de Juan Belmonte —uno de los triunfadores máximos en su tiempo—, lo que prima es el hombre, mientras que los datos vistosos, como el traje de luces y el ambiente que le rodea son

⁷ NERUDA, Pablo: «Confieso que he vivido», p. 142. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

⁸ Cf. Roberto Otero: «Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso», p. 46. Dopesa. Barcelona, 1975.

subordinados a aquél. Zuloaga había sido torerillo y no olvidaría nunca el substrato personal, y por ello tan rico y multiforme, que queda disimulado por la brillantez o el ruido del espectáculo.

En cuanto a Gutiérrez Solana, se deja impresionar sobre todo por los aspectos estremecedores, por la realidad lóbrega que se oculta bajo la engañosa apariencia festiva. Solana es un pesimista que selecciona lo ruin para acentuarlo. Procede a eliminar la alegría para quedarse sólo con el espeluzno. Su opción es tan respetable pero tan parcial como la de Anglada, en el extremo opuesto. He aquí cómo se fija Solana en determinados aspectos, al describir una corrida de toros en Santoña: «Como esta plaza de toros no tiene desolladero, sacan los cadáveres de los caballos a la calle, a muchos todavía vivos y cubiertos sus lomos de sangre, dándoles allí la puntilla, frente al mar, cerca de la orilla de la playa donde están anclados los barcos y las traineras que por la noche salen a la pesca, cuando el cielo está negro todavía, y el sol, redondo como la luna, sin fuerza y casi no alumbra, bajo el peso de los negros nubarrones, parece estar cogido entre dos planchas de cobre...». «Mientras tanto, a la caída de la tarde, frente a la plaza, abren a los toros de canal con un cuchillo, para sacarles la sangre, y a hachazos, dos hombres fieros como dos leñadores, les cortan los cuernos». La actitud crítica del autor no tarda en expresarse sin rodeos: «Los niños de Santoña ven este espectáculo, que tanto instiga los instintos criminales, con los ojos muy abiertos; miran el carro lleno de caballos muertos, con las patas tronchadas y las lenguas colgando, llenas de tierra, lo mismo que sus ojos cristalinos, muy abiertos»⁹.

Picasso no adopta ninguna de estas actitudes. Le atrae la fiesta de los toros por razones globalizadoras: es la fiesta misma, en su complejidad, lo que merece su interés. No personaliza. Menos aún se entretiene en lo anecdótico, si no es para elevarlo a valor de categoría: como en el caso del caballero agonizante. No prescinde, pues, de sus componentes truculentos, antes bien dedicará a la triste suerte del caballo una atención preferente. Pero va más allá de la sangre derramada o las tripas colgando, que no le estremecen en sí mismas, sino en todo caso por lo que significan. Picasso capta de la fiesta su movimiento, su transcurso, y en la abundantísima serie de sus apuntes, grabados y pinturas taurinos se afirma su condición secuencial: a saber, el sentido de la corrida de toros no se halla en ninguno de sus momentos o de sus aspectos en particular, sino en la sucesión de los mismos y el todo que configuran; así como un poema no es reductible a una estrofa, ni una tragedia a una sola escena.

La corrida como unidad: encuentro de fuerzas, conflicto, parábola de la existencia. Cuando se estudie la abundancia de expresiones taurinas en el habla española corriente —abundancia que, por descontado, se está reduciendo rápidamente, debido al descenso de popularidad del espectáculo— se descubrirá cuán ampliamente el español de comienzos de siglo hallaba en las corridas un reflejo o una réplica de muy diversos eventos de la vida cotidiana; hasta llegar a ser una réplica de la vida misma como totalidad: algo así como los hombres del barroco habían com-

⁹ GUTIERREZ SOLANA, José: «La España negra», pp. 61-62. Barral Editores. Barcelona, 1972.

prendido la correspondencia entre teatro y vida («El gran teatro del mundo»), se vivenciaría la correspondencia entre corrida y vida. Expresiones tan variadas como «Ver los toros desde la barrera», «Saltarse a la torera», «Poner un par de banderillas», «Dar un puyazo», «dar un quiebro», «Dar un larga cambiada», «Farolear», «Ser un marmolillo», «Estar fogueado», «Desecho de tienta y cerrado», «Estar al quite», «Acabar de un bajonazo», «Dar la puntilla», «Estar para el arrastre», y muchas más, permitían ofrecer una visión muy plástica de situaciones, hechos y conductas humanas. Y no era —como está llegando a ser hoy— un «lenguaje para iniciados», sino asequible a todos.

Picasso participa de ese acervo.

Algunos de los simbolismos de la lidia

La lidia de toros bravos es rica en simbolismos. Probablemente su actual configuración ha resultado de la evolución de un remoto ritual. Su antecedente más claro es el fresco cretense de unos «juegos con el toro» que en aquel ambiente asumirían una funcionalidad cultural. Lo que haya transcurrido entre aquellos juegos minoicos y la decaída corrida de toros actual se presta a toda clase de hipótesis.

No obstante, algunos valores simbólicos permanecen. Su permanencia sugiere, por lo demás, su carácter fundamental. Sugiere: no prueba.

Ante todo, se produce en la lidia la contraposición viviente entre la vertical y la horizontal (intuiciones presimbólicas): respectivamente, el torero y el toro. Aquél desempeña el papel de la inteligencia ordenadora, que marca las pautas: «mandar» es un término taurino que se aplica a la función del lidiador verdaderamente capacitado cuando impone el toro una trayectoria. Al propio tiempo y por ello mismo, domeña las fuerzas brutas, evitando los efectos de su peligrosidad (no suprimiéndola) y encauzándola según su propia voluntad. El toro, por su parte, que desarrolla en horizontal tanto su morfología como su impulso, encarna los instintos en su estado salvaje. Este simbolismo se refuerza cuando la «capa» del toro —es decir su pelaje— es negra, cosa frecuente. Negro impulso, negra fuerza. La vertical simboliza vida, superación, espiritualización, trascendencia. La horizontal, muerte, destrucción, agitación un tanto caótica, inmanencia.

Ahora bien, la lidia consiste precisamente, por lo dicho, en que la vertical somete a la horizontal. En la práctica, la hará girar en derredor: la vertical se convierte en eje de los movimientos de la horizontal. El buen lidiador es el que sabe «parar, templar y mandar» —así dicen los entendidos—: donde «parar» significa justamente permanecer quieto, mientras el cornúpeto una y otra vez describe en torno la trayectoria que le marca con el engaño (capote o muleta). El eje es otro símbolo muy denso en la tradición universal. Así organizado el juego, el impulso destructivo del toro se perderá en vano, consiguiéndose, en cambio, unos efectos dotados de armonía y plasticidad. Donde pudo haber desorden hay belleza. Este es el aspecto apolíneo de la tauromaquia.

Semejante resultado, empero, no es ineluctable: puede darse el fallo y las fuerzas de la naturaleza arrollar al eje vertical que es el hombre. La armonía del toreo

queda entonces abolida por la confusión de la cogida: puede haber sangre e incluso muerte.

Que la coincidencia de la vertical y la horizontal den el símbolo de la cruz, con su plenaria acepción cristiana, ya sugiere algo sobre las concomitancias de crucifixión y tauromaquia. La cruz hace inmediatamente aprehensibles vida y muerte, que se combaten mutuamente, que se implica, que se alternan y se complementan. Los cristianos creen que por la muerte de Cristo nos fue concedida a todos la opinión a una vida superior. «En la muerte está la vida»¹⁰, aseveraban nuestros emblemistas del Siglo de Oro; pero también respondían «En la vida está la muerte»¹¹. Ambas ideas emblemáticas, que ellos aplicaban a la redención, se viven en la lidia, a modo de juego, pero juego gravísimo.

Ello responde, por otra parte, a una concepción de la vida humana como riesgo, como desafío y aventura, que también ha recogido la tradición cristiana, si bien la versión taurina la adereza con un aire jacarandoso y postinero, muy ajeno a la severidad ascética. Pese a todo, las visiones taurinas de artistas como Goya y Solana, que excluyen dicho aderezo, reenvían el pensamiento a los tonos más trascendentes. (Y veamos, ¿qué es Goya, sino el último de los emblemistas, el más original e iconoclasta a fin de cuentas?).

Picasso no hubiera estado de acuerdo con aquellos sesudos moralistas. Su empleo de la simbología es enrevesado y hacen del intrincamiento un mérito intelectual: sus lectores debían seguir un complicado proceso reflexivo hasta dar con la conclusión edificante que les proponían. Picasso les sale al camino mucho trecho antes de que ellos compliquen la experiencia dramática en disgresión moral. Capta sin palabras lo que hay en la lidia: una agonía, en el sentido que Unamuno devolvía al término. El ser mismo del hombre puesto en juego. La afirmación de aquél frente, contra o a pesar de las energías incontroladas que pugnan por destruirlo, pero que él, muy al contrario, es capaz de encauzar según una intencionalidad propia. Y también —¿por qué no?— una nueva psicomquia: el factor bueno, espiritual, en combate con la materia ciega, que le es enemiga. No puede negarse que Picasso experimenta, como hombre que es, la dicotomía de unos instintos encabritados y unos anhelos espirituales. Pero no hace conflicto de ello: su sonriente amoralidad lo demuestra. Por ello mismo es frecuente que supla el desgarrar de la corrida de toros por la broma amable: chirigotas taurófilas en tantos de sus dibujos y sus grabados.

El torero y el andrógino

Las bromas de Picasso alcanzan indistintamente el ámbito del sexo. A veces, incluso, aparecen confundidos rasgos taurinos y sexuales. No es por azar. Puede asimismo detectarse en la lidia un subfondo sexual: la victoria del hombre sobre sus pasiones es muy específicamente sobre las pasiones del sexo. Pero esta victoria

¹⁰ HOROZCO y COVARRUBIAS, Juan de: «Emblemas Morales...». Segunda Parte, Emblema XLIII, p. 85. Zaragoza, 1604.

¹¹ *Ibid.*, Tercera Parte, Emblema XXI, p. 142.

—negación del placer sexual propiamente tal— implica otro tipo de placer, sutil y sofisticado: el placer de la abstención. Esta voluptuosidad circunvalante no hubiera sido concebible para los emblemistas, pero en cambio había sido cantada por el poeta Ben Farach de Jaén:

«Aunque estaba pronta a entregarse, me abstuve de ella y no obedecí la tentación que me ofrecía Satán».

«Apareció sin velo en la noche, y las tinieblas nocturnas, iluminadas por su rostro, también levantaron aquella vez sus velos».

«No había mirada suya en la que no hubiera incentivos que revolucionaban los corazones».

«Mas di fuerzas al precepto divino que condena la lujuria sobre las arrancadas caprichosas del corcel de mi pasión, para que mi instinto no se rebelase contra la castidad».

«Y así, pasé con ella la noche como el pequeño camello sediento al que el bozal impide mamar».

«Tal un vergel donde para uno como yo no hay otro provecho que el ver y el oler»¹².

Cuando ha superado las inhibiciones del miedo —todos los toreros padecen miedo, un miedo horroroso, según confesión unánime—, el lidiador en vena de inspiración llega a gustar un placer. Experimentar su señorío sobre la fuerza bruta del toro, dominarlo y «componer la figura», trazar con él en el espacio unos movimientos plásticos, causa un especial tipo de placer: no sólo intelectual, sino también corporal. Algunos han llegado a hablar de orgasmo. Tal vez sea una extrapolación, pero quede el testimonio, al menos, como indicativo. Como quiera, el cuerpo se manifiesta al modo de una parada nupcial. Esta forma de placer no difiere demasiado entre su versión exhibicionista (la corrida como espectáculo) y su versión solitaria (el torerillo solo en el campo a la luz de la luna o entrenándose en la placita de tientas).

Una dualidad que no hubiera desagradado a Platón se insinúa en el torero: porque posee la virilidad para dominar, no sólo al toro, sino a su propio miedo —peor enemigo, muchas veces—, se permite unas manifestaciones feminoides: para provocar la embestida del toro— «citarlo» es el término preciso—, el torero exhibe el señuelo de su cuerpo, con unos pasitos y unos contoneos que el varón no se permite en ninguna otra circunstancia. Una vez más, el lenguaje taurino es soberanamente revelador: lograr que el toro acometa, con reiteración y tenacidad, se expresa mediante la forma verbal «encelarlo»... Por otra parte, el matador viste con suntuosidad nupcial: engalanado como la novia para ser conducida a casa del esposo, también entre música y alborozo. Los matadores suelen preferir trajes bordados en oro: símbolo solar, real y sacerdotal. También las doncellas destinadas a desposarse con un dios, en algún rito cruento, eran ricamente aderezadas para su encuentro mortal con el esposo.

¹² GARCIA GOMEZ, Emilio: «Poemas arábigoandaluces», p. 95. Espasa Calpe S. A. Madrid, 1959.

Recordando que en las antiguas culturas el toro fue símbolo de la potencia genésica, el Gran Macho, el Divino Fecundador, el juego taurino consiste en atraer a ese macho, por lo que el torero asume un papel simbólicamente femenino. Es curioso el interés que Picasso sentía hacia las mujeres toreras¹³: una variante de la fiesta más bien desdeñada por los buenos aficionados. ¿Percibía él que la mujer torera, como tal, correspondía mejor a los significados ancestrales de la lidia? Provocar la acometida del toro es el equivalente de provocar la penetración sexual. Por desgracia, la ocasional victoria del componente animal en este singular combate, es decir, la cogida, constituye una penetración efectiva, sangrienta y acaso mortal. Eros junto a Thanatos... La habilidad del diestro consiste en provocar aquel encuentro para luego eludirlo en el instante preciso: incansable coquetería.

Pero el desenlace casi siempre es el contrario. Vence la vertical sobre la horizontal. El torero da muerte al toro. El principio femenino atrae al instinto fecundador para causar, en último término, su aniquilación o la concreta muerte de quien se deja arrastrar por el mismo: ésta última sería otra aplicación de sabor ascético.

El torero adquiere así valores de hermafrodita: una perfección originada por la fusión de ambos sexos en una persona única y armoniosa.

La androginia del torero le remite, además, a un papel primordial relacionable con la función ordenadora que cumple en la lidia. Partiendo de Gen. 1, 27, algunos autores habían creído deducir la androginia del primer hombre: «Filón y Orígenes dedujeron de este pasaje —y su autoridad estaba altamente valorada entre los platónicos renacentistas— que el hombre primero y originario era andrógino; que la división de hombre y mujer pertenecía a un estado posterior y más bajo de la creación; y que, cuando todas las cosas creadas regresen a su hacedor, el estado del hombre, dividido y desplegado, se replegará en la esencia divina»¹⁴.

¿De modo que las olas del tiempo han depositado en nuestras orillas este resto neoplatónico? No otra cosa sugieren los comportamientos recíprocos de torero y toro.

La crucifixión y la lidia

Todo lo anteriormente apuntado halla su aplicación cuando Picasso funde en una misma obra la iconografía de la crucifixión con elementos tomados de la lidia. En una serie de 25 dibujos fechados en marzo de 1959, aquella fusión es expresa, como no deja valorar Roland Penrose:

«En esta serie, la escena corresponde a la plaza y la propia Virgen preside el rito. En lugar de ser víctima pasiva de un ultraje, Cristo ha separado el brazo derecho de la cruz, gesto que se encuentra en algunas esculturas catalanas del siglo XII en lo que parece ser el acto preliminar del descendimiento. Sin embargo. Picasso lo interpreta como un intento activo por desviar la arremetida del toro, que ya ha desmontado a un jinete, el cual yace agónicamente al pie de la cruz. Se quita violentamente el taparrabo y provoca al toro como haría el torero con la capa. Esta

¹³ Cf. Pierre Daix: «La vie de peintre de Pablo Picasso», París, 1977, cit. en «Picasso. 1881-1973», p. 232. Ajuntament de Barcelona, 1982.

¹⁴ WIND, Edgar: «Los misterios paganos del Renacimiento», p. 212. Barral Editores. Barcelona. 1972.

perturbadora versión del drama antiguo recalca la estrecha conexión que en el pensamiento de Picasso había entre el ritual legendario de la corrida de toros y el tema del dios-rey sacrificado. Es posible que en el intento desesperado por desviar el curso de una violencia incontrolable vea una esperanza de resurrección en inmortalidad o una desesperación fundamental ante la inutilidad del heroísmo»¹⁵.

Aparece, pues, un Jesús-lidiador, que burla y vence al mal desde la cruz y por ella. Su victoria no se produce, empero, sin quebranto: antes bien, ha debido padecer para alcanzarla. La cruz deviene el eje en torno al cual se produce la humillación, primero, y seguidamente el vencimiento de la bestia. Estas traducciones verbales de la idea expresada gráficamente por Picasso son enteramente ortodoxas.

Podría serlo menos la concepción de Jesús como andrógino —que ya vimos en un dibujo de fecha anterior—, según aquel valor señalado en la figura del lidiador. Habrá que aguzar un poco más la exégesis y veremos que también es aceptable. La androginia no dista, en efecto, de la misión redentora en cuanto ésta recapitula y unifica la creación entera; y más particularmente salva a toda la humanidad, varones y mujeres, unos y otras reabsorbidos en la persona de Jesús. Por otra parte, la teología ha hablado de esto como «nuevo Adán», lo que haría verosímil atribuirle algunos de los rasgos —como el que nos ocupa— pensables para al primer hombre. Hacia ello tiende, a su vez, la virginidad, en exceso valorada por la tradición católica, en cuanto dependiente —mal que le pesare— de antecedentes paganos¹⁶.

Vicente Marrero sitúa esta iconografía en un período bastante feliz de Picasso en cuanto a las consecuencias de su permanente interés hacia el toro: «Ahora vemos una verdadera profusión de toreros que dominan y mandan sobre el toro; que abren sus brazos; que se confunden con la figura misma del salvador crucificado; picadores, caballeros-quijotes, en una preferencia indiscutible por la calidad plástica del personaje a caballo; Dolorosas; el mismo Cristo en la cruz con un brazo desclavado que sostiene un capote y hace un quite de muerte...»¹⁷. No tuvo, sin embargo, las consecuencias definitivas, en forma de grandes obras, que en aquella coyuntura podían vaticinarse: Picasso no culminó, resumiendo en una composición empeñosa, lo que había llegado a sentir acerca del simbolismo religioso de la lidia. Frank D. Russell entiende que el tema de la crucifixión es determinante en «Guernica»: se trata, como quiera, de una cuestión hartó opinable¹⁸.

Queda en pie la audiencia de Picasso, que le lleva muy adentro del espíritu cristiano cuando ejecuta sus versiones de la crucifixión.

¹⁵ PENROSE, Roland: Op. cit., pp. 230-231.

¹⁶ No sería adecuado, sino efectista, invocar aquí la androginia de Jesús pintado por Leonardo, ya que en éste obedece a razones íntimamente personales.

¹⁷ MARRERO, Vicente: «Picasso y el último toro». «Punta Europa», Núm. 75, p. 14. Madrid, 1962. Es un texto breve, que expone el «estado de la cuestión», recogiendo «el cambio de perspectiva desde la obra taurina (de Picasso) conocida hasta 1951 a la presente»: complemento, por ello, de su libro «Picasso y el toro». Ediciones Rialp. Madrid, 1951. La bibliografía actual suele echar en olvido estas aportaciones de Marrero, para cuyo aprecio debe tenerse en cuenta que fueron publicadas en años cuando la figura de Picasso era «tabú» en España.

¹⁸ D. RUSSEL, Frank: «El Guernica de Picasso», pp. 9-42. Editora Nacional. Madrid, 1981.

