

ICONOGRAFIA RELIGIOSA EN PICASSO*

Picasso, español universal —ilustrísimos académicos, señoras y señores—, salta una vez más a las ondas de la radio, la prensa y la televisión. La sociedad, a escala internacional, celebra el primer centenario de su nacimiento. La Real Academia de San Carlos de Valencia, con la cooperación del Museo de Bellas Artes, suma su homenaje a los numerosos rendidos por las naciones de todo color. Desde el dintel de esta conferencia quiero dejar constancia del reconocimiento al Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Dr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, por la deferencia al elegirme portavoz de la noble entidad que preside, en el recuerdo a Pablo Ruiz Picasso.

La pluma, hace décadas, a modo de cincel, viene tallando la figura de Picasso, colosal cantera de donde continuamente se extraen nuevos bloques de perspectivas. Hoy, sirviéndonos de la relectura interdisciplinar, intentamos sondear los fondos iconográficos religiosos depositados a lo largo de la obra picassiana. La metodología a seguir va a ser la utilizada por los sociólogos y psicólogos, quienes, por la vía de la encuesta y el muestreo, establecen conclusiones orientadoras de los principios de acción (1). Quizá el título "Iconografía religiosa en Picasso", colocado como frontispicio, lacere, cual trallazo rudo, la opinión sobre materias relacionadas con el espíritu, habida por el genial malagueño nacido en la soleada plaza de la Merced un 25 de octubre de 1881. Lo desconcertante del tema de la charla está sincronizado con el comportamiento bastante peculiar de los españoles. Más de una sorpresa deparará la paciente exploración de cuanto salió de las excepcionales manos de Pablo, conducidas por singularísimo espíritu plástico.

La aplicación de la relectura directa de las obras arroja luz. Luis Vives soñaba con el conocimiento de los textos originales por los alumnos de la Universidad. Los resúmenes o apuntes —según él— deforman. Hoy se alzan voces contra los sintéticos textos oficiales, porque dogmatizan al alumno impidiendo la elaboración de un criterio propio. El lamento de nuestro gran humanista valenciano salpica con sus lágrimas hasta las páginas de la teología. Hacía tiempo que la lectura directa de la Biblia era omitida. Vacío denunciado reiteradamente en el siglo XIII por el primer canciller de la universidad de Oxford Roberto Grosseteste —luego obispo de Lincoln—, uno de los más sólidos antecedentes del arte cinético por sus investigaciones sobre las lentes. Por lo general, en la Baja Edad Media imperaba en las aulas universitarias la escolástica, con Santo Tomás de Aquino como fuente básica, posteriormente glosada por los profesores en gruesos volúmenes. Entre otros recordamos, por la popularidad alcanzada, al renacentista "Cayetano", seudónimo de Tomás de Vio. Los comentarios fueron reduciéndose en extensión hasta configurar los sintéticos manuales preconciarios del siglo XX, donde se exponía más lo afirmado por los sistemas teológico-especulativos, que lo revelado por la Escritura. De ahí que al proponer Juan XXIII el regreso a las "fuentes", la Biblia recuperara su puesto de principal texto de documentación.

(*) Texto de la conferencia pronunciada en la Academia por su miembro correspondiente Ilmo. Sr. Dr. Juan Cantó Rubio, el 19 de noviembre de 1981.

CONTEXTOS HISTÓRICOS

Antes de proceder a excavar mediante la relectura interdisciplinar la "Iconografía religiosa en Picasso", conviene familiarizarse con el medio ambiente al suceder su nacimiento. Es interesante y luminoso rastrear las ideas dominantes durante los primeros años de cualquier hombre por ser los conceptos más maduradores, volcados sobre la inteligencia, los que producen mayor impacto por aquello de Aristóteles de ser la mente "tabla rasa en la que nada se ha escrito". Las primeras semillas depositadas dentro del futuro hombre le acompañarán toda la vida. Por ello, lo elemental de reconstruir los contextos históricos vigentes cuando se produce el desembarco en el puente de la vida.

Unas pinceladas sobre el clima teológico-religioso de finales del siglo XIX pueden facilitar el caminar por el problema espiritual de Picasso. Las ciencias eclesiásticas aspiraban a un mejoramiento. Por auparla a más altas cumbres lucharon los Papas desde León XIII a nuestros días. Por las fechas del nacimiento de nuestro pintor, en Roma hay un Papa, León XIII, intentando el reencuentro de la Iglesia Católica con la sociedad. El monje camaldulense Gregorio XVI, uno de sus antecesores, congeló actitudes de apertura ante las libertades modernas, retirándose más bien a los cuarteles de invierno. El Vaticano II intenta romper el aislamiento tendiendo la pasarela hacia la problemática contemporánea. León XIII peleó con pastoral de águila para afianzar postulados considerados tradicionales. Pocos meses antes de nacer Picasso publicó la encíclica *Diuturnum*, sobre el origen divino del poder. Teoría escorada, con visos de naufragio, a causa de situarse la fuente del dominio político en las urnas (2). Un acto decisivo para inyectar calidad y densidad a la cultura de los eclesiásticos fue la Constitución *Studiorum Duce*, del año 1931, de Pío XI, señalando las exigencias necesarias para pervivir, en el futuro, las universidades pontificias. En España, por no reunir las condiciones requeridas, fueron suprimidas todas a excepción de Comillas. ¡Hasta la legendaria de Salamanca desapareció!

En la Málaga natal, de Picasso, la situación clerical andaba más bien por zonas grises con tendencia a la baja. A principios de siglo ocupa la sede un obispo bondadoso, oriundo de Antequera, don Juan Muñoz Herrera, e imperceptibles fueron sus esfuerzos por reorientar hacia áreas de más calidad la formación del clero; será su sucesor don Manuel González García, quien acometa la tarea de mejorar la preparación cultural-espiritual de los futuros pastores de almas. Conocida es la anécdota del peligro que encerraba, en opiniones de ciertos clérigos proveyos, el propósito del obispo González de construir

(1) A este propósito escribe Jacques Leclercq: «No es que haga falta contrastar todos los hechos de una manera exhaustiva. Hay muchos que son parecidos: lo esencial es escoger un número suficiente de hechos significativos. Es la misma ley que se aplica en todas las ciencias, lo mismo en las ciencias que estudian al hombre como las que estudian la naturaleza infrahumana. Especialmente en sociología y sociología, se reúnen escrupulosamente un determinado número de hechos significativos y no se empeña uno en coleccionar todos los datos.» *Filosofía e historia de la civilización*, Madrid, 1965, Guadarrama, 47. Puede consultarse también Alberdi, Lorente, Moreno, *Metodología e investigación por muestreo*, Madrid, 1969, Euramérica.

(2) Cantó Rubio, J., *Las tendencias políticas en el arte*, Estudios Políticos, 213-214 (1987), 188. Madrid.

un seminario en las afueras de la ciudad. El gran riesgo consistía en que si se producía una rebelión de los seminaristas contra el rector, el prelado llegaría tarde. Hasta entonces el seminario estaba ubicado dentro del Palacio Episcopal.

Estético

Un índice del clima laico imperante por los tiempos de la arribada de Picasso al mundo es el ballet "Excelsior", estrenado en el teatro "Scala" de Milán, el 11 de enero de 1881. El espectáculo fue muy del gusto de la sociedad calificada de buen paladar, más de cien representaciones tuvo aquel año. En seis partes y once cuadros ofrece un documento importante, de matiz laico, de la cultura italiana (¡y por qué no de otros países!) de finales del siglo XIX. De él se ha dicho que es "el producto perfecto de la gran ilusión reformista, y un monumento a la inteligencia del hombre que finalmente consigue doblegar las fuerzas naturales a sus deseos... Con su fe ilimitada en el progreso científico interpretaba el optimismo de las nuevas clases, que veían en la industria y en los descubrimientos el modo de rescatar a la humanidad de sus antiguos males. El oscurantismo representado por la España de la Inquisición lucha con la luz que va a ser el progreso" (3).

En pintura, el año 1884, la escuela neo-impresionista, con su exposición en el "Salón de los Independientes", se da a conocer del público. Serán años de auge para los nombres de Seurat y Paul Signac.

La sinceridad de Picasso

Primordial para adentrarse por el tema es consultar a la sinceridad de Pablo. La sinceridad de Picasso está fuera de toda duda. La "Comida frugal", pintada el año 1904, constituye patente testimonio. Manifiesta con claridad un tramo de la vida caracterizado por la estrechez económica del pintor, quien no poseía blanca en el bolsillo. Los momentos felices de las mujeres que desfilaron por su corazón resaltan con sus reiteradas maternidades. El padre chiflado por su vástago lo percibimos en las interpretaciones de Pablito.

La sensibilidad rebasa los límites de la estética para difundirse por las relaciones humanas con los deudos y amigos. En diciembre de 1915 escribe a Gertrudis Stein contándole la situación personal a causa de la dolencia que corría la salud de Eva. "Mi vida es un infierno. Eva está cada día más enferma. Voy al hospital y paso la mayor parte del tiempo en el metro". ¿El trallazo a sus sentimientos estaba acompañado de una sacudida espiritual? He aquí una hipótesis de trabajo. Por entonces da salida a su interior pintando el "Arlequín". Esta figura, uno de los tipos fundamentales de la "Comedia del Arte" italiana, evolucionó desde 1596 al siglo XX. Primero encarna al criado patán y zafio, después a la ignorancia y astucia. El actor Dominique lo transforma ante los ojos de los parisinos en personaje elegante y espiritual. El Romanticismo lo contempla como la posibilidad de evadirse de sí mismo. En nuestro siglo, simboliza al hombre que cambia constantemente de opinión; en otras ocasiones "es portavoz —según Aeppli— de la intensidad de la vida urdida por la oscuridad del morir, del saber entorno de la muerte" (4). Picasso, cuya preocupación por el tema de la muerte es proverbial, se interesa por el Arlequín igual que lo hicieron Degas, Cézanne, Derain...

Trasladando la reflexión al terreno de la iconografía religiosa como expresión directa de su "yo espiritual", detectamos cuadros religiosos ejecutados a lápiz y carbón, es decir, para vaciar la intimidad. Lápiz y carbón sirven de canales de desahogo del alma sobre

el papel que asume las veces de interlocutor en esta conversación personal. Eran para disfrute propio, ajenos a la venta; aquí localizamos una cota para otear el contenido religioso que subyace en la obra de Picasso. Tema de esas obras de sinceridad espiritual es la "Crucifixión" reiteradamente interpretada. La prensa recogió la conversación de Picasso con el párroco de Vallauris, en la que a propósito de sus interrogantes sobre "¿Qué es Dios?", decía el artista: "Me gustaría hablar con un padre que me lo explicara con claridad, todos los padres que hablan conmigo se dirigen en un lenguaje que difícilmente capto. Se tendrían que dar cuenta de que soy un lego en este sentido". Palabras reveladoras. Primero, manifiesta abiertamente que conversaba con sacerdotes; no rehuía, pues, el trato. Luego, con franqueza cargada de humildad, confiesa no entender el vocabulario de los clérigos y para mayor abundamiento se proclama lego.

Quizá de haberse producido antes el retorno a las fuentes proclamado por Juan XXIII, tanto Picasso, como Ortega, Unamuno..., por mencionar a algunos, replantearían distintamente su postura religiosa. Papini hace escribir a su imaginario papa Celestino VI el reproche a los teólogos de servir los caldos de la teología en ollas del siglo XIII; la presentación del manjar influye en la inapetencia. Posiblemente otra de las causas de esa carencia de sincronización entre los clérigos y Pablo se deba a las sumarias ideas estéticas de la "Suma Teológica", y, en consecuencia, los comentaristas de Santo Tomás tampoco se detienen con extensión al explicitarlas. De ahí la tibieza de la docencia estética en la formación de la clerecía, hecho paradójico dado que el arte integra el conjunto de *loci theologici* o "fuentes básicas" de la Teología. Las ligeras pinceladas del Aquinate pueden ser motivadas por la influencia árabe y por la concepción del arte de los dominicos. El trato de favor dispensado a Averroes es manifiesto, la pintura y escultura —las manifestaciones plásticas más familiarizadas con los criterios estéticos del hombre de la calle— no son precisamente el fuerte del arte árabe (5). Los dominicos, entregados a la palabra, o sermón, y a la docencia de cátedra, prefieren la idea y la especulación sobre la imagen. La decoración mural transmisora del mensaje cristiano a las masas típica del monje románico cede el puesto a la voz y a la letra, características del fraile mendicante, promotor de la espiritualidad de la ciudad o burguesa. El monje promocionó la iconografía y el fraile la idea. Canónicamente monje y fraile son dos estados religiosos distintos que reflejan también mentalidad diferente.

Posiblemente si los "padres" con quienes conversaba Picasso hubieran poseído sólida formación estética con su correspondiente vocabulario específico estaría resuelto el problema de "ese lenguaje" que estaba demandando Pablo. Desde la Prehistoria hasta tiempos no muy lejanos, el "Arte y la Religión" eran hermanos siameses. Herbert Read señala el Alto Renacimiento como el momento aproximado "cuando se presenta el síntoma de una escisión definitiva" (6); más adelante, al indagar sobre la

(3) Cfr. El ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico, Madrid, 1980, Aguilar, 137-9.

(4) Pérez-Rioja, J. A., Diccionario de símbolos y mitos, Madrid, 1971, Tecnos, 77-78.

(5) De la vinculación de Santo Tomás de Aquino al mundo intelectual árabe escribe Montgomery: «Entre el Toledo cristiano y la Córdoba islámica de finales del siglo XII, cuando Anverroes se encontraba en la cima de su prestigio, no había ningún «telón de acero», y el pensamiento del gran aristotélico penetró con mayor facilidad en la Europa cristiana que en los centros islámicos de Oriente, constituyendo un factor importante entre los que posibilitaron la mayor realización intelectual de la Cristiandad medieval: la filosofía de Santo Tomás de Aquino.» Historia de la España Islámica, Madrid, 1970, Alianza Editorial, 189.

(6) Read, Herbert, El significado del arte, Madrid, 1974, Novelas y Cuentos, 75.

historia del arte occidental desde el Renacimiento a nuestros días, afirma: "... comenzamos a considerar que no puede haber arte grande, o grandes períodos de arte, sin que exista un íntimo eslabón entre arte y religión" (7). Todavía más esclarecedor resulta, a nuestro propósito, su punto de vista cuando dice: "Aun cuando grandes artistas han creado sus obras maestras aparentemente apartados de cualquier tipo de fe religiosa, cuanto más de cerca consideremos sus vidas, es más probable que lleguemos a descubrir la presencia de lo que únicamente podemos denominar sensibilidad religiosa" (8).

De los conocimientos de Picasso referentes a los libros de espiritualidad cristiana, poseemos un rasgo altamente revelador. En un momento dado, el poeta Max Jacob decide ingresar en la familia cristiana. Picasso fue el padrino de bautismo, regalando a su ahijado, como recuerdo de tan trascendental acto, el "Kempis" o "Imitación de Cristo". Detalle válido para elucidar sobre sus inquietudes religiosas. La íntima amistad que les unía permite suponer que mantuvieron más de una charla acerca del paso a dar por el poeta y de las causas que le movían. Sería decisivo poder reconstruir el diario privado de los dos amigos correspondiente a los tiempos anteriores y posteriores a la recepción del primer sacramento cristiano. Max Jacob, escritor por vocación, es presumible haya dejado retazos manuscritos de las vicisitudes de su incorporación a la Iglesia Católica.

ICONOGRAFÍA RELIGIOSA

Al hablar de iconografía religiosa, nuestra atención se dirige a la cristiana y a la extra-cristiana, por juzgarlo más de acuerdo con lo pintado por Picasso. Preferimos esta metodología por varias razones.

Primero: después de la derrota infligida por Japón a Rusia en Port-Arthur, año 1905, que conmocionó a Europa al ser la primera vez que en tiempos contemporáneos un pueblo de los llamados de "raza blanca" era vencido por un amarillo; y después de la Segunda Guerra mundial, cuando los pueblos colonizados reclaman la independencia, cultura nativa, costumbres y religión propias, es obligado valorar, por la más estricta justicia, a la iconografía extra-cristiana como expresión de una fe. La sinrazón del hombre europeo dominador ha llegado a tratar con ligereza, superficialidad y hasta desnaturalizar objetos de culto de alto valor religioso para los hombres de otras geografías. Ejemplar en este sentido es la extirpación del contenido sacro practicada con las máscaras negras y la caligrafía chino-japonesa tratadas con asepsia de fe.

Segundo: la palabra "teología", como se sabe, etimológicamente significa "ciencia de Dios". Para Aristóteles, "Teología y Mitología" eran conceptos idénticos. Los estoicos entendían por "Teología" los estudios relativos a Dios verificados en el campo de la mitología, liturgia o filosofía. El cristianismo tardó en aceptar el término por considerarlo contaminado de paganismo. En el área cristiana de Egipto y del Próximo Oriente, dos egipcios, Clemente de Alejandría y Orígenes, especialmente éste, fueron los primeros en incorporarla a sus escritos. Con Eusebio de Cesarea, adquiere carta de naturaleza de modo permanente en el lenguaje teológico de la cristiandad oriental. La iglesia de habla latina tarda hasta Abelardo (1079-1142) para generalizarla; en su lugar, durante mucho tiempo, utilizó la fórmula "doctrina sacra" (9) y "página sacra".

Tercero: ciertas obras del arte español manifiestan síntomas de infravaloración e incluso ridiculizan pensamientos religiosos diferentes al cristiano. Eco de ese desnudar de lo sacro a la mitología griega son los lienzos de Velázquez "Los borrachos" y la "Fragua de Vulcano". Amén de la escasa cabida del tema religioso heleno entre los asuntos preferidos de nuestro Siglo de Oro. En el

fondo late falta de lógica si volvemos la mirada a la pintura Paleocristiana, la cual con asuntos de filiación pagana exornó los muros de las catacumbas mediante el procedimiento del simbolismo.

En resumen, para detectar los vestigios de motivos religiosos en Picasso es elemental iniciar la cuenta atrás, poner la hora cero e iniciar la exploración sobre su plástica de raíz religiosa.

ICONOGRAFÍA RELIGIOSA POR DÉCADAS

El rastreo de la iconografía religiosa en Picasso lo efectuamos por décadas.

Antes de los veinte años

"... hay también —dice Theodore Reff— en las primeras obras de Picasso una tendencia religiosa, inspirada tanto por la persistente vena mística de la vida y del arte españoles como por el renacimiento de la temática sagrada que se produjo a finales del siglo XIX en el arte europeo" (10). En ese retorno la acción de los prerrafaelistas fue sobresaliente.

Picasso antes de cumplir los veinte años había pintado, entre otras, las de "Primera comunión", "Ciencia y Caridad", "La Última Cena de Cristo con sus discípulos", "La



Picasso. «La Primera Comunión». Dibujo preparatorio (Museo Picasso, Barcelona).

(7) O. C. 75.

(8) O. C. 75.

(9) Schmaus, Michael, *Teología dogmática*, Madrid, 1960, Rialp, I, 17-8.

(10) Theodore Reff, *Cfr. Picasso 1881-1973*, Barcelona, 1974, G. Gili, 13.

Natividad", "Muchacha en oración" y "Descanso en la Huida a Egipto", éste de 1895, que reproduce Gaya Nuño y tiene 50 x 36 cm.

El tema de la comunión es de ascendencia barroca, como consecuencia de la iconografía dictada por el Concilio de Trento. En el medievo y en los siglos xv y xvi se representaba la "Última Cena", pero no la comunión de los santos. El artista, obedeciendo órdenes del clérigo-mecenas o de católicos piadosos, escenifica la recepción del "Pan" por santos de gran popularidad para reafirmar la presencia de Cristo en la Eucaristía cuestionada por los protestantes. El valenciano Jerónimo Jacinto Espinosa —continuador del estilo de Ribalta—, conectado con la escuela andaluza, pintó la "Comunión de la Magdalena". Antes, "Il Domenichino" —divulgador del estilo clásico de los Carracci en Roma— captó la "Comunión de San Jerónimo". Rubens, inspirándose en el italiano, plasmó "La última comunión de San Francisco de Asís". Goya, aunque alejado temporalmente de Trento, realizó el lienzo de la "Última comunión de San José de Calasanz". Picasso con "Primera comunión" mantiene la tradición. La niña vestida de "casi novia", costumbre muy arraigada entonces entre los primocomulgantes, aparece enmarcada por los padres. El tema revela la importancia del acto para la familia española. Hay dibujos preparatorios de este cuadro.

Con "Ciencia y Caridad" exhibe un testimonio de reconocimiento de la acción caritativa de la Iglesia a través de las Hijas de la Caridad de San Vicente Paúl. Al reproducir la cara de su padre en la del médico, además de expresar la devoción filial, afirma la estima del servicio de la Iglesia al prójimo. De esta obra hay varios bocetos y apuntes previos.

Al fotografiar pictóricamente la escena de un monaguillo vertiendo aceite, destinado a la lámpara del Sagrario, de la alcuza a la redoma de una vieja con apariencia necesitada, revela que el suceso le era familiar.

De los 20 a los 30 años

La estancia en París, con todo cuanto conlleva de apertura, crisis y asimilación de nuevas ideas, lejos de borrar la iconografía de cariz religioso, la acentúa aunque la mantenga de forma velada.

El "Entierro de Casagemas", su gran amigo, que se suicidó tras el fracaso amoroso, engarza con la vieja tradición plástica cristiana donde se enumeran los entierros pintados por Giotto, por Miguel Ángel, con su Cristo atléptico; del "Conde de Orgaz" de El Greco y las procesiones barrocas sobre el tema. De pequeño pudo contemplar la procesión del Santo Entierro, de la Semana Santa malagueña. Picasso camufla el asunto tradicional, pero en el fondo podemos palpar el valor sacro del muerto.

El mismo año que cumplía los veinte, pinta, sobre los muros del Café Zú, de Montmartre, "La tentación de San Antonio". Sabartés refiere que al exclamar uno de los que contemplaban el trabajo: "¡La tentación de San Antonio!", Pablo detuvo la composición. Reff, al glosar el mural, dice: «... la elección de Picasso era personalmente muy significativa, pues resumía las atracciones simultáneas que ejercían sobre él los temas de la sensualidad y la inspiración espiritual, el erotismo abierto y el remordimiento religioso, algo que impregnó su primera obra y se manifestó incluso en "Las señoritas de Aviñón" y en varias de las primeras composiciones cubistas, incluida una curiosa variante de la propia "Tentación de San Antonio"» (11).

El lienzo "Dos hermanas" está inspirado en la iconografía de los encuentros entre la Virgen María y su prima Santa Isabel, muy del agrado de la plástica románico-gótica.

En "La vida", el hombre y la mujer acurrucados, del fondo, recuerdan cierta iconografía alusiva al pasaje bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. La mujer portando al niño en sus brazos evoca la verticalidad de postura y caída de pliegues de las Panateneas del Partenón de Atenas, labradas por Fidias, y ciertas madonnas renacentistas. La mirada penetrante de la madre y la boca cerrada expresan significativamente la profunda meditación. En un dibujo preparatorio, en que en lugar de la cabeza de Casagemas, traza la suya propia, su mano derecha con el dedo índice, señala claramente al cielo.



«La vida», por Picasso (dibujo).

Al período rosa, ventana abierta a la esperanza, pertenece la familia del acróbata. A los cuatro siglos justos de pintar Rafael la Sagrada Familia con San José imberbe (1505) realiza Picasso "La familia del acróbata con mono" (1905). Calcando al de Urbino, reemplaza el atuendo tradicional de los personajes sacros por la ceñida vestidura circense del acróbata. Los gestos de José y María son reproducidos con fidelidad. A José ni siquiera tuvo que raparle la barba, lo cual le venía de perilla para su rostro del acróbata. Al Niño-Jesús desnudo, que pasa a ser el hijo de la familia, nada tuvo que enmendarle. ¿Novedad aportada por Picasso? el brochazo negro-paraduzco del mono.

Aglae, Eufrosina y Talía, las tres hijas de Zeus sirvieron repetidas veces de temas a pintores y escultores con la denominación de "Las Tres Gracias". Picasso retoma el asunto sacro de los griegos al pintar "Tres muchachas holandesas".

El año 1906, estando Picasso en Gosol, pintó "Los dos hermanos". Al más pequeño lo representa encaramado sobre los hombros del mayor, la actitud superficialmente observada puede dar la sensación de cotidiana y, si se quiere, hasta trivial, pero analizada al tras luz de la iconografía tradicional, constituye versión moderna del

(11) O. C. 13. Santiago Amón señala como fuente de inspiración de las «Señoritas de Avignon» la obra de El Greco «El Quinto sello del Apocalipsis». Cfr. Picasso, Madrid, 1973, Editorial Cuadernos para el Diálogo. Ilustración gráfica.

viejo tema religioso de San Cristóbal. Entre otros, tratan antes el tema el "Grabado en madera de San Cristóbal, pormenor de una Anunciación" atribuida a Jacques Deret, hacia 1435 (hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas) y Joachim Patinir, cuya obra puede admirarse en El Escorial. Cristóbal es el gigante que portó al Niño Jesús, ayudándole a vadear el río. Santo que, a pesar de haber sido apeado del martirologio después de las investigaciones de los Bolandistas, sirvió de pretexto para el asunto plástico sacro.

El mismo año en Gosol pinta "Desnudo acostado", el cual recuerda a las "Venus" echadas del Giorgione y Tiziano, entre otros. La nueva versión del tema, democratizado, la de Picasso con la "Parodia de la Olimpia de Manet". Emplea pluma y lápiz. Dos hombres arrojan a la mujer recostada sobre el lecho, no falta la mujer negra y, a los pies, coloca la doble compañía del perro y el gato, animales domésticos por excelencia. Finalmente incorpora al grupo un hombre llevando una pieza de cerámica con frutas similares a las que luego aparecerán en las "Señoritas de Aviñón".

La correcta interpretación del desnudo exige retornar al pretérito. En la Prehistoria el desnudo encarna y simboliza los altos valores de la fecundidad, el culto y el afán de pervivencia. En Egipto era signo de la posición ocupada. Entre los sumerios, en remotos tiempos, era el desnudo la actitud litúrgica en uso y más tarde denotó la condición del prisionero. En Grecia estaba vinculado con los dioses, la defensa de la patria y la gimnasia. La Iglesia, a causa de una lejana influencia perso-judía, observa la actitud del rechazo respecto al desnudo. España tiene una versión peculiar. Para la adecuada comprensión del problema se precisa educación estética, base para la realización de la esencia moral del hombre. El hombre coetáneo está falto de un lavado de mente para redescubrir el sentido sacro del desnudo. Jesús exhibe su cuerpo sin ningún ropaje en los "Nacimientos" y, frecuentemente, cuando Niño aparece vinculado a la Madre, María. Los faraones del Imperio Antiguo dejaban sin cubrir extensas zonas corporales, como signo de divinización; por el mismo sendero discurre cierta escultórica de los emperadores romanos y, a la vuelta de la esquina, en nuestro tiempo, Ingres, inspirándose en la apoteosis de los primeros emperadores romanos, pinta la "Apoteosis de Bonaparte" (1853) representando desnudo a Napoleón camino del cielo, sobre carro tirado por corceles, mientras le corona la diosa Victoria. Composición de matiz clásico, para trasladar al corso el aspecto religioso del culto al César.

El cambio de óptica respecto al desnudo exige actualizar el pensamiento de Platón, quien en su "República" enseña la necesidad de impartir la educación estética como paso previo y fundamento de la perfección moral. A un mundo sin educación estética de las masas podemos preguntarle, ¿dónde está la perfección moral? Pío XII diagnosticó a nuestro entorno al exclamar: "Es todo un mundo lo que tenemos que reconstruir desde los cimientos, lo que es necesario transformar de salvaje en humano y de humano en divino" (12). Primero, pues, formación estética y luego perfección moral. El desnudo, en resumen, asimilado con espíritu noble, desempeña el oficio de pedagogo eficaz en la educación del hombre y lo catapulta hacia lo religioso.

El año 1906 es prolífico en pinturas picassianas de reminiscencias religiosas. "Hombre, mujer y niño", realizado en París, recuerda a las composiciones de la Sagrada Familia.

En la década de los veinte a los treinta años de la vida de Picasso, encontramos una serie de cuadros sobre la "Madre e hijo", personajes cuyo árbol genealógico

iconográfico se remonta a "Isis y Horus", antecedente de las Vírgenes románicas y góticas. Los coptos mantienen viva la ancestral tradición icónica del milenario país del Nilo con "Isis y Harpócrates". Sería una sensible laguna el dejar de mencionar en este momento a las Madonnas del renacimiento. El tema, pues, de "Madre e hijo", históricamente, es de raigambre y ascendencia sacra.

De los 30 a los 40 años

La "Crucifixión", asunto acariciado por los artistas románicos, góticos, renacentistas y barrocos, surge, sin embargo, esporádicamente en las vanguardias del siglo xx. Los escultores románicos presentaban a Cristo clavado en la cruz pero con los ojos abiertos de par en par, vistiendo indumentaria elegante: el imaginero efigia al "Señor-Dios". Los pintores y escultores góticos lo presentan casi desnudo y sangriento; ahora el burgués —estamento recién incorporado a la estructura social— con los crucificados lacerados, dice al pueblo: lucharemos, saldremos con heridas, pero venceremos como El. En los renacentistas, debido al más perfecto conocimiento de la anatomía humana, merced a los avances de la cirugía —gracias a las disecciones comenzadas por Vesalio en Padua— los Cristos crucificados, sin abandonar el aspecto doloroso, son auténticos estudios del cuerpo humano, que presentan más bien a un atleta. Aleccionadores son los de Castagno, Mantegna y Miguel Ángel. El barroco sigue la línea de la exhibición anatómica de corte musculoso, con Rubens, pero acentuando el sufrimiento padecido por el Redentor al recomprar al hombre. En las vanguardias plásticas del siglo xx tienen personalidad propia los de Rouault.

Picasso lo hará nacer del lápiz y del carboncillo repetidas veces. Hacia 1902, siendo mozo de dibujo un Crucificado de empaque románico y de hechuras fantásticas. ¿Por qué toma el tema cuando navega entre los 30 y 40 años? ¿Estará su espíritu sacudido por alguna conmoción religiosa? Una cosa parece cierta: su proverbial sentido de la muerte le ambienta para la interpretación. El que pinta ahora en París, por las dimensiones del paño de pureza es de estirpe barroca. El motivo de la Crucifixión le estanca en el sentido trágico del Cristianismo. Se detiene en el Viernes Santo, con la aparente catástrofe del Calvario, sin dejar correr al calendario hasta el Domingo de Resurrección, que es lo verdaderamente cristiano. Cristo muere para resucitar, de ahí el vaho de alegría que impregna al mensaje pascual. Odo Casel, en su libro *Misterio de la Cruz*, afirma que en los primeros siglos cristianos existía una corriente de opinión opuesta a la adoración de la Cruz por considerarlo pagano, tal es el caso del apologista Minucio Félix (s. III). La aceptación cristiana de la Cruz, cuando sea admitida más adelante, será porque veneran en ella a Cristo. "Los cristianos —dice— debemos adorar la Cruz de manera distinta de como adoran los paganos a sus ídolos; nosotros no podemos adorar una simple madera" (13). La razón del profundo optimismo de las primeras generaciones estriba en que vivían, como punto central, la Resurrección de Jesús.

Pablo continúa en París. Durante esos momentos de intimidad y diálogo consigo mismo a través del lápiz, delineó "Mujer con rosario", devoción entonces muy difundida y arraigada, de pequeño seguramente habría visto en esa actitud a su madre y el tema no era extraño a

(12) Pío XII. Alocución sobre «El mundo mejor», 10 febrero 1952.

(13) Odo Casel. *Misterio de la Cruz*, Madrid, 1957. Guadarrama, págs. 243-4.

su hogar, puesto que un hermano de su padre era canónigo de la catedral de Málaga. El rosario —a pesar de su popularidad— es la sustitución del Salterio allá por el siglo XIII, al dejar de ser los salmos oraciones dominadas por las masas cristianas.

El buceo por el hecho religioso lo practica Picasso también por aguas extracristianas sumiéndose en las profundidades de la mitología griega, excitante espiritual de los helenos. El episodio de Dayanira, la mujer de Heracles, con Nessu, lo recuerda por dos veces durante el mes de noviembre a lápiz.

De los 40 a 50 años

La madurez mantiene tensa la avidez por la iconografía religiosa. Espigando entre la producción de la etapa de su vida comprendida entre los cuarenta y cincuenta años, aborda: la flauta de Pan, Minotauro, Crucifixión, Crucifixión según Grünewald, Sileno danzando y Guernica.

La estancia en Antibes será el momento de llevar al lienzo, con el óleo, el asunto de "La flauta de Pan", corría el año 1923. En la mitología griega el dios Pan alimenta la espiritualidad de los pastores.

En papel pegado sobre tela, utilizando el carboncillo, dibuja el año 1928 "Minotauro". Habita entonces en París. El "Minotauro" será uno de sus temas predilectos. Con él rinde pleitesía al culto minoico del toro, una de las grandes profesiones de fe religiosa en el Mediterráneo de los siglos anteriores al nacimiento de Jesucristo. Cuando Picasso habla de Minotauro recoge esencias diseminadas por teologías no-cristianas. Champolion advierte de la analogía encontrada, por el área de los pueblos orientales, entre los cuernos y los rayos del sol (14). "El sol —dice Cirlot— teogónicamente, expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones de deidades" (15). Respecto a los cuernos, escribe el mismo autor: "... en todas las tradiciones primitivas los cuernos implican la idea de fuerza y de poder..., en la composición decorativa y ornamental de los templos asiáticos... se consideraban de valor sacro" (16). Uno de los nombres dados en el Antiguo Testamento a Dios es Elohí, que significa poder, emblema del poder son los cuernos. En Egipto el dios Amón se caracteriza por los cuernos. El tema, como puede apreciarse, es amplio. En la fuente bautismal de la iglesia de S. Barthélemy de Lieja (obra de Renier de Huy (1107-1118) los doce toros que la sustentan simbolizan a los apóstoles.

Boisgeloup será el medio ambiente donde el 17 de septiembre de 1932 hará hasta tres interpretaciones el mismo día de la "Crucifixión de Grünewald". Muy obsesionado tenía que estar con el tema, puesto que lo repite otras tantas veces el día 19 del mismo mes, dos el 4 de octubre, y el 7 de este último mes, tras hacer diferentes estudios sobre el asunto, realiza una ejecución completa.

Sileno, hijo de Pan según unos y de Hermes y una Ninfa en versión de otros, le ocupa la atención en 1933. Regresa nuevamente a la mitología para exaltar la gran sabiduría, atributo típico de Sileno. Al presentarlo danzando destaca lo religioso, ya que la danza poseía ese talante para el griego.

El legendario "Guernica" tampoco se exime de aportar, entre sus elementos componentes, las referencias a la iconografía religiosa. La mujer aullando con el hijo en regazo enzarza con la "Pietà", de origen gótico, popularizada por Miguel Ángel. Entre los siglos XIV y XV Europa va a padecer la peste negra de 1348 y la guerra de los Cien Años, desgracias que barrieron del mapa a más de veinticinco millones, según cálculos de los ex-

peritos. Frecuente era la escena de la madre con el hijo muerto sobre las rodillas; la Iglesia, con fino sentido pastoral para aproximarse al pueblo machacado por el dolor, lanza el temario pictórico y escultórico de la imagen de una Virgen María con el Hijo muerto, al que sirve de apoyo. La mujer del "Guernica", con sus trazas de triángulo —que ya habla de un clasicismo— entronca, con su desgarrado grito, con las medievales "piedades". La gran bombilla que, preside el cuadro es afín al ojo de Osiris, signo de presencia y afirmación. El toro es pariente de los antropomorfos asirios.

De los 50 a los 60 años

Al doblar Picasso el cabo de los cincuenta años, a tres obras queremos referirnos: hombre con cordero, bodegón con calavera y a David y Betsabé.

La casualidad quiso que Pablo, inspirándose en el sumerio "Hombre con cordero", en la escultura griega arcaica del "Moscófoco", u hombre con ternero, y en los paleocristianos "Buen Pastor", ejecutara a estas alturas de su existencia, para el pueblo de Vallauris, el "Hombre con cordero" (1944), obra realizada tras haberla ensayado desde febrero de 1943, empleando material tan ligado a la iconografía religiosa griega como era el bronce. Interesante sería descascarillar la escultura "Hombre con cordero" y otear qué quiso encerrar dentro de ella... Pienso que hubo algo más que un simple acontecer si tenemos presente que, para los exegetas de la obra de Pablo Picasso, el declive del malagueño comienza en 1942. ¿Fue un retornar a las fuentes de la espiritualidad cuando su agudo ingenio le hacía ver que en realidad todo estaba ya consumado? (17).

El año 1945, en el París de sus mocedades y tantas etapas de su vida, pinta "Bodegón con calavera, puerros y cacharros de barro". El barroco español más castizo y religioso, está presente en la obra. La calavera es tratada con frecuencia por los pintores y escultores del Siglo de Oro. La simbología la emplea para designar lo efímero de lo terreno y lo vacío de las ostentaciones mundanas. En arte encarna el emblema de santos penitentes, v. gr. San Jerónimo y María Magdalena. Holbein recurre a la calavera para expresar la "Danza de la Muerte", asunto obsesivo durante los siglos XIV y XV para el hombre medieval europeo. Personaje familiar es la calavera a Valdés Leal, el de las "Postrimerías" del Hospital de la Caridad de Sevilla. Prototípica, al particular, es la efigie de San Bruno con la calavera en la mano e imponiendo silencio con el dedo sellando la boca. Clásico es el cuadro de Pereda "El sueño del caballero", con magnífico cráneo bien perfilado. El cartujo Sánchez Cotán deja constancia de la abstinencia de su orden, con los vegetales de los bodegones. El bodegón, que ya apareció en el convencionalmente llamado "Segundo estilo pompeyano", equivale a pintura de alta dosis de filosofía, siendo muy preferido por las épocas de crisis. Veámoslo. Sila, aficionado a suprimir la oposición política con baños de sangre, gobierna durante el período que corresponde al citado estilo pompeyano. El siglo XVII, con la crucial crisis política compañera de la guerra de los Treinta Años, cuyo remate final fue la paz de Westfalia (donde desaparece la Europa vertical —Papa y Emperador— para dar paso a

(14) Portal, F. *Les Symboles des Égyptiens*. París, 1979. Editions de la Maisnie, págs. 46.

(15) Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1969, Labor, 428.

(16) O. C. 168.

(17) Constantino colocó en Bizancio escultura del «Buen Pastor» para dar una fisonomía peculiar a la ciudad. Aquella vieja praxis es resucitada en Vallauris con el «Hombre con cordero», situado en la plaza del mercado de dicha localidad.

la horizontal o del equilibrio entre las naciones), coloca entre la temática preferida de los artistas tanto del área católica como protestante, el bodegón. Las vanguardias del siglo xx, exponente de las crisis y anhelos de nuestra centuria, también echan mano de él. Picasso, en las "Señoritas de Avión", sitúa en primer plano un extraordinario bodegón, asunto acariciado por Gris, Braque, Julio González, Zobel...

Finalmente seleccionamos el tema "David y Betsabé", sucedido narrado en el libro segundo de Samuel (18). Picasso lo reinterpreta según Cranach el Viejo, ejecutando tres trabajos sobre el asunto el día 30 de marzo de 1947; sobre él volverá en 1949. Rembrandt ya había tratado el pasaje bíblico presentando a una Betsabé turbada y sacada de la sombra por la luz, como dorado fruto apetitoso.

CONCLUSIÓN

El método sociológico del muestreo —decíamos al principio— ha sido el instrumento empleado para la

relectura interdisciplinar de Pablo Ruiz Picasso, desde la óptica de la iconografía religiosa dentro de su obra esculto-pictórica. Ramillete plástico que hace pensar su alineación entre los famosos liberales del pasado siglo xix, quienes presumían de asepsia religiosa, pero en los que en momentos cruciales salía a relucir el fraile que llevaban dentro. Del factor religioso, como advierte Unamuno, no se puede prescindir si queremos ser objetivos al interpretar la cultura occidental (19). En los instantes postreros de esta charla pido comprensión para el trabajador estético Pablo Ruiz Picasso, obrero incansable, desconcertante como el siglo xx. Hombre que quiso aclarar su fe y solapadamente envolvió sus interrogantes e inquietudes con el arte. Habrá que descubrirlo.

JUAN CANTO RUBIO

(18) 2 Samuel, 11 a 12.

(19) *Cartas inéditas de Unamuno*, Santiago de Chile - Madrid, 1972, Ediciones Zig-Zag, Ediciones Rodas, 89.