

# María de Magdala, una interpretación sobre la caracterización emotivo-pasional de lo femenino en las crucifixiones de Picasso

Paulina Liliana Antacli

Universidad Nacional de Córdoba (UNC); Universidad Nacional de La Rioja (UNLaR)

paulinaantacli@gmail.com; paulinaantacli@unlar.edu.ar

**RESUMEN:** En la historia del arte occidental la caracterización emotivo-pasional de María de Magdala al pie de la Cruz ha generado un discurso común sobre la imagen de un cuerpo expresivo en estado de agitación extrema. Aby Warburg (1866-1929), develó en el estudio de la *Crucifixión* (1470) de Bertoldo di Giovanni la intensidad dionisiaca de Magdalena ante el Cristo crucificado. El presente trabajo indaga, en clave warburgiana, la ambivalencia de la representación de lo femenino en las crucifixiones que Pablo Picasso realiza en 1917, 1929, 1930 y 1938. Las latencias de las fórmulas del pasado cobran vida a través de los superlativos del gesto y se actualizan en las representaciones que Picasso hace de la mujer trágica, como documento de un artista de su tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** María de Magdala; Warburg; Crucifixiones picassianas; Mujer trágica.

## Mary of Magdala, the Emotional and Passional Portrayal of the Feminine in Picasso's Crucifixions

**ABSTRACT:** In the history of Western Art, the emotional and passionnal characterization of Mary of Magdala at the foot of the Cross has produced a common conception about the image of an expressive body in a state of extreme agitation. Aby Warburg (1866-1929) unveiled, in the study of *Crucifixion* (1470), by Bertoldo di Giovanni, Magdalena's Dionysian intensity before the crucified Christ. This piece of work intends to analyse, from a Warburgian perspective, the ambivalence of the representation of the feminine in the crucifixions by Pablo Picasso from 1917, 1929, 1930 and 1938. The latencies of the past formulas come alive via the excellence of the gesture and become updated in Picasso's representations of the tragic woman, a document of an artist of his time.

**KEYWORDS:** Mary of Magdala; Warburg; Picassian crucifixions; Tragic woman.

Recibido: 29 de diciembre de 2022 / Aceptado: 22 de junio de 2023.

y el reloj desmoronado se derrite borracho de su fuego y tira el goce que remoja la tarde en sus labios la arena que se levanta la boca seca enseñando la lengua adonde viene a llenar sus cántaros los ojos [...] y se encienda la yesca de la trompeta que uñeando en el pecho desnudo del cielo le hace derramar en la garganta el redondeo de la leche que sediento de rodillas el cuerpo tirado hacia atrás la cabeza tocándose los pies le pide y que el deseo retorciéndose [...].

Pablo Picasso, *Poemas*: 6-1-1936

---

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ANTACLI, Paulina Liliana, «María de Magdala, una interpretación sobre la caracterización emotivo-pasional de lo femenino en las crucifixiones de Picasso», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 45, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 139-152, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.45.2024.20128>

## Supervivencias y archivos de la memoria

En el presente trabajo nos proponemos abordar la supervivencia y las apropiaciones que de la Antigüedad hizo el arte moderno. El tema central gira en torno a la ambivalencia de la representación de lo femenino en las crucifixiones realizadas por Pablo Picasso en 1917, 1927, 1929, 1930 y 1938. En ese propósito, proyectamos resignificar la representación de María de Magdala identificando su cuerpo expresivo en estado de agitación extrema e indagar sobre la caracterización emotivo-pasional que logra materializar Picasso a partir de apropiaciones y experimentaciones plásticas.

Para avanzar en el tema partimos del concepto de *memorabilia* en tanto recuperación por parte del artista malagueño de gestos muy antiguos para representar estados emocionales extremos. En ese orden de ideas nos interesa el estudio que realiza Aby Warburg<sup>1</sup> sobre *La crucifixión* [1] de Bertoldo di Giovanni (1485) donde observa la ambivalencia del gesto de María Magdalena a los pies de la cruz. El historiador del arte y la cultura hamburgués hace referencia a las figuras femeninas de exuberancia vital (*lebensvolle Gestalten*). María Magdalena, según vemos, es representada por di Giovanni contorsionando su cuerpo ante el Cristo crucificado. Warburg definió a estos gestos como «inversión energética», esto significa que las expresiones exaltadas tratadas en la Antigüedad clásica fueron retomadas en el arte del Renacimiento con significado inverso. En el caso de di Giovanni la imagen de la Magdalena podría interpretarse como éxtasis gozoso o como espasmo de dolor:

Existía en la Florencia de esta época un director de academia, el escultor Bertoldo di Giovanni. Formaba a los jóvenes artistas familiarizándolos con los tesoros antiguos de los Médicis, que él administraba. Se han conservado pocas obras suyas, pero demuestran que este discípulo del Donatello tardío se había entregado en cuerpo y alma –y en mayor grado que cualquier otro a la fórmula del pathos antiguo–. Como una ménade blandiendo la bestia desgarrada, Magdalena llora al pie de la Cruz apretando convulsivamente los mechones de sus cabellos arrancados en un duelo orgiástico (Warburg citado por Didi Huberman, 2009: 240).

Por su parte, Georges Didi Huberman destaca, del estudio del historiador hamburgués, la pervivencia de la mé-

nade en María Magdalena debido a que «duelo y deseo son mantenidos en su conflicto, tensos pero intrincados en un equívoco hábilmente escogido: el que hace posible el compromiso de la danzarina pagana en trance y la santa cristiana lacrimosa» (Didi Huberman, 2009: 270). El autor enfatiza sobre la perspectiva que adopta Warburg relacionada a la lucha interna de movimientos opuestos. Frente a la pasión crítica, la pasión de la ninfa convertida en ménade manifiesta «un sufrimiento atroz del alma y un goce salvaje del cuerpo». Desde esa plataforma Warburg indagará sobre la memoria de las formas y la creación artística.

En consonancia con lo mencionado, Carlo Ginzburg en *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, (2015) observa que Edgar Wind –después de la muerte de Warburg en 1929–, escribe el ensayo *The Maenad under the Cross*, donde retoma el estudio de la Crucifixión de di Giovanni y señala que los extremos de las pasiones contrapuestas, aunque se observen mínimas variaciones, se expresan con la misma acción. El historiador italiano asevera que la noción de fórmula del *pathos* o fórmulas emotivas (*Pathosformel*), acuñada por Warburg, se constituyen en instrumento analítico que pueden cubrir un amplio campo de significaciones. Las *Pathosformeln* se conforman en una articulación entre fórmulas expresivas con tipos iconográficos que se activan a través del proceso creativo del artista. Las fórmulas muertas vuelven a la vida.

El historiador argentino José Emilio Burucúa ofrece una de las definiciones posibles sobre las fórmulas emotivas que seleccionamos para nuestro objeto de estudio: «Warburg descubrió, desconstruyó, rastreó la *Pathosformel* de la Ninfa y reveló hasta qué punto esa fórmula se encuentra en el núcleo de la experiencia humana que define el campo euroatlántico de las culturas de Occidente en la larga duración» (Burucúa, 2006: 12).

Warburg retorna al estudio de la *Pathosformel* percibiendo su importancia paradigmática como fenómeno psicológico. En las formulaciones tardías que realiza el historiador, reaparece este tema. Gombrich en *Aby Warburg una biografía intelectual*, cita un fragmento de la introducción que escribe Warburg en 1929 para su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*<sup>2</sup>:

Es en la zona de los arrebatos en grupo orgiásticos donde debemos buscar el sello que graba en la memoria los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción

en la medida en que se puedan traducir al lenguaje gestual, con tal intensidad que los engramas de la experiencia de la pasión doliente persistan como una herencia almacenada en la memoria. Se convierten en ejemplares que determinan el contorno trazado por la mano del artista tan pronto como los valores máximos del movimiento expresivo desean salir a la luz en la obra creativa del artista (Warburg, 1992: 230).

Lenguaje gestual y engramas, fueron objetos de estudio recurrentes en el desarrollo de sus investigaciones. El historiador hamburgués sostiene la idea de la carga emocional y del significado que tienen las imágenes, más allá del contexto en el que se utilizan. En ese marco avanzamos en el tema y nos preguntamos qué singularidades y tipologías nos permitirán identificar a María de Magdala y de qué manera logra Picasso plasmar las pasiones conjugando símbolos cristianos y paganos.

### Engramas de la experiencia pasional

En torno a la noción de engrama, Aby Warburg adhiere a la teoría de Richard Semon cuando observa que la experiencia pasada se encuentra encriptada en energía mnémica y es posible encauzarla en diferentes temas de expresión. Las pasiones opuestas pueden ser representadas por una misma acción, de ménade pagana a Magdalena cristiana.

En la introducción del *Atlas Mnemosyne*, menciona a los engramas de la experiencia pasional: «en la región de la agitación orgiástica de masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo» (Warburg, 2010: 3).

Warburg considera que el hombre primitivo es el que se entrega sin límites a las pasiones debido a que ellas se apropian de su voluntad. En los engramas los símbolos potenciados de las reacciones elementales pervivirán en los prototipos de la experiencia humana. Esto indica que los engramas tienen una energía neutra y a través del contacto con la voluntad selectiva de una época, se polariza: «dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) radical del auténtico significado de la antigüedad» (Warburg, citado por Gombrich, 1992: 233).

Por su parte, Fernando Zalamea observa que, «una oscilación pendular entre los polos vertebrada las regiones



1. Bertoldo di Giovanni, *Crucifixión*, 1485. Relieve en bronce, Museo Nacional del Bargello

penumbrosas, turbias, intermedias del pensamiento» (Zalamea, 2012: 84) y que se promete una apertura de fronteras, superación de posiciones fijas y enquistadas que orientan a nuevas perspectivas siendo justamente el arte el que evidencia tal oscilación. Relacionamos este análisis con la noción de engrama, como forma de conocimiento a priori, que explicaría el legado de los sistemas de representación utilizados por Picasso a lo largo de su producción. Es decir que el *Nachleben der Antike*, noción abordada por Warburg como la sobrevida o supervivencia de las imágenes se materializa en un arco que va de la memoria de las formas al proceso creativo.

Warburg manifiesta rechazo hacia la idea de una historia del arte estetizante. George Didi-Huberman echa luz sobre esta cuestión cuando se refiere al texto del historiador alemán titulado: «Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinitá. Los retratos de Lorenzo de Médicis y sus familiares» (1902), y la imposibilidad de comprender antropológicamente la gracia de las figuras de Ghirlandaio sin profundizar en las prácticas votivas y funerarias del mercader Sasseti:

Dolores mezclados con belleza, angustias de muerte unidas a la creencia de la resurrección, realismo moderno mezclado con inelegancia etrusco-pagana. Todo esto forma para Warburg el movimiento de una *Lebensenergie*: un flujo y reflujo donde las bellezas de Santa Trinidad se presentan a nuestros ojos como una espuma cristalizada (Didi Huberman, 2002: 145).

Warburg indaga sobre la inversión de símbolos paganos en cristianos. Encontramos un ejemplo de ello en la tumba de Francesco Sassetti. En los frescos de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella, Ghirlandaio incluye elementos paganos en *El nacimiento de Juan Bautista*, donde una «ninfa presurosa» con una canasta de flores irrumpe en la escena del nacimiento. En «La última voluntad de Francesco Sassetti (1907)» (Warburg, 2005: 177-207), el historiador hamburgués analiza la decisión del banquero florentino que encarga la decoración de una capilla sepulcral para su familia en la transición entre la Edad Media y la Moderna; el resultado dará cuenta de la ambivalencia de las imágenes donde se utilizan elementos del «presente» cristiano y del «pasado» pagano.

El historiador consigue resaltar las ambigüedades fluctuantes y las contradicciones naturales de la creatividad gracias a una coordinación icónica entre el objeto de estudio (una edad de oscilaciones intermedias), el método (registro pendular y engranaje dialéctico) y el lenguaje mismo del tejido crítico (ligazón de vibraciones, metamorfosis y transiciones con términos vitalistas) (Zalamea, 2012: 91).

Las ambigüedades y polaridades, así como los intervalos se observan con claridad a lo largo de la producción picassiana. Richardson señala en la biografía del artista mallagueño:

Y al igual que se había apropiado del fuego sagrado, primero del arte cristiano y luego del arte tribal, Picasso iba a apropiarse ahora no solo de las galas clásicas (los frescos pompeyanos, los reversos de espejos grabados, los bustos romanos, los amuletos fálicos y otros artefactos milagrosos) sino también de su poder numinoso (Richardson, 1997: 432).

Del mismo modo Picasso fusionará elementos de la tradición cristiana, aunque en la fase surrealista la crucifixión no será una imagen piadosa, sino que transmutará en deslizamientos y polaridades vinculados con el sacrificio y la tauromaquia.

## La imaginería de la crucifixión

La imaginería, expresión vinculada con la talla o pintura de imágenes sagradas, tiene una larga tradición. De forma acotada observamos que el arte paleocristiano excluye en su sistema de representación la belleza formal y el volumen, se reducen las apariencias a signos de alusión. Se abandona la técnica del fresco para pasar al mosaico que permite mayor duración y menos deterioro en las obras. El paleocristiano adopta ciertas fuentes del arte pagano, ejemplo de ello lo encontramos en el Hermes Kriophoros (portador de cordero) terracota del siglo V a.C., que se convertirá en el Buen Pastor de los cristianos como figura encontrada en las catacumbas de San Calixto que datan del siglo III d.C. Tal como la liturgia cristiana lo concibe, las catacumbas y más tarde las basílicas ofrecerán relatos bíblicos plasmados en sus muros y portales.

La imaginería de la crucifixión cristiana, como consecuencia de lo arriba mencionado, se identifica en la última fase de la Antigüedad tardía con un marcado hieratismo. La *Crucifixión*, fresco italo-bizantino que se encuentra en la Iglesia romana Santa María la Antigua [2], 741-752 d.C., nos presenta a Cristo crucificado entre la Virgen María a la izquierda, San Juan a la derecha y a los pies de la cruz a Santos de la Iglesia romana y griega: «en este fresco pintado ante los ojos del Papa, Roma trataba con el mismo respeto sus propios Santos y los perseguidos del Oriente» (Bloch y Almagro, 1958: 284). Esta fase de la historia se caracteriza por formas compositivas jerarquizadas y simétricas, frontalidad para las figuras de Cristo y rostros hieráticos e inexpressivos en señal de acatamiento.

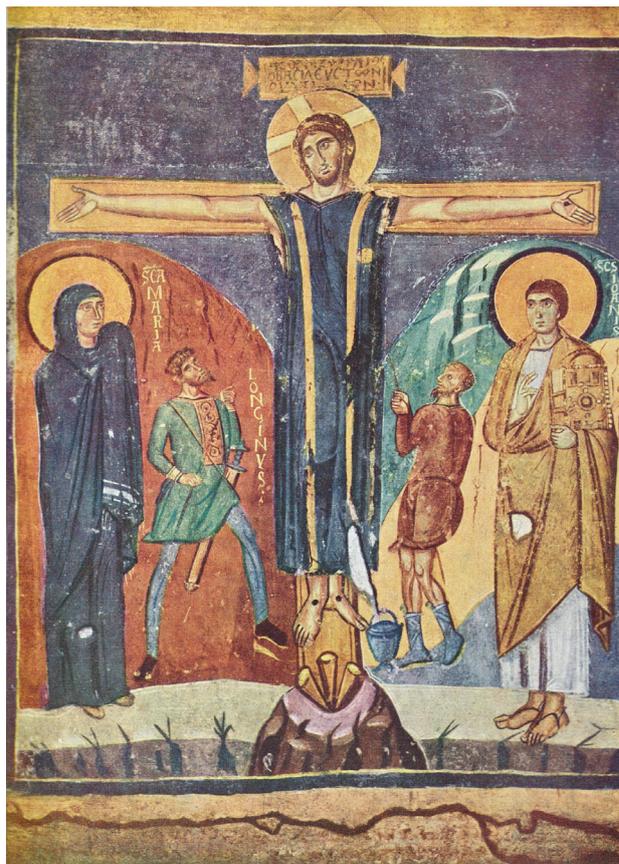
En torno a nuestro objeto central de estudio, resulta pertinente hacer una breve referencia a la enigmática *Crucifixión* de Picasso, óleo sobre contrachapado de 1930 [5] tema que profundizaremos en el siguiente apartado. Sobre este hito de la iconografía picassiana y en relación directa a la noción de polaridad, Rafael Jackson (2003) observa que la crucifixión como «espectáculo» sagrado configurará en Picasso un antecedente de la tauromaquia moderna. El autor afirma que Picasso fue surrealista y que este movimiento no se hubiera desarrollado del mismo modo sin su labor escrita y visual. Jackson asevera que Picasso y los surrealistas compartieron un mismo proyecto artístico e intelectual y que «partiendo de la interiorización psicoanalítica, el malagueño creó [...] sus propios mitos o arquetipos, expresados por medio de jugosas metáforas plásticas» (Jackson, 2003: 22-23).

La potencia expresiva de *La crucifixión* merece una mención especial debido a que Picasso se apropia de un sistema de representación en el que, como ya hemos mencionado, la diferencia de escala de los personajes nos remite a la iconografía de la crucifixión de Santa María la Antigua. Picasso logra fusionar ritos primitivos con la tradición cristiana.

A continuación abordaremos en las investigaciones realizadas por Kaufman (1981), Jackson (2003) y Apostolos-Cappadona (1992) la representación de personajes femeninos en la crucifixiones picassianas. Los autores mencionados indagaron en este tema desde perspectivas recurrentes. En este propósito, siguiendo el método warburgiano podremos establecer una red de relaciones posibles en torno a la caracterización emotivo pasional de lo femenino que acorde a diferentes interpretaciones puede ser María de Magdala o María la Madre del Jesús crucificado.

Para el estudio de la obra de Picasso no es posible circunscribirnos a un período determinado debido a que los recorridos y experimentaciones plásticas del artista malagueño no son lineales. Sobre las dimensiones y sentidos que se le adjudican a determinadas figuras picassianas, Eugenio Carmona reflexiona sobre la importancia de tener en cuenta su propia «parcialidad» factible de incluir otras significaciones:

Picasso conocía bien, y compartía, cómo la vanguardia, en su voluntad de desterrar la pintura literaria del pasado, había desestimado la discursividad mediante encadenamientos ló-



2. *Crucifixión*. Iglesia de Santa María la Antigua, Roma, pintura al fresco, 741-752

gicos. Picasso trabajó sus imágenes a través de un código flotante que rehusó el anclaje sistemático o estable de los motivos alegóricos. Su sensibilidad fue preferentemente sinestésica y su trabajo se expresó mediante la dilación del sentido y desde las libertades que daban los recursos retóricos basados en la antanacsis, la paronomasia o la antífrasis; esto es, en el conjunto de la producción picassiana entre 1923 y 1935, un mismo icono, pese a su reiteración formal, puede tener distinto significado o albergar varios significados concurrentes y no excluyentes, según intervenga o se sitúe en una propuesta determinada (Carmona, 2002: 121).

Con referencia a lo anterior y acorde a lo observado por Carmona, la idea de significados «concurrentes y no excluyentes» nos permitirá establecer un entramado de relaciones conforme a los procesos creativos del artista malagueño.

## María de Magdala éxtasis, dolor y deseo

Las fuentes primarias de información sobre la existencia de María Magdalena las encontramos en los relatos bíblicos del Nuevo Testamento, en los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan (S. I d.C.). Del Amo Horga (2008) observa que en los evangelios canónicos no hay un consenso por parte de los mencionados evangelistas sobre María Magdalena en cuanto a puntos en común sobre su vida. Magdalena es presentada como «Apóstola apostolorum» (Apóstola de apóstoles) de los cristianos e «Isapostolos» (igual que un apóstol) de la Iglesia oriental. «Mulier, ¿quid ploras?» (Jn 20,15), fue la pregunta que Cristo resucitado le dirigió a María Magdalena en su primera aparición en el sepulcro. Fue, según los evangelios de Juan y Marcos, la primera en proclamar la Resurrección de Cristo: «Jesús habiendo resucitado de mañana, el domingo o primer día de la semana, se apareció primero a María Magdalena» (Mc 16,9).

Para la tradición popular, María Magdalena es la adúltera que Jesús salva de ser apedreada, es la mujer arrepentida que con sus lágrimas lavó los pies de Jesús. Nuestro estudio no proyecta realizar una exégesis bíblica sobre María de Magdala, solo establecer puntos de apoyo para interpretar la poética de Picasso.

Diane Apostolos-Cappadona (1992) observa que quien haya estudiado la tradición visual de María Magdalena puede reconocer una dualidad fundamental: «no sólo que fuera santa y pecadora, o virgen y prostituta, sino, lo que es más significativo, que fuera simultáneamente mujer y mediadora» (Apostolos-Cappadona, 1992: 36). Desde nuestra perspectiva entendemos que es esa ambivalencia la que gravita en las producciones picassianas.

La autora asevera que, en la presentación de la Magdalena, Picasso ofreció su innovación más perspicaz, no solamente vinculada a la imagería del crucifijo sino particularmente a la secularización de la iconografía cristiana.

Advertimos que la educación cristiana del artista cuando era niño y la tradición religiosa cristiana de los andaluces, tal como queda de manifiesto en las expresiones de devoción popular y el arte de los imagineros, dejó su impronta en Picasso que incluye el tema de la crucifixión en sus primeros trabajos de 1896-1897.

Eduard Vallés (2016) señala que existe entre 1902-1903 «un sustrato religioso medieval inédito en otras coor-

denadas de su carrera artística» (Vallés, 2016: 187). El autor asevera que las pinturas de esta época, se asemejan a pinturas de altar. También hace referencia que el primer contacto del joven Picasso con el románico fue pasado un año de su llegada a Barcelona en el segundo curso de la escuela de Llotja (1896-1897), particularmente cuando visitó el Monasterio de Sant Pau del Camp. Vallés asevera que las simplificaciones formales –frontalidad, hieratismo– se fusionarán con el primitivismo que experimentará en Gósol.

Advertimos que de las primeras representaciones de Cristo crucificado de Picasso a la teja pintada en Vallauris en 1962 donde evoca al Pantócrator de Taull que había visitado hacía 65 años atrás, podemos encontrar una apretada síntesis de los procesos creativos del artista. Al margen del interés de Picasso por el románico catalán, nuestra perspectiva de abordaje se centra en el modo que el artista entreteje y superpone distintas tradiciones. Por otra parte, si admitimos la posición atea en épocas de juventud y madurez del artista malagueño, encontraremos un panorama más enigmático aún. No obstante, advertimos que la supervivencia de los gestos antiguos que estudió Warburg en su tesis sobre la ninfa y la polaridad que condensa el personaje mítico nos aproximarán a una interpretación de los procesos desarrollados por el artista malagueño.

Rafael Jackson (2003) en el capítulo «Visiones del Gólgota» hace referencia al protagonismo de las mujeres en las distintas crucifixiones, ya que sobre ellas recae la implicación emocional en el episodio representado. El artista malagueño «sintetizó perfectamente el sagrado éxtasis de las ménades y de las tribus primitivas con los síntomas contemporáneos de las histéricas. Pero no lo hacía desde su vertiente patológica, sino porque lo consideraba como un fiel reflejo de la tragedia» (Jackson, 2003: 167).

En ese orden de ideas, en *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa* (Antacli, 2019) aseveramos que la imagen de la Magdalena convulsionada por el dolor remite a la fuerza irracional de las ménades representadas en frenética curvatura del torso con la cabeza hacia atrás en opistótonos<sup>3</sup>. De la investigación realizada surge una nueva categoría: la ninfa picassiana, que acorde a nuestra hipótesis de trabajo y conclusiones, conserva el *pathos* primigenio como fuente de juventud y vitalidad y se arroga el don de la metamorfosis para trocar en mujer trágica:

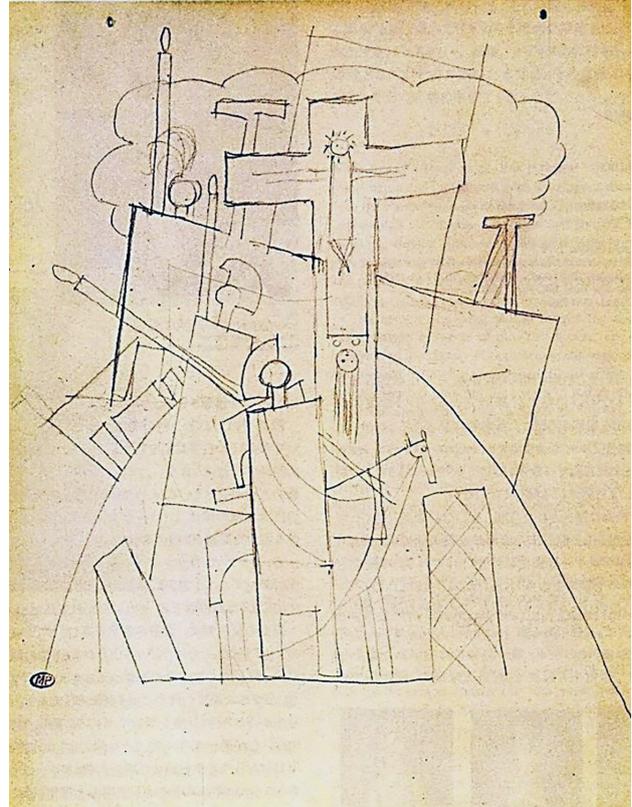
Picasso procesa la memoria visual de la historia; de este modo se apropia del *pathos* de la ninfa o la ménade y los vierte en el molde reinventado de una Ninfa de su tiempo. Por ello la representación de lo femenino adquiere un sesgo inesperado e inquietante (Antaci, 2019: 169).

La primera crucifixión que seleccionamos para esta investigación es el dibujo fechado en 1917 [3]. El escenario configura el episodio bíblico desarrollado en el Monte Calvario.

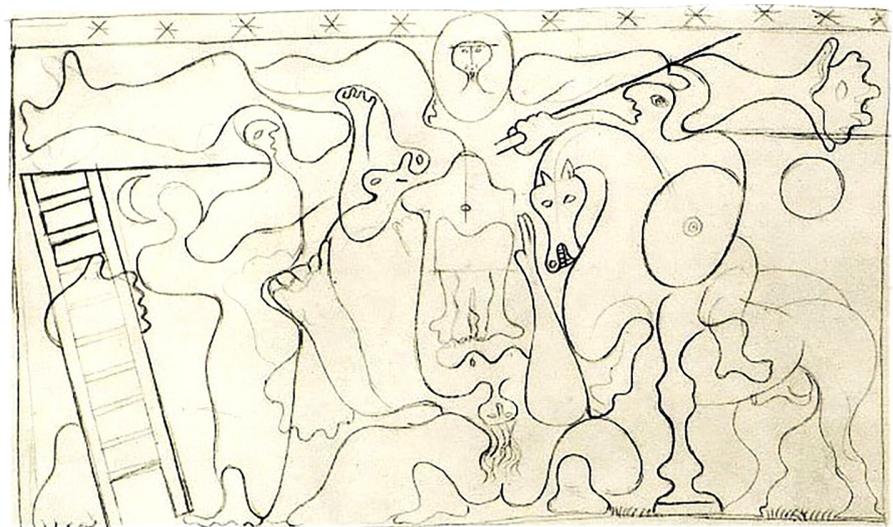
En el centro de la composición de planos superpuestos, debajo de la figura del crucificado observamos a un personaje femenino que extiende sus brazos sobre la cruz con la cabeza colgando hacia atrás. Estos elementos esquemáticamente resueltos en el dibujo nos permiten identificar la curvatura del torso en arco hacia atrás, característica de las ménades. Picasso apela a este recurso expresivo para representar goce o dolor. El cuerpo de Magdalena se fusiona con el madero de la cruz.

Nuevamente encontramos en el dibujo realizado en 1929 [4], la postura en opistótonos de una figura femenina que nombraremos como Magdalena-ménade. Ella está sentada o colgada al pie de la cruz, con las piernas abiertas orientadas hacia el crucificado y su espalda y cabeza en curvatura hacia atrás con los cabellos sueltos. Tanto los miembros inferiores como los superiores están aumentados de tamaño.

En los estudios previos (Z. VII: 279) para *La crucifixión* de 1930 [5], hallamos dibujos que realizó Picasso de muje-



3. Pablo Picasso, *Crucifixión*, 1917, MPP



4. Pablo Picasso, *Crucifixión* (París, h. 1929). Lápiz sobre papel. Col. Particular 454



5. Pablo Picasso, *La crucifixión*, 1930. Óleo sobre contrachapado: 51,5 x 66,5 cm. París, MPP

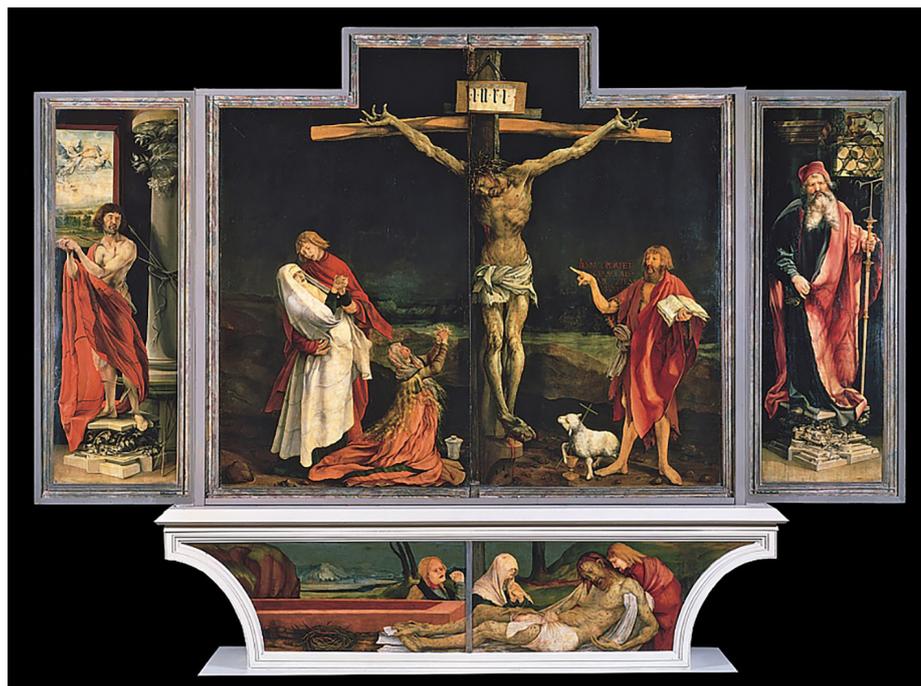
res en actitud frenética, dobladas hacia atrás, en opistótonos. La imagen invertida hacia el espectador genera mayor impacto y nos recuerda el furor dionisiaco de la Magdalena a los pies de la cruz en la obra de Bertoldo di Giovanni, que estudió Warburg.

Ruth Kaufmann (1981), en sus consideraciones sobre *La crucifixión* de Picasso de 1930, observa que los artistas surrealistas centraban su interés en la exploración de los impulsos irracionales, indagando sobre los mitos, las formas artísticas de los pueblos primitivos y las prácticas religiosas. Los artículos aparecidos sobre el arte cristiano herético o demoníaco a la par que el arte europeo arcaico y de los pueblos primitivos en *Documents* y *Minotaure* en *Cahiers d'Art*, son significativos a la hora de analizar esta obra del artista. La autora relacionó *La crucifixión* con el artículo de Georges Bataille «L'Apocalypse de Saint-Sever», publicado en *Documents* de 1929. En la revista se reprodujeron cinco ilustraciones del manuscrito del siglo XI.

Con respecto a la *Crucifixión* [5], óleo de pequeño formato, realizado en 1930, fue estudiada por especialistas entre los que destacamos a Kaufman y Jackson quienes coinciden en que esta obra establece una concomitancia con las poéticas surrealistas y la tauromaquia.

Acordamos con Kauffman en que la composición tiene una característica medieval, por la simultaneidad. Esto es debido a que, en la misma escena, se observa al soldado que atraviesa con la lanza el costado derecho, con aspecto de picador, la figura sobre el lado derecho de Jesús se identificaría como la Virgen María en blanco y negro, al igual que la imagen de Jesús que, según la autora, son elementos cromáticos destinados a definir posteriormente el *Guernica* (1937). Señala también que Picasso se apropió de motivos relacionados con antiguos ritos de crucifixión, el culto de Mitra y la corrida de toros para plasmar la irracionalidad humana (Kaufmann, 1981: 170).

En el óleo de 1930, observamos que las figuras son planas, sin insinuación alguna de volumen. Al pie de la escalera yacen los ladrones muertos y ya descendidos de sus respectivas cruces, sus cuerpos dislocados y encimados están próximos al pie de uno de los soldados que juega a los dados sobre un tambor. La figura de la Virgen María lleva un manto, su brazo derecho está extendido sobre el brazo de su hijo en la cruz: la boca está desmesuradamente abierta expresando un incierto gesto de dolor. Aquí identificamos la ambivalencia del personaje que está a los pies de la cruz. El blanco recortado por el trazo negro de las pinceladas otorga



6. Matthias Grünewald, *Crucifixión*, ca. 1512-1516, óleo sobre tabla. Museum Unterlinden

mayor dramatismo a la composición. María de Magdala fue representada a la derecha, con cabeza de mantis religiosa, amenazante sobre la cabeza de uno de los soldados que juega a los dados y con sus brazos elevados al cielo con gesto aparentemente suplicante. Polaridad manifiesta entre dolor lacerante y éxtasis gozoso.

Por otra parte, en relación al cromatismo y el alto grado de saturación en la composición del amarillo, bermellón y azul emparentaría con el empleado en los retablos bizantinos pero sin relación simbólica con los colores. Ya que en la iconografía bizantina el blanco es la suma de todos los colores y simboliza la luz; el azul se relaciona con los personajes divinos; el rojo con Cristo crucificado y los mártires. En cuanto al blanco que Picasso utiliza para Cristo y María, es el «no color», nos aventuramos a interpretarlo como símbolo de trascendencia de la vida.

Acordamos con Jackson que el escenario de la Crucifixión cristiana será para Picasso tanto el lecho de amor que enlaza a Eros y Thánatos, como el escenario destinado al martirio. El artista malagueño, combina en sus escritos la iconografía del Calvario con la arena taurina. Las translaciones entre la crucifixión, la tauromaquia y la eucaristía, asevera el autor, coinciden con la relación entre el sacrificio animal

y el sacrificio de la misa que hacen Marcel Mauss y Henri Hubert (Jackson, 2003: 244).

Nos interesa enfatizar que el artista malagueño conjugó el éxtasis de las ménades con los síntomas contemporáneos de las histéricas de la Salpêtrière, cuyas fotografías fueron publicadas en 1928 en el n.º 11 de *La Révolution surréaliste*. Los surrealistas tomaron como paradigma de la belleza convulsiva la belleza histórica. Por otra parte, tomaron modelos femeninos de asesinas como las hermanas Papin o Germaine Berton; la propuesta de un nuevo modelo de mujer estimulaba a los artistas que formaban parte del movimiento.

Según Hal Foster, en el surrealismo «el cuerpo femenino ya no es la imagen sublimada de lo bello, sino el sitio desublimado de lo terrible, es decir, es un cuerpo histórico en el que están inscritas las señales de sexualidad y de muerte» (Foster, 2008: 103).

Otra arista del tema que nos ocupa se vincula con el contenido háptico del cuerpo. En «La esencia de la agonía: la influencia de Grünewald en Picasso» de Diane Apostolos-Cappadona (1992). La autora manifiesta su interés en la obra de Picasso y de qué manera «se vio influido por el contenido háptico, es decir, físico y emotivo del cuerpo humano,

pero no religioso, de una conocida obra de arte cristiano, con referencia específica a la figura agonizante de Santa María Magdalena». Apostolos-Cappadona hace referencia al retablo de *Retablo de Isenheim* [6] (1512-1516) realizado por el pintor alemán Matthias Grünewald. La figura de Cristo crucificado en Picasso trastocará en fósiles, iconografía afín con la fase surrealista del artista.

La autora afirma que el arte de Picasso transformó las percepciones y fue paralelo a la evolución del mundo moderno. Picasso se centra en la agonía háptica, no en la tragedia humana común. Por ello, «Picasso no se sintió atraído por cualquier representación de la Crucifixión, sino por una de las Magdalenas más agonizantes de la historia del arte occidental» (Apostolos-Cappadona, 1992: 32). En ese orden de ideas, establece un paralelo con la representación de Grünewald donde «la esencia de la agonía se centralizaba entonces en la configuración corporal de las deformidades retorcidas de la Magdalena» (1992:40) y la Crucifixión picasiana de 1930 donde hace referencia a la hapticidad o el dolor emotivo.

Por otra parte, en su ensayo la autora ofrece un enfoque que integra a Giotto y Grünewald, por el dramatismo del gesto en el caso de este último por la tensión y distorsión anatómica de las manos de María de Magdala. Apostolos-Cappadona hipotetiza sobre esta incidencia en dos dibujos de Picasso fechados el 17 de septiembre de 1932 y que llegaría al punto máximo de expresión en *Guernica* (1937).

Sobre este tema es oportuno observar en el mural de Picasso la animalidad del gesto de la madre con el niño:

En *Guernica* identificamos a la mujer trágica, en la madre con el niño muerto, donde pudimos relacionar su padecimiento con el llanto de Níobe y la furia de Medea. La madre con el niño en brazos, silencia el llanto, transformándolo en grito-aullido desgarrador que provoca una intensificación en la animalidad del gesto y la consecuente exteriorización de una profunda agitación emocional (Antacli, 2019: 168).

Nuestro estudio no pretende realizar una génesis sobre los múltiples sistemas de representación de Cristo crucificado, sino establecer una red de conexiones sobre la carga emocional de la que son portadoras las imágenes. Es posible identificar en las crucifixiones de Picasso las tensiones

dinámicas y oscilaciones en torno a la emoción primitiva a través del «caparazón de autocontrol cristiano», expresado por Warburg (Antacli, 2019; 141). Lo señalado nos permite considerar que tanto la magia primitiva como los motivos paganos, lograron fusionarse en una trama elaborada por escritores y artistas en el Surrealismo debido a que uno de los motivos que desarrollaban se relacionaba con la ofensiva contra el clero.

El ataque a la jerarquía eclesiástica por parte de los surrealistas oficiales les impulsaba a marginar las trascendentales investigaciones de Mauss, Durkheim o Hertz sobre el mito y lo sagrado. Para estos últimos y también para el sector disidente encabezado por Bataille, lo sagrado comprendía lo alto y lo bajo, la santidad y la mancilla [...] lo diestro y lo siniestro. Picasso era consciente de estas contradicciones, pues había convertido la paradoja en control de su vida y de su actividad intelectual (Jackson, 2003: 172).

Por otra parte, es necesario hacer un *excursus* sobre la noción de primitivo. Tanto para Picasso como para el entorno de otros artistas, lo primitivo comprendía desde el arte prehistórico a las esculturas tribales, incluido el arte románico catalán. Ante esta aclaración podremos comprender que Picasso ensambla, sin demasiada inquietud, alusiones a distintas culturas.

El último trabajo que estudiamos en esta investigación es *La crucifixión* [7] dibujo realizado el 21 de agosto de 1938, donde la mujer trágica que mencionamos de *Guernica* y las dolorosas picasianas de la serie *Mujeres que lloran*, transmutan la expresión en histeria y desasosiego. En el dibujo identificamos una figura femenina ubicada en el centro, en la misma línea de la cruz, con características similares a la bailarina de la izquierda de *La Danza* (1925)<sup>4</sup> [8], cuya pronunciada curvatura hacia atrás remite a la postura de las ménades y a la condensación de carga mnémica y expresión extática.

En la *Crucifixión* de 1938, el drama se circunscribe a tres personajes, encabezado por el crucificado –centrado en la parte superior– y la Magdalena-ménade en la inferior, suspendida de los testículos del crucificado. Un misterioso personaje sin torso ni piernas, con cabellos ralos, ojos desorbitados y boca abierta, con rostro semejante a *Gran desnudo del sillón rojo* (1929), extiende su brazo izquierdo hacia

7. Pablo Picasso, *La crucifixión*, 1938 Pluma y tinta china sobre papel, 44,5 x 67 cm. Z.IX 193. MPP



arriba en dirección al brazo en cruz del Cristo y el brazo derecho hacia la lanza que lo hiere. Advertimos que la herida en el costado del cuerpo es producida por la lanza que empuña el centurión-picador. El fluido que brota del lado izquierdo del crucificado aparentemente se derrama en la boca del personaje de la izquierda. Podríamos decir que el drama se modera en la composición, con una especie de sol-barrilete romboide, que se encuentra dispuesto junto al personaje de la izquierda. El dibujo del caballo remite a un animal de buen porte con cabeza de caballo de madera infantil; el tipo de dibujo ingenuo con trazo firme y calmo, no corresponde al drama que se representa. Paradójicamente, y como ejemplo de lo descrito, la cabeza del crucificado está de perfil a la derecha y hacia arriba. De la boca abierta asoma una lengua en forma de llama, falo o cuchilla y su gesto es de dolor lacerante. Encontramos en el crucificado la misma expresión de la madre con el niño muerto y las mujeres del extremo izquierdo y derecho de *Guernica*. Aquí identificamos la «inversión energética» nombrada por Warburg. Los mismos gestos, las mismas fórmulas del pasado y las nuevas formas de expresión del *pathos* actualizadas por Picasso.

8. *La danza*, París 1925. Óleo sobre lienzo, 215 x 142 cm. Z. V 426. GTL



## Gestos supervivientes, corporalidades patéticas

Felisa Santos en el prólogo a *Pervivencia de las imágenes* de Aby Warburg, señala una paradójica situación con respecto a la categoría de fórmula de pathos: «lo singular es el pathos y lo universal –o lo general– la fórmula. O más hondamente, lo universal es el pathos y lo particular son las formas de expresión de ese pathos» (Warburg, 2014: 16). Acordamos con Santos cuando asevera que en Warburg encontramos mayor fundamento en la segunda opción, cuestión que a modo de conclusión nos permite afirmar que la singularidad de María de Magdala es posible identificarla en las representaciones que hace Picasso a través de gestos «muy antiguos» originados en el arqueamiento de los torsos con la cabeza volcada hacia atrás (crucifixiones de 1917, 1929, 1938). La curvatura en epistótonos expresa goce, placer, furia y dolor, en un espectro que encierra diferentes estados emocionales y pasionales. Picasso representa la mencionada actitud corporal cuando necesita fortalecer el exceso emocional, aquello que encuentra límites en los sistemas de representación.

Tal como puntualizamos en la introducción, nuestro estudio tiene una perspectiva de abordaje basado en la teoría artística y cultural de Warburg cuya metodología de trabajo incluye fragmentaciones, articulaciones, polaridades y pluralidad en las indagaciones. En el presente trabajo inferimos que en la obra de Bertoldo di Giovanni, la Magdalena-ménade que se arranca los cabellos y está elevada sobre la punta de sus pies para alcanzar a Jesús crucificado, pervive una análoga expresión gestual patética que adopta otras formas en las crucifixiones que analizamos.

En ese orden de ideas, en la *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni [1], podemos advertir que la Ménade en la que se encarna la impronta pagana, figura de pie a la izquierda de la cruz, se presenta en movimiento frenético expresado en los velos y cabellos en movimiento. El brazo izquierdo está en alto sobre la cabeza y el brazo derecho estirado con sus cabellos arrancados. En el caso de Picasso, en los dibujos mencionados observamos a la Magdalena-ménade al pie de la cruz, o colgada de las piernas del crucificado. En tal sentido, nuestro propósito no fue establecer analogías en el orden compositivo de la obra de Bertoldo di Giovanni, o conjeturar acerca del conocimiento de Picasso sobre dicha crucifixión, o si acaso encontramos una evocación de la

misma por parte del artista malagueño, sino en la semejanza de los «superlativos» del gesto y la potencia expresiva de los cuerpos (Antacli, 2015: 145).

Del mismo modo que el cristianismo se apropia de los sistemas de representación abrevando de fuentes paganas, Picasso como fiel representante del arte moderno retomará la base iconográfica del cristianismo para sus experimentaciones plásticas, que a la par, le posibilitará determinar a modo de un sismógrafo: los movimientos, deslizamientos y polaridades del *pathos* de las imágenes. Presentando una ambivalencia entre lo sagrado y lo profano. El artista malagueño no renuncia a la Antigüedad que será base y fundamento de su creación artística.

Como observa Sollers (1993): «La crucifixión no es más una garantía de imagen piadosa, consolida lo omnisciente que es la gran revolución de Picasso» (1993: 60-61). Consideramos que la contribución del artista malagueño consistió en fusionar ritos primitivos con el cristianismo. La representación de María de Magdala trasmuta en ménade desenfrenada. Las polaridades que estudiamos se reconocen en los intersticios, en los puntos intermedios en los intervalos, como engramas de la experiencia pasional. En esa orden de ideas, retomamos el concepto de *memorabilia* resaltando de este modo el carácter memorable de la experiencia cultural basada en las apropiaciones y resignificaciones que realizó Picasso para plasmar lo femenino trágico.

El artista malagueño logra conjugar el éxtasis de las ménades con los síntomas y actitudes pasionales de las históricas de la Salpêtrière. En las crucifixiones que realiza en 1917, 1929 y 1938, la imagen de la Magdalena convulsionada por el dolor remite a la fuerza irracional del personaje mítico representado en frenética curvatura en arco del torso con la cabeza hacia atrás. Acorde a nuestra interpretación, con el mencionado recurso iconográfico, Picasso recupera y actualiza las fórmulas de pathos de la antigüedad para intensificar una agitación emocional –dolor, furia, impotencia, ira–. A través de sus experimentaciones plásticas, el multifacético artista moderno español, logra potenciar en la representación de lo femenino los «superlativos del gesto» estudiados por Warburg, para imbricar lo sagrado y lo profano. Las latencias de las fórmulas del pasado cobran vida a través de los superlativos del gesto y se actualizan en las representaciones que Picasso hace de la mujer trágica como documento sensible de un artista de su tiempo.

## Notas

- 1 Abraham Moritz Warburg (Hamburgo 1866-1929), nace en el seno de una familia de banqueros judío-alemanes de Hamburgo. Warburg renueva los modelos historiográficos tradicionales, su método incluye fragmentaciones, articulaciones, polaridades, pluralidad en las indagaciones y abarca a la imagen en su totalidad orientando el análisis a la supervivencia de la antigüedad acorde a la interpretación que cada época le confiere.
- 2 El *Atlas Mnemosyne* constituye un proyecto inacabado por Warburg, cuando lo sorprende la muerte en 1929, que utiliza una compilación de más de 2.000 imágenes para revelar el proceso histórico de la creación artística en los inicios del Renacimiento en Italia. Warburg se centra en la figura del artista, la psicología de la creación y el proceso de producción.
- 3 El arco hacia atrás, determinado por una contractura intensa de los músculos posteriores se denomina opistótonos. El opistótonos se manifiesta en crisis paroxísticas (histeria, hipertensión intracraneana y tétanos), en AA.VV, *Larousse Médical Dictionnaire 2006*, Éditions Larousse.
- 4 Para un análisis detallado de *La danza*, véase Antacli, Paulina Liliana (2019), *La danza: el violento e irrefrenable goce de lo irracional*, en *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*.

## Bibliografía

- AMO HORGA, Luz M.<sup>a</sup> del (2008), «María Magdalena, la *Apostola apostolorum*», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid, pp. 613-636.
- ANTACLI, Paulina Liliana (2019), *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*, Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros Equipamientos Museísticos y Culturales, Málaga.
- ANTACLI, Paulina Liliana (2022), «Warburg y las fórmulas emotivas: entre la ninfa moderna de Pablo Picasso y la ninfa posmoderna de Pina Bausch», *ARJ-Revista de Investigación de Arte: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.]*, v. 9, n.º 1 de enero. <https://doi.org/10.36025/arj.v9i1.29666>.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (1992), «The Essence of Agony: Grünewald's Influence on Picasso» *Artibus et Historiae*, 13(26), pp. 31-47. <https://doi.org/10.2307/1483429>.
- BLOCH, Raymond y ALMAGRO, Martín (1958), «El arte etrusco y el arte romano», en A.A.V.V., *Historia general del Arte*, tomo 1, Montaner y Simón S. A. Barcelona.
- BURUCÚA, José Emilio (2006), *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- CARMONA, Eugenio (2002), «Picasso y Medusa. Iconografías del desasosiego», en *Picasso*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, pp. 113-147.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción: Juan Calatrava, Abada Editores, Madrid.
- FOSTER, Hal (2008), *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- GINZBURG, Carlo (2015), *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milán.
- GOMBRICH, Ernst (1992), *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Traducción: Bernardo Moreno Carrillo, Alianza Editorial, Madrid.
- JACKSON, Rafael (2003), *Picasso y las poéticas surrealistas*, Alianza Editorial, Madrid.
- KAUFMANN, Ruth (1981), «La crucifixión de Picasso de 1930», en COMBALÍA, Victoria, *Estudios sobre Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 163-173.
- VALLÉS, Eduard (2016), «Vestigios románicos. Fragmentos y testimonios de una edad media picassiana», en LAHUERTA, Juan José (*et al.*), *Picasso-Románico*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pp. 169-189.
- MALLÉN, Enrique (1997-2022), *On-line Picasso Project*. Recurso en línea. Texas: Sam Houston State University. En: <<https://picasso.shsu.edu/>> (fecha de consulta: 15-12-2022).
- RICHARDSON, John (1997), *Picasso. Una biografía*, vol. II, 1907-1917. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo, Rafael Jackson Martín y Fernando Villaverde Landa, Alianza Editorial, Madrid.
- WARBURG, Aby (2005), *El nacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Edición a cargo de Felipe Pereda, Alianza Editorial, Madrid.
- WARBURG, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid.

WARBURG, Aby (2014), *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo traducción y notas: Felisa Santos, Editorial Miluno, Buenos Aires.

ZALAMEA, Fernando (2013), *Antinomias de la creación. Las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

ZERVOS, Christian (1932-1978). *Pablo Picasso: Catalogue de l'Œuvre*. 33 Vols, Cahiers d'Art, París.