



CARLOS PEREIRA<sup>1</sup>

Université de Paris 3–Sorbonne Nouvelle - *henriquespereira@wanadoo.fr*

Artículo recibido: 15/11/2016 - aceptado: 17/12/2016

## EL SIMBOLISMO DEL CABALLO Y DEL TORO EN EL TEATRO MARIALVA Y EN LA PINTURA DE PICASSO

### RESUMEN

El binomio caballo-toro figura de manera omnipresente en el imaginario ibérico desde la prehistoria hasta la actualidad, a través de múltiples expresiones artísticas. Con todo, la antropología ibérica parece revelar dos ontologías: la española *vs* la lusitana. Por un lado, el teatro Marialva acompaña el nacimiento del fado en Portugal y la glorificación del torero a caballo (propio del arquetipo de San Jorge); por otro, la pintura de Picasso magnifica el torero de muleta. Estas dos manifestaciones reflejan dos realidades de la tauromaquia: una tauromaquia nobiliaria *vs* una tauromaquia plebeya. Sendas expresiones artísticas ponen de relieve la problemática de la cuaternidad, esto es, del simbolismo de la totalidad y de la quintaesencia.

PALABRAS CLAVE: Fado – Picasso – Arte ecuestre – Tauromaquia – Semiótica – Marialva.

### ABSTRACT

The pairing of horse and bull has been a pervasive motif in Iberian imagery that has recurrently appeared in multiple artistic manifestations from prehistory to the present time. What Iberian anthropology reveals are two ontologies: the Spanish *vs* the Lusitanian. The Marialva theater, on the one hand, reproduces the birth of the *fado* in Portugal and the glorification of the bullfighter on horseback (connotative of the Saint George archetype), while the paintings of Picasso, on the other, enhance the figure of the *torero de muleta*. Both forms evoke the two

---

<sup>1</sup> Carlos Pereira is a horseback rider, founder of the Institut du cheval et de l'équitation portugaise in Paris (2004), as well as of the MARIALVA equestrian theater (created in the Cirque Jules Verne of Amiens in 2016). He is also Associate Professor at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle and an etho-linguist at the Institute of Primatology in Kyoto. He specializes in interspecies forms of communication between humans and nonhumans, and in the study of horsemanship in Eastern and Western cultures (classic equestrianism, circus and equestrian theater).

sides of the sport –the noble *vs* the plebeian bullfighting– thereby disclosing the problem of quaternity, that is, the problem of the symbolism of totality and the quintessence.

KEY WORDS: Fado – Picasso – Equestrianism and equestrian art – Bullfighting – Semiotics – Marialva.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ibérico ha mostrado su fascinación por los caballos y los toros, hasta el punto de que sendos animales se han convertido, progresivamente, en arquetipos de su imaginario. Las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira en España, o los grabados de Foz Côa en Portugal, otorgan un papel privilegiado a los bóvidos (bisontes, aurochs, toros salvajes, etc.) así como a los équidos primitivos. La arqueología estructural de Leroi-Gourhan subraya que los bisontes, los aurochs, los mamuts y los caballos constituían la base del bestiario de las representaciones rupestres. A menudo presentados en grupo, estos animales son señeros por cuanto ocupan las escenas centrales (Clottes 85) mientras que los animales más feroces (leones, osos, rinocerontes) quedan relegados a un segundo plano. La expresión artística del momento posee, en cierto modo, una estructura binaria: ciertos animales se presentan siempre asociados a otros, siendo la pareja de base el bisonte (auroch) y el caballo. Leroi-Gourhan y Laming-Empeaire concluyen que dicha estructura traduce un simbolismo sexual denotativo de que tanto los animales como sus signos distintivos poseían un valor masculino o femenino, oponiéndose al tiempo que se complementaban (Clottes 86). Con todo, ambos arqueólogos disienten en la atribución significativa inherente a cada animal. Para Leroi-Gourhan, los bóvidos representan símbolos femeninos, y basa su interpretación en las mujeres-bisonte de la gruta de Pech-Merle. Los équidos, por su parte, serían masculinos, dado que los trazos alargados que los caracterizan derivarían figurativamente del pene, a diferencia de los trazos plenos, evocadores de la vulva. En base a esto, Laming-Empeaire deduce que el auroch es masculino y el caballo femenino. Y si bien la antropología del imaginario, conjuntamente con la arqueología moderna, han invalidado estos arquetipos clásicos debido a su naturaleza polisémica, nos limitaremos a afirmar aquí que el artista rupestre estuvo profundamente fascinado por la dualidad toros/caballos, dos animales simbólicamente opuestos, pero ecológicamente complementarios a partir del momento en que los criadores comprendieron que ambos podían cohabitar en un mismo espacio –aunque sus necesidades alimenticias fueran divergentes– de modo a optimizar el mantenimiento de los pastos.

Más tarde en el tiempo, el hombre domesticará el caballo con vistas a cazar tanto el auroch como el toro salvaje. Una relación ternaria de naturaleza cinegética se establece para producir dos expresiones artísticas únicas: la *corrida*, en España, y la *tourada* en Portugal. Si bien ambas ponen en juego, en el marco del espacio circular del coso, la dualidad toro/caballo, sendas tauromaquias ibéricas obedecen a códigos diferentes. La tauromaquia portuguesa es profundamente nobiliaria, aristocrática, derivada del código de la caballería medieval, oponiéndose

así a la tauromaquia española, que procede de un sistema de valores plebeyo. A pesar de las diferencias intrínsecas a cada una, es evidente que el arte de enfrentarse a caballo a un astado era practicado en los dos países. La equitación llamada “a la gineta”, propia de los españoles y de los portugueses, fue elaborada para fintar y hacer frente al toro salvaje tanto en la caza como en el coso. Con el tiempo, la equitación tauromáquica ibérica original evolucionó dando lugar a dos modelos: el *cavaleiro* y el *rejoneador*. El primero remite tanto al caballero como al jinete en portugués, mientras que el segundo constituye un neologismo formado a partir del sustantivo *rejón*, esto es, el arma que da muerte al toro al final del ritual tauromáquico.

Una producción artística polimorfa se desarrolló rápidamente alrededor de estos dos imaginarios, dando lugar a una variedad de soportes que abarcaría desde trajes y vestidos populares hasta la pintura, pasando por la escultura, la música, el canto, la poesía, las novelas, o el teatro. Durante el transcurso del siglo XIX, una forma diferente al resto se impuso: el teatro *Marialva*. Asociado al fado –canto nacional del alma lusitana, derivado de esa melodía del destino que es el *fatum*– el marialvismo se une a la lengua portuguesa para producir un imaginario arquetípico único. La corrida española, mucho más tardía que su homóloga portuguesa –las reglas de esta última fueron definidas por Dom Duarte en 1434 mientras que la corrida española se codifica a lo largo del siglo XVIII– alcanzará su auge a lo largo del siglo XX. Picasso es, sin ningún género de duda, el “torero del arte”, y el binomio caballo/toro ocupará un lugar primordial en su producción pictórica. A menudo fotografiado con una montera en la cabeza, Picasso explotará toda la polisemia inherente al simbolismo tauromáquico.

Se trata, por lo tanto, de dos artes y dos semióticas derivadas de un mismo origen que se prestan con facilidad a un estudio comparativo. Ambas tauromaquias aplican dos mitologías: el mito de Mitra en oposición al mito de San Jorge. Como veremos a continuación, los artistas españoles y portugueses tratarán de explotar, cada uno a su manera, el sustrato mítico occidental.

## 1. LOS ARQUETIPOS DEL TEATRO MARIALVA

### 1.1. Marialvismo, fado y saudade

Marialva, fado y *saudade* forman el tríptico del alma portuguesa. Estos tres términos carecen de equivalente en ninguna otra lengua europea ya que proceden de una Historia nacional propia y original. Examinemos, a continuación, su significado.

De acuerdo con el *Dicionário da língua portuguesa*, el término *marialva* se define como “referente às regras de cavalgar à gineta; mulherengo, conquistador ; bom cavaleiro ; individuo de família distinta que se ocupa de cavalos e de touros e leva vida ociosa e dissoluta ...” (1080). El término es, por lo tanto, polisémico, y se asocia históricamente

al arte de la equitación “a la gineta”. Esta práctica ecuestre fue codificada en Portugal en 1434 por el rey Dom Duarte en su famoso tratado *O livro da ensinança de bem cavalgar toda a sela* (Quint y Pereira 53). Considerado el primer tratado post-antiguo europeo, el texto formula el código de la caballería y del arte de la doma equina. Los especialistas lo consideran la primera codificación de la tauromaquia ecuestre portuguesa, derivada del arte de la caza mayor –en particular del oso, el toro y el jabalí. El autor define en él los diferentes tipos de asedio al toro, al tiempo que demuestra cómo la equitación permite la unidad del cuerpo, de la mente y del alma, siendo el caballo una alegoría de esta última. Con este texto, Dom Duarte se convertiría en el padre fundador de la equitación de tradición portuguesa. En 1790, Manuel Carlos de Andrade, discípulo del marqués de Marialva, ofrece una obra ecuestre excepcional en Europa. Su tratado, de título *Luz da liberal e nobre arte de cavallaria*, se fundamenta tanto en la antigua equitación portuguesa como en la tradición ecuestre europea de origen inglés, francés e italiano. Su doctrina constituye la biblia de la Escuela Portuguesa de Arte Ecuestre de Lisboa, restaurada en 1979, y su fuente de inspiración no habría sido otra que el propio marqués de Marialva, hábil jinete especialmente ducho en el salto. No es extraño, en consecuencia, que aparezca representado en los noventa grabados incluidos en el libro, ejecutando una amplia galería de brincos a caballo. Además, se le asocia al mito de Salvaterra de Magos, que pondría un punto final al sacrificio público del toro en Portugal durante el reinado de María I. El mito es rico en significados: diversos escritos portugueses y extranjeros sobre la tauromaquia vehiculan una leyenda según la cual el marqués de Marialva, ilustre jinete del siglo XVIII, pierde a su hijo, el conde de Arcos, en el ruedo, ante la mirada del rey José I y de su despótico ministro Pombal y decide dar muerte al toro con sus propias manos. El drama, teatralizado por el dramaturgo e historiador Luís Augusto rebelo da Silva, acontece en el coso de Salvaterra de Magos. A partir de este momento, la aristocracia portuguesa se habría distanciado de los juegos taurinos y abolido definitivamente la muerte pública del toro (Pereira 83). La leyenda dicta que el propio marqués habría matado, a pie, al animal. El fado, himno del alma portuguesa íntimamente ligado desde sus orígenes al arte caballeresco, narra poéticamente este acontecimiento mítico, como prueba el célebre canto anónimo *Na praça de Salvaterra*, cuyos versos detallan cómo el marqués, “Como um herói se portou, / Sobre a fera se lançou / E, após a rês abatida / P’lo filho jogou a vida / E a sua morte vingou” (Pereira 92).

En este poema épico nacional, en el que se narran las hazañas históricas o legendarias de un héroe y de un pueblo, hallamos todos los arquetipos del fado marialva. Si el fado remite al destino, al mismo tiempo, constituye la expresión por excelencia de la *saudade*, “ce bien dont on souffre, cette douleur dont on jouit” (Viegas 6-7). Dom Duarte no sólo es el padre del arte ecuestre lusitano sino, también, el escritor de la *saudade* a través de su célebre *O Leal Conselheiro*. En ella se describe cómo, víctima de una depresión, el ilustre príncipe de la dinastía Avis evoca la tristeza en sus ensayos, considerándola uno de

los siete pecados capitales. Es en este texto donde se define la *saudade*, “ce sentiment de nostalgie emblématique de l’identité portugaise” (Quint y Pereira 19). Derivado de un sentimiento trágico ante la finitud, el fado se convierte en el arquetipo motor del imaginario portugués. Trascendiendo la Muerte, se abre ante la Vida, creando una dialéctica entre el Ser y el No-Ser, la Actuación y la No-Actuación. El canto se inscribe no ya en el presente, sino en el ayer y en el mañana. Por ello, el escritor portugués Fernando Pessoa decía, con sencillez, “Vivemos, ou da saudade ou da esperança” (193). El fado canta, así, la nostalgia de lo que fue y la esperanza de lo que será.

## 1.2. La leyenda de Severa: novela, teatro y pintura

El drama nace de la búsqueda de la trinidad, es decir, de la búsqueda del tercer elemento que unirá los opuestos para conducir al ser a la plenitud. El fado y el arte ecuestre lusitano revelan, de este modo, que el hombre es trino: cuerpo, mente y alma. Dom Duarte pone de relieve admirablemente, y antes que ningún otro en Portugal, las tres dimensiones del ser: el hombre debe ejercitar su mente, la razón y el pensamiento por medio del ejercicio de las letras y la práctica de las artes estratégicas como la caza, la equitación y la lucha, actividades todas ellas descritas y codificadas por el monarca; debe, igualmente, cuidar su cuerpo, a través de ejercicios físicos apropiados y un régimen alimenticio; y, finalmente, debe abrir su alma, su corazón, compuesto, de acuerdo con sus palabras, de cinco cámaras, siendo la central aquella en la que el alma humana se une a Dios. A través de esta visión observamos una percepción mística del fado y del arte ecuestre. Y he aquí las raíces profundas del marialvismo, que evolucionará a lo largo del siglo XIX hasta convertirse en sinónimo de un cierto tipo de masculinidad por cuanto el Marialva contemporáneo es un aristócrata bohemio. Antaño asociado al alma virtuosa, el marialvismo evoca, por lo contrario, un alma pecadora, condenada, sumida en la perdición. Es en la novela dedicada a la leyenda de la primera fadista cuando el Marialva se pervierte. El fado, si bien existe en el alma portuguesa desde la fundación de Portugal, y a pesar de que no pocos afirmen que este canto nace del mestizaje cultural que conjuga los ritmos de África y de Brasil o, incluso, de las melodías árabes, se instituye a mediados del siglo XIX. “Quelles que soient ses origines, la naissance du fado relève de la mythologie. Elle se confond avec la vie d’une femme, la *Severa* (1820-1846), prostituée du vieux quartier de *Mouraria*, qui aurait eu pour amant le comte de Vimioso” (Viegas 6). Vimioso solía practicar el noble arte de Marialva, esto es, la equitación portuguesa conjuntamente con el arte de la tauromaquia. A través de esta leyenda, el fado une lo noble y lo plebeyo en una lucha trágica de contrarios.

Es en este contexto cuando nace el teatro Marialva. Imaginado y conceptualizado por Julio Dantas (1876-1969), la obra teatral *A Severa* (1901) se inspira en la novela homó-

nima del mismo autor, y pone en escena los arquetipos del marialvismo, de modo que lo trágico y lo cómico se alimentan mutuamente. Las escenas se desarrollan en la región del Ribatejo, rica tierra rural poblada de caballos y de toros. Los primeros compases de la obra evocan el campo, donde habitan los guardianes de los toros. La ciudad es el espacio reservado a la nobleza, a los ricos terratenientes, pero también a la vida bohemia. Dos tiempos fuertes marcan la acción: la fiesta del chaleco rojo y la carrera de toros, momentos ambos de excepción en los que la plebe y la nobleza estrechan sus alianzas, opuestas socialmente, pero inevitablemente complementarias. Cada protagonista de la historia posee un espacio en el que expresar sus talentos artísticos. Severa canta en la famosa calle Capelão que la vio nacer, en el barrio de Mouraria, en Lisboa. El conde de Vimioso expresa su arte en el coso de Santa Ana, famoso templo lisbonés de la tauromaquia. Los personajes secundarios pertenecen a uno de los dos “campos” siendo el guardián del astado, de nombre Campino, quien ejerce de junción entre sendos universos. El drama surge del amor imposible entre una muchacha bohemia de los barrios populares y un aristócrata artista, convirtiéndose la lidia tauromáquica en una alegoría del coso que es la vida, lugar de enfrentamiento entre Eros y Tánatos. El juego de la seducción de los amantes, alegre e instintivo, conducirá, al término de la historia, a la muerte de Severa.

### 1.3. El caballo y el toro en el imaginario lusitano

Por medio de la figura del caballero tauromáquico, el teatro Marialva ahonda en el mito de San Jorge que no es, en sí mismo, más que una adaptación del mito de Salomón enfrentándose a la reina de los demonios, Lilith. Y es que, en ambos casos, un héroe aureolado y a caballo derrota con su lanza a un enemigo en tierra. En el caso de Salomón, el enemigo lo conforma una mujer, mientras que, en el caso de San Jorge, se trata de un dragón, bestia amenazante que remite a aquella del Apocalipsis de San Juan en la que figura el Cristo vencedor montando, igualmente, un caballo blanco. El dragón, de color negro, sustituye a la mujer maléfica, confirmando la evidente identificación entre ambas figuras; asimilación que se repite en incontables ocasiones, siendo aquellas más célebres la complicidad de Eva y la serpiente en la Biblia —el dragón no es sino una especie de serpiente— pero, también, en tantos otros escritos de los Padres de la Iglesia que comentan este pasaje o, incluso, en la misteriosa Melusina, mujer-serpiente por excelencia, sin olvidar los Guivres, o mujeres-dragón.

Al hilo de lo anterior, otra interpretación de la trinidad hombre-caballo-toro tendría aquí cabida, a partir de la triada humana mente-cuerpo-alma. El toro representaría en este caso el alma indómita, instintiva, intuitiva y marcada por un doble rostro, tan inocente como perverso; en suma, versátil. Esta estructura arquetípica es universal y aparece presente en las distintas formas de lo sagrado en Oriente y Occidente. Así, en los textos

taoístas y budistas, el alma es representada tanto por un toro, cuanto por un caballo o un elefante. En virtud de su naturaleza salvaje, el animal es progresivamente domesticado y eventualmente liberado por el hombre, encarnación éste de la mente. Esta lectura es conforme a la visión de la caballería portuguesa del siglo XV, revalorizada por el tratado de equitación del rey D. Duarte, al afirmar que el hombre es la sede del combate entre tres voluntades: la voluntad carnal; la voluntad del alma tentada, a la vez, por el vicio y la virtud; y la voluntad de la razón o de la inteligencia. Al margen de éstas, D. Duarte evoca una cuarta voluntad en liza que se opondría a la razón, y cuya naturaleza sería “tibia y conciliadora” (Quint y Pereira 170). Es, por lo tanto, una forma cuadrática la que nos es presentada. El teatro Marialva pone igualmente en escena un juego de dos opuestos: hombre/mujer y caballo/toro. ¿No son acaso, en el fondo, estos cuatro arquetipos una metáfora de las cuatro voluntades? ¿No es el hombre aquel que encarna la “Razón y el sentido”, mientras que la mujer, “tibia y conciliadora”, ilustra la “ligereza” de Eva, seducida por la tentación? ¿No es el caballo lo que se convierte en el símbolo del cuerpo, y el toro la imagen del alma indómita? Vemos así que el teatro Marialva activa los mitos fundadores de la Cristiandad, a saber, el mito de Adán y Eva, y el mito de Salomón. La mujer es responsable del castigo divino, y conduce al caos y al pecado original. Esta conclusión nos recuerda inevitablemente al célebre cuadro “L’origine du Monde”, de Gustave Courbet, adquirido para su colección por el psicoanalista Lacan. Al comer la fruta prohibida, la mujer desencadenó el juego irreversible de los contrarios —en otras palabras, el caos y la armonía de las que surgió el Mundo.

Resulta interesante constatar que esta cuaternidad universal será explotada de manera diferente por la obra pictórica de Picasso. El torero de la pintura estuvo fascinado por el simbolismo ominoso de la corrida. Una comparación entre sendos universos se impone con el fin de mejor aprehender la explotación de los arquetipos fundacionales de los mitos europeos y, sobretodo, ibéricos.

## 2. LOS ARQUETIPOS DE LA PINTURA DE PICASSO

### 2.1. Picasso, torero de la pintura

La corrida fue una de las grandes pasiones y uno de los temas favoritos de Picasso. Su pintura “tauromáquica” debuta con un homenaje a Goya: en 1898, en Madrid, copia las planchas de la *Tauromaquia* del maestro, de las que recuperará, en su propia *Tauromaquia* de 1959, los magníficos contrastes cromáticos entre la sombra y la luz. Desde el principio de su carrera, Picasso comprende que el secreto de la pintura consiste en pasar por el juego armónico de los contrarios, en una doble dimensión tanto artística como alquímica. La pintura es el fruto de la unión de lo estético y lo místico. El lenguaje pictórico dialoga con el lenguaje místico, y ambos obedecen a la regla de la dualidad, por lo que

todo pintor debe iniciarse en la técnica para aprehender en su integridad el oxímoron claro-oscuro. En un segundo tiempo, el pintor deberá conceptualizar el desgarramiento del mundo, la lucha de los contrarios, esto es, lo andrógino divino dotado de una doble faz: tinieblas y luz. El pintor se inicia, del mismo modo que los primeros alquimistas, en la realidad exterior e interior aprendiendo a utilizar el oxímoron físico –el manejo de la pareja pincel-pintura según el principio del claroscuro– y el oxímoron metafísico –la realidad de la psique humana compuesta, a su vez, de dos realidades ulteriores, el bien y el mal. El nexos con la tauromaquia es pertinente por cuanto la pareja caballo-toro representa la faz clara al tiempo que la faz oscura. El caballo es presentado en su blancura mientras que el toro representa la negrura. Dos cuadros célebres permiten corroborar lo anterior: “Corrida: la muerte del torero”, 19 de septiembre de 1933, y “Corrida: la muerte de la mujer torero”, 6 de septiembre de 1933. En las dos representaciones el pintor emblanquece al caballo y ennegrece al toro. Picasso comprende, del mismo modo que Victor Hugo, que “la création, la vie, le destin, ne sont pour l’homme qu’un immense clair-obscur” (53). El artista vio pronto que la pintura, expresión del alma en el mundo, obedecía a este principio universal. Como afirma Christian Biet, la luz no existe más que en su relación con las tinieblas: “Oxymorique, il unit, dans un seul effet, la part d’ombre du monde, le fond obscur de la nature, et sa brillance aussi bien naturelle que métaphysique” (225).

La búsqueda de la armonía de los contrarios, del claroscuro, se inscribe, así, en una tradición artística. Picasso crea el nexos de unión entre la pintura artística del Renacimiento y la pintura moderna reinterpretando el claroscuro. Este término, procedente del italiano, designa una técnica que consiste en distribuir en un cuadro la luz y la sombra de modo a envolver ciertas partes del tema –principalmente las figuras– en un juego de matices, de medias tintas y de sombras, con el fin de sugerir el relieve y la profundidad. El artista juega con los contrastes –más o menos pronunciados– entre las zonas claras y las zonas oscuras. Y son precisamente las transiciones progresivas y contrastadas de la sombra a la luz aquello que no solamente sugiere el volumen del objeto y crea la profundidad del espacio, sino lo que produce los efectos dramáticos que conceden significado al tema. El claroscuro permite, en consecuencia, aumentar la tensión, fijar los comportamientos en el momento preciso, crear una atmósfera tan armónica como misteriosa.

Para deconstruir el concepto de claroscuro del Renacimiento, y situarlo en la modernidad, Picasso se enfrentará a un monumento de la tradición, Diego Velázquez, español como él. El desafío es mayúsculo, pero el contexto de su pintura no le deja opción. El descubrimiento de la fotografía, del arte de la cartelería, y la emergencia del psicoanálisis permiten al pintor español una nueva exploración de la dualidad, del juego de opuestos, en la que toda preocupación por el realismo, propia de los pintores del siglo XVII, ha desaparecido. Picasso no respetará ni la proporción ni la similitud: un rostro



se compondrá de dos puntos por ojos, y de líneas por nariz y boca. Los personajes son, así, simplificados y desestructurados. Pero, sobretodo, la historia que narra Picasso en su cuadro no entronca ya con el registro de la ilusión, ni busca hacernos creer que aquello que tenemos ante nuestra mirada constituye una escena. Lo que nos revela es su mundo interior, haciéndonos partícipes de lo bizarro de su pensamiento. Dicho pensamiento es caprichoso, imprevisible e inconstante, y podemos pensar que es por esta razón por la que Picasso realiza 59 cuadros allí donde Velázquez tan sólo necesita uno.

## 2.2. El imaginario tauromáquico español

La interpretación del binomio caballo/toro es obviamente polisémico y se inscribe, igualmente, en el imaginario de la corrida española, siendo ésta construida en oposición con la corrida portuguesa. La corrida hispánica comienza con un desfile de todos sus artistas: el *paseo* o *paseillo*. A la hora prevista, el presidente muestra al público un pañuelo blanco; al ritmo de un *pasodoble*, el cortejo se presenta de manera armónica, precedido por los *alguaciles* –o *alguacilillos*. Vienen, en primera fila, los *matadores*, por orden de antigüedad en el oficio; a la izquierda –en el sentido de la marcha– el de mayor experiencia, a la derecha, el segundo de mayor experiencia; y en el centro, el más joven. Si un torero es presentado por primera vez en la plaza, avanza entre el séquito con la cabeza desnuda; en caso contrario, portara la tradicional *montera*. Tras ellos, marchan los *peones* y los *picadores*, todos ellos, también, siguiendo el orden descrito anteriormente. Vendrán, después, los *monosabios* –los asistentes de los picadores– y los *areneros* –esto es, los empleados del coso taurino. El *tren de arrastre* –el atelaje de mulas encargado de tirar el toro una vez muerto– será el último en desfilas.

Comienza, entonces, la hora del combate, en castellano, la hora de la *lidia*. Una corrida formal comprende, en principio, la lidia de seis toros. Para cada uno de ellos, la lidia se desarrolla de acuerdo con un protocolo distribuido en tres partes, llamadas *tercios*. Tras la salida del toro, el matador y sus peones efectúan una serie de pases con el *capote* –pieza de tela generalmente de color granate por el exterior y oro (o azul cielo) por el interior– que ejerce de señuelo. Es durante esta primera parte que el picador –montado sobre un caballo guarnecido con protecciones– pica el toro según unas reglas precisas. El segundo *tercio* consiste en plantar en lo alto de la cruz del toro las *banderillas*. El último *tercio* constituye el duelo final. La *faena* de muleta es el trabajo a pie del matador ayudado de un señuelo de tela roja, denominado *muleta*. La faena de muleta es aquella que prepara al toro para la muerte.

Al comparar sendas tauromaquias ibéricas, resulta sencillo demostrar que ambas se oponen en virtud de una concepción diferente tanto de los binomios caballo/toro, como

Eros/Tánatos. En ellas, el caballo no desempeña la misma función ni ocupa el mismo espacio. El caballo del jinete portugués es un caballo de guerra en la más pura tradición caballeresca: es el héroe del enfrentamiento y se caracteriza por su excepcional habilidad, convirtiéndose en un bailarín estrella capaz de ejecutar todo tipo de suertes o asaltos. Es, además, objeto de un entrenamiento del más alto nivel dictado por los principios de la alta equitación. Esencialmente, son caballos de raza ibérica del tipo barroco lusitano, pura raza españoles, o mestizos ibéricos. Por el contrario, el caballo del picador es un subalterno, de condición física modesta, que posee una práctica de la equitación reducida a lo esencial dado que está exclusivamente destinado a soportar los envites del toro. Las protecciones que lo cubren tienen por fin evitar que sea destripado. Son caballos pesados capaces de soportar choques violentos, cuyos ojos les son vendados. Mientras que el caballo portugués es ágil, flexible, y hábil, el caballo español es estático, rígido y torpe por cuanto la estructura de su protección lo hace vulnerable a las caídas. Ambos équidos ocupan el espacio de manera diferente: el galope del primero le lleva a moverse en toda la topografía circular del coso, mientras que el segundo ocupa un espacio firme durante la pausa de la pica. Los toros son, igualmente, diferentes. El toro portugués es más pesado y sus cuernos se revisten de fundas para evitar que hiera al caballo. El toro español, sin embargo, es más ligero y sus cuernos están desnudos y afilados. La corrida portuguesa es ecuestre mientras que la corrida española es pedestre. Asimismo, el enfrentamiento con la muerte es, también, totalmente opuesto. La corrida portuguesa ha adoptado progresivamente una muerte simbólica. Son los acróbatas taurinos o *forcados* aquellos que matan simbólicamente al toro al enfrentarse a él con sus propias manos reconstituyendo, con ello, ritos cretenses —ciertas ánforas griegas representan hombres tomando el toro por los cuernos a la imagen de los *forcados* portugueses. En el coso español, la muerte es real. El torero da muerte al toro con un *estoque* o espada estrecha en una suerte de rito mitraico.

### 2.3. Centaurización y minotaurización

Es en el seno de este imaginario mitológico que Picasso construye su concepción de la pintura moderna. Sus estudios pictóricos ahondan en una reflexión sobre la dimensión ominosa de la fiesta tauromáquica. En una entrevista con Genièvre Laporte sobre su pasión como *aficionado*, expone, para justificar el espectáculo de la muerte del toro, la relación que ésta posee con la emoción que suscitaba en él la supervivencia del culto a Mitra, hasta el punto de que la entrevistadora afirma que “ce fut une croyance aux forces mystérieuses du monde que je découvris en lui” (Musée Picasso Paris 29).

La entrevista muestra que Picasso ahonda en la mitología para alcanzar una Verdad última. El culto de Mitra no explica por sí solo en su totalidad la fuerza que tiene la tauromaquia en su pintura. De ahí que decida explorar, igualmente, de manera más con-

vincente, dos otros mitos opuestos: el mito del minotauro y el mito del centauro. Picasso los asociará de manera simétrica en su célebre dibujo fechado el 23 de mayo de 1923, titulado “El minotauro enamorado de la mujer centauro”. ¿Qué vemos en ella? Dos naturalezas diferentes entrelazadas. En el imaginario ecuestre antiguo y contemporáneo, el centauro simboliza la sabiduría y la armonía. En la mitología griega, Chiron es un centauro, hijo de Cronos y de la océanide Filira. Contrariamente a otros representantes de su especie, es inmortal, y su reputación se basa en su cordura y conocimientos. A Chiron le es confiada la educación de numerosos héroes que se convertirán en sus discípulos, en particular Aquiles, Asclepios y los Dioscuros. Chiron ofrecerá a Aquiles una educación física e intelectual armoniosa. Le instruirá en el arte cinegético: el dominio de jabalíes, osos, tigres y leones, todos ellos, sin armas. Le enseñará a domar las fuerzas de la naturaleza: andar sobre el hielo y atravesar la corriente de los ríos. Lo iniciará, igualmente, en las artes marciales, la música, la medicina y en los secretos de las plantas medicinales. Finalmente, le dará una educación moral basada en la justicia, en la resistencia a las pasiones y en la moderación. En definitiva, Chiron hace de Aquiles un héroe perfecto.

La idea de que la centaurización induce a la armonía del cuerpo y del espíritu se encuentra de nuevo en el arte ecuestre contemporáneo. En 1863, el conde Savary de Lancosme Brèves redacta una *Théorie de la centaurisation*, destinada a los aprendices de jinetes, en la que afirma que, a través de las lecciones que siguen, “le cavalier et le cheval arriveront à l’union morale et à l’union physique et n’auront dans le travail qu’une seule intelligence, qu’un seul centre de gravité” (34).

Cuando caballero y caballo se funden en uno solo en virtud del uso armónico de sus manos, del equilibrio y de las piernas, se culmina la centaurización. El centauro es, por consiguiente, símbolo de sabiduría y de armonía, al contrario que el minotauro. De acuerdo con la mitología griega, el minotauro es un monstruo fabuloso dotado del cuerpo de un hombre y la cabeza de un toro, esto es, un medio-hombre, o un medio-toro. Por cuanto considera al minotauro un monstruo, un error de la naturaleza, el rey Minos pide a Dédalo que construya un palacio laberíntico en el que la bestia vivirá oculta, sin conseguir hallar jamás la salida. Cada nueve años, Egeo, rey de Atenas, estará obligado a ofrendar siete muchachos y siete muchachas al Minotauro, que se alimentará de carne humana.

Es posible concluir que, desde el punto de vista simbólico, es evidente que minotauro representa al hombre dominado por sus pulsiones instintivas, dando lugar a una dualidad natural: locura vs cordura. Con todo, es importante señalar que, en ambos casos, existe una unión entre la humanidad y la animalidad. Se deduce que el relato mítico da cuenta de la existencia tanto de una humanidad, como de una animalidad, benéfica y maléfica, fasta y nefasta. En el cuadro de Picasso, el minotauro cae enamorado de la

mujer centauro, de modo que un binomio de opuestos se construye de manera simétrica: por un lado, hombre-mujer, y por otro toro-caballo. Según la psicología de las profundidades de Yung, nos encontramos frente a una forma cuaternaria. De acuerdo con el psicoanalista, el número cuatro constituye un arquetipo de la totalidad y el propio Yung dedicará toda su vida a dilucidar la recurrencia de esta forma psicoide en textos y obras pictóricas. Picasso, a su vez, parece igualmente obsesionado por estos dos binomios antagonistas, llegando incluso a producir una variedad de cuadros que pondrán de relieve la lucha de los opuestos. Con ello, el malagueño parece querer decirnos que la verdad, en pintura, como en la vida real, pasa por la búsqueda de la armonía entre dos parejas opuestas: feminidad-masculinidad; actividad-pasividad; animalidad fasta y animalidad nefasta. Yung descubrió, a través del estudio de los textos alquímicos de Oriente y de Occidente, que la cuaternidad se expresaba bajo formas muy diversas, y evocaba de la siguiente manera la búsqueda de Ostanés: « Sauve-moi, ô mon Dieu, car je me trouve entre deux clartés exaltées qui sont connues pour leur méchancetés et entre deux lumières faibles ; chacune d'elles m'a atteint et je ne sais pas comment me sauver d'elle » (33). Este análisis resultará, en consecuencia, útil para conceptualizar la pintura de Picasso al mostrar cómo el artista se enfrentó, en primer lugar, a la dualidad: el retablo *Toro y Caballo*, 1921; en un segundo tiempo, a la trinidad: *Mujer, toro y caballo*, 14 de abril de 1935. En tercer lugar, en 1933, pintando dos cuadros opuestos: *Corrida: la mort du torero* y *Corrida: la mort de la femme torero*. Y por último, el mismo año, compondrá su obra cuaternaria del *Minotauro enamorado de la mujer centauro*. Tal evolución artística es admirable desde el punto de vista de la psicología de las profundidades por cuanto subraya la búsqueda del modelo perfecto, de la verdad absoluta, la unión de los opuestos y, en consecuencia, de la Totalidad.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Biet, Christian. "Les impasses de la lumière: le clair-obscur". *Le siècle de la lumière 1600-1705*, Christian Biet y Vicent Julien, eds. Paris: éditions ENS, 1997. 225-246.
- Clottes, Jean. *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: La maison des roches éditeurs, 2001
- Dicioário da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2006.
- Hugo, Victor. *Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1901. Tomo XLVI.
- Musée Picasso Paris. *Sous le soleil de Mithra*. Paris: éditions Musée de Picasso, 2002.
- Pereira, Carlos. "Tuer ou ne pas tuer, dialectique de la tauromachie portugaise". *Toréer sans la mort?*, ed. Carlos Pereira y Jocelyn Porcher. Paris: Éditions QUAE, 2011. 82-107.
- Pessoa, Fernando. *Sebastianismo e Quinto Império*. Lisbonne: éditions Atica Prosa, 2011.
- Quint, Anne Marie y Pereira, Carlos (eds. y trads.). *Dom Duarte. Le traité des équitations. Le livre qui enseigne à bien pratiquer toute équitation*. Arles: éditions Actes Sud, 2016.
- Savary de Lancosme Brèves, Louis-Stanislas (Cte.). *Théorie de la centaurisation*. Paris: éditions Librairie militaire, 1863.
- Viegas, João. *Le fado, une anthologie*. Paris: éditions Michel Chandeigne, 2000.
- Yung, Carl Gustav. *Mysterium conjunctionis*, Paris: éditions Albin Michel, 1980.