

UN ULTIMO AVATAR DEL MITO DEL MINOTAURO EN LA OBRA DE JOSE MARIA SUBIRACHS

Por Federico Revilla
Universidad de Barcelona

Cuando se lanza una mirada, aunque sea rápida, sobre el panorama de la historia de la simbología, se advierte como inevitable lo que nosotros hemos denominado "el deslizamiento de los símbolos": ésto es, su pérdida, potenciación o cambio de riqueza significativa —hasta llegar, algunas veces, a auténticas tergiversaciones de los contenidos originales—, la interposición de elementos ajenos, etc. etc.

Estos fenómenos son estudiables históricamente tan sólo en sus resultados, pero muy difícilmente en su génesis y en su proceso. No obstante, la universalidad de los mismos —estrechamente vinculada con la vitalidad y la evolución de la cultura— hace tanto más interesante cualquier intento para penetrar en ellos.

Tal cosa es posible a nivel contemporáneo: es decir, en la simbología que se acuña o se aplica en nuestros días, accesible por tanto al estudio de su gestación. La visión exclusivamente histórica nos había sugerido ya el papel desempeñado —junto a otros factores no necesariamente menos decisivos— por la actuación del creador personal. Son indudables las aportaciones simbólicas de creadores como Jerónimo Bosch, Caravaggio, Rembrandt, Goya o Picasso. Pero aquí se trata de captar "en vivo" cómo el artista, por su libre voluntad, ejecuta una inflexión sobre determinada simbología, al servicio de los fines que le mueven, en cuanto hombre de su tiempo que no puede renunciar a ser.

El caso de la aplicación del mito del minotauro en una obra reciente del escultor José María Subirachs, aparte de su valor propio y del lugar que ocupe en la trayectoria de este artista —que son otros tantos puntos de mira igualmente válidos—, puede servir como ejemplo de esta forma de deslizamiento de los símbolos. Y nos agradecería que pudiese sugerir algo sobre lo que debió acaso ocurrir tantas veces a lo largo de la complicada existencia de los grandes símbolos universales.

La obra que comentamos es la logia de acceso desde el Patio de los Naranjos al puente neogótico del "Palau de la Generalitat" de Barcelona. El encargo formulado a Subirachs consistía, muy ampliamente, en la dignificación de un espacio que no era más que una pieza destartada, en principio muy alta de techo —luego éste ha sido bajado por decisión del propio artista—, sin otra finalidad que la de paso hasta el puente. Pero llevaba aneja una condición: la imprescindible referencia a San Jorge, patrón de Cataluña, cuya presencia quería multiplicar por todas partes el entonces presidente de la Diputación barcelonesa, Juan Antonio Samaranch. Se da la circunstancia de que por aquellas fechas Subirachs acababa de trabajar sobre la figura del propio San Jorge en la gran puerta de bronce del Archivo de la Corona de Aragón. He aquí, pues, que su ideación hubo de partir de la casi necesidad de lograr otro modo de expresar a San Jorge. Según declara el propio Subirachs, pretendió sobre todo huir de la folklorización del personaje, tendiendo por el contrario a universalizarle.

El conjunto simbólico que decora actualmente la logia en cuestión contiene una primordial intención catalana: no hay que echar en olvido la íntima y vivaz catalanidad de Subirachs. Pero desde ésta se eleva, efectivamente, a lo universal, como hemos de ver a continuación.

La idea germen fue, por tanto, ésta: hacer trascender a San Jorge los límites significativo-geográficos habituales. Para ello, la figura complementaria usual del dragón fue substituída por la del minotauro. El proceso estaba en marcha: la presencia del minotauro, por una parte, es intercambiable con la del dragón, en cuanto encarnación de las fuerzas del mal; pero, por otra parte, evoca ya de entrada la mediterraneidad y con ella el universalismo helénico y, a su vez, reclama la presencia de Ariadna y del laberinto. El germen había sido fecundo, ya que éstos también conllevan sus propios simbolismos, cuyo encuentro había de ser causa del denso discurso global de la obra.

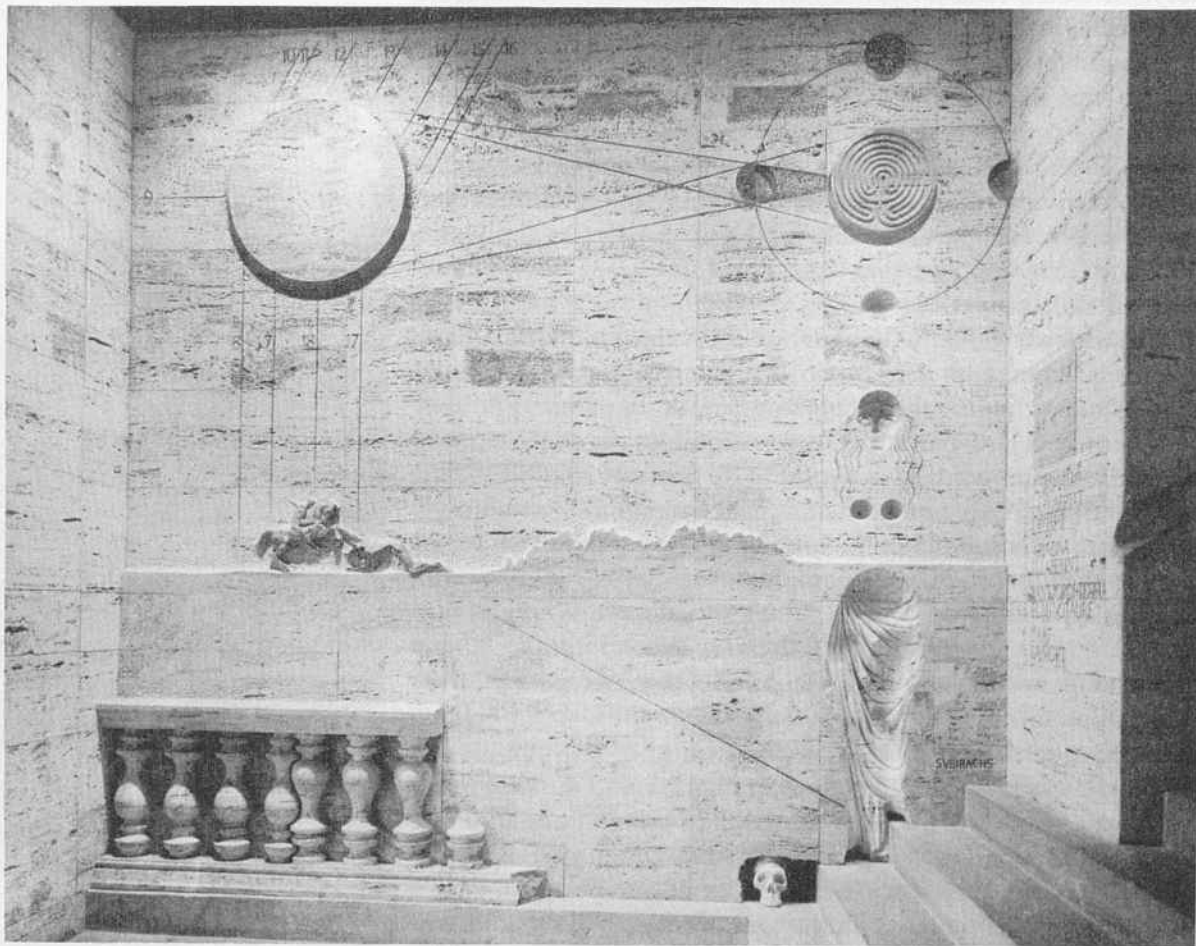
Ahora bien, el desdoblamiento de San Jorge en Teseo —determinado por la presencia del minotauro—, mientras por una parte le enriquece con los significados simbólicos propios de éste, al principio corrige las implicaciones negativas de Teseo, que es un héroe "trivial", según la terminología de Paul Diel.¹ San Jorge responde cabalmente a la noción de héroe en el

² Ibid., pág. 31.

autor citado: “El héroe mítico —según el significado más profundo de su combate contra el monstruo— es el representante del empuje evolutivo, la personificación del impulso espiritualizante”.²

Una simbología de la liberación

Acabamos de aludir a la intercambiabilidad minotauro-dragón y consiguientemente Teseo-San Jorge: las parejas que forman respectivamente se inscriben en la larga tradición mítica del héroe salvador de una doncella. (Perseo, Belerofonte, Ja-



Conjunto simbólico con que José M. Subirachs resolvió la decoración de la logia de acceso al Patio de los Naranjos del “Palau de la Generalitat” de Barcelona. Las interrelaciones de sus diversos elementos pueden detectarse tanto en sentido horizontal como vertical.

són, Teseo, Herakles, etc.). En esta tradición, lo monstruoso (minotauro, dragón, gigante, etc.) aparece en cuanto negación de una vida plena: oscuridad, coerción, prisión, violencia. Enfrente, la doncella aparece en cuanto afirmación vital: la belleza femenina suscita el deseo de la unión, fuente de la vida. El hecho salvador a cargo del héroe de turno dista mucho de acabarse en sí mismo: es un hecho redentor pleno de consecuencias futuras, porque al liberar a la joven prisionera la hace asequible al amor y de la unión de ambos se engendrarán hijos, que se supone que vivirán libres, sin temor ya a un ser monstruoso que pueda someterles. En efecto, la doncella en poder del monstruo estaba sustraída a sus posibilidades procreadoras: la devuelve a éstas el héroe, en cuanto a la salvación material hará seguir el "conocimiento", la unión carnal. En el caso del santo —que es una cristianización del viejo mito— se produce una elipsis de este corolario. Mas no por ello queda la doncella menos libre: dispuesta para el amor —aunque no haya de ser su beneficiario el propio héroe—, por cuanto las fuerzas del mal ya no la retienen apartada de la vida.

Ahora bien, en la versión del mito de Teseo la salvación no es unilateral, sino doble o cruzada: Teseo salva a Ariadna, mas porque ésta previamente le ha salvado a él, proveyéndole de los medios para escapar del laberinto y para matar al minotauro. Esta salvación mutua, esta colaboración de la pareja, que aparecen en un relato tan antiguo, nos resultan, sin embargo, sorprendentemente actuales: el hombre de hoy está más dispuesto a entusiasmarse por una salvación mancomunada, "en equipo", que a aceptar la hazaña individualista del héroe sobrevenido. El hecho salvador resulta más complejo: los méritos se intercambian. En la aplicación a liberaciones actuales —que son las que esta obra pretende espejear—, semejante tramado de relaciones humanas la hace mucho más viable que la muy repetida salvación unilateral.

El minotauro no "dice" más por sí mismo: su valor estriba principalmente en el papel desempeñado como suscitador de los demás símbolos. El laberinto ha sido asimilado a la tierra: la tierra como laberinto, particularmente como prisión donde el hombre pena. Está representado en el que pudiéramos denominar registro superior de la composición, relacionado con el sol, símbolo de vida y también aquí de libertad, que debe bañar la tierra. Pero entre ambos se interpone la luna: ésta eclipsa el sol sobre la tierra (= menoscabos de la libertad).

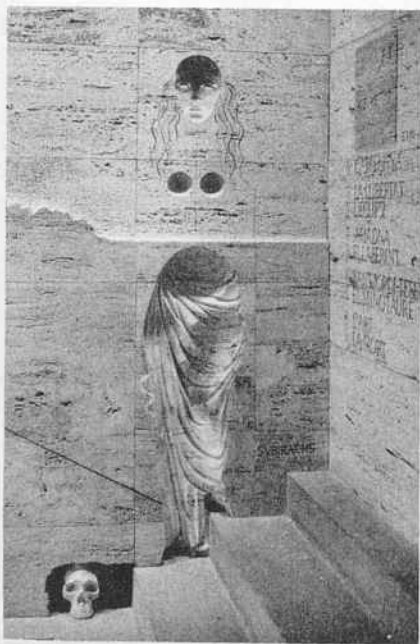
³ José M. SUBIRACHS, *Mi proceso creativo*. "II Encuentro Internacional de Psicología del Arte", Barcelona, 1976. En trance de publicación.

⁴ Una elaboración posterior de este mismo tema, también muy próxima a su abstracción, se registra en el altorrelieve de Subirachs en la central de la Caja de Ahorros Provincial de Barcelona (1976), donde las cuatro barras catalanas aplastan al dragón serpentiforme.

El registro intermedio es teatro de la lucha entre el San Jorge ecuestre y el minotauro, en posiciones respectivas que recuerdan la suerte taurina de varas, aunque esta temática es muy ajena a Subirachs. Las líneas verticales desde el sol subrayan el efecto liberador del combate. La luz se impone a las tinieblas. Una esquemática ambientación, consistente en el perfil lateral de Montserrat, constituye la referencia visible a Cataluña, que —repitémoslo— aparece en cuanto marco para una acción que vive la propia Cataluña, pero al propio tiempo la trasciende.

Al otro lado, se encuentra la figura de Ariadna, resuelta mediante esos "vaciados" o "negativos" que se han hecho frecuentes en las últimas etapas de Subirachs. Con palabras de éste: "El vaciado expresa la presencia de algo que permanece sin estar físicamente; algo así como una huella espiritual, una auténtica impronta —en el sentido propio del término— que ha quedado marcada sobre la materia misma".³

Enfrente de este conjunto, la puerta de bronce correspondiente a la sacristía de la Capilla de San Jorge presenta un tema muy esquemático: las barras catalanas cayendo verticalmente sobre unas cadenas.⁴ Rotura de las cadenas: liberación. Lo mencionamos aquí, interrumpiendo la descripción del conjunto principal, porque entendemos que aquí precisamente se produce la correspondencia. Ariadna es también, por su parte, una imagen de la libertad: este significado constituye una de las principales aportaciones del artista en el caso que nos ocupa. No carece de coherencia: al salir triunfante del laberinto, Teseo se apresura a escapar gozoso con Ariadna, coautora de la liberación y al propio tiempo realización y premio de la misma. Liberación hecha carne y hecha vida. Asimismo es por ello una alusión al placer sensual: efectivamente, ambos jóvenes culminarán su felicidad en el tálamo. Pero una vez más resulta que los significados vienen a superponerse. También la identificación entre libertad y placer sexual es algo que se encuentra en el ambiente de las actuales generaciones. Debido a que las ataduras en este orden fueron muy duras por espacio de siglos, la liberación de las mismas —sea cual fuere la valoración moral que cada cual le atribuya— ha sido una experiencia de libertad que ha quedado grabada en lo más profundo de los jóvenes: precisamente en aquella región meta-consciente donde operan los símbolos. Sexualidad y libertad vienen a ser entonces términos correspondientes. La imagen de las cadenas machacadas



La figura de Ariadna (presencia-ausencia, realidad evocada) remite inmediatamente al símbolo de la muerte, el cráneo a sus pies: se trata de la vida que inexorablemente tiende a su extinción.

expresa prácticamente lo mismo que la imagen de la muchacha. Como, además, ésta es una muchacha liberadora, recalca más la coincidencia de ambas significaciones.

Pero el recurso técnico del vaciado en la ejecución de la representación de Ariadna puede ofrecer también, además de su intención estética, algunas implicaciones simbólicas. Ese "estar y no estar", esa ambigüedad por la que la figura simultáneamente atrae y esquivo, se muestra al alcance y elude la aprehensión —que tiene mucho de los rasgos atribuidos al "ánima" en el psicoanálisis jungiano—,⁵ pueden ser igualmente predicados de la libertad que Ariadna simboliza. De este modo se plasma que no se trata, ciertamente, de algo fácilmente conquistable, sino inestable y huidizo como Tetis, evanescente pero operante como Beatriz, deseable y dinamizante como ciertas apariciones femeninas oníricas.

La equívocidad que puede denunciarse aquí, puesto que Ariadna se muestra al propio tiempo como protagonista de goce sexual y como semiausente o idealizada, no es objetable en modo alguno: ya que, en cuanto símbolo, puede perfectamente reunir las más opuestas cualidades; así, entregarse a la más inmediata posesión o bien dar un quiebro intelectual y refugiarse entre las nubes del idealismo. Obviamente, todo ello es aplicable también a la noción de libertad, según el talante con que cada cual se allegue a ésta.

En el registro inferior se plasma la contraposición entre el arte y la muerte. En la mentalidad de Subirachs, lo que más claramente se contrapone a la muerte no es la vida, sino el arte. Porque la vida está condenada a finalizar justamente en la muerte —idea tan repetidamente simbolizada a partir del siglo XIV—, mientras que la obra de arte prolonga "un poco" su acción. Aún habiendo renunciado a las ingenuas pretensiones de inmortalidad de ciertos artistas de generaciones precedentes, parece que, en efecto, la obra suele sobrevivir a su creador, cuando no algunos siglos, por lo menos algunos años. El arte está representado por el fragmento de balaustrada —el elemento más saliente respecto del plano vertical—: dicha balaustrada "a la vez está desarrollada en positivo y en negativo, lo más creativo: se produce así esta especie de machihembrado, que es el símbolo de la obra, que es una obra de dualidad, dialéctica de contrarios".⁶ A pocos pasos, el emblema obvio de la muerte: una calavera incrustada en una oquedad del muro.

En la intención del artista, la balaustrada es clave del conjun-

⁵ Cf. M. L. VON FRANZ, *El proceso de individuación*, en Carl G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, pág. 177 ss. Aguilar S.A. Madrid, 1969.

⁶ José M. SUBIRACHS, art. cit.



Detalle de la lucha de San Jorge-Teseo contra el minotauro. En estructura verticalidad respecto de la misma, la balaustrada positivo-negativo, que asume una significación de libertad en acto.

⁷ Juan DE HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas Morales...*, Tercera Parte, Emblema XXI, p. 142. En Zaragoza, por Alonso Rodríguez. Año 1604.

⁸ Así, en el friso de la puerta de la Capilla del Santísimo en el Monasterio de Montserrat, una de sus obras más recientes, tras varias ejecuciones en grabado del mismo tema.

to: obsérvese que se encuentra en la vertical del sol (libertad) y de la lucha de San Jorge-Teseo contra el minotauro (acción liberadora): viene a constituir así el símbolo de la libertad en acto.

Pero aplicando la misma óptica, hallaremos también en otra vertical el laberinto-tierra, Ariadna y el cráneo. Estas relaciones no se apartan tampoco de la más venerable simbología: el laberinto ha evocado para muchos pueblos el seno fecundo de la mujer; ésta, en cuanto portadora de la vida —cuyo es asimismo uno de sus significados en el conjunto que estudiamos—, es indisoluble de la noción de tierra nutricia, pero a la vez conduce la reflexión hacia la terminación de la vida: la muerte en cuanto retorno a la tierra... Nuestros pensadores del Siglo de Oro sentenciaban: “En la vida está la muerte”.⁷ Sin apartarse de la estría de los mismos, ese cráneo situado a los pies de la presencia-ausencia de Ariadna puede ser una especie de “jeroglífico”, al modo de los suyos, pero según una estética actual, que nos repite una de las verdades más trabajadas por ellos. La progresión descendente laberinto → Ariadna → cráneo equivale a la trayectoria biológica (seno materno → pujanza de la vida comunicable → extinción) o también el ocaso solar, que el propio Subirachs viene representando últimamente, entre sus principales ideas-fuerza.⁸

El discurso simbólico, en esquemas

Aunque, por un lado, los esquemas resecan no poco la inmediatez comunicativa de la obra, acaso por otro ayuden a clarificar el tramado significativo de este discurso simbólico. Recapitulando lo dicho, en el presente caso los esquemas pudieran ser éstos:

horizontales

* sol (vida, libertad) → luna (eclipse, elementos contrarios a la libertad) → laberinto (tierra, foco germinal);

* lucha contra el minotauro (acción liberadora) → Montserrat (Cataluña, realidad que liberar) → Ariadna (colaboración liberadora, amor, vida, libertad en acto);

* balaustrada (arte, libertad en acto) → cráneo (muerte, con sus complejas implicaciones).

verticales

* sol → lucha contra el minotauro → balaustrada

* laberinto → Ariadna → cráneo.

Hay también relaciones en diagonal, como la que vincula la acción liberadora con Ariadna, que se patentiza en un trazo recto, evocador además del hilo que la joven entregó a Teseo. O bien otra diagonal, ideal ésta y no expresa, que uniría el minotauro con el laberinto: porque éste no sólo es su residencia o su encierro en el mito; simbólicamente, el monstruo, todo monstruo, es un producto subterráneo, un aborto maléfico surgido de aquel seno de la tierra. Por otra parte, el eclipse de la libertad —dicho sea justamente en el lenguaje simbólico de esta obra— se produce por la intrusión de unas fuerzas hostiles. Así como la libertad es prez de los hombres, a dichas fuerzas cuadra la concepción semibestial que los antiguos se hicieron de algunos monstruos. Habría que pensar entonces en otra diagonal que uniese el minotauro con la luna eclipsante: también los monstruos son una especie de hijos de la noche, entendiéndose la oscuridad como ámbito de acción para el mal.

En suma, la obra es una malla de relaciones simbólicas mutuas, que se suscitan y se provocan por lo general con ritmo binario, pero cuyo resultado global rebasa con mucho los emparejamientos más evidentes. Se trata nada menos que del combate por la libertad. De ésta depende la super-vida (concebida como arte): véase la primera relación en vertical a la izquierda. Hay que advertir que ambas lecturas verticales se resuelven en la libertad en acto (respectivamente, balaustrada y Ariadna): con lo cual la obra se hubiera podido titular al modo petrarquiano "Triunfo de la Libertad". Pero dicha libertad en acto se encuentra, en la vertical de la derecha, compensada o disminuída, en apariencia muy provisional, por la muerte: tan próxima siempre a la mujer. En realidad, la muerte corresponde a otro orden: se cobra su tributo incluso en la libertad ganada y se cebará —de nuevo la reminiscencia ascética— también en los gráciles perfiles de Ariadna.

Hipótesis sobre el sentido de la muerte en este conjunto

No podemos ocultar que la ubicación del cráneo en el conjunto enfatiza su significado, a despecho de sus proporciones más bien reducidas. Casi pudiera interpretarse como un resumen de todo lo anterior. ¿Una insinuación pesimista? ¿La muerte como negación definitiva de la libertad?, es decir, ¿acaso una corrección escéptica a la hazaña liberadora que se ha cantado en el resto de la obra?

Si hubiese que volver a nuestros clásicos, ellos responderían, dando la vuelta al pensamiento anteriormente enunciado: "En la muerte está la vida".⁹ Con este criterio, muy tradicionalmente cristiano, la muerte se entendería como "la liberación definitiva": idea que parece encajar en el contexto que nos ocupa. De este modo, la conclusión del mismo no sería pesimista ni escéptica, sino paradójica —para la mentalidad actual— y tradicional. Leyendo la simbología de nuevo verticalmente: el eclipse, que había sido parcialmente conjurado por Ariadna, ha de ser evitado definitivamente por la muerte. Esta nos iguala a todos: ya no hay dominadores ni dominados. En tal supuesto, la relación interna del último registro horizontal no sería de contraposición, sino de complementariedad: el arte supera la vida; pero también la muerte supera la vida, puesto que en vez de aniquilarla —contra las apariencias— al fin la traspone.

Sin embargo, no excluimos otra significación, ésta ya nada ascética, sino todo lo contrario: el goce sexual como mentís a la muerte o victoria sobre la misma: victoria (¿épírrica?) en la nueva vida que ha de seguirse, aun cuando la muerte realice su obra, llegado el momento. El cráneo se encuentra situado a los pies de Ariadna: un paso tan sólo y ésta podrá hollarlo, al modo que la iconografía cristiana simboliza la victoria de María sobre la serpiente, siguiendo la profecía del Génesis.¹⁰

Todo conduce, pues, a lo mismo: háyase partido desde el sol o desde el laberinto que sufre el eclipse. Los factores negativos, centrados en la composición por el minotauro, constituyen solamente un episodio. Los enemigos de la libertad (= de la vida) están destinados a la derrota.

Resulta, pues, la obra es un conjunto simbólico de gran aliento, exquisitamente trabado, concebido por un amante de la libertad sumamente reflexivo, cuya mediterraneidad por otra parte se corrobora en la textura del material empleado: travertino italiano, cuyas porosidades prestan a la composición algo parecido a lo que pudiera ser el temblor de una epidermis de piedra.

Los factores operantes

Nos hemos referido a la simbología de la obra, tras haber visto la motivación consciente del recurso al minotauro. Quizá no sobre volver sobre éste, encuadrándolo entre los factores que parecen haber conducido a Subirachs a la formulación de

la obra. (Por supuesto, nos referimos a los factores más aparentes, dejando a un lado — ¡por hoy! — los que pudieran referirse a la compleja interioridad del artista).

Dichos factores son los siguientes, a nuestro juicio:

a) El encargo concreto, que ofrecía una sola determinación temática (San Jorge) y varios condicionamientos materiales (emplazamiento, dimensiones, perspectiva, etc.). El encargo, pues, no fue en este caso de ninguna manera causa de la simbología, sino tan sólo ocasión para el desarrollo de la misma.

b) Unas coordenadas histórico-políticas, las catalanas, caracterizadas por una sensibilización general respecto a los antecedentes inmediatos (el período de cuarenta años de la historia reciente de España en que el problema catalán fue objeto de un tratamiento intransigente y represivo).

c) La catalanidad del autor, que le permite vivenciar con particular intensidad aquella situación, pero trasponiéndola a términos de universalidad (la libertad en el caso de Cataluña, como pretexto para una obra que se refiera a la libertad en general, de cualquier pueblo, grupo o individuo). Esta universalización se explica sin la menor violencia desde una actitud catalanocéntrica: antes bien, ésta la facilita, por cuanto desde el corazón (Cataluña) se irradia a la periferia (el resto del mundo, menos conocido o menos sufrido) las experiencias más íntimas del mismo.

d) La inclinación clásica del propio autor, que le indujo a volver la vista a la antigua mitología, pero expresándola en formas actuales. (Evitamos escribir “clasicismo”, máxime puesto que en el caso examinado aquí se ha hecho patente la elástica idoneidad de aquellos símbolos para expresar anhelos y actitudes actuales. Por otra parte, los hallazgos formales de Subirachs no dejan lugar a dudas sobre su enraizamiento en nuestro presente).

No hay, por tanto, ni sombra de pasadismo, sino una revitalización de símbolos que sirvieron a los helenos y continúan sirviendo hoy, bajo formas evolucionadas, en combinación con otros posteriores y sobre todo según claves nuevas.

No nos consta que el deslizamiento de los símbolos se produzca siempre en términos semejantes. Pero nos bastaría poder admitir que en algunos casos se hayan operado procesos como éste, en que a partir del minotauro y de un San Jorge desdoblado en Teseo el escultor Subirachs ha proclamado la más querida reivindicación del hombre actual.