Revista de Estudios Taurinos
Nº 1, Sevilla, 1994, págs. 219-230

PICASSO. TOROS Y TOREROS

Bernadac, Marie-Laure; Léal, Brigitte y Ocaña, María Teresa: *Picasso. Toros y Toreros*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, 256 págs., en folio menor, ilustrado.

Alvaro Martínez Novillo
Fundación de Estudios Taurinos

Desde abril de 1993 hasta enero de 1994 se mostró al público en los museos Picasso de París y Barcelona y en el Bonnat de Bayona una excepcional muestra que, bajo el título *Picasso, Toros y Toreros*, reunía cerca de doscientas obras realizadas por el artista malagueño entre 1890 y 1970 en pintura, escultura, dibujo, acuarela, grabado, litografía y cerámica. Las fechas ya de por sí resultan sobrecogedoras, pues evidencian que el artista se ocupó de este tema durante más de ochenta años, es decir, desde su infancia hasta el final de su vida. Esto convierte a Picasso muy posiblemente en el creador que más intensamente se ha dedicado al mundo de la corrida. Se suele considerar a Goya el artista taurino por excelencia y, aunque ello sea indudable, hay que tener en cuenta que el aragonés solo se dedicó a este tema en momentos muy concretos de su vida y que ni sus pinturas funciones en plazas de toros ni sus retratos de toreros son muy numerosos, incluso su serie grabada de *La Tauromaquia*, tan completa y esencial en su medio centenar de imágenes, fue realizada de un tirón en un tiempo bastante breve.

Para Picasso, por el contrario, el tema de la corrida y, más concretamente, la figura del toro bravo es constante en su obra. Para valorar debidamente este hecho hay que recordar que el artista malagueño fue de unos creadores más variados de su época,

no sólo en cuanto a estilo sino también en su repertorio. Nadie como él para percibir cuándo un tema o una "maniera" estaban agotados. Para esto Picasso tenía un olfato especial y así, cada cierto tiempo, —pongamos una década, unas veces más corta y otras más breve— el artista daba un vuelco a su vida y a su obra replanteándose incluso su propia situación familiar y emocional, y de esta forma se mudaba de estudio, cerrando previamente el anterior, todavía lleno de obras y de papeles, y comenzaba, con energías renovadas, una nueva vida y un nuevo estilo artístico.

Pues bien, dentro de este complejo y cambiante itinerario vital, la afición a los toros y la referencia a ellos, bien directa bien metafórica, es uno de los temas recurrentes del malagueño aunque en su *afición* podamos distinguir varios períodos. Es evidente que al niño Picasso el espectáculo de la corrida le atrajo mucho pues sus primeros dibujos en Málaga así lo manifiestan. Sin embargo parece ser que sus padre no era muy partidario de la fiesta y que al niño Pablo lo llevaba a los toros un tío de su madre. Estos datos son siempre difíciles de verificar y se corre el peligro de construir falsas hipótesis sobre ellos, sin embargo, si estas noticias de la afición familiar fueran correctas, es posible que la taurofilia infantil de Picasso ya fuese un signo de afirmación frente a su padre, que fue también su primer mentor artístico.

En todo caso, los toros fascinan al niño y son uno de sus temas favoritos de dibujo aún después que la familia se traslade a La Coruña y obviamente allí no se viva el espectáculo de los toros con la intensidad que en Málaga. Sin embargo hay que señalar que algunas de las escenas taurinas más complejas de este momento del joven Picasso parecen ser interpretaciones de escenas reproducidas en la prensa de toros de la época, lo cual no es extraño pues las dobles páginas en cromolitografía de la revista *La Lidia* tenían una fuerza y una belleza sorprendentes y son consideradas como uno de los ejemplos más notables de ilustra-

ción gráfica del momento. Si esto se confirmase podríamos ver en estos dibujos de la época gallega de Picasso la primera manifestación de los toros vistos desde la nostalgia, un preámbulo de los grises días de París y la añoranza del ruedo lleno de sol y alegría.

El reencuentro del adolescente Picasso con la fiesta real se produce en Barcelona. En el cambio de siglo la ciudad condal,

Fig. nº 64.— Picasso: Corrida de toros. 1896-1899. Pluma y tinta china sobre papel, 13,2 x 22,3, París, Museo Picasso (Apud.: Bernadac et al., 1993: 90).

y sobre todo su barrio de la Barceloneta —donde estaba ubicada su más característico coso—, era uno de los centros más vivos y pujantes de la tauromaquia y del flamenco. El puerto y su ambiente eran el caldo de cultivo para estas aficiones y Picasso que, por una parte, vive intensamente el ambiente artístico culto, modernista y catalanista no abandona las costumbres de su andalu-

cismo mediterráneo. Las corridas picassianas de 1900 y de los años siguientes son herederas temáticamente de Ramón Casas, estilísticamente de Ididre Nonell y no ocultan tras su colorido un espíritu expresionista que pugna por abrirse camino (Fig. nº 65). De este modo aparece esbozada en estas pinturas la lucha desigual y sangrienta del toro y el caballo en la arena, tema que, por otra parte, estaba en boga y culminaba con gran éxito el escultor Mariano Benlliure.

En las primeras exposiciones en París de Picasso la tauromaquia era uno de sus temas destacados. Se ha dicho que el malagueño exponía sus cuadros de toros por ser muy comerciales ya que eran un tema castizo inseparable de España y muy popularizado en los medios artísticos franceses gracias a Goya —y sus imitadores— y a Manet. Es cierto que en las épocas azul, rosa y cubista los toros aparecen sólo de manera ocasional en la obra de Picasso —al igual que en la de Matisse y Juan Gris— pero sabemos que los veraneos en Céret en los años en torno a la Primera Guerra Mundial reforzaron la afición de toda la "troupe" picassiana entre quienes destacaba el escultor Manuel Hugué, que siempre fue un gran taurino.

En 1917 Picasso visita Barcelona y renueva su contacto directo con la corrida. Se va aquilatando la visión de la lucha del toro y el caballo, llenándose de valor simbólico y preludiando ya en algunos de sus dibujos del jaco destripado la imagen agónica de este animal en el "Guernica". Al mismo tiempo Picasso dedica cierta atención a la figura del torero con ocasión de los dibujos para los figurines del *Sombrero de tres picos* de Falla, estrenado en Londres por los Bailets Rusos. Sin embargo la figura del matador picassiano es heredera de las imágenes de las litografías románticas y tiene un carácter predominantemente pintoresco. Más dramática es la inclusión del torero herido y desmayado sobre el

toro en ciertas obras de los años veinte y no se puede dejar de pensar que las tragedias de Joselito en Talavera y de Granero en Madrid dejaron también su huella en el malagueño, quien seguramente las siguió en sus prolijos detalles por las revista ilustradas taurinas.

Fig. nº 65.— Picasso: Toreros en el ruedo, Málaga, 1900. Barcelona, Museo Picasso (Apud.: Bernadac et al., 1993: 99)

En este período, que se ha calificado como *neoclásico* dentro del arte de Picasso, sabemos que por sugerencia del editor catalán Gustavo Gili (padre) comenzó a pensar en la realización de una serie calcográfica dedicada a la Tauromaquia de Pepe-Illo que, si bien no se llevó totalmente a cabo, tiene sus ecos en las estampas de la bella edición de Ambroise Vollard *Le Chef d'Oeuvre inconnu* de Balzac, aparecida en 1929 (Fig. nº 66). Una aportación muy interesante de la exposición que sirve de pretexto

a estas líneas es la exposición de seis aguafuertes preparatorios para la serie propuesta por G. Gil. Pero será otra iniciativa de Vollard —el inteligente marchante del arte moderno nombre es inseparable de Cézanne, Degas o Renoir—, la propuesta que hace a Picasso para ilustrar *Las Metamorfosis* de Ovidio, la que resultará fundamental para su obra e, incluso puede también que para su vida. Curiosamente el pintor cumple su trabajo con cierta facilidad realizando unas puntas secas muy limpias, aunque un tanto asépticas, que son las que figuran en la edición de Vollard de 1930, pero el influjo de la obra de Ovidio perdura en el malagueño aun después de haber realizado el encargo.

En aquellos momentos, la vida familiar de Picasso es enormemente conflictiva pues se ha embarcado en una relación extramatrimonial con la jovencísima María Teresa Waiter —de la cual nacería su hija Maya-Conchita— y el pintor se siente verdaderamente confundido, lleno por una parte de alegría de vivir y de un cierto rejuvenecimiento, pero, por otra, lleno de remordimientos y con el sentimiento de ser un personaje que involuntariamente iba sembrando dolor y tristeza en sus allegados. Picasso mismo definió esta época como la peor de su vida. Pero, aunque resulte un tanto cínico, este momento de vacilación profunda tuvo repercusiones muy constructivas en su proceso creador. El artista se siente removido interiormente y busca una cierta ruptura con su período anterior más burgués presidido por el orden familiar de su esposa Olga Klokova y su hijo Pablito. Descubre que el lenguaje de —Las Metamorfosis— no es solo arqueología y se siente identificado con los héroes míticos que, tras hacer grandes hazañas, eran capaces de cometer las mayores villanías, sobre todo con el elemento femenino. Profundiza en el estudio de la mitología y en la obra de Ovidio, el poeta que a través de los siglos ha explicado con mayor precisión y belleza la

complejidad del arte amatorio. Para esta indagación Picasso cuenta con la ayuda de dos espíritus clásicos tan importantes como Zervos y Tériade. Además no es extraña la atracción de un pintor por *La Metamorfosis* que ha sido históricamente la obra literaria que más ha influido en las artes plásticas occidentales y sin la cual no se podrían entender, por ejemplo, las obras de Boticelli, Tiziano, Rubens o Velázquez.

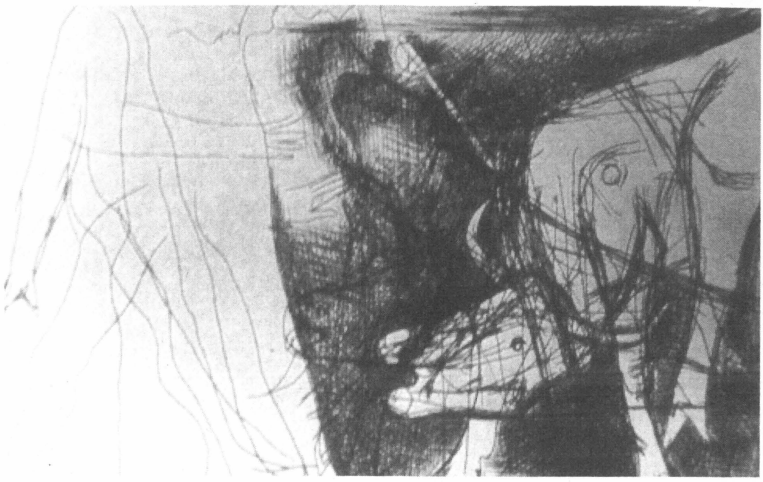

Fig. nº 66.— Picasso: La muerte del toro. Plancha destinada a ilustrar La Tauromaquia de Pepe-Hillo. París, 1929. Aguafuerte, papel, 28,2 x 38,2, París, Musée Picasso (Apud.: Bernadac et al., 1993: 137).

El concepto de la metamorfosis, de la transformación de un ser por la fuerza interna de sus propias pasiones y sentimentales es algo que cala profundamente en Picasso y él mismo se ve autorretratado en la figura contradictoria del toro bravo o del Minotauro. Al igual que debido a un impulso instintivo e inexplicable el toro embiste al caballo en el ruedo, el artista veía que a las mujeres que él amaba, y más concretamente

a la joven María Teresa, les causaba un gran dolor. Este es el argumento de una importantísima parte de la obra picassiana que tiene como centro la famosa *Suite Vollard*. A lo largo de la mayor parte de sus grabados Picasso se representa bien como un escultor clásico bien como un minotauro, éste último vive sus alegrías y sus penas y que con la mujer tiene unas relaciones primitivas que oscilan entre la placidez y la ultrajante violencia, antes de ser abatido en el ruedo por un joven Teseo, que le cachetea ante la mirada distante de las jóvenes en el tendido, aunque también una bella y rubia mujer, trasunto de María Teresa, suele aparecer vestida con traje de luces después de haber sufrido la cogida mortal de su toro amante (Fig. nº 67).

Goya en sus estampas había llegado a mostrar su entusiasmo por la noble figura del toro bravo que es atacado por la *canalla* pero no había llegado, como Picasso, a identificarse tanto con el animal que terminase autorretratándose en su figura. malagueño además consiguió trasmitir este espíritu a los jóvenes artistas del momento, singularmente a los surrealistas que hicieron del minotauro una suerte de animal totémico de su generación. Sin embargo, a lo largo de la década de los treinta, esta imagen taurina picassiana se va complicando y en buena parte endureciéndose hasta convertirse en los toros furiosos de la época de Boisgeloup (1933-5), los cuales en el colmo de su crispación, llegan a devorar las entrañas de los caballos heridos en la arena (Fig. nº 68).

Con estos antecedentes no es extraño que cuando Picasso recibe el encargo para la ejecución de una gran pintura mural para el pabellón de la Exposición Internacional de París de 1937, tras algunas vacilaciones iniciales eligiese para representar la guerra civil que asolaba España motivos de la tauromaquia tan evidentes como el toro bravo y el caballo de pica. Mucha tinta ha corrido

sobre la significación de estos animales en el "Guernica" o, dicho más llanamente, si uno representaba a los *buenos* y otros a los *malos*. Y dentro de este esquema tan maniqueo, si el toro era el *bueno* o lo era el caballo. Opiniones hubo para todos los gustos y, en cierto modo, prevaleció la de Juan Larrea que defendía que el toro representaba la nobleza del pueblo, mientras que en el caballo herido veía más un sentido decadente y reaccionario.

Fig. nº 67.— Picasso: Marie-Thérèse en femme torero. París, 1934. Aguafuerte, 50,5 x 38,7. París, Musée Picasso (Apud.: Bernadac et al., 1993: 163).

Las viñetas de los aguafuertes "Sueño y mentira de Franco", preparatorias indudables para el "Guernica", confirmarían esta opinión de Larrea, pues en ellas se ve al toro como elemento de nobleza y fortaleza que lucha contra la monstruosa figura del militar sublevado y contra su caballo monstruoso, que más que montura parece cómplice de su jinete. Sin embargo también es evidente que en el proceso de ejecución del "Guernica", que nos es bien conocido a través de los sucesivos bocetos, Picasso dignificó la figura del caballo que incluso en alguno de ellos aparece como un arrogante pegaso. Nunca quiso dar el pintor explicaciones sobre el sentido literal su pintura y cuando le preguntaban qué significaban allí tanto el toro como el

caballo, el artista respondía que eran simples animales sin que hubiera que buscarles otra interpretación, lo cual cortaba el diálogo y sólo manifestaba que no tenía ganas de dar mayores explicaciones. En cualquier caso lo que queda bien patente es el hecho de que Picasso en la ocasión quizás de mayor responsabilidad social de su carrera dejó bien claro que para él la tauromaquia y sus protagonistas —con la excepción de los toreros— eran algo más que un mero pasatiempo.

Tras la realización del "Guernica", Picasso parece tomarse un respiro en la interpretación simbólica —y trágica— de la corrida y así durante bastante tiempo no aparecen obras especialmente relevantes con tema taurino, el cual durante la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana parece estar al margen del repertorio del artista. Aparecen episódicamente algunas muestras, como unos dibujos de las mulillas del arrastre en un cuaderno de Royan de 1939-40, pero realmente se pueden considerar excepcionales. Sin embargo en las naturalezas muertas de este período, en las que suelen hacer calaveras, aparece algún bucráneo como en el excepcional bodegón dedicado a la muerte del escultor Julio González. También de este momento es la escultura "Cabeza de toro" (1943) realizada mediante el montaje de un sillín y un manillar de bicicleta.

Pero con la llegada de la paz vuelven a menudear las figuras de toritos, siendo famosa la evolución de las formas de un astado en una litografía de 1945-6, que consta de once pruebas de estado, que nos demuestra cómo en Picasso, a pesar de sus evoluciones estilísticas, nunca abandonaba del todo sus hallazgos y era capaz de interpretar un motivo desde la manera más naturalista a la más esquemática y geométrica. Pero lo que es definitivo para reafirmar el tema de la corrida de Picasso es la progresiva vinculación del artista con el sur de Francia, la vuelta

al mar. Antibes, Vallauris, Niza y Vauvenargas son los lugares donde el pintor va estableciendo sus domicilios y cada vez las estancias en París se hacen más breves. Hay una recuperación de la alegría a la cual no es ajena el nacimiento de sus dos últimos hijos Claude y Paloma. Además la imagen de este momento de Picasso, que da la vuelta al mundo a través de famosos fotógrafos, es la del hombre mayor bien conservado, trabajando a torso descubierto, curtido por el sol y en comunión con los valores mediterráneos de su tierra natal.

Fig. nº 68.— Picasso: Toro devorando las tripas de un caballo. Boisgeloup, 1934. Lápiz sobre papel, 26 x 34,5. Hamburgo, Col. K. Hegewisch (Apud.: Bernadac et al., 1993: 170).

Es evidente en este momento de nostalgia de su país, que el pintor ha prometido no pisar mientras perdure el franquismo. Sin embargo parece que es España la que va a buscar al maduro Picasso y se sirve de la corrida de toros como pretexto. Resurgen los toros en el Midi y a Nimes y Arlés se trasladan los matadores

españoles con sus cuadrillas y en el tendido siempre está Picasso recobrando la visión desdramatizada y festiva de la fiesta. Picasso y Jacqueline, Picasso y sus amigos, son fotografiados en la barrera. Los toros abundan en este momento de la obra del pintor y sus amigos ven cómo Picasso dibuja toros, toritos, toreros y picadores en los veladores de los café, en las servilletas, en los programas de mano y, luego, en su estudio, con más seriedad, en sus lienzos y en sus grabados y litografías, incluso para sus nuevas corridas experimenta con el grabado sobre linóleo y en la cerámica.

A finales de los cincuenta es cuando Picasso cumple con la familia Gili el compromiso de grabar una Tauromaquia basada en la de Pepe-Illo. El conjunto de aguatintas de esta serie representa el contrapunto festivo del dramatismo de los toros picassianos en los años veinte y treinta. Es posible que Picasso pensase también cómo el Goya de Burdeos que los toros rejuvenecerían su corazón. En todo caso este tramo final de trato personal con toreros —Luis Miguel Dominguín, Antonio Ordoñez, Pablo Lalanda, Mario Cabré y tantos otros—, de idas y venidas con amigos a las ferias del Midi, de fotografías risueñas pueden dar una imagen falsa de Picasso y los toros. Es cierto que en sus obras finales el artista quiere desdramatizar el tema, hacer una descripción más literal de un espectáculo, pero también es verdad que existe un trasmundo que no se puede borrar. Ello se manifiesta en la película, siempre sorprendente, de Clouzot *El misterio Picasso* (1955) en la cual el artista comienza dibujando ante la cámara escenas festivas de corridas y finaliza mostrándonos cómo pinta al óleo unas escenas de cogidas, en cuyo electrizante proceso de construir y destruir formas, vemos cómo reaparecen ante nuestros ojos propuestas de muchos años antes que enlazan con la particular mitología picassiana.