

## GOYA Y PICASSO INÉDITOS

Kosme de Barañano  
Universidad del País Vasco



Esta *Suerte de Varas*, pintada sobre una hoja de marfil de 53 x 55 mm, con toques de gouache y de lavis en negro, azul, rojo y amarillo, está montada sobre una madera de palisandro en la que aparece escrito: “1826 Goya a los 80 años” (Fig. n.º 2). Pintada en Burdeos fue traída a Madrid tras la muerte del artista (1828) por su hijo Xavier. En 1846 pertenece a la colección de Francisco del Acebal Arratia que probablemente la prestó para la exposición en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en este mismo año de 1846. Hacia 1880 está en manos del barón López de Tarragoya, de donde pasa a París a J. Gaube du Gers y, de los nietos de éste, a una colección particular de Ginebra donde se encuentra actualmente.

Esta joya de la pintura en miniatura pertenece al mundo de la investigación dentro de la *oeuvre* pictórica de Goya. Como su biógrafo Matheron ha señalado: «(el artista) quiso explorar nuevas vías. Hizo así sus primeros ensayos de miniaturas y de litografías (...), ennegrecía la placa de marfil y dejaba caer una gota de agua que, extendiéndose, borraba una parte del fondo y trazaba claros caprichosos. Goya sacaba partido de estos surcos y obtenía siempre algo original e inesperado (...),

serían hoy muy estimadas si este hombre, para economizar marfil no hubiera borrado gran parte de ellas; las que quedaron tras su muerte las llevó, creo, su hijo a Madrid» (1927).

Este pequeño marfil de los últimos años de Goya no es la única imagen de toros y picadores en la iconografía del artista. Antes de esta fecha de 1826 ha realizado para la *Tauromaquia* –dibujada en 1815, impresa en 1816– tres estampas con la *Suerte de Picador*, así como en 1824 un excelente óleo sobre lienzo al encontrarse en París con su protector y amigo, el liberal exiliado, Joaquín María Ferrer. De esta suerte y momento de la corrida de toros toca siempre Goya el lado trágico del episodio, ya la caída o la cogida del picador, ya el derribo o destripamiento del caballo, que en aquella época no llevaba faldón ni protección alguna.

Los cinco personajes de la imagen (los dos toreros, los dos caballos, el toro) se hunden en el blanco del marfil como los enanos de Velázquez: no hay escena ni de tendido ni de público. Pero esa caída en el vacío de la pintura de Velázquez es en Goya mantenida en el espacio del toro: en su sombra y en el reguero de sangre en su derredor. Nada tiene que ver con las miniaturas sobre cobre que hace en 1805 en el tiempo de la boda de su hijo Xavier y de la familia Goicoechea. En este marfil Goya no representa, *compone* o presenta, en su expresionismo minimal, el espectáculo como *un paso* de un bestial ballet, que no deja de ser un rito de sangre. Como ha señalado V. Bozal «el pintoresquismo de Goya obedece a parámetros distintos, el movimiento de sus figuras va más allá que el de las estampas, sin embargo, es menos concreto, más general o abstracto, el detallismo del atuendo sucumbe en la riqueza de la luz y el colorido» (1983: 97).

En esta imagen Goya toma partido –como ha señalado Juan de la Encina de su *Tauromaquia* toda– por el toro y no por el hombre: le interesa el negro del toro y el rojo de la sangre, y sobre todo el dinamismo trágico de la escena. Como en Picasso, el centro de esta pintura es el toro que empitona y lleva en el aire a uno de los picadores; al otro lado de la mira-



Fig. n.º 2.– Francisco de Goya: *Suerte de Varas*, 1826, gouache y lavis sobre marfil, 53 x 55 mm (Ginebra, colección particular).

da agónica de éste la del caballo que se dirige al espectador como melancólica próxima víctima, mientras que el otro picador con la cabeza oculta en el castoreño introduce la garrocha sin convicción alguna. No es una escena natural sino una reflexión visual, una imagen pensada. En este senti-

do es acertada la observación de Alvaro Martínez-Novillo: «la serie de la Tauromaquia es el último contacto real que con la lidia tiene el aragonés. Cuando tras diez años, en Burdeos, el artista vuelve al tema taurino será ya por vía de la elaboración intelectual del recuerdo, no por el contacto directo con el mundo de las corridas» (1990: 33).

El marfil, como indica la firma autógrafa de Goya en el dorso, está realizado en 1826, por lo tanto en Burdeos. Voluntariamente en el exilio desde comienzos de 1824, tras pasar los meses de julio y agosto en París, Goya se traslada a pasar el invierno a Burdeos. Aquí vivirá en el hotel de monsieur Berard en el n.º 24 del *cours Tourny* (por lo menos desde enero de 1825 en que solicita el segundo permiso de residencia), sin posibilidades de estudio ni de taller. Es seguro el momento de estas miniaturas, cuyos materiales compra en la tienda de Mejat. Precisamente en una carta a su amigo Ferrer detalla el pintor (20 diciembre de 1825): «es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto porque no está hecha a puntos y hay cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs». Al final del verano de ese año de 1825 ha cambiado el hotel por una casa en el arrabal de Saint Seurin donde empieza a pintar de nuevo al óleo y donde deja el experimento con el negro de humo sobre marfil para pasar a sus trabajos sobre las piedras litográficas. En el taller de Gaulon realizará las cuatro litografías conocidas por *Los toros de Burdeos*, dibujando directamente con el lápiz grueso sobre la piedra. De este mismo momento es este pequeño marfil donde ya no juega con el negro de humo sino que directamente inscribe la esce-

na sobre el propio fondo blanco de la placa con el detalle del grabador, con la soltura del litógrafo.

De estas miniaturas sobre marfil intentó Eleanor A. Sayre realizar un primer catálogo razonado, cifrando 23 marfiles de los 40 que Goya hablaba. Retomaba Sayne los conocimientos de Valerian von Loga (1903: 547-548), de August L. Mayer (1923: n. 668-669) y de M. S. Soria, (1949: 9-13). Este trabajo es asumido por José Gudiol (1971) y por P. Gassier y J. Wilson (1974). A estas 23 piezas añade en 1973 dos más Xavier de Salas, (1973: 169 y ss.) que habían pertenecido a Juan Bautista de Muguiro: una mujer con niño, y un retrato de hombre. Jacques Fauque y Ramón Villanueva (1982: 169-173) reproducen las anteriores investigaciones señalando una conexión de la miniatura del National Museum de Estocolmo con la última acuarela (97 x 310 mm conocida de Goya, hoy en el Museo del Prado. Para nada se presenta este marfil en el catálogo de la exposición *Goya. Toros y toreros* celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y en Arles en 1990 aunque, en su catálogo, Álvaro Martínez-Novillo lamenta profundamente «no poder conocer las dos miniaturas en marfil de *Suerte de toros* pintadas por el aragonés a los ochenta y dos años de edad, porque estas obras nos podrían dar la clave de cómo veía Goya los toros en el tramo final de su vida».

Asimismo este autor, en su excelente trabajo *El pintor y la Tauromaquia* (1988: 71) señala: «las dos pequeñas corridas que en el siglo pasado estaban en una colección madrileña, todavía nos son desconocidas. Como se puede ver, el conocimiento de la última obra taurina de Goya está lleno de

dificultades». Esperemos que el catálogo razonado de todas estas obras (al menos hasta las 40 pintadas antes de 1826) se realice cuanto antes.

Por último, una pequeña anécdota mercantil. Una de estas miniaturas, *Maja y Celestina* (de 54 x 54 mm. en marfil, listado de Sayre n.º 3) propiedad del historiador de arte lord Clark of Saltwood, conocido por Kenneth Clark, ha sido subastada por su nieto Andrew en *Sotheby's* de Nueva York, siendo su precio de martillo medio millón de dólares. Si dividimos por la superficie de la plaqueta hace que el milímetro cuadrado sea de 19.500 ptas. doble de caro que cualquiera de los óleos record de Picasso o de van Gogh.

La *Corrida* de Pablo Picasso (Fig. n.º 3) óleo sobre tela de 50 x 61 cm, firmada a la izquierda arriba Picasso, realizada en 1934, ha pertenecido a su colección privada hasta que el galerista suizo Ernst Beyeler la adquirió en 1966 directamente del artista. Así, aunque aparece en el catálogo de la célebre exposición que el marchante de Basilea realizó en 1967, *Picasso. Werke von 1932-1965*, no está tampoco en el catálogo de Ch. Zervos, como no está ninguna de las obras que para el artista constituían su colección personal, privada. Hoy se encuentra en una colección de Ginebra.

De la afición a las corridas de toros de Picasso sabemos por multitud de anécdotas. Sus más allegados, sean sus historiadores, sean sus peluqueros, han contado sus salidas a la plaza de Nimes, de su amistad con los *Dominguín*, etc.. Como decía Valentín Gardedera en 1860 de Goya «las corridas de toros han sido su distracción favorita. Él asistía a la manera de los toreros, con la faja a la cintura, capa sobre la espalda y espada al costado. Y es en el conjunto de estas esce-

nas donde el aficionado artista ha alcanzado el apogeo de su talento». Picasso, como se cuenta de Goya, se ha vestido también de torero y ha disfrutado de la llamada fiesta nacional, aunque lo tuvo que hacer al otro lado de la frontera.



Fig. n.º 3.– Pablo Picasso: *La corrida*, 1934, óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm (Ginebra, colección particular).

Picasso es también para el gran público, como la literatura artística ha hecho de Goya, Picasso *el de los toros*. Pero no son tantas sus obras acerca del tema de la corrida, como en el caso de Goya. De los más de setecientos cuadros del aragonés solamente unos veinte se dedican a este tema,

incluidos los retratos de toreros, pero el peso de su fama viene a través de los grabados de la *Tauromaquia* de 1816, de ocho escenas pintadas en 1793-94 sobre hojalata o serie *Torrecilla*, y de las últimas litografías conocidas como *Los toros de Burdeos*. El caso de Picasso es parecido. Al margen de los grabados y de los dibujos con lápices de color de 1935 y 1936, tampoco hay tanta obra al óleo sobre este tema, y desde luego esta *Corrida* es una de sus obras cumbres.

La fama taurina de Picasso proviene también de su obra gráfica, por otra parte no centrada en los temas de las corridas sino más bien en el tema mítico del Minotauro –tema presente en toda la serie conocida como *suite Vollard*–, en el enorme grabado (50 x 70 cm) de 1935 titulado *Minotauro-maquia* (cuyas cinco pruebas de estampación se encuentran en el Museo Picasso de París) y, sobre todo, en la portada del primer número de la revista *Minotauro*, en 1933, para la que el artista español hace siete pruebas al aguafuerte.

Picasso ha empezado el cuadro por el centro, con la batalla animal como fregado pictórico: el toro que muerde con boca de fuego al caballo, con esa cabeza estrangulada en su deriva hacia lo alto, mientras su cuerpo es abierto arrojando su víscera violeta trazos de color rojo. Luego ha ido Picasso al fondo: la ha encuadrado entre el rojo del burladero, la arena de la plaza, el verde de la escena y el azul –el cielo del revés– en que se apoya toda la escena. Ha orquestado así todo lo que pasa en el centro y en el primer plano de la composición. El color crea los campos de acción y la línea (de brocha gorda, de color) estructura ya el burladero, ya la piel del toro, ya sus órganos sexuales, como las bolas azules de los testículos del caballo. Sólo le interesa a Picasso la explosión del



color, no hay sombra ni por tanto claroscuro, no hay representación, ni narración, *sólo hay estallido de color* en la arena taurina que para el pincel es el lienzo en blanco.

La observación de este cuadro nos lleva a otros artistas, antes y después de Picasso, a Vincent van Gogh y a George Baselitz. Con el primero tiene en común producir una pintura abierta a la luz sin matices, aquí los matices los pone el pelo del pincel y el gesto de la expresión. La pasta cromática *dinamita* todo lo que aparece en otras composiciones como forma dramática; lo hace con la densidad expresiva del pigmento, con el rasgo del pincel. En este cuadro el objeto de la pintura no son las cosas de la realidad sino una *construcción* cromática o formal, organizada o sacada de un motivo de la realidad: el encuentro del caballo con el toro. Es la apertura a ese *dar la vuelta a los motivos* que Baselitz impone a su pintura desde 1970. Los motivos que activan o constituyen el objeto de la pintura, en este caso concreto de la *Corrida* de Picasso, se convierten en líneas de expresión. Es la danza de la mancha, la del pincel que invade el lienzo, que lo recorre como un paseíllo torero, la que crea esta danza de la muerte.

Picasso se muestra así en esta *Corrida*, a los 53 años, fuerte en el detalle, tenso en la construcción, comunicativo en la fuerza del color, servidor de la historia de arte (recuperando la imagen goyesca de la mancha del toro como centro: toma partido por el toro), constante en su necesidad de manchar, transmitiendo totalmente esa intensidad con la que trabajó la pintura toda su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bozal, V. (1983): *Imagen de Caza*, Barcelona, Lumen.
- Fauque, J. y Villanueva, R. (1982): *Goya y Burdeos 1824-1828*, Zaragoza.
- Gassier, P. y Wilson, J. (1974): *Goya*.
- Gudiol, J. (1971): *Goya*.
- Loga, V. von (1903): *Francisco de Goya*, Berlín.
- Martínez-Novillo, A. (1988): *El pintor y la Tauromaquia*, Madrid, Turner.
- \_\_\_\_\_ (1990): *Goya. Toros y toreros*, Catálogo de Exposición, Madrid-Arles, Ministerio de Cultura y Ville d'Arles.
- Matheron, L. (1927): *Goya*, Madrid, Imprenta y Edición Hernando.
- Mayor A. L. (1923): *Francisco de Goya*, Munich.
- Salas, X. de (1973): "Sur deux miniatures de Goya recenment retrouvées", en *Gazette de Beaux Arts*.
- Sayre, E. A. (1966): "Goya's Bordeaux Miniatures", en *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts*.
- Soria, R. S. (1949): *La miniatura y los retratos en miniatura de Goya*, Barcelona.

