



Fig. n.º 69.- Sáez, Ignacio Antonio (2016): *La Tauromaquia en la obra de Miquel Barceló*, Sevilla. Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.

El libro de Ignacio Antonio Sáez, titulado *La Tauromaquia en la obra de Miquel Barceló*, editado de modo conjunto por la Fundación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, la Fundación de Estudios Taurinos y la Editorial Universidad de Sevilla, cuenta con la presentación del Marqués de la Puebla de Cazalla, Teniente de Hermano Mayor de dicha corporación, y un brillante prólogo de Fátima Halcón, Doctora

en Historia del Arte, Profesora Titular de la Universidad de Sevilla y Presidenta de la Fundación, titulado *Las suertes del toro o la pintura taurina de Miguel Barceló*. Como expuso el mismo autor, es el resultado de la síntesis de la tesina realizada durante el Máster de Gestión del Patrimonio Cultural, dirigida por la doctora Francisca Lladó Pol; y de la Tesis Doctoral dirigida por el doctor Santiago Vera Cañizares, defendida en la Universidad de Granada, en el año 2014.

Se trata de un importante estudio sobre una faceta determinada, la pintura con temática taurina, de unos de los pintores más reconocidos de la nueva figuración postmoderna desarrollada en España a partir de los años ochenta del siglo XX. Dado el posicionamiento moderno y experimental del pintor y, junto a ello, la polémica que en la actualidad suscitan las fiestas con toros, Ignacio Antonio Sáez ha dividido el libro en tres capítulos con naturaleza muy diversa y, al mismo tiempo, necesarios para un análisis completo de la cuestión.

El título del primer capítulo no puede ser más significativo, la temática obviada, que, a modo de introducción, trata sobre las escasas referencias que tiene la obra taurina de Miquel Barceló en la bibliografía dedicada al artista; exposición bien fundamentada, en la que, al mismo tiempo, deja claros los prejuicios y la intencionalidad con la que incluso ha llegado a ser minimizada, cuando no despreciada en sus fundamentos. Ignacio Antonio Sáez es claro cuando opina sobre la precisión y brevedad del texto de Enrique Juncosa titulado *Sentimiento del tiempo*; o sobre la descalificación de Tònia Coll en su tesis *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, en la que consideró esas pinturas taurinas inexplicables y desafortunadas en la trayectoria del artista, simplemente por su posicionamiento personal anti-taurino. También lo fue con la comparación de Catalina Cantarellas en *L'Univers artístic de Miquel Barceló*, en la que relacionó obras de la Tauromaquia del año 1990 con otras propias con dis-

tintos temas; y cuando reconoció la ascendencia de Dore Ashaton con *A mitad del camino de la vida* en el enfoque de su estudio, del que procede el reconocimiento de la relación establecida entre Michel Leiris, Marcel Griaule y Miquel Barceló.

Desde ese primer momento, Ignacio Antonio Sáez propuso el análisis de la obra taurina de Miquel Barceló en relación con la producción propia de distinta temática. Eso lo llevó a preguntarse por el origen del interés en el tema desde 1986 y, en concreto, en 1990; y, sobre todo, a plantear cómo encajan esas pinturas taurinas en su obra. Por ese motivo, estimó imprescindible el análisis de la trayectoria previa; aunque fuese, dada la naturaleza del formato, de modo genérico y teórico. A la vez y en paralelo, planteó el conocimiento natural del toro en Mallorca y cómo le pudo influir a Miquel Barceló en sus viajes. Las distintas reflexiones le permitieron censurar a los *culturicidas ilustrantes* que desechan fundamentos sin otras razones previas que no sean las de su distinta sensibilidad.

La introducción concluye con una aportación de datos básicos, como la datación de la primera pintura taurina por encargo de la Diputación de Valencia en 1986; el reconocimiento de noventa y una obras expuestas o publicadas, entre lienzos, litografías y carteles, acompañadas del reconocimiento de la existencia de más obras; y un avance sobre los análisis y declaraciones del propio pintor, en los que estimó que se detecta su evolución artística y progresivo conocimiento de la Tauromaquia, si bien advirtió contradicciones en ese sentido.

El segundo capítulo de Ignacio Antonio Sáez analiza los toros como acontecimiento cultural en tres sentidos distintos: primero en lo que se refiere a una breve introducción a la pintura taurina; en segundo lugar en lo relativo al viaje como aproximación a la tauromaquia; y después, respecto de la realidad de los toros en la Mallorca en la que se crió y formó Miquel Barceló.

En cuanto a esa breve introducción a la pintura taurina, tuvo en cuenta la opinión del crítico taurino Antonio Díaz Cañabate sobre la ausencia de protagonismo del toreo en la pintura, según éste, debido a que era un tema menor vinculado a la plebe. Aun así, Ignacio Antonio Sáez identificó a partir de cierto momento una considerable actividad artística en torno al tema. De hecho, consideró la tauromaquia como subgénero en el arte de la pintura, desde el grabado y la estampa del siglo XVIII, cuya importancia se acrecienta por la coincidencia cronológica con la definición de la iconografía taurina y de los fundamentos formativos y formales del espectáculo. Después destacó dos momentos creativos fundamentales, centrados en Goya, con la *Tauromaquia*, fechada en 1813-16, y los *Toros en Burdeos*, en 1824-25; y Picasso, muy activo en el tema y auténtico renovador formal con un nuevo protagonismo del toro, alejado de los patrones folklóricos. Tras ese reconocimiento, por otra parte universal, dividió la pintura taurina en dos grandes apartados: la cartelería, con clásicos como Eugenio Lucas Padilla, Ángel Lizcaíno, Daniel Perea, Roberto Domingo y Ruano Llopis; y los grandes artistas que trataron el género, siendo los principales Antonio Saura, Vicente Arnás, Juan Barjola, Luis Fernández, José María Sicilia, Equipo Crónica, Eduardo Arroyo, Óscar Domínguez, Daniel Vázquez Díaz y el propio Miquel Barceló. Ignacio Antonio Sáez indicó que, de todos ellos, sólo algunos fueron capaces de plantear una forma de ver la lidia, reflexión ésta de gran interés por lo que ese hecho tiene de importancia en la composición de la obra.

También tuvo en cuenta los antecedentes específicos de la pintura taurina en la cultura catalana, en la que, como expuso, se dedicaron al tema Ramón Casas, Mariano Fortuny, Ricardo Canals, Joaquín Agrassot, y después José María Sert, Rafael Duracamps, Emilio Grau Sala, Antoni Clavé, Josep Guinovart, Joan Miró, Salvador Dalí y Aligi Sassu; aunque, como también indicó, algunos sólo de modo casi testimonial. Entre ellos, tuvo

en cuenta que pintores tan importantes como Ramón Casas y Ricardo Canals pintaron la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y pudieron estar motivados por el gusto por las corridas en París, donde éstas se apreciaban por cuanto pudiesen tener de exótico y primitivo; y, sobre todo, el ejemplo de Salvador Dalí, que firmó una Falla de Valencia con tema taurino en 1954 y organizó la llamada corrida daliniana en Figueras, en 1961.

En cuanto a la tradición taurina en la Mallorca de Miquel Barceló, desglosó con precisión la ascendencia de siglos, con gran cantidad de festejos en los años sesenta y setenta del siglo XX, a los que aludió de modo detallado, teniendo muy en cuenta la participación de grandes figuras del toreo y las intervenciones de toreros locales como Melchor Delmonte y Jaime Pericás, así como los festejos celebrados en la plaza de Felanitx. Según expuso, y con independencia de la falta de vínculos de Miquel Barceló con el toreo en su juventud, que, pese a todo, no le resultaba del todo extraño, con el tiempo el pintor participó de modo activo en el movimiento de recuperación del toro autóctono mallorquín, iniciado en la sierra de Tramuntana, debido, sobre todo, a la importancia simbólica de este tipo de ganado.

Ignacio Antonio Sáez dedicó el tercer capítulo del libro a la Tauromaquia entendida por Miguel Barceló, esto es, a su pintura taurina, con especial atención a los procesos creativos y la técnica pictórica; la intuición del movimiento en la plaza; y la relación del pintor con Michel Leiris, planteada ésta desde una perspectiva antropológica, en la que los toros adquieren un valor ancestral como rito mediterráneo.

En cuanto a la primera cuestión, el autor tuvo en cuenta un hecho fundamental: que el proceso creativo y, en concreto, la técnica pictórica, fue una parte determinante en la configuración y el tema final de la obra. Esto con independencia del conocimiento que pudiese tener o no de la lidia en sus primeras pinturas taurinas, en 1986, aún escasas, y en las más numerosas del

año 1990. Ignacio Antonio Sáez advirtió que Miquel Barceló tenía entonces veintinueve años y ya había estado en la *Bienal de São Paulo* y en la *Dokumenta de Kassel*, por lo que era un artista joven y volcado a la experimentación; y, a la vez, reconocido y seguro de sí mismo. El análisis formal, planteado de modo genérico, reforzado por ejemplos concretos y significativos, fue, quizás, su mayor logro, pues aportó una explicación precisa sobre la naturaleza y el ser obra de estas pinturas y grabados. Ese análisis lo llevó a la conclusión de la interpretación de la plaza de toros como una gran vasija, formada por una masa de material pictórico que contrasta con el vacío interior que produce. Del mismo modo, estableció relaciones precisas, e indicó que tal acumulación de materia ya la había utilizado para pintar los platos que aparecen en *Soupe française* o *Zuppa di pesce*, entre otros, en 1983. Lo valoró como un tema más en el sistema de transformaciones en perspectiva de composiciones inanimadas, en consonancia con sus trabajos en cerámica de la misma época. Para él, el método de trabajo de Miquel Barceló, fundamental, consistía en la aplicación de la materia de modo aleatorio y la posterior adaptación a la forma reconocible que ésta le sugería.

Con muy buen criterio, Ignacio Antonio Sáez distinguió las aportaciones técnicas de los numerosos grabados taurinos de Miquel Barceló, con aguatinta, punta seca, bruñidor, y aguafuerte. Haciendo gala de un amplio conocimiento de la trayectoria del artista, tuvo en cuenta los inicios de éste en la imprenta Soler bajo la supervisión de los miembros del taller 6 A, época en la que experimentó con la litografía y la serigrafía; y también con la litografía en relieve. A ello añadió la posterior actividad de Miquel Barceló en el Taller Pasnic de París, en el que trabajó con carborundo sobre planchas de hierro, punta seca y collage; y, después combinó la litografía, la xilografía y el barniz, en 1991. Dejó claro su carácter innovador y la plena madurez en este medio con la serie *Le plaine des Termites*, con-

cebida mediante la acción directa de las termitas sobre el soporte de papel liberado por el aguafuerte, la aguatinta al azúcar y el rodillo. Con ese reconocimiento, nos recordó que Miquel Barceló fue galardonado con el Premio Nacional de Arte Gráfico en 2014; incentivo con el que aún aumentó su deseo experimental, aplicando distintas técnicas sobre una misma plancha en 2015.

Una vez planteada la diversidad técnica según los distintos géneros, Ignacio Antonio Sáez reconoció la experimentación paralela con la materia y la técnica; y una intuición común para la aprehensión del movimiento en la plaza. Según estimó, en realidad Miquel Barceló adaptó el desarrollo técnico y la proyección de la materia al tema desde los primeros carteles de Valencia y Nimes, en 1986; y, por supuesto, en las sucesivas series, desde la primera post africana, en 1990, la más conocida, con treinta y tres pinturas con técnicas mixtas sobre lienzo o papel y cinco litografías; hasta la serie *Lanzarote*, con veinticinco aguatinas, de las cuales quince son de tema taurino, en 2004; y la serie *La solitude sonore du toreo*, en 2015; ya representasen plazas, con claro predominio de las de Arles y Nimes, antiguos anfiteatros romanos, y la presencia significativa de la nativa de Felanitx, o siluetas con cabezas de toros. En ello, estimó fundamental un diálogo con el matador de toros Luis Francisco Esplá en la ciudad francesa de Nimes.

La principal novedad advertida por Ignacio Antonio Sáez fue la lectura geométrica de la tauromaquia basada en las líneas de movimiento y las trayectorias, propia de la proyección circular del toreo moderno, sobre el problema de cómo modelar el vacío que sustentó las relaciones internas de las obras anteriores. La equiparó a los grupos de transformación geométrica de José Ortega y Gasset; y tuvo en cuenta las opiniones de críticos como Gregorio Corrochano y Néstor Luján, y de reconocidos aficionados, como Domingo Delgado de la Cámara, para dilucidar

cómo progresó con un claro reconocimiento de las circunstancias de la lidia, impensable en las pinturas anteriores, en el que las pequeñas manchas y siluetas lejanas y difusas marcan con exactitud los terrenos y distancias entre toro, torero y caballo. Puede verse en pinturas como *Banderillas negras*, *Pase de pecho* y *Cite sesgado*, las tres en 1990, y la primera con dimensiones colosales. En ellas tuvo muy en cuenta la tensión escénica en función de la distancia, y cómo las composiciones están condicionadas por el lugar que ocupan el toro y el torero en el margen de la plaza; y, desde el punto de vista de la interpretación taurina, el hecho de que unas veces fijase las embestidas y otras representase suertes concretas, caso de *Izquierdazo*, técnica mixta de tamaño colosal, del año 2004, dejando siempre libre las querencias, con cambios de terrenos según las condiciones del toro.

En cuanto a la segunda cuestión de este tercer y último capítulo, para Ignacio Antonio Sáez la relación de Miquel Barceló con Michel Leiris es otro argumento de peso, que explica la motivación y la concepción antropológica de la pintura taurina de aquél. Según esto, el primer viaje a África en el año 1990; y la estancia en la casa de Dógoli en el país Dogón de Malí, desde 1992, facilitaron el conocimiento de la obra del antropólogo francés Marcel Griaule a través de Michel Leiris, con el que llegó a la conclusión de la Tauromaquia como herencia ancestral marcada por los aspectos rituales. Así fundamentó el flechado y carácter primitivo del cartel de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, en 2008, es decir, como una representación antiquísima que hace aflorar la emoción mediante relaciones simbólicas. Para él, el sacrificio sería parte de un ritual y una metamorfosis paralela a la de los animales colgados o crucificados de otras pinturas africanas anteriores, de 1990, que, aunque inspiradas en referentes de Dogón, identificó con el sacrificio de toros o *agitatio taurorum* de los pueblos mediterráneos de la Antigüedad. Con ello, hizo referencia a los miedos

ancestrales, entre ellos el miedo a la soledad, y al aislamiento como catalizador.

No ocultó la división de opiniones y aun el fuerte rechazo hacia el citado cartel, que incluso fue utilizado por los anti taurinos como emblema, lo que aumentó de modo considerable tal circunstancia, achacándolo a una interpretación superficial e incorrecta y no a la intención primitivista e influenciada por las pinturas rupestres que le corresponde. Por supuesto, estuvo en lo cierto cuando distinguió un planteamiento muy distinto al de la geometría de las pinturas de 1990 a 2002. Con ese talante habría que interpretar los últimos carteles de Miquel Barceló, los del último festejo celebrado en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, en 2011; y el de la Feria de Céret, en 2013.

La conclusión final de Ignacio Antonio Sáez está muy bien fundamentada y es otra de sus grandes aportaciones: el interés de Miquel Barceló por los toros no radica en su posible y muy discutible afición, sino en el convencimiento del toreo como patrimonio artístico y cultural que va contracorriente porque es auténtico, verdadero y consecuente en la más amplia de sus acepciones; y cuya autenticidad contrasta con la corrección mediática y virtual imperante. En definitiva, porque representa el mito clásico frente a la proliferación masiva de lo estándar y la globalización, y es la alegoría más completa de la existencia, de la concepción del mundo como lucha secular del hombre frente a la adversidad.

Andrés Luque Teruel
Fundación de Estudios Taurinos

