

*EXPOSICION “GOYA/ PICASSO. TAUROMAQUIAS”
SALA DE EXPOSICIONES REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES. SAN FERNANDO/
SALA DE EXPOSICIONES FUNDACIÓN UNICAJA.
MÁLAGA*

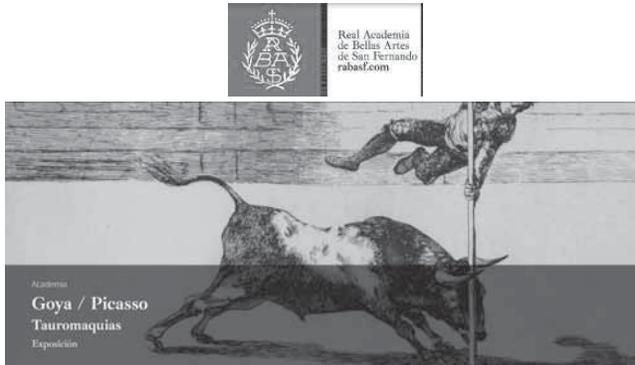


Fig. n.º 95.- Cartel anunciador de la exposición.

Con motivo del aniversario de los cincuenta años de la muerte de Picasso, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Bancaria Unicaja han organizado la exposición titulada “Goya / Picasso. Tauromaquias”, comisariada por el catedrático emérito de Historia del Arte de la UNED, Víctor Nieto Alcaide, celebrada en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre los días 23 de

junio y 3 de septiembre y en la de la Fundación Unicaja de Málaga entre el 3 de octubre y el 10 de diciembre de 2023. El eje conductor de la muestra ha sido exhibir las analogías y diferencias de las series gráficas que realizaron ambos pintores sobre las fiestas de toros y distintas suertes de la lidia. Goya y Picasso grabaron sus respectivas series que bajo el nombre de *Tauromaquia* salieron a luz en diversos años de los siglos XIX y XX, además de pinturas y dibujos y, en el caso de Picasso, esculturas y cerámicas. La exposición contó con un excelente catálogo donde se reproducen ambas *Tauromaquias* junto a los textos de Javier Blas, José Miguel Medrano, Víctor Nieto Alcaide y Carlos Ferrer Barrera.

La exposición incluyó las treinta y tres láminas calcográficas de la *Tauromaquia* de Goya, siete de ellas grabadas por ambas caras, junto con la primera edición completa, publicada en 1816. Junto a éstas se expusieron siete estampas desechadas que se excluyeron en las dos primeras ediciones y se incorporaron a partir de la tercera edición de 1876, con lo que suman una serie de cuarenta imágenes de asuntos taurinos, además de cuatro ejemplares de los *Toros de Burdeos*, dibujados por Goya entre 1824 y 1825. De Picasso se expusieron las veintiséis láminas que Gustavo Gilli encargó al pintor para ilustrar la *Tauromaquia* de *Pepe-Illo*. Picasso, admirador de Goya, se inspiró en algunas de las láminas de su *Tauromaquia*, siendo de particular relieve la lámina “Salto de la garrocha” que reproduce el célebre salto de pértiga del torero Juanito Apiñani y “Citando al toro a banderillas sentado en una silla” remedo de “Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza”.

La existencia de las planchas de la *Tauromaquia* de Goya tuvo un carácter épico y puede considerarse milagrosa su conservación. Las planchas quedaron en la Quinta del Sordo cuando el pintor se marchó a Francia en 1824, aunque se conoce que hizo una tirada en 1816. Las heredó su hijo Javier quién las con-

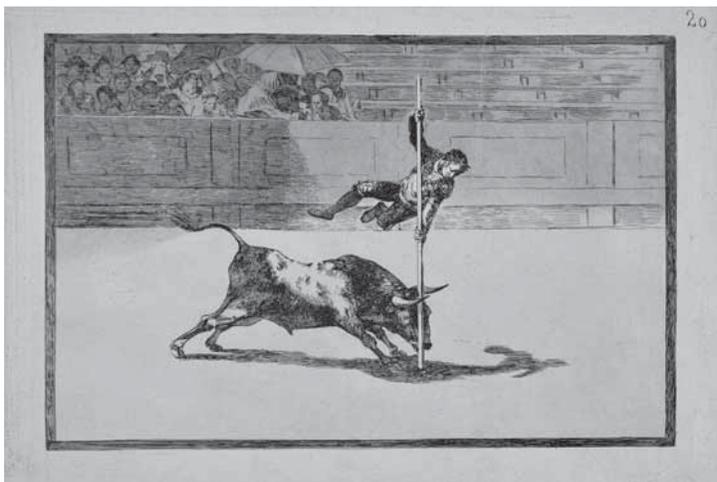


Fig. n.º 96.- Francisco de Goya. *Tauromaquia*, Lam. 20. “Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en Madrid”.



Fig. n.º 97.- Pablo Picasso, *Tauromaquias*, lámina 8. “Salto de la garrocha”.

servó hasta su muerte en 1854. Un año más tarde, la Calcografía Nacional hizo una tirada y, en ese momento, las planchas eran propiedad de León Pérez de Bobadilla quien se las ofreció al Estado, que no las compró por el informe contrario que emitió la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente, las compró en París el editor, grabador e impresor Eugène Loizelet, quien al estamparlas en 1876 les incluyó las siete estampas que Goya había desestimado en la edición príncipe. Tras varias vicisitudes y cambios de propiedad, las adquirió en 1920 el grabador Francisco Esteve Botey, quien se las ofreció al Círculo de Bellas Artes, que las compró en 1920. Fueron incautadas por el Gobierno de la República y trasladadas a la Calcografía Nacional para ser protegidas. Allí permanecieron en depósito hasta 1979, año que las adquirió la Real Academia de San Fernando.

Los textos del catálogo dedicados a Goya (el de Javier Blas y el de José Miguel Medrano) hacen una revisión crítica de la serie y ponen en contexto las imágenes con el mundo taurino de la época. Gran parte de los autores, incluidos los de los textos de este catálogo, opinan que la *Tauromaquia* de Goya se puede dividir en tres tipos de estampas: las dedicadas a distintos ejemplos de toreo caballeresco o toreo diferente al del momento –lances con el caballo, toreo con moros, desjarrete–, un segundo bloque dedicado al toreo más heterodoxo y lúdico que debió ver en su juventud –las temeridades de *Martincho*, la agilidad de Juanito Apiñani con la pértiga, *el Estudiante de Falces*, *el indio Ceballos*, etc.– y una tercera tipología más inquietante y sombría como las caídas del picador, las cogidas de los toreros o la muerte del alcalde de Torrejón al saltar el toro al tendido, imágenes perturbadoras para el espectador pero que reflejan el dramatismo que podía contener una fiesta de toros en esos momentos. Goya mostró una visión histórica de la tauromaquia en España desde la antigüedad, representando las diferentes suertes del toreo y resaltando las diferencias que pudiera haber entre las dos escue-

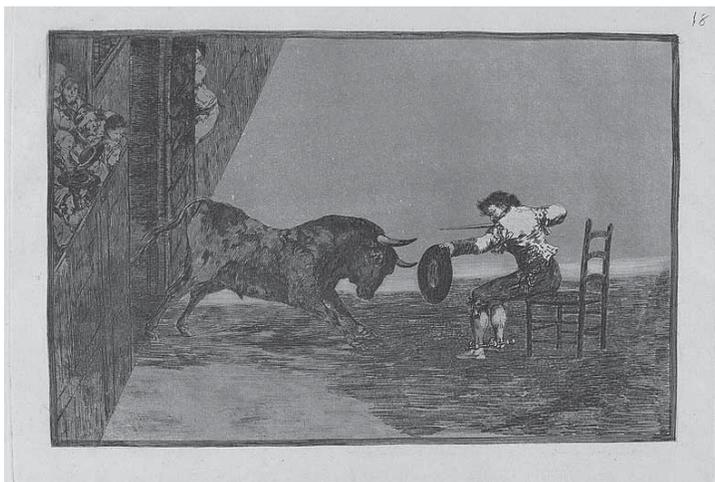


Fig. n.º 98.- Francisco de Goya. *Tauromaquia*, Lam. 18, “Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza”.



Fig. n.º 99.- Pablo Picasso, *Tauromaquias*, Lámina 15, “Citando al toro a banderillas sentado en una silla”.

las de toreo que dominaban el panorama en la época, la navarro-aragonesa, con el *Estudiante de Falces*, Juanito Apiñani y *Martincho* por un lado, y la sevillana por otro, con *Pepe Illo* y Pedro Romero. Concretamente a *Pepe Illo*, quien con la colaboración de José de Tixera, publicó, por primera vez en Cádiz en 1796, un texto en el que el torero sevillano quería establecer los cánones de la torería, le dedicó dos estampas: “Pepe Illo haciendo el recorte del toro” y “La desgraciada muerte de Pepe Illo” ocurrida el 11 de mayo de 1801 en la plaza de Madrid.

En la revisión crítica que hace de la *Tauromaquia* Javier Blas en el catálogo, afirma que «la serie no responde a la identificación tópica del artista como un hombre apasionado a las corridas de toros» y que «en definitiva, todo parece sugerir que la intención primigenia de Goya era presentar el momento de violencia máxima entre dos seres cuyo único destino posible es la muerte». Personalmente creo, a pesar de las dudas y críticas vertidas en los últimos años, que Goya fue un aficionado a las fiestas de toros y que, posiblemente, debido a la época en que le tocó vivir, esa afición tendría sus altibajos, máxime en un momento en el que las fiestas de toros eran bastante más cruentas de lo que vemos en la actualidad. Ello a pesar de los dudosos autógrafos de dos de sus estampas: la que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano y la del ejemplar encuadernado de la *Tauromaquia* de Ceán Bermúdez.

De lo que no hay duda es que firmó algunas veces sus cartas como “Francisco el de los toros” y Leandro Fernández de Moratín nos transmitió el testimonio de que Goya, poco antes de morir en Burdeos, le afirmó que había toreado en su juventud. Es evidente que la fiesta de toros contiene un dramatismo que puede saltar en cualquier momento y que Goya captó en algunas de sus escenas taurinas la ferocidad del toro, mostrado con toda crudeza y brutalidad. Igual ferocidad que podemos encontrar en algunas pinturas y grabados de Picasso, de quién nadie duda su

afición al mundo del toro. Con anterioridad a la *Tauromaquia*, Goya había pintado otra serie de cuadros de temática taurina llenos de colorido y expresividad. De ellos destacamos la serie de pinturas en hojalata (catorce en total), pintadas en 1793, de las cuales ocho escenas eran de la citada temática y que se conocen como la “Serie Torrecilla”. Goya afirmó que estas obras no las había realizado por encargo, sino con la libertad que proporciona la voluntaria elección del tema por parte del artista. Se caracterizan por mostrarnos distintas suertes de la corrida además de escenas fuera de la plaza, distinguiéndose por su plasticidad, colorido, luminosidad y carácter festivo, aunque alguna de ellas no esté exenta de la emoción y fuerza de la fiesta.

Si Goya hubiese sido contrario a las fiestas de toros no hubiese apreciado las figuras de los toreros tal y como aparece en el extraordinario retrato de “Pedro Romero” (c. 1795), que el propio pintor conservó en su colección, al menos hasta 1812. O el de su hermano “José Romero”, pintado aproximadamente en la misma época. En los primeros años del siglo XIX, debido a distintos factores –retirada de Pedro Romero, muerte de *Pepe-Hillo* en la plaza de Madrid, muerte de Antonio Romero en la plaza de Granada, prohibición de las corridas en 1805, etc.– hubo un momento de decadencia de la tauromaquia que se retomó cuando los festejos taurinos volvieron a ser autorizados por José Bonaparte y el pueblo volvió a las plazas de toros con el ánimo de olvidar las calamidades. Surgió una nueva lidia y proliferaron los festejos taurinos en los pueblos de carácter popular. Eso es lo que recoge Goya en dos pinturas magistrales “Corrida a plaza partida” (c.1812) del Metropolitan Museum de Nueva York y “Corrida en un pueblo” (c. 1814) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin duda la aportación más personal del pintor a la representación de la lidia. Lo mismo podemos ver en las siete estampas que se incluyen en la exposición, incorporadas en la tercera edición de 1876. Son estampas inte-

resantes desde el punto de vista de la lidia por cuanto vemos la transformación que se estaba produciendo en las fiestas de toros en esos años con la aparición de chulos que ayudaban a los caballeros o la existencia de lo que se denominó el “toreo bufo”, que tanta popularidad adquirió en esos momentos (lo vemos en “Varilarguero a hombros de un chulo picando a un toro” o “Combate de un coche enjaezado con dos mulos”). La continuación de estas imágenes podemos encontrarlas en las cuatro estampas editadas en Burdeos en 1825 conocidas como “Toros de Burdeos”, cuatro litografías dibujadas a lápiz directamente sobre la piedra, donde de nuevo nos muestran los tipos de fiestas que se dieron en España en esos años cuando el pueblo participaba activamente en esos festejos de carácter popular.

La afición taurina de Picasso ha sido relatada de forma recurrente por el artista, por sus biógrafos y sus allegados. Desde su niñez fue acompañante de su padre José Ruiz en las plazas de Málaga y A Coruña. Se conoce que durante su etapa en Barcelona acudió a varias corridas de toros. La figura del toro y el torero fascinaron desde el primer momento al artista y el tema de sus primeras obras, tanto en pintura como en escultura y grabado fueron picadores. Siempre tuvo contacto con toreros e incluso cuando fija su residencia en el sur de Francia intentó recuperar el espectáculo de la corrida y buscó el contacto con aquellas personas relacionadas con ese mundo. Su asistencia a corridas de toros fue continua tanto en España como en las plazas francesas de Vallauris, Arles o Nîmes junto a Georges Braque, Jean Cocteau, Georges Bataille o el torero Luis Miguel Dominguín, con quien mantuvo una estrecha amistad. El pintor Antonio Saura llegó al extremo de calificar la totalidad de la obra de Picasso como “una gigantesca tauromaquia”. Esta afirmación podría justificarse por la constante presencia de caballos y toros en casi todas sus etapas creativas, aunque con una intencionalidad simbólica muchas veces ajena a la lidia.

La serie picassiana tiene un origen y trayectoria diferente, aunque también con ciertas incidencias. En 1926, Gustavo Gilli y Roig encargó a Pablo Picasso las ilustraciones para el nuevo libro que acababa de editar en la colección de Ediciones de la Cometa. Se trataba de una edición de bibliofilia sobre la *Tauromaquia o arte de torear*, tratado escrito por el diestro José Delgado, alias *Pepe-Illo*, e impreso en Cádiz en 1796. Inicialmente, Picasso abrió ocho aguafuertes y trazó algunos esbozos que quedaron inéditos, posiblemente inspirándose en los grabados realizados por Goya a quien Picasso admiraba. El proceso editorial se vio paralizado sin motivo aparente y no sería hasta 1956 cuando Gustavo Gili y Esteve, hijo del anterior, retomaría el proyecto.

Durante la primavera de 1957, Picasso grabó veintiséis aguafuertes de la *Tauromaquia* en La Californie, su villa de Cannes, en una sola jornada, después de haber presenciado una corrida en Arles. Fueron publicadas dos años más tarde en Ediciones de la Cometa, añadiendo a las veintiséis estampas una cubierta grabada a la punta seca. La estampación fue confiada al atelier Lacourière en París, bajo la dirección de Jacques Frélaud, y de la tirada de la cubierta se ocupó el grabador Jaume Pla. La exposición reúne, junto a las obras de Goya, la serie completa de Picasso, de la que el Museo Casa Natal Picasso de Málaga ha aportado veinticuatro estampas y la Biblioteca Nacional de España las dos restantes, además de la cubierta. Desde el punto de vista estético y debido a la técnica que utiliza, las imágenes picassianas evocan la caligrafía japonesa, aunque respondan a un significado diferente por la presencia del toro. Aquí Picasso hace una apología de la fiesta, el homenaje de un aficionado a un torero antiguo, José Delgado, *Pepe-Illo*, uno de los diestros que, junto a Costillares y Pedro Romero, mejor definió las reglas de la lidia en el último cuarto del siglo XVIII.

Del mismo modo que la identificación de Goya con los temas taurinos proviene de sus grabados y litografías, algo simi-

lar sucede con Picasso. Su fama de aficionado taurino está en deuda con su obra gráfica, no tanto o no sólo en lo que respecta a la *Tauromaquia*, cuanto a otras imágenes que superan el contexto narrativo de las corridas de toros. Eso ocurre con la presencia del *Minotauro*, esa figura de la mitología griega, con cuerpo de hombre y cabeza de toro que fascinó a Picasso y a quien le dedicó parte de sus dibujos y pinturas. La presencia híbrida, entre mitológica y taurina, del minotauro en la “Metamorfosis de Ovidio”, la “Suite Vollard” y la “Minotauromaquia” han contribuido a la construcción de uno de los iconos más reconocibles del arte del siglo XX, una imagen del enfrentamiento entre fuerzas contrarias, metáfora de una consciente autorrepresentación, como el toro del “Guernica”.

En sus sencillas escenas para ilustrar el *Arte de torear* de *Pepe-Illo*, Picasso recorre las suertes de una corrida de toros mediante un repertorio visual de los lances del toreo. Como Goya, se aparta de la ortodoxia de las corridas para dar cabida a las referencias de *Pepe-Illo*. Copia algunas de las escenas de su *Tauromaquia* (salto con la garrocha, el reclamo del banderillero desde una silla o el acoso del toro con perros), escenas heredadas de composiciones del pintor aragonés, cuya admiración le venía desde sus primeros años cuando en 1897, durante una breve estancia en Madrid, según sus propias palabras, visitó con asiduidad las colecciones del Museo del Prado, donde se sabe que copió a algunos maestros extranjeros y a Velázquez, El Greco y, por supuesto, a Goya.

La relación pictórica y artística de Picasso con Goya es algo evidente, aunque la distancia entre la *Tauromaquia* de Goya y la secuencia festiva de la *Tauromaquia* de Picasso sea considerable. Goya plantea una serie donde está presente la historia de la tauromaquia a través de la propia evolución de la fiesta, a la que añade recuerdos de su asistencia a fiestas de toros en Zaragoza y Madrid, que incluyen la violencia y el dramatismo de

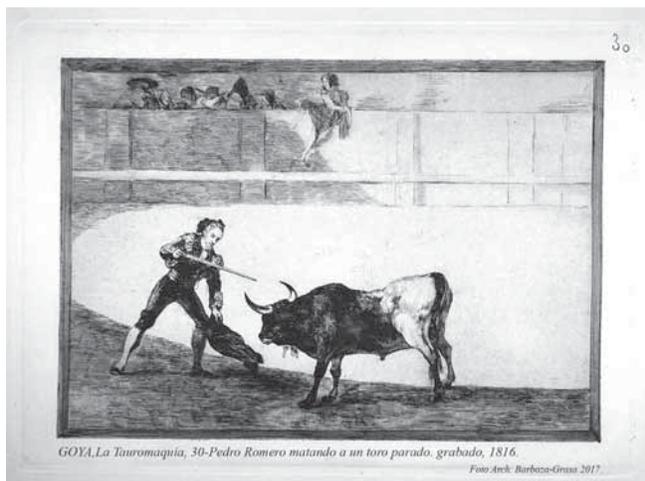


Fig. n.º 100.- Francisco de Goya, *Tauromaquia*, Lám. 30. “Pedro Romero matando a toro parado”.



Fig. n.º 101.- Pablo Picasso, *Tauromaquias*, Lámina 19. “Citando a matar”.

las fiestas en esos momentos. La serie picassiana es distinta porque se limita a ilustrar un texto tauromáquico en el que se sucederán unas imágenes que nos ofrecen una visión festiva de bullicio y algarabía, donde la multitud acude a la plaza para ver los toros y culmina con el matador triunfante en hombros de los aficionados. Picasso está ilustrando una corrida y Goya se plantea una visión personalizada de cada suerte con un actor concreto que a veces tiene nombre y apellido.

El texto dedicado a la *Tauromaquia* de Picasso que escribe Carlos Ferrer Barrera en el catálogo nos evoca la larga trayectoria del artista entre los años 1925 y 1937 en los que la figura del toro o del minotauro llega a convertirse en su *alter ego*. El proceso de su búsqueda de identidad pasa por elementos de la tauromaquia en la relación del toro y el caballo o en el de la muerte del torero. El autor nos cuenta todo el largo proceso de la *Tauromaquia* desde su primer encargo en 1929 por parte de Gustavo Gili Roig, proyecto que fue abandonado por Picasso hasta la elaboración definitiva de la serie en 1959, encargada por el hijo del anterior Gustavo Gili Esteve. Al igual que en la primera ocasión, el encargo tenía como finalidad ilustrar el célebre libro del torero José Delgado, *Pepe Illo* y, según el autor del texto, uno de los factores que pudieron contribuir a aceptar el encargo fue el hecho de que *Pepe Illo* tomó la alternativa en Málaga en 1774 apadrinado por Juan Romero. Además de la gran referencia de los grabados de Goya.

Las láminas son las de un aficionado que disfruta de los distintos lances de la lidia y de la belleza ritual de lo que está descubriendo. Se ciñe al texto del tratado mostrándonos las imágenes desde el momento en el que los toros están en el campo hasta el arrastre o la salida a hombros del torero, pasando por otras escenas como la cita a banderillas, la suerte de don Tancredo o el salto de la garrocha. En todo momento parece querer dejar constancia del dinamismo y la alegría

que emanaban de la fiesta de toros, las que él veía en el Midi francés.

La *Tauromaquia* se terminó de imprimir el día del setenta y ocho cumpleaños del artista, el 25 de octubre de 1959. La tirada fue de 263 ejemplares sobre papel vitela blanco fabricado en España, con filigrana de una cabeza de toro que Picasso dibujó expresamente para la edición. El texto se imprimió en la tipografía Ibarra y para las ilustraciones, el pintor escogió la aguainta al azúcar, una técnica que le permitía trabajar directamente sobre la plancha con un pincel. Las manchas negras que simulan toros, toreros, caballos y lances se distribuyen en torno a la redondez del ruedo generando un movimiento en cada lance. Se conoce la anécdota de que Picasso abordó la *Tauromaquia* tras presenciar una corrida en Arles, donde permaneció todo el tiempo inmóvil, mudo y abstraído. Y que cuando llegó a la California se dedicó a imitar diversos pases de capote que fueron capturados por el fotógrafo Duncan. Después de esta experiencia, el maestro impresor Jacques Féulât se instaló en el sótano de la casa donde se había dispuesto una mesa de trabajo para realizar los grabados. Lo demás ya es historia.

En definitiva, una interesante exposición a la que acompañó un catálogo que incluye todas las láminas de ambas *Tauromaquias* con los textos comentados que posibilita ver conjuntamente la obra taurina de dos genios de la pintura que supieron mostrar la algarabía y la tragedia, las suertes de la lidia y el éxito del matador, y una serie de pases, en la actualidad ya en desuso, que ponen de manifiesto la evolución de las fiestas de toros a través del tiempo.

Fátima Halcón
Fundación de Estudios Taurinos