



La tauromaquia

en la obra de Pablo Picasso: iconografía y simbología

Violeta Izquierdo-Expósito* 

Fecha de recepción: 25 de octubre de 2023

Fecha de aprobación: 20 de febrero de 2024

Para citar este artículo

Izquierdo-Expósito, V. (2024). La tauromaquia en la obra de Pablo Picasso: iconografía y simbología. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (31), e20209. <https://doi.org/10.17227/ppp.num31-20209>

Resumen

La relación entre la obra picassiana y la tauromaquia es incuestionable y constante a lo largo de toda la carrera de Picasso. En este artículo, se aborda su obra a través de los elementos que componen el universo de la corrida toros, las iconografías que lo representan y el estudio simbólico y estético de los mismos. El objetivo principal es rastrear la temática taurina que está presente en la obra de Picasso desde sus inicios artísticos hasta el final de su carrera, no solo en la pintura sino también en otras manifestaciones como la escultura, el dibujo, el grabado, la cerámica, las escenografías y los decorados y diseños de vestuario.

Palabras clave: Picasso; arte; tauromaquia; iconografía; simbología

Bullfighting in the Work of Pablo Picasso: Iconography and Symbology

Abstract

The relationship between Picasso's work and bullfighting is undeniable and constant throughout his entire career. This article addresses his work through the elements that compose the universe of bullfighting, the iconographies that represent it, and their symbolic and aesthetic study. The main objective is to trace the bullfighting theme that is present in Picasso's work from his artistic beginnings to the end of his career, not only in painting but also in other forms such as sculpture, drawing, engraving, ceramics, stage design and costume design.

Keywords: Picasso; art; bullfighting; iconography; symbology

As touradas na obra de Pablo Picasso: iconografia e simbologia

Resumo

A relação entre a obra de Picasso e as touradas é inquestionável e constante ao longo de toda a sua carreira. Este artigo aborda sua obra através dos elementos que compõem o universo da tourada, as iconografias que a representam e o estudo simbólico e estético dos mesmos. O objetivo principal é rastrear a temática taurina presente na obra de Picasso desde seus inícios artísticos até ao final da sua carreira, não apenas na pintura, mas também em outras manifestações como a escultura, o desenho, a gravura, a cerâmica, cenografia e design de figurinos.

Palavras-chave: Picasso; arte; touradas; iconografia; simbologia

Introducción

El mundo taurino es una constante en la trayectoria artística de Picasso. El pintor estableció una analogía entre el arte de pintar y el arte de torear, buscando la expresión y la emoción en ambos. Picasso fue definido por José Bergamín en el catálogo de la exposición *Picasso. Dibujos, gouaches y acuarelas*, realizada en Barcelona en 1961, como “matador de toros de la pintura”, por su capacidad de crear y destruir con el pincel. Al igual que Goya, Zuloaga o el propio Manet, Picasso puede considerarse un pintor de la corrida.

Siendo niño, su padre, José Ruiz, lo llevó a contemplar la fiesta nacional en su tierra natal, Málaga. Allí conoció al célebre José Sánchez del Campo, “Cara-Ancha”, que compartió una de las épocas doradas del toreo con Frascuelo y Lagartijo. La tauromaquia: la corrida y los toros, son dos motivos que se repiten a lo largo de la obra de Picasso. Desde sus primeros dibujos hasta sus últimas creaciones, Picasso plasmó su fascinación por el mundo taurino en diferentes técnicas y soportes: pintura, dibujo, grabado, ilustración, cerámica y escultura. Estos temas se convirtieron en parte de su identidad artística y personal.

La fascinación que ejercieron los toros y sus rituales no se reduce a la atracción y el encantamiento que produjeron en el artista, sino también “a las posibilidades plásticas de la corrida: toreros, cabezas de toros, hocicos de caballos, estoques y muletas aferrados en manos poderosas, color, violencia o dramatismo que Picasso traspasaba al lienzo en imágenes desconcertantes del sacrificio táurico” (Halcón, 1999, p. 188).

En la corrida, todo adquiere un significado simbólico y ritual. La arena es el espacio sagrado donde se desarrolla la ceremonia, el público es la masa entusiasta que participa del espectáculo, el torero es un actor secundario en la visión de Picasso, que solo le da protagonismo al final de su vida, y el toro es el ser mítico por antonomasia. El toro representa la fuerza, la virilidad, la fecundidad, lo solar y lo divino. Desde las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira, pasando por el culto a Mitra, el rapto de Europa y el Minotauro, el toro ha sido un símbolo recurrente en la historia del arte. Picasso se siente identificado con el toro, su ojo es el ojo del pintor. El caballo es el arte-ego del toro y, por tanto, también de Picasso. El caballo simboliza lo femenino, lo lunar y lo terrenal. El toro y el caballo forman una pareja dual, de origen divino. También expresan el rito

sacrificial del combate entre dos principios opuestos, la oscuridad y la luz, el mal y el bien, lo masculino y lo femenino. Es además una metáfora del acto erótico y de la creación artística, una liturgia y un reflejo del cosmos.

La visión de Picasso sobre el arte de la tauromaquia ha sido estudiada, entre otros, por Perales Piqueres, quien comenta que

un hecho común es que Picasso muestra el mismo interés por representar la lucha permanente entre el equilibrio natural de las cosas y la lucha por el control de las mismas. Para Picasso la fiesta es el reflejo de los instintos contradictorios, de lo racional del torero frente a lo irracional del animal, llevado, en ocasiones a percibir su preferencia por la pureza animal, frente al hombre. (Perales, 2014, p. 271)

Metodología

Para este texto, se consultaron fuentes documentales y bibliográficas especializadas. Durante el proceso, se compilieron elementos de análisis y se abordó el tema desde un triple enfoque: iconográfico, iconológico y estético.

Se utilizó una metodología de investigación cualitativo-documental de carácter crítico-interpretativo, a partir de la revisión bibliográfica. En esta búsqueda, surgieron interesantes matices de la relación de la obra picassiana con la tauromaquia.

En síntesis, este artículo no solo se erige como una contribución significativa al corpus de conocimiento en historia del arte, sino que también ofrece una reflexión profunda y matizada sobre la intersección entre la creatividad artística y las tradiciones culturales, encarnadas en la figura de Picasso y su relación con el universo taurino.

Estudio y análisis de la tauromaquia en la obra picassiana

Primeras obras vinculadas a la tauromaquia

El joven artista sintió desde niño la pasión por el arte de la tauromaquia, influenciado por su padre José Ruiz, pintor y profesor de dibujo, que le llevaba a ver las corridas de toros en la plaza de La Malagueta, donde admiraba a toreros legendarios como Mazzantini y Lagartijo. A los 9 años pintó un óleo llamado *El picador amarillo* o *El pequeño picador* (1890), en el que se aprecia su inocencia infantil en

el trazo y su primer intento de composición. Esta pintura es el inicio de la carrera de Picasso, que refleja el mundo de su padre, pero también el de sus juegos y sus sueños. Así, las escenas taurinas se convierten en un relato de sus experiencias personales en muchos de sus dibujos infantiles.



Ilustración 1. *El picador amarillo* (1890), Pablo Picasso, Colección privada (París)

En *La cogida del torero y sus estudios de palomas* (1892) y *La corrida* (1900), Picasso demostró un gran dominio del espectáculo taurino, con unas escenas llenas de movimiento y detalle en las que captó todo lo que ocurre en la arena. En cambio, al público lo representó con simples trazos o garabatos, lo que acentuó el contraste y la espontaneidad de la composición.

El artista pintó una serie de obras sobre la corrida de toros en 1895, cuando vivía en La Coruña. En ellas apareció por primera vez el caballo muerto como tema. Más tarde, a los 16 años, Picasso viajó a Madrid y visitó el Museo del Prado, donde copió los grabados de *Tauromaquia* de *Pepe-Hillo* de Goya. Pero fue al volver a Barcelona en el invierno de 1899, cuando los temas taurinos cobraron más fuerza en su obra. Ya no dependía de su padre para ir a las corridas y la ciudad le inspiraba con su ambiente español. Además, la fiesta le apasionaba y se ajustaba al tipo de pintura que quería hacer en ese momento.

La única plaza de toros que había en Barcelona cuando Picasso llegó era “La Barceloneta” o “El Torín”. Sin embargo, en 1900 se abrió la plaza de “Las Arenas”, que era mejor que la primera. Aunque había mucha afición a los toros a finales del siglo XIX, algunos sectores pensaban que era un espectáculo que no tenía que ver con Cataluña. Los toros eran cosa de “andaluces”. Sabartés (2018), que escribía sobre la época, dice que Picasso era un caso raro en los medios culturales catalanes de las vanguardias artísticas. El artista se interesaba por los ambientes con ideas artísticas modernas, que le acercaban a Europa, y elegía a sus amigos entre los que frecuentaban la noche barcelonesa. Los toros eran diversión y festejo, como las fiestas, las zarzuelas y los café concert, donde había mucho ambiente andaluz, y que eran el centro de la diversión barcelonesa.

El primer aguafuerte que hizo el artista fue *El zurdo* (1899), bajo la dirección de Canals. El tema era un picador. El artista no quedó muy contento con este primer grabado, y dejó de hacer esta técnica hasta 1904, en París. El nombre de “El zurdo” se lo puso el artista cuando vio que, al imprimir la plancha, la pica se cambiaba a la mano izquierda del picador, porque se le olvidó que al imprimir se daban la vuelta los lados.

El artista hizo dibujos taurinos muy sencillos y esbozados en 1900, centrandó su dibujo en la figura del torero. Sus pasteles son coloridos y luminosos, con mucha frescura, colores vivos y contrastados. Al año siguiente, expuso en París con Iturrino una serie de cuadros sobre el tema taurino, en los que pintó corridas urbanas y corridas aldeanas con un cromatismo dividido que se diferencia de la uniformidad de los pasteles anteriores.

Picasso dejó de lado el tema de los toros casi por completo entre 1904 y 1910. Después de estos años, el tema de la corrida reapareció de forma discreta en Céret, al sur de Francia, donde el artista pasaba largas temporadas. Junto con Braque, que se había aficionado a la tauromaquia, y a veces con Max Jacob, empezó a ir con frecuencia a las plazas de toros locales, y algunas veces hasta Figueras, donde toreaban españoles.

Picasso pintó *El aficionado* (1912) inspirándose en una corrida que vio en Nimes. Esta obra sigue el estilo del cubismo, movimiento que estaba desarrollando con Braque. A excepción de esta obra, los temas taurinos en su

pintura cubista son escasos y ocasionales. No hay ninguna representación realista de la corrida en esta época, en la que la figuración tradicional ha sido sustituida por un espacio mental donde las palabras y los elementos con perspectivas falsas crean un ambiente irreal.



Ilustración 2. *El aficionado* (1912), Pablo Picasso, Museum of the Kunstmuseum Basel (Switzerland)

Picasso hizo dos álbumes de dibujos sobre la agonía y muerte del caballo cuando estuvo en Barcelona en 1917. Este animal, que normalmente tenía un papel menor en el ritual taurino, es mostrado de forma trágica y simbólica. En muchas de estas obras, el caballo está solo, con las entrañas fuera, de rodillas en posición fetal o de rezo, con su aspecto de caballo viejo y flaco, su cuello muy largo y su ojo quieto. Así, el caballo parece irreal, a la vez bestia del Apocalipsis y criatura híbrida, más humano que animal. Esta simbolización humana del caballo se entiende en el carácter erótico de su pelea con el toro.

En 1917 escogió el tema taurino para diseñar los decorados y vestuario el ballet ruso de Serge Diaghilev; y en 1919 volvió a escoger esta temática para los decorados de las obras de Manuel de Falla *El sombrero de tres picos* y *Cuadro flamenco*.

Los protagonistas de la corrida

El toro, el caballo, el torero, el picador, el ruedo suponen para Picasso un enorme caudal para su imaginario artístico. Su interpretación de estos motivos va a enriquecer los distintos momentos creativos a lo largo de su obra, y se irán adaptando a los lenguajes vanguardistas con los que experimenta.

Las imágenes de toros de Picasso, desde las más esquemáticas a las más figurativas, esconden visiones oscuras, crueles y furiosas de este animal que infunde terror, pero que también responde a una mirada onírica del artista o a tenebrosas premoniciones:

El toro picassiano aparece en su pintura cargado de simbolismo, aunque con significados ambiguos. Puede ser tanto una metáfora de los comportamientos humanos y de la violencia, o del erotismo y del amor, violento asesino o pobre víctima. En otras ocasiones, Picasso lo identifica con el Minotauro, el ser quimérico que tenía cuerpo de hombre y cabeza de toro, nacido en Creta de los amores de la bella Pasiphae y del espléndido toro blanco, hijo de Zeus y de Europa. (Halcón, 1999, pp. 188-189)

La pareja toro-caballo son, para Picasso, los actores principales; en ocasiones, una extrema violencia entre ambos sustituye a la convivencia en la plaza. La saña contra el caballo llegará al paroxismo en la serie de dibujos y cuadros realizados en 1934. Entre estas imágenes, hay una en la que el toro, con el estoque clavado y las facciones deformadas por el dolor, devora las entrañas del caballo, que yace con el vientre abierto: los toros carnívoros son una interpretación picassiana cargada de simbolismo y drama.

Por su parte, el torero es un personaje clave de la corrida en la obra de Picasso. En los años 20, introduce un tema nuevo: la muerte del torero. Pinta el cuerpo del matador sobre el toro, en una composición que recuerda el tema clásico del rapto de Europa. En los años 30, sorprende con la mujer-torero, con el rostro de Maria-Thérèse Walker, que refuerza el elemento femenino-erótico que ya tenía el caballo.

La mujer-torero aparece por primera vez en su obra en septiembre de 1933 y tiene, desde el primer momento, las facciones de Marie-Thérèse. *La muerte de la mujer torero* (1933) fue pintada después de un viaje a España. En este cuadro, el toro con la cabeza baja se lleva por delante en una arremetida al caballo y a la mujer que todavía lo monta. Ella, medio desvanecida, se aferra a los cuernos del toro, mientras sus senos quedan al descubierto. La espada está clavada en el cuerpo del toro, lo que indica que la escena tiene lugar tras la estocada final. El hecho de que la joven torera vaya montada a caballo, pese a llevar el traje de luces de matador, muestra que Picasso interpreta libremente el ritual de la corrida.



Ilustración 3. *La muerte de la mujer torero* (1933), Pablo Picasso, Museo Picasso (París)

Su visión del ruedo muestra perspectivas parciales en las que en ocasiones observamos cosos¹ circulares o semicirculares, como explica Halcón en los elementos que arquitectónicos que componen una plaza de toros

unas veces se decantará por fijar una elipse, mientras que en otras primará la forma circular. De igual forma, nos presentará la imagen del ruedo desde perspectivas arquitectónicas muy forzadas, en las que a veces dominará la horizontalidad del ruedo elíptico, mientras que en otras la verticalidad es absoluta con el círculo como protagonista. (2017, p. 700)

El Minotauro y la Minotauromaquia

El hombre-toro aparece por primera vez en su obra en 1928, una cabeza de toro sobre piernas humanas. El Minotauro resurge en 1933 en el primer número de la revista *Minotaure*, blandiendo su cetro como puñal fálico, representado como un atleta. Para Picasso, todo ser humano es ambivalente, a la vez él y su contrario. Por ello, la dualidad física del Minotauro surge como el alter ego por excelencia del pintor. Mitad hombre y mitad animal, y también semidiós, el hijo de los amores culpables de Parsifae, esposa del rey Minos con un toro, encarna la oposición de la sombra y la luz, el bien y el mal, el salvajismo y la humanidad. Pero el Minotauro también puede aparecer vencedor. Picasso interpreta libremente el mito antiguo y lo lleva a representar el momento de la cópula. Hace hincapié en la dimensión erótica del apareamiento del toro y la mujer, batalla del amor que equivale para Picasso a la pugna sexual de la pareja toro-caballo.

¹ Lugar cercado en el que se realiza la lidia de los toros.

Las aventuras del Minotauro-Picasso se desarrollaron en la serie *Suite Vollard* (1930-1937), uno de cuyos capítulos versa por entero sobre los retozos amorios de este ser, sus ágapes y su muerte en la arena, apuntillado como el toro español ante los ojos despavoridos de las jóvenes. La asociación hombre-animal se hace palmaria en ciertos rostros del Minotauro que encadenan rasgos profundamente humanos.

La Minotauromaquia (1935) es un grabado emblemático que resume todo el universo del pintor, en el que el mito del Minotauro se mezcla con la corrida. Esta obra reúne en una sola imagen los motivos y símbolos del ciclo y tiene un lugar central en su producción. El

Minotauro avanza, amenazando con el brazo alzado a una niña con boina que tiene en sus manos una vela y un ramo de flores. Entre los dos, una yegua herida lleva encima una mujer torera con los pechos al aire y el perfil de Marie-Thérèse Walker. A la izquierda, un hombre barbudo escapa subiendo por una escalera de mano. En la ventana de una torre, donde hay dos palomas, se ven los rostros de dos mujeres que miran la escena, símbolos del amor y la paz. Al fondo se ve un barco en el mar. La numerosa iconografía de este cuadro desafía cualquier análisis. Lucha entre la luz y la oscuridad, el bien y el mal, la vida y la muerte, en la que aparecen cuatro identidades hombre-toro-mujer-torero.



Ilustración 4. *La Minotauromaquia* (1935), Pablo Picasso, Museo Picasso de Barcelona

El Guernica en clave taurina

En 1936 estalla la guerra civil en España y la fidelidad del pintor por la causa republicana y el odio por Franco le inspiran las obras tituladas *Sueño y mentira de Franco I y II*, en las que recurre a elementos relacionados con la iconografía taurina. Las dieciocho escenas que componen estos grabados están encuadradas y alineadas como aleluyas, historietas muy populares en los siglos XVIII y XIX, que se consideran antecesoras de los cómics actuales. Las imágenes denuncian la guerra y, explícitamente, critican a Francisco Franco. Algunas caricaturas satíricas del general, de gusto grotesco y casi escatológico, mientras que otras son alegorías sobre la crueldad y los males de la guerra. La presencia del toro y el caballo aparecen en algunas viñetas incluso luchando. Imágenes y simbología que volverá a utilizar en *Guernica*.



Ilustración 5. *Sueño y mentira de Franco I* (1937), Pablo Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Ilustración 6. *Sueño y mentira de Franco II* (1937), Pablo Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

El gobierno de la república española le pidió a Picasso un cuadro para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París en enero de 1937. Los primeros dibujos para la obra son de abril de 1937, hechos sobre papel azul. Poco después, el 26 de abril, los aviones de la Legión Cóndor bombardearon Guernica, una localidad vasca. Picasso se enteró de este hecho por la prensa y las fotos. El primer boceto del cuadro lo empezó el 1 de mayo y lo acabó el 4 de junio —tardó 5 semanas—, un tiempo corto para una obra tan grande y compleja en la forma y el contenido. Gracias a las fotos que hizo su compañera y famosa fotógrafa Dora Maar, podemos conocer cómo fue su evolución.

El cuadro muestra seis personas y tres animales. Los agrupa en formas triangulares, siendo el central el más importante. En la parte de arriba hay una especie de ojo divino rodeado de puntas con una bombilla eléctrica en el centro, mezclando luz artificial y sol radiante. La base la marca el cuerpo caído del guerrero muerto, un cuerpo despedazado, troceado, que simboliza visualmente la masacre. El brazo derecho tiene una flor y el mango de una espada rota y el otro brazo acaba en una mano fuerte y dura —metáfora del esfuerzo bélico—, la cabeza del guerrero es redonda y tiene los ojos muy abiertos.



Ilustración 7. *El Guernica* (1937), Pablo Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

El caballo herido está en el centro en posición aislada con el cuello hacia la izquierda y el hocico torcido por el dolor. A su derecha viene una mujer corriendo, que se ajusta a la diagonal que baja y cierra la composición del grupo central. A la derecha de este grupo central, desde un hueco cuadrado, sale una cabeza humana alargada de perfil y un brazo que sostiene una lámpara de aceite encendida sobre la escena central. A su lado, una figura con la cabeza

hacia atrás, la boca abierta en un grito y los brazos alzados en un gesto triste.

A la derecha hay una figura que parece caer y arder, con zonas claras y oscuras y puntas irregulares, frente a una casa en llamas. A la izquierda hay un grupo formado por el toro y una madre que se arrodilla gritando con un niño muerto en sus brazos —referencia a la piedad de Miguel Ángel—. La madre con el niño tiene un rostro de dolor y angustia. La expresión del dolor la logra con los ojos y la boca muy abiertos.

El cuadro simboliza el rechazo a la crueldad y la injusticia de la guerra y a la barbarie. No se hace ninguna referencia directa a una realidad contemporánea que se pueda identificar con exactitud o a grupos políticos concretos. En relación con la lidia, el toro y el caballo son España. El caballo es el pueblo que sufre y el toro es el pueblo que triunfa. Pero los dos son afectados por la agresión y la violencia destructiva. Todas las figuras de *Guernica* son víctimas.

El artista se dedicó a la litografía en el taller de Fernand Mourlot en París a partir de 1945, representando toros con líneas simples y puntos, que los transformaba de muchas formas. Picasso hizo muchos dibujos de toros, representándolos en muchos estados y situaciones.

El arte de torear

Su estancia en Vallauris supuso un importante revulsivo tanto para la localidad como para el propio artista, que consiguió casi imponer un modo de vida español en la localidad. Las corridas de toros y ferias, así como el centro francés de la cerámica, trajeron a este lugar un notable impulso económico. A instancias de Picasso, su hijo Paulo, ferviente aficionado a los toros, y Paco Muñoz, exiliado madrileño y empresario taurino, realizaron con regularidad festejos taurinos en plazas de toros improvisadas. Dichas corridas sirvieron de pretexto para festejos populares, amenizados por grupos folclóricos regionales, con juegos de la comarca y un gran baile. Picasso, la atracción del lugar, nunca se desplazaba sin su pintoresco séquito —formado por admiradores locales y su propia cuadrilla familiar—.

Las corridas, por modestas que fueran, se anunciaban con gran despliegue de carteles impresos a partir de linograbados de Picasso. La diferencia entre los carteles tradicionales, con ilustraciones abigarradas y colores estridentes, y los realizados por Picasso es muy significativa. Los

del artista se basan en la síntesis y la claridad a la manera de Matisse. Opta por la intensidad de los fondos monocromos o de dos colores que, por lo general, son los clásicos de la corrida: el rosa y el oro, a cuyo poderoso fulgor resisten las líneas claras de los dibujos y las letras talladas en hueso. Además del juego puramente gráfico de los trazos, que configura con jubilosos arabescos, ofrece un efecto equivalente visual de animación y la alegría del espectáculo.



Ilustración 8. Cartel de corrida de toros en Vallauris (1958), Pablo Picasso

Desde 1949, la corrida constituía uno de los temas recurrentes, también en sus cerámicas, en las que dibuja pequeños toros arcaicos cuya masiva silueta se iba diluyendo en un grafismo ascético. Son incontables los platos y las fuentes redondas y rectangulares que Picasso decoró al engobe o mediante un ligero relieve con motivo fetiche de la suerte de varas en el centro y motivos geométricos en el reborde. En 1953 encontró formatos menos triviales, los ovalados, que se adaptaban espléndidamente al espectáculo y a toda la plaza de toros gracias a las audaces figuraciones de la perspectiva. Las muchedumbres del público se resuelven con multiplicidad de puntos, que se apiñan en las gradas. Se hallan recapitulados con suma precisión todos

los episodios de la lidia, esta vez en un espacio mínimo y minúsculo. La tauromaquia es la temática más extensa de su producción en cerámica: también la representa en azulejos, vasijas, placas, jarras, fuentes, baldosas o cuencos.

En 1955 se instaló en la zona alta de Cannes, en la residencia “La Californie”. Establó amistad con el escritor Michel Leires y el torero Luis Miguel Dominguín. El libro *Toros y toreros* es fruto de esta relación con el matador. Dominguín, figura incuestionable de la época, fue el único torero admitido en la intimidad de La Californie. El libro recoge las dos grandes particularidades que en este periodo adquiere el tema taurino en la producción de Picasso: por un lado, la extrema abundancia; y, por otro, el uso sistemático de la técnica de aguadas de tinta con pincel.

En el año 1959 Picasso ilustró el libro *La Tauromaquia o el arte de torear de Pepe-Hillo* (1796) a petición del editor

barcelonés Gustavo Gili. Fueron una serie de 26 aguatinas, con una tirada de 263 ejemplares, edición agotada antes de su aparición. Picasso reflejó las tres fases clásicas de la corrida, en las que destaca su capacidad para respetar y dar forma a la tradición y su valor de enfrentarse al pasado. En las obras en las que representa la lucha entre el hombre y el toro, se iguala la batalla gracias a la dispersión de la luz, y se hacen constantemente referencias a la obra de Goya. Picasso esconde a menudo a los espectadores tras la barrera a un lado de la composición, haciendo que la parte en blanco del papel represente el brillo del sol. El sol es el dios de la corrida. La continúa búsqueda de “sol y sombra” en su dimensión metafórica aparece con asombrosa sencillez en algunos de estos grabados, como en *Salto con la Garrocha*, en el que una banda diagonal de luz revela el alto poder del sol de primeras horas de la tarde, como creador de grandes contrastes.



Ilustración 9. *Salto con la garrocha* (1959), Pablo Picasso, ilustración del libro *La Tauromaquia o el arte de torear de Pepe-Hillo*

A primera vista, la expresividad del dibujo de estos grabados deriva principalmente de las siluetas. Si las analizamos atentamente, las extraordinarias pinceladas líquidas no solo describen las protuberancias y concavidades del toro, sino la sutil disposición del cuerpo de su antagonista humano. Hay que destacar el refinamiento de la caracterización, el gusto por la elegante estilización, como en *Alaceando a un toro*, en el que nos sugiere el ritmo del movimiento durante la corrida, alternando con momentos de sublime inmovilidad. El picador del caballo con su pico se enfrenta con un toro que gira sobre sí mismo, como si estuviese bailando, dando a toda la composición un carácter de vertiginosa danza circular. La calidad del grabado se demuestra tanto en los pequeños detalles como en el impresionante movimiento del conjunto.

En este sentido, la diferencia con la *Tauromaquia* de Goya es total, ya que el pintor aragonés personaliza a muchos de los protagonistas de su serie. Y mientras que Picasso integra a los espectadores en algunas de las suertes, Goya prefiere aislar a los protagonistas de la fiesta en el ruedo. Movimiento, algarabía y bullicio son las características que podemos encontrar en esta serie, muy relacionada en su forma y estética con lo experimentado en la cerámica. De hecho, muchas de las estampas parecen inspirarse directamente en los dibujos de platos y fuentes realizados con anterioridad. En ellos aparece, en la mayoría de los casos, un ruedo ovalado, salvo en el que se aprecia la fachada del anfiteatro de Arles. (Halcón, 1999, p. 704)

A partir de 1965, después de una operación a la que tuvo que someterse, fue menos a los toros y se dedicó a la urgencia de la pintura. Las representaciones de toros continuaron en diversas formas, bocetos, dedicatorias, esculturas, entre otros. Pero se trata más que nada de una especie de firma del artista, como si en cierta forma Picasso se identificase con el toro. Se acostumbró a marcar toda la correspondencia recibida que versaba sobre cuestiones taurinas con el signo del toro —reproducción gráfica del acoplamiento del sillín y manillar de una bicicleta realizado en 1942—.

Un tema tan esencial en su obra no podía desvanecerse de un momento a otro, ni una pasión tan viva extinguirse sin dejar rastro. Por ello, en la década de 1970, aparecen en su obra junto a los mosqueteros y los fumadores, los *matadores*, reconocibles por su coleta, de origen goyesco y por su espada. Algunos de estos toreros tienen cabezas fantasmales y grotescas, verdaderas imágenes gesticulantes de la muerte afrontada.

Hasta ahora no había centrado su interés en el torero, es decir el hombre-artista, sino en los animales casi de manera exclusiva. Sin embargo, en el ocaso de su existencia, la atención del artista se vuelve hacia quien realmente arriesga su vida y da la muerte. Se hace resaltar esta figura del tarot porque se trata de un hombre travestido, ataviado con el traje de luces. El enfrentamiento con la muerte le mueve a encontrarse con la figura del héroe que es el matador. Formas esquemáticas toscamente dibujadas, signos gráficos elementales, una materia pictórica espesa y trabajada con goteos y superposiciones de capas, un *non finito* deliberado que expresa la vehemencia del ademán y la espontaneidad de la pintura.

En sus últimas obras, Picasso volvió cada vez más a su hispanidad y al aspecto barroco y flameante de estos personajes engalanados; en lo técnico, se destaca la untuosidad en las pinturas, en la tradición de los cuadros de Velázquez y de Goya. En la hora de la vejez, Picasso da un cumplido ejemplo de retorno a los rudimentos del arte, al origen, a la sencillez, a lo que en francés se denomina “la infancia del arte”.



Conclusiones

Picasso representa la vanguardia en el arte del siglo xx, abrió caminos a los nuevos lenguajes plásticos y proporcionó inagotables muestras de talento creativo a lo largo de su carrera artística. Esta modernidad no está reñida con la utilización de temáticas e iconografías unidas a la tradición y las costumbres de su país natal, como la tauromaquia, fuente inagotable de inspiración en su trabajo. La imagen del toro, como protagonista de la lidia, como símbolo de la fuerza, el poder, la violencia o el erotismo, convive con los otros indiscutibles protagonistas de la corrida: el torero, el picador, el caballo, el espacio en el que se realiza la fiesta y el público que la presencia.

La presencia de repertorios mitológicos e iconográficos del mundo greco-romano es una constante en su carrera. Estas referencias demuestran la enorme facilidad de hacer suyos referentes históricos y artísticos, y unirlos a su universo plástico, creando nuevos repertorios e imágenes con significados polisémicos:

la libre utilización de los mitos, la práctica permanente del *detournement* del sentido de los mismos que si, por una parte, supone un profundo conocimiento del sistema mitológico mediterráneo, por otra, proyecta sobre dicho sistema un método de interpretación sorprendente y paradójico: los invierte y oculta para mezclarlos y desviarlos de modo que los va enriqueciendo hasta el punto de construir, con ellos, una resonante polisemia. (Romero de Solís, 1993, p. 28)

En el periodo más productivo de su vida, el Minotauro tomó un protagonismo inusitado, un animal mitológico que ejerce una marcada fascinación en el artista, que fija su atención en el erotismo que emana de esa criatura poderosa, fiera, que se convierte una vez más en una interpretación picassiana del mito cretense, vinculándolo con algunas escenas de las corridas de toros. De los cien grabados que componen la *Suite Vollard*, en quince láminas aparece el minotauro en escenas de excesos báquicos, pero el minotauro también se transforma de amante amable y *bon vivant* a violador y devorador de mujeres, lo que refleja las relaciones turbulentas de Picasso con Marie-Thérèse y su esposa Olga. En una tercera transformación, el minotauro se vuelve patético, ciego e impotente, deambula de noche, guiado por una niña pequeña con las características de Marie-Thérèse. El Minotauro será una inspiración en su etapa surrealista, y seguirá formando parte de todo su recorrido creativo hasta convertirse en su alter ego, en una manera simbólica de mostrarse al mundo.

Referencias

- Halcón, F. (1999). Picasso, corrida de toros de 1934. *Revista de Estudios Taurinos*, (9), 187-192.
- Halcón, F. (2017). Picasso y el ruedo: sobre su idea de la plaza de toros. *Laboratorio de Arte*, (29), 697-716. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.38>
- Perales, R. (2014). El proyecto de la plaza de toros de Picasso y su relación con la arquitectura de masas. *Quintana*, (13), 267-281.
- Romero de Solís, P. (1993). Picasso y los minotauros. *Revista de Estudios Taurinos*, (0), 17-101.
- Sabartés, J. (2018). *Picasso, retratos y recuerdos*. Editorial Confluencias.