

PROCESOS ARTÍSTICOS Y OBRA DE PICASSO

Una visión desde la práctica artística

Dirección y coordinación
Salvador Haro González



Ayuntamiento
de Málaga

FUNDACIÓN
PICASSO

MUSEO CASA NATAL
AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

1987 25 AÑOS 2012



Esta publicación ha sido parcialmente financiada con fondos provenientes del Plan propio de investigación de la Universidad de Málaga, concedidos al Proyecto de investigación *Pablo Picasso y el proceso de creación*

Portada: Salvador Haro y José María Alonso, a partir de una fotografía de Gjon Mili

© de los textos: sus autores

© de esta edición: Fundación Picasso-Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012

Diseño y maquetación: José María Alonso y Salvador Haro

ISBN: 978-84-616-0761-7

Dep. legal: MA-2002-2012



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
---------------------	---

I. PROCESOS Y SIGNIFICADOS

LAS FOTOGRAFÍAS DE LUZ EN MOVIMIENTO DE PICASSO. Jesús Marín Clavijo	13
FORMA Y FONDO EN LOS GRABADOS EN RELIEVE DE PABLO PICASSO. Inocente Soto Calzado	33
RECURSOS EXPRESIVOS Y TÉCNICOS EN LA OBRA DE PICASSO. Rocío Sacristán Cuadrón	49
PICASSO ILUSTRADOR: INTERPRETACIÓN ICÓNICA DE OBRAS LITERARIAS. Cristina Peláez Navarrete	63
PICASSO: FAENA Y TERTULIA. LOS CARTELES DE TOROS DE VALLAURIS. Josefa Cano García	73

II. CONCEPTO Y MÉTODO

EL OTRO COMO FASCINACIÓN: PICASSO Y LO PRIMITIVO. LA DOBLE CARA DEL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PRIMITIVO COMO PARTE DEL PATRIMONIO UNIVERSAL DE LAS FORMAS. David López Rubiño.....	93
LA TRANSFORMACIÓN COMO MÉTODO DE CREACIÓN. Salvador Haro González	109
LA SÍNTESIS DE LA FORMA CATALIZADA POR LA SECUENCIACIÓN EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE <i>LE TAUREAU</i> : POÉTICAS DE ARISTAS. José María Alonso Calero	127

III. MODELOS Y PROYECCIÓN

DE LAS GUITARRAS DE PICASSO Y SUS RESONANCIAS HISTÓRICAS. Carmen Osuna Luque	143
PICASSO, EL JUEGO Y LA PASIÓN: UNA VISIÓN SITUACIONISTA DE SUS PROCESOS CREATIVOS. Silvia López Rodríguez	165
PICASSONOMÍAS: ALGUNAS PARADOJAS DE UNA SIMULACIÓN CULTURAL Y UNA PROPUESTA DE REALIDAD. Carlos Miranda Mas	179



Picasso: Faena y Tertulia. Los carteles de toros de Vallauris.

Josefa Cano García

TOROS... Sólo la palabra ya posee magia...

... Ningún escritor ha sabido, con todo, trascender este tema como Picasso, el plástico. Sin renunciar a la representación del asunto, Picasso selecciona sus aspectos más significativos y su arte confiere a la corrida un valor simbólico que supera singularmente el espectáculo folklórico al que la ignorancia de sus detractores la reduce arbitrariamente

1
George Boudaille .

Resumen:

El presente artículo pretende explicitar cómo Picasso nunca olvidó sus raíces y el modo en el que el cartel de toros se convirtió para él, en un medio más de creación y comunicación. Se expondrá la no existencia de un solo modelo de éste cartel (aquel que tenemos codificado como estereotipo y que fue creado por José Ortega Bonet a finales del S.XIX) sino las esporádicas colaboraciones de grandes artistas como el genial malagueño, que dejaron atrás ese reducto folclórico y narcisista sin posibilidad de renovación, a través de sus diseños de carteles para los Toros de Vallauris.

1. Introducción: Sobre el animal. Picasso – Toro – Picasso.

Toros, toreros, picadores, banderilleros y las diversas suertes de la lidia acompañaron al maestro Picasso en su obra artística. La afición a las corridas de toros provenía de su padre, Don José Ruiz Blasco.

2
"Como debe morir todo artista, en el ruedo" frase que según Rafael Alberti , Picasso dijera en una ocasión a Luis Miguel Dominguín.

El carácter netamente español de mucha de su producción en esos años, expresa, en opinión de Susan
3
Grace Galassi , una doble añoranza: "de enlace con un mundo personal e irremplazable y de la propia idea de una tradición nacional".

Sus primera ventas en 1900 en París, a la galerista Berthe Weill, fueron tres pinturas taurinas. Años más tarde, su "primera metamorfosis", -como gustaba llamarla- en plena ocupación alemana de la ciudad en 1942, cuando convirtió un asiento y un manillar de bicicleta en una cabeza de toro.

1
PICASSO, P., Toros y Toreros. Con textos de Luis Miguel Dominguín. Comentario de George Boudaille Editorial Gustavo Gili.

2
ALBERTI, R., versión grabada de la conferencia realizada conjuntamente con Camilo José Cela en la Galería Theo de Madrid el 26 de mayo de 1981.

3
BROWN, J., 1999. *Picasso y la tradición Española*, Editorial Nerea. Guipúzcoa, pp. 137. Susan Grace Galassi es conservadora en la Frick Collection de Nueva York, y autora de *Picasso's Variations on the Masters: Confronting the Past*. Para un examen detenido del exilio de Picasso véase el artículo de UTLEY, G. "*Picasso y la Renaissance Francesa de Posguerra: una nacionalidad en discusión*", de este mismo libro, pp. 111 - 136.



Siguiendo a Paulino G. Posada :

El tema del toro es un 'leit motiv' constante en la obra de Picasso; se repite de mil formas, aparece y desaparece como un Guadiana de la inspiración, de modo que cuando no se le ve se le adivina. Lo taurino está latente en el espíritu del pintor, soterrado siempre en el estrato profundo que determina la personalidad. El autor del Guernica tiene un aire de y continente de torero, un no se sabe qué de misterioso lidiador o picador, [...]. Lo que es evidente es que Picasso siente al toro, le obsesiona el toro, ama el toro y le dibuja con una clarividencia impresionante.

La generosidad de Picasso es notable: Pablo Neruda permaneció unos meses en París; su libro "Toros", fue ilustrado por su homónimo con quince aguatinas y una litografía para que fuese entregada con los 50 ejemplares de lujo de dicha obra.

Rafael Alberti, en *La Arboleda perdida* , escribió:

... Siempre hay algo sorprendente en estos múltiples rostros de aquel malagueño universal de la mirada inquisidora, taladrante e insufrible. Una gran parte de estas fotos fue vivida por mí junto a Roberto Otero en aquellos finales años de aquel escondido toro andaluz, bramando y corneando en las alturas de Mougins, en Notre-Dame de Vie, último e inolvidable hogar de Jacqueline y el pintor.

2. Antecedentes del artículo y objetivos:

Indagamos sobre Picasso de manera continuada desde un año atrás, en el Proyecto de Investigación *Pablo Picasso y el proceso de creación*. Con este artículo me propongo poner en valor el diseño del cartel como disciplina del diseño gráfico y manifestar que Picasso, fue un pionero en el diseño de Carteles (entendiéndolo como un soporte único, asumiendo la dinámica de esta forma de comunicación, visible de cerca y de lejos, que exige al diseñador de este tipo de formato, establecer un diálogo visual instantáneamente atrayente con el espectador que, al mismo tiempo, ofrezca una información a menudo compleja a distintos niveles).

Sobre el diseño de Carteles en el malagueño artista, se pueden consultar cuatro volúmenes de la

interesante obra: *Picasso en sus carteles. Imagen y Obra*, elaborada por Luis Carlos Rodrigo (Arte Ediciones, 1992). Los dos primeros tomos, reproducen con calidad excepcional los 630 carteles del artista. El tercero, los analiza en 63 temas (con índices de obras y onomástica) y el cuarto, recoge bibliografía (1.600 fichas). Rodrigo empezó a coleccionar aquellos carteles originales, en cuyo diseño Picasso había tenido participación de un modo u otro. Advirtió de ese modo, que esto resultaba insuficiente para apreciar otras obras de su polifacético quehacer

4

Citado por RIOS RUIZ, M. en el libro *Aproximación a la tauromaquia*, Editorial Istmo, 1990. Madrid, pp. 113 y 114.

5

La arboleda perdida es el evocador título que dio Rafael Alberti a sus memorias. El primer volumen, terminado en Buenos Aires en 1959, abarca los años que van desde 1902 hasta 1931 y relata los primeros recuerdos de una existencia de enorme plenitud y riqueza, tanto en el plano vital como en el intelectual. Este segundo volumen, abarca el periodo comprendido entre 1931 y 1987, años marcados por la nostalgia de su tierra y la incertidumbre del regreso. El tercer y último volumen, que abarca de 1988 a 1996, está marcado por la esperanza de que el paso del tiempo no alcance a borrar las huellas de su periplo.

6

Luis Carlos Rodrigo Mazuré, abogado, economista e investigador de Picasso. Lo conoció cuando era director del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, lleva más de 40 años investigando, persiguiendo y adquiriendo obra, y para que la inversión no fuera desmesurada inició la colección con carteles.

artístico. Por ello, incorporó los carteles artísticos de acontecimientos y exposiciones públicas de su obra, y no tardó en agregar a la colección los que tuvieran que ver con su vida y los que contenían fotografías sobre el personaje.

Viajando y visitando los lugares en lo que vivió Picasso, las galerías, centros de arte y museos donde se expuso su obra.... se extrae la siguiente anécdota :

-al salir charlando con el portero del Museo Picasso de Antibes le pregunté si había conocido a Picasso y con gran afabilidad me contestó: “-¡Mire! ¡Sí, le conocí! Y, hay algo más. Espere-”. Se ausentó y al volver me ofreció un cartel del año 1948, de la exposición que tuvo lugar en el Museo, del que sólo se editaron 100 ejemplares- “Un día Picasso me dijo: -Cuando encuentres un loco por mi obra, entonces le regalas uno de los dos carteles que te doy”-

Base teórica

El cartel es un arte efímero, una vez pegado, al cabo de cierto tiempo se le superpone otro encima y finalmente se destruyen todos. Pero existe desde la antigüedad. El primer antecedente se remonta a un papiro hallado en la ciudad de Tebas en el año 3.000 AC, donde se comunicaba la recompensa por la captura de unos

esclavos fugitivos .

Más tarde en Grecia, en el ágora, se exponían tablas de madera con informaciones comerciales. En Roma, los anuncios políticos y sociales, lo fueron igualmente mediante “verdaderos carteles, auténticos antecedentes de

los actuales” .

Durante la Edad Media, se utilizaron los denominados “bandos”: comunicados tipográficos que hacían saber las órdenes que dictaban al pueblo. Esta notificación, se cumplimentaba con la lectura pública del “pregón”, siendo así el sistema publicitario más afín al cartel de nuestros días. “Si éste ha de ser, como la frase certera le atribuye, un grito pegado a la pared,...”

El cartel en el idioma coloquial, habla la misma lengua que la masa de sus espectadores, tanto si presenta la ingenuidad del arte popular, como si luce le carácter pretencioso de lo “kitsch”. El cartel habitual, ha pasado de una situación a otra sin que nada pudiera eliminarlo.

Así podemos iniciar su Historia con los primeros diseños decimonónicos, en contrapartida al alegre cartel publicitario de circos, ferias y corridas de toros.

7

RODRIGO MAZURÉ, L.C. (1992). *Picasso en sus carteles*. Imagen y obra, Tomo 3. pp. 8 y 9.

8

VÉLEZ, P. (1989). El cartell artístic al tombant de segle, artículo en el libro-catálogo *Cartells modernistes estrangers*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pp. 11.

9

Ibidem. pp. 11-12.

10

JOUFFROY, J. P. (1981). *Picasso et les techniques de la gravure*. Artículo en el catálogo *Picasso Centenaire Fête de L'Humanité 81*, Paris, pp. 12-15.



Para la mayoría de los cartelistas de la época, el cartel era considerado un medio de hacer llegar el arte a la calle, al pueblo, que no frecuentaba ni salones, museos, ni las galerías privadas de Arte. Lo importante resultaba en este caso la calidad estética del cartel, no su impacto publicitario (en contrapartida a lo que sucede a día de

11

hoy) llegándose incluso a producir lo que se denominó “el cartel imaginario” : sin texto, sin reclamo publicitario, puro producto artístico para la educación de las masas en la calle.

El cartel adquirió la condición de obra de arte en Europa a finales del siglo XIX. Importantes museos y entes privados en Estados Unidos, Alemania, Francia y Gran Bretaña comenzaron a recopilarlos, pese a la modestia evidente de sus elementos y a su carácter seriado. En España, fue precursor coleccionista el catalán Luis Plandiura

12

Pou .

La base de esta investigación, se encuentra en los carteles de toros, tanto en su inicio y desarrollo en España, como en la amplia muestra de los mismos que realizó Picasso de Vallauris.

La tauromaquia ocupa un lugar considerable en la obra de Picasso, desde 1890 dibuja escenas de corridas.

13

Mario Conde , posee la mayor cantidad de carteles originales numerados y firmados por Picasso (un total de 630) alguno de ellos convertidos en piezas únicas, por la versión original enriquecida con textos manuscritos y dibujos a lápiz del propio maestro.

En Alemania se reúnen dos colecciones importantes: la perteneciente al Dr. Fritz Lempert (que cuenta con las producciones más veteranas, diversas ediciones originales de la misma exposición y el mayor número de carteles con reproducciones de obras de Picasso) y la colección del Museo Heidenheim an der Brenz.

2.1. Diseño de la investigación: ¿Por qué el diseño de carteles de Toros de Vallauris?

Como aficionado, Picasso patrocinó corridas cada primer domingo de agosto desde 1954 a 1960, en la Plaza de las Escuelas del pueblo de Vallauris, en Francia.

A tal fin, se instalaba un coso portátil traído desde Arles, con capacidad para miles de espectadores, invitando a toreros y cuadrillas, a través del empresario Paco Muñoz. El diseño de los carteles anunciadores, también los realizaba el maestro.

Entre otras innovaciones, Picasso aportó no sólo adelantos estéticos, sino, que a esto añadió, técnicas

14

novedosas en las artes gráficas. Utilizó el linógrabado (una variante del grabado en madera) con gran destreza.

11

Ramón Casas, hizo en 1902 un “cartel imaginario” titulado París-Madrid. Era evidente, como la historia ha demostrado, utópico, totalmente contrario al capitalismo triunfante y a su necesidad de reclamo.

12

Lluís Plandiura Pou (Barcelona, 1882-1956) fue industrial, político y coleccionista catalán. En 1900 empezó a coleccionar carteles. Intervino activamente en las Secciones artísticas de la Exposición Internacional en 1902. A su muerte sus colecciones pasaron a integrar parte de los fondos del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

13

Mario Conde apasionado por la obra Picassiana compró en la década de los ochenta una colección de carteles y libros a Luis Carlo Rodrigo con el propósito de incrementarla y convertirla en la más importante del mundo entre las privadas y las que se conocen hasta hoy. Actualmente se compone de más de tres mil obras: libros, catálogos, revistas, folletos, postales, películas, fotos, vídeos, etc. sobre la vida y obra de Picasso.



La feria comportaba, el sábado por la noche, un espectáculo de fantasía taurina con toros embolados, charlotadas, payasos, cohetes y juegos que incitaba a una diversión totalmente inédita. El domingo, al caer la tarde, tenía lugar la corrida, presidida por el propio Picasso.

15

En Vallauris, no existía tradición taurina. El origen de la misma, nos lo ofrece Mercedes Guillén

16

siguiendo lo relatado por Manuel Ángeles Ortiz :

- Se debe a que un amigo, para Picasso es siempre un gran amigo"- En aquel momento, el "amigo" era un torero, "un torero de invierno", sin contratos, sin gloria toreadora, sin ninguna posibilidad de torear. Acompañaba a Picasso muchas noches. Un día le preguntó por lo que quería hacer. "Torear" – le contestó-. Bueno, pues vas a torear. ¿Dónde? Aquí mismo, en Vallauris. Y lo mismo que inventa el color que falta en la tienda, Picasso puso en acción el sueño del torero"-.

Desde entonces ese momento hay toros en Vallauris.

Sería fácil abordar el tema de la corrida y poner en los carteles de Picasso significaciones escondidas, políticas, religiosas, filosóficas, sociales o humanas. ¿No es propio de las grandes obras –como se dice con frecuencia- provocar tantas glosas literarias y filosóficas? La corrida tiene una tradición milenaria y muchas creencias, símbolos y mitos han cristalizado en ella. Sin embargo, es preciso prevenir contra esa propensión de nuestra época a las interpretaciones y a querer introducir por fuerza en una obra lo que el creador nunca pensó.

Cuando Picasso quiere realizar obra satírica, lo hace (recordar: *La mujer y el médico*). Cuando quiere hacer obra polémica o política, pinta las *Matanzas de Corea* o *La guerra y la paz*. No necesita metáforas para disimular su pensamiento y nunca ha temido la censura. Dejémoslos llevar por él a ese espectáculo único que es la corrida de toros.

17

Una buena reflexión que nos hace George Boudaille .

2.1.1. Marco epistemológico del cartel taurino:

En el s. XVII, las investigaciones llevadas a cabo, dejan constancia de que los festejos taurinos se anuncia en las plazas públicas por pregoneros acompañados en ocasiones de gaitas y tamboriles, en los lugares más modestos, o por clarines y timbales en las urbes. En estos pregones, no sólo se anunciaba lo que hoy conocemos como "el programa de la fiesta", sino que introducían además, ciertas advertencias reglamentarias, referentes al orden y al mantenimiento de la tranquilidad pública durante la misma, y sobre todo, las sanciones penales

14

Ver artículo de Inocente Soto en este mismo libro.

15

GUILLÉN, M. (1973), *Picasso*. Editorial Alfaguara Madrid, p. 118. Mercedes Comaposada Guillén fue pedagoga, anarcofeminista, abogada y militante anarquista. Trabajo como secretaria de Picasso y traductora de escritores como Lope de Vega en Francia.

16

Manuel Ángeles Ortiz, fue un pintor de la escuela granadina que a finales de 1920 viaja a París, donde estudia en la Grande Chaumière y realiza su primera exposición en la galería Les Quatre Chemins de París (1926). Era del círculo de Picasso pero con el estallido de la guerra Civil tuvo que exiliarse a Buenos Aires volviendo en 1948, donde entra de nuevo en contacto con Picasso, con quien comienza a practicar la cerámica. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta sus obras adquieren un alto grado de lirismo, destacando las series de *collages*.

17

PICASSO, P., *Toros y toreros*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1980. pp. 19.



dispuestas para el perturbador. En el s. XVIII aparecen los llamados “boletines”, antecesores de los carteles.

La corrida de toros tal y como la conocemos hoy en día, aparece durante el siglo XVIII y de esta época es el primer cartel. Como señala José María de Cossío :

18

... no se sabe con exactitud la fecha del primer cartel de toros, unos puristas señalan 1731 en la plaza del Soto de Luzón y otros, 1761, en la Real Maestranza de Sevilla. Yo he podido encontrar en la Biblioteca Regional de Madrid, el cartel del lunes 17 de julio de 1775, un pliego de papel blanco de 31 cm de alto por 43 cm de ancho, impreso y orlado.

19

Las principales señas de estos carteles son: el tamaño y el encabezamiento:

El Rey Ntro. Señor. (que Dios guarde) se ha servido señalar ... (la fecha de la corrida en letra) con la advertencia de (SI EL TIEMPO LO PERMITIERE); la información de quién mandará y presidirá la plaza; las ganaderías (detallando la divisa y si han merecido el aplauso y la satisfacción), el orden en qué saldrán y cómo se realizará la lidia. Como nota curiosa advertir, que insertaban notas pertinentes al orden del espectáculo, siendo el conato del

20

reglamento de la fiesta taurina

18

COSSÍO, J. C., *Los toros*. Tratado técnico e histórico, tomo 2. Madrid, Espasa Calpe, última edición 1984. Pp. 683-733

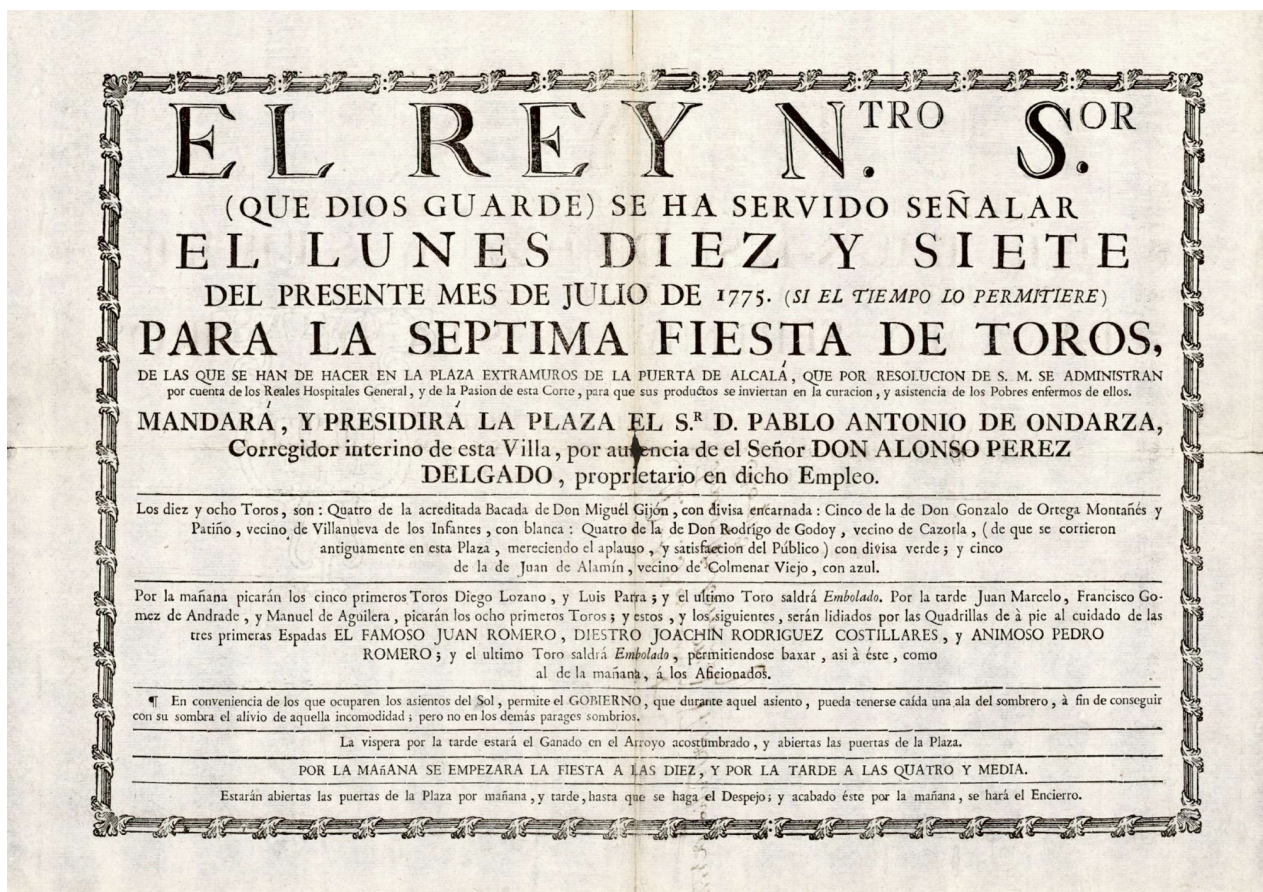
19

www.bibliotecavirtualmadrid.org.

20

Estos preceptos van aumentando según va pasando el tiempo y atañen a la urbanidad de los espectadores tanto como al orden estricto de la fiesta, son una fuente de conocimiento de las costumbres y vicios de los públicos en esa época.





Durante este siglo no hay variación en los carteles en cuanto a redacción y tipografía, tan sólo los acontecimientos políticos hacen variar las formulas referentes a la realeza, suprimiéndola definitivamente en 1840.

Desde el punto de vista del Diseño, es en el último cuarto del siglo XVIII donde aparecen las viñetas, alternándose con elementos tipográficos.

El cartel taurino moderno no aparecerá hasta finales del siglo XIX.

Siguiendo a Cossío, las primeras viñetas surgen en los carteles de las plazas de toros de provincias, más flexibles y menos formalistas para, posteriormente, divulgarse en las plazas de Madrid y Sevilla. Los carteles empiezan a colorearse a mano. Por lo laborioso no se hace en toda la tirada, sino en aquellos carteles que habían de fijarse en los lugares más notorios y de más afluencia de público.

Se dibujaban orlas de adornos clásicos, hojas de acanto estilizadas, sucediéndole los adornos de estilo gótico (como las ojivas características).

Uno de los más originales, data de 1856: el "cartel en círculo" de Madrid.

Presenta una orla circular que se asemeja a la propia plaza de toros, llena de público, vista desde arriba y en el ruedo, se imprime todo el programa de la corrida.



Al igual que los bandos municipales, estos primeros carteles lo eran exclusivamente tipográficos, en blanco y negro, aunque muy pronto aparecieron viñetas alegóricas al toro, los toreros y las suertes. Es una ilustración principalmente decorativa, que no ansia la monumentalidad, ni tan siquiera en su situación espacial. La imagen tan sólo quiere distinguirse sobre el texto. La viñeta aclaratoria, se solía situar en un lugar destacado (cabecera o centro del cartel), pero sin distraer la atención de lo verdaderamente substancial: la tipografía.

En la plaza de Madrid apareció el 14 de septiembre de 1840, el primer cartel anunciador con una viñeta (suerte de varas que representaba a un picador frente al toro).

A mediados del siglo, la ilustración adquiere más protagonismo. Son viñetas de grandes proporciones, grabadas sobre madera, que muestran una composición y dibujo cuidado y expresan más riqueza. Normalmente, se encuadran en amplias y elaboradas orlas. El desarrollo de estas viñetas abarca un periodo corto, desde 1850

21
hasta 1865 .

Hacia 1876 empiezan a destacar carteles en los que se reproducen retratos de toreros, bien de los que habían de tomar parte en la corrida anunciada, bien de diestros representativos de la fiesta.

La revolución industrial supuso la automatización y mecanización de la industria de impresión. Con la aparición de la litografía ²² en el cartel taurino, en torno a 1880, se desarrollaron nuevas tendencias que afectaron, no solamente a la ilustración, sino también a la tipografía. La posibilidad del dibujo directo y la importancia del color, dio como resultado la aparición de caprichosos tipos de letras personalizadas, trazadas con pincel, lápiz o pluma ancha, cuya variedad resultaba infinita, por su condición caligráfica (al contrario que la tipografía).

La aplicación de la litografía al cartel obtuvo como resultados, la configuración de dos tipos distintos de formatos taurinos, así como la importancia de la ilustración (cada vez más ligada a la personalidad del artista):

- El cartel de mano: de pequeñas dimensiones que se repartía al público y hacía las funciones de programa (con el "estadillo" en el reverso), impresos únicamente en tipografía, con ilustraciones secundarias de viñetas y orlas o mediante el procedimiento litográfico.

En este último caso, el impreso se organizaba en dos fases (a través de dos establecimientos o imprentas distintas):

A) Una imprenta litográfica especializada (como Casa Ortega en Valencia, la imprenta litografía Portobella en Zaragoza, Velasco o Palacios en Madrid)

En Barcelona, Heinrich & Cía, imprimían, por el procedimiento planográfico de la litografía, la ilustración y el texto del encabezamiento "PLAZA DE TOROS" o "TOROS EN..." diseñado por el mismo artista que realizaba la ilustración.

B) Una imprenta o establecimiento local exclusivamente tipográfico, donde, una vez conocida la fecha y la hora del festejo así como el resto de los datos (ganaderías, matadores, precios, actuaciones etc.), se imprimía la tipografía, ilustraciones y ornamentaciones secundarias, que podían ir sobreimpresas sobre la ilustración litográfica previa.

- El cartel mural: de dos o tres metros, que ejercía de reclamo publicitario en muros y vallas.

El paso del cartel con ilustración anónima al firmado, se realizará de forma gradual a través de viñetas,

21

Un cambio de empresarios en la plaza de Madrid origina una variación en el tipo de los carteles, con una gran profusión de dibujos, dominando la reproducción de los alrededores de la plaza con abundancia de majos y manolas, y cabezas de toro como tema principal de su decoración.

22

Ver capítulo de Inocente Soto en este mismo libro



fabricada industrialmente en las fundiciones tipográficas . Y las que fueron concebidas expresamente para una obra, aparecen en el último cuarto del siglo XIX y siguen reutilizándose hasta los años 30 del siglo XX.

Hay que destacar que en 1897 se celebra en San Petersburgo la Primera Exposición Internacional de Carteles, organizada por la Societé Imperiale D'Encouragement des Arts, certamen al que concurrirán los españoles Daniel Perea, M. Campos, G. Dalmau y E. Pastor con obras taurinas que se dan a conocer en el exterior. Ese momento iniciará el reconocimiento del cartelista taurino español.

La "edad dorada" será la de los pintores que se dedicaban a la elaboración de carteles como Emilio Porset²⁴, Roberto Domingo, Ricardo Marín, Antonio Casero, Martínez de León y Terruella, Bermejo y Alcaraz²⁵, Carlos Ruano Llopis y Roberto Domingo²⁶, Genaro Palau Romero²⁷, Mariano Fortuny...

Durante la última década de siglo, surgen varios establecimientos litográficos que se consagran a la estampación de carteles en colores. Tres de las principales casas las encontramos en Zaragoza (Portabella) y Valencia (Mirabet y Ortega²⁸). Las imprentas taurinas de Ferrer de Orga y Simeón Durá, ambas valencianas, o la conocida casa malagueña de Párraga, la de Rodríguez de Silva en Cádiz, la de Ventura Traveset en Granada y la madrileña de Julián Palacios, editora entre otras de la revista *La Lidia* (1881-1900). Regino Velasco editó un semanario taurino titulado *Toreros*, que apareció por primera vez en marzo de 1911. Él junto al empresario Justo Hernández fueron los primeros en sugerir la importancia de los carteles taurinos para atraer al público a la plaza.

Después de la guerra, languidecerán entre el adoctrinamiento y la repetición de ilustraciones. Los intentos renovadores, no surgirán espontáneamente, sino por ideas y técnicas de otros países junto a las reivindicaciones del dicho género cartelístico por parte de artistas consagrados como Salvador Dalí, Lluís Montayá y Sebastián Gasch. Otros, como el escultor Benlliure, Romero de Torres y Lizcano diseñarán carteles benéficos.

A lo largo de todo el siglo XX, algunas plazas han confiado la elaboración de sus carteles a artistas contemporáneos como Picasso, Rafael Alberti, Guillermo Pérez Villalta, Úrculo, Fernando Botero, Manuel Valdés, Miquel Barceló, Alex Katz, Eduardo Arroyo, Carmen Laffón, Manuel Salinas, Juan Maestre, Alberto Corazón... los anteriores entre otros, han diseñado diferentes imágenes que se alejan del prototipo habitual de las tiendas de *souvenirs*.

23

Se imprimía a la vez el texto (tipos de metal), la ornamentación (viñetas, filetes, orlas) y la ilustración (grabados-clichés) se unían para crear una "forma" en el interior de una moldura rígida llamada caja que se introduce en la prensa.

24

Emilio Porset, que se caracterizará por sus célebres toros rompedores de lienzos, en los que se juega con el factor sorpresa como golpe de efecto. Este tipo de cartel hará fortuna en las generaciones posteriores.

25

Alcaraz fue el introductor de la pintura realista y de género que imperará con la llegada del alicantino Llopis.

26

Ruano Llopis y Roberto Domingo el cartel taurino alcanza su máximo esplendor, creando escuela y abasteciendo el mercado durante varias décadas. introducirán la técnica impresionista de la pincelada sin fundir, eso que se llamó instantaneísmo luminista.

27

Con Palau se diversifica en temas, aunque el mismo se especialice en el elemento femenino.

28

La de Ortega, aún vigente, fue fundada por don Ramón Fort en 1871.

2.1.2. Tardes de toros: Los carteles de Vallauris:

Toros en Vallauris, 1954²⁹:

Todos los carteles de toros que realizó Picasso lo fueron con la técnica del linóleo, siendo considerados una obra maestra. Señala Pierre Daix ³⁰ que:

Esto se debía a la fiebre particular de descubrimiento que siempre fue uno de los elementos de superación de su fabuloso virtuosismo, pero también a la excitación suplementaria de que le procuraba el trabajo manual, la realización artesanal. Por el resto de su vida, el grabado con todas sus posibilidades técnicas, será una actividad privilegiada que suscitará una libertad imaginativa sin par, pero también desafíos inauditos por revelar...

Lo primero que atrae nuestra atención es su descripción del tercio de varas. El matador auxiliado por su cuadrilla, torea con capote. El picador puya al animal cuando el toro embiste... acertando con precisión en el morrillo.

Es el elemento positivo lo que domina la mirada en la experiencia visual.

Las líneas en blanco, de gran flexibilidad y libertad, fijan nuestra percepción en el acto en sí, provocando tensión visual en el centro.

El único elemento gráfico utilizado (a parte del color) ha sido la línea. En ella encierra la información visual reduciéndola a un estado en el que prescinde de toda la información superflua y donde sólo queda lo esencial.

Otra segunda escena se describe a continuación.

El segundo picador con su ayudante intentan controlar al caballo. En el fondo, la plaza llena y en primer plano en

³¹ su ángulo izquierdo, su amante Jacqueline , vestida a "la española" (peineta y mantilla) que mira de reojo a dos espectadores ausentes en el cartel: a Vd. y a Picasso.

Toros en Vallauris, 1955³²:

Finalizado el tercio de varas se pasa al de banderillas. Consiste en clavar tres pares de banderillas en la piel del toro, justo en la parte superior y más prominente del lomo.

La más usual es *al cuarteo*; el torero cita al toro de lejos y cuando éste empieza a avanzar, el torero corre a su vez hacia él, aunque no directamente sino obligándole a hacer un giro. Cuando el banderillero llega a la cara del toro y éste baja la cabeza para embestir, le clava las banderillas. Esto frena la carrera del animal y le permite retirarse.

En el cartel no atisbamos a determinar si ocurre de este modo o bien al quiebro (caso en el que el torero cita al toro y espera inmóvil su embestida)

29

BAER 1027

30

DAIX, P. (1989). *Picasso creador. La vida íntima y la obra*, Atlántida. Buenos Aires, pp. 55.

31

Jacqueline, será su última esposa, en 1961.

32

BAER 1029



Con maestría utiliza la gubia en tres planchas de linóleo para realizar esta composición, con contornos básicos como el círculo (representando tanto a la gente que ve el espectáculo como al ruedo) Este se fracciona gracias al color del fondo del cartel, representando los dos tendidos de todas las plazas: asientos de sol y sombra.

Con ello consigue imponer la simplicidad en una elegante composición.

Toros en Vallauris, 1956³³:

Otro magnífico linóleo con una economía visual centrada en el círculo del ruedo y una profusión de imágenes diferentes de temática taurina que enriquecen el cartel. Joseph K. Foster señala cómo Picasso empleó una construcción pictórica dentro de otra, al modo de espejos reflejados entre sí.

34

La imagen que domina el cartel es el ojo, "...ojos toro azul, ojos negros toro, ojos toro rojo: Ojos ..."

El toro, el ojo de Picasso que todo lo ve y en conjunto el gran ojo de la res brava. Todo dentro del tendido de sol. En el de sombra el picador se apoya en la vara (similar a las lanzas de los tercios de Flandes del cuadro de Velázquez) circundado por el ruedo donde tiene lugar la lidia (que corresponde tanto a ésta, como a una

35

magnífica cerámica)

Siempre es todo ojos.

No te quita ojos.

Se como las palabras con los ojos.

Es el siete ojos.

Es el cien mil ojos en dos ojos.

El gran mirón como un botón marrón y otro botón.

El ojo de la cerradura por el que se ve la pintura.

El que te abre bien los ojos cuando te muerde con los ojos.

El ojo de la aguja que sólo ensarta cuando dibuja.

El que te clava con los ojos en un abrir y cerrar de ojos³⁶.

Toros en Vallauris, 1957³⁷:

33

BAER 1043

34

Fragmento del poema "Los ojos de Picasso", escrita por Rafael Alberti, la edición original está publicada en Roma en 1966, se compone de veinte ejemplares únicos, manuscritos y dibujados por el poeta, con cinco grabados en plomo realizados por él mismo.

35

Durante 1956, Picasso hizo diversos trabajos de cerámica en Vallauris, entre ellos los llamados platos españoles de temas relacionados con la fiesta taurina, concretamente dos de dichos platos, de edición numerada y limitada, fueron hechos antes de diseñar este cartel.

³⁶ ALBERTI. *Op. Cit. "Los ojos de Picasso"*

37

BAER 1045



Picasso recurre nuevamente como motivo de su composición visual al “ojo”, por su simultánea simplicidad y complejidad.

38

Luis Carlos Rodrigo advierte que el artista malagueño, utilizó el ojo del toro de lidia en una cuádruple lectura: en primer lugar, como ojo del cornúpeto, como escenario del espectáculo; también como espejo donde se refleja la suerte de la pica que se está desarrollando en el ruedo y, finalmente, como una fuente de cerámica en cuyo fondo el artista dibuja al toro y al picador en la suerte de varas. Bien es cierto, que desde el ámbito taurino la

39

representación corresponde a una de esas novilladas que antes se llamaban “jocotaurinas” .

Este cartel contiene la caligrafía artística a la que nos tiene acostumbrados Picasso: integrando dibujo de la cara del animal en la “T” de toros y la “V” de Vallauris.

Toros en Vallauris, 1958⁴⁰:

Describe un rostro de doble perfil: montera, traje de luces con la chaquetilla y hombreras.... y otro, con coleta y capote de paseo. El traje de luces, con el que se visten los toreros de a pie, recibe tal denominación por los efectos luminosos producidos en las lentejuelas y alamares que lo adornan. Hasta el siglo XVII se confeccionaba en ante, pero desde entonces y hasta hoy en seda adornado con oro y plata.

El Capote de paseo, con la misma forma del de torear pero algo más pequeño y liviano, es un elemento muy lujoso del traje de luces y sólo se utiliza en la lidia, ceñido a sus trajes en el momento del paseíllo.

Picasso con este diseño de cartel pone en valor el acto ritual de vestirse de luces: el medio por el cual el hombre se transforma en torero. La corrida no empieza con el toque de clarines que anuncian el comienzo del festejo, sino que se inicia en esa habitación de hotel donde el hombre ve la figura del torero reflejada en un espejo.

Existen en la actualidad tres tipos de trajes de torear: el de luces, el corto y el goyesco. Tal vez incluso estemos asistiendo al nacimiento de un cuarto tipo, el “traje picassiano” ; aunque será el tiempo el que confirme si esta indumentaria se significará lo suficiente.

41

De especial relevancia es su grandísima amistad con el diestro Luis Miguel Dominguín, cuyos frutos entre otros, fueron el diseño de varios trajes de torear para el matador en su reaparición en la década de los 50, cosidos

38

RODRIGO. L.C. *Op. Cit.* pp. 1650.

39

MUJICA GALLO, M. (1971). *La minitauromaquia de Picasso*, Prensa Española, Madrid. pp. 30.

40

BAER 1045

41

En vez de la creación de un traje de torear por parte de Picasso, son los sastres los que interpretan e imaginan un traje de Picasso, inspirándose en los realizados Luis Miguel Dominguín. En el año 2009 tuvo lugar un festejo en honor a Pablo Picasso en su ciudad natal de Málaga. Fue bautizada como “corrida picasiana” y nació con vocación de continuidad, puesto que el pasado, 24 de abril de 2011 se celebró su tercera edición. Aún es pronto para adivinar si el festejo se consolidará y si la indumentaria lucida acabará unificándose en sus criterios.



en la Sastrería Fermín

La principal contribución del artista se encuentra en la sintetización del adorno. No varía el corte del vestido y respeta la forma de la chaquetilla y la distribución de la decoración; sin embargo, aligera impresionantemente la densidad de la misma. Consigue un traje ligero, rítmico y más elástico, tal y como al

parecer le pidió el propio Dominguín.

Toros en Vallauris, 1959⁴⁴:

Picasso ha fragmentado las palabras, decorado el interior con dibujos de las escenas de la lidia, dando la impresión de ser algo espontáneo. Pero todo está equilibrado, es simple a la vez que complejo y con sutiles reticencias al ojo.

Es el único cartel de toros que realiza tan sólo con tipografía.

El diseño de las letras cumple una doble función, según Joseph K. Foter: en un caso actúan como ventanas para que el observador pueda ver la lidia y en el otro, funcionan como escaparate de exhibición de los símbolos taurinos. Así, tenemos:

- La letra "T", con una composición iconográfica compuesta de un ojo, que conforma el perfil del anillo del ruedo; la suerte de varas, que se refleja dentro del anillo del ojo, y un banderillero citando al astado que se encuentra debajo.

- La letra "O", presenta un sol y a la vez un ojo; ese ojo atento que puede ser del toro, el espectador, el torero o del propio Picasso.

- La letra "R" representando la suerte de varas en el momento en que el torero le acerca la res al picador. También vemos al picador de reserva con sus acompañantes y por otro lado al público.

- La letra "S" nos ofrece otra escena de la lidia.

- La letra "E" nos ha dibujado tres toros en el corral, esperando a salir a la plaza.

- La letra "N" a dos toreros: uno en el paseíllo y el otro esperando la salida de la res.

Referente a la palabra "VALLAURIS", su caligrafía pictórica presenta movimiento, utilizando consonantes más grandes que las vocales.

En este cartel vemos que a través de Picasso, la corrida significa para nosotros tanto como para él. Como dice

Boudaille : La corrida es la poesía profunda del país natal, uno de los rostros eternos de España, reglas estrictas como las de la Inquisición y también un lirismo al estilo de Lorca.

42

El capote de paseo que acompañaba al traje diseñado por Picasso la tarde de su reaparición en los ruedos fue pintado por Rafael Alberti.

43

Según la entrevista realizada a D. Antonio López, actual director de la Sastrería Fermín, que asistió personalmente a la creación de estos trajes.

44

BAER 1214

45

PICASSO, P. *Op. Cit.* pp. 10

La corrida es un motivo artístico de una riqueza maravillosa y desconcertante, las curvas impresionantes del ruedo, el sol deslumbrante que se extiende en la arena, los infinitos juegos de luces y de sombras en un repertorio de formas extrañas, tan pronto inmóviles como estatuas, tan pronto pasando veloces como asteroides y, si nuestra mirada no logra alcanzarlos, la gubia de Picasso sí.

Toros en Vallauris, 1960⁴⁶:

Al contrario que el cartel del año anterior éste presenta la esencia del espectáculo de lidia de manera distinta. El artista malagueño adopta un proceso inverso: vacía de líneas para insertar el texto. Esto no afecta a la efectividad que le anima, sino que constituye la base de su inspiración: el toro, un mamífero lleno de bravura y casta.

Dibujándolo en diferentes momentos durante la corrida: cesante, amedrentado, corriendo, arremetiendo, abalanzándose, embistiendo y por último observando. Una composición aleatoria que da la impresión de falta de estructura, pero su desorganización es premeditada: siete toros con trapío y buena planta.

Al igual que las ganaderías marcan sus toros con hierro a fuego, Picasso marcó a los toros con el texto anunciador. El toro, animal cuya historia va unida a la humanidad desde sus orígenes mitológicos: toros escapados de Roma y de Creta, que llegaron a los más diversos puntos de Europa para aclimatarse finalmente en Extremadura y Andalucía. España ha sentido una tremenda nostalgia, semejante a la que él siente por España.

Y quizá por la tremenda nostalgia de Picasso por todo lo español, llegó Luis Miguel Dominguín a él, o
47
llegó él a mí .

3. Conclusiones:

Nadie duda de la genialidad de Picasso. Él mismo lo reconoció sin tapujos: -“mis resultados en un dos por ciento se deben a mis facultades, en el resto, a mi trabajo”- Uno de los artistas más completos de la Historia del Arte.

Destacado en todas las técnicas del arte visual: pintura, dibujo, grabado, ilustración, carteles, escultura, cerámicas, orfebrería y escenografía, vestuario y decorados para teatro. En todos los campos en los que intervino, produjo obras maestras superando a otros artistas consagrados.

Creador de “nuevos lenguajes o combinaciones de lenguajes, presentando visiones nuevas del mundo”.

“Una simple colección de sueños, sin la asociaciones del que sueña, sin el conocimiento de las circunstancias en que ocurrieron, no me dice nada y me resulta difícil imaginar que pueda decirle algo a alguien” escribía Freud a André Breton.

Tan aislada evidencia carece quizás de sentido, pero como método, como convención de las artes visuales, ha hecho surgir algunas de las ideas más fecundas de la Historia del Arte en general y del diseño de

46

BAER 1269

47

PICASSO, P. *Op. Cit.* pp. 27



carteles en particular .

La retórica de los siete carteles taurinos de Picasso, aportan a la comunicación visual un método de creación sin igual. Todos se caracterizan por su excepcional calidad artística, el empleo de la técnica del linóleo y una caligrafía pictórica que contribuye a la unidad de su composición.

El proceso creativo proyectual se facilita y se enriquece sin nosotros. Los diseñadores tomamos plena consciencia de un sistema que utilizamos en principio de modo intuitivo.

El cartel, en todas sus formas, continúa siendo vehículo de transmisión pública de las ideas y la información. El punto de partida fue el cartel, como hoja única sin doblar e impresa sólo por una cara. Es el medio más simple del diseño gráfico. Ejemplifica los elementos esenciales –alfabeto e imagen- y sus medios de reproducción.

La naturaleza de la actividad del diseño gráfico cambia y se adapta a enfoques más sofisticados, reaccionando especialmente a la influencia de las Nuevas Tecnologías.

El cartel es quizá uno de los únicos medios que aún tiene a su disposición el diseñador gráfico, en los que la esencia de la simplicidad y la funcionalidad –la reducción de la forma o el uso de la metáfora visual- dan paso a la forma más pura de comunicación visual.

El 7 de agosto de 1966 Picasso asistió a la que sería su última tarde de toros, acompañado de Jacqueline y la hija de ésta Cathy, en la arena de Frejus, (un anfiteatro que mandó edificar Julio César para los soldados del imperio). Vio con sus penetrantes ojos, desde la primera fila de barrera, al maestro que se dirigía decidido hacia el centro, ajustándose la montera, arrodillado en el albero y desplegando pacientemente el capote ante sí, como si de un abanico se tratase. Fue aplaudido y homenajeado como la verdadera estrella de la tarde y los tres novilleros le dedicaron los seis toros de la corrida.

Este es un hombre que llegó de lejos,
rayo de extraña luz sobre la tierra,

49

y tan lejos se fue, que no se ha ido. Rafael Alberti

4. Bibliografía:

BARNICOAT, J. (2000) *Los carteles su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili. Barcelona.

BESTLE R. NOBLE, I. (2003) *Nuevo diseño de Carteles*. Gustavo. Gili. Barcelona.

CARRETE PARRONDO, J. (1982) *Notas sobre la Estampa como medio de comunicación, en Exposición Estampas*. Cinco Siglos de Imagen Impresa. Madrid.

COLEMAN, C. (1981) *Los grabados en linóleo de Picasso: el color en su obra gráfica, artículo en el catálogo Picasso. Obra gráfica original 1904-1971*. Ministerio de Cultura. Madrid, Tomo II.

48

BARNICOAT, J., 2000. *Los carteles su historia y su lenguaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. pp. 181

49

Poema que cierra el catálogo de la exposición temporal: Picasso Alberti. La última tertulia. Celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM En 2002. Comisario: Roberto Otero. Fotógrafo, documentalista cinematográfico, editor, tertuliano que solía llamarle Picasso "eres mi sobrino único preferido". Frecuentó la intimidad de Pablo Picasso en los últimos años de su vida, en Mougins y captó cientos de fotos en una década, imágenes interiores, familiares, sin público ni poses.



- CONSTANTINO, M. (1991). *Posters de Picasso*. Editorial Libsa. Madrid.
- COSSÍO, J.M. (1984). *Los toros. Tratado técnico e histórico*. 12 Tomos. Espasa Calpe, Madrid. Varias ediciones 1943-1990. Vol. II. Pp. 683-733
- CZWIKLITZER, C. (1971). *Picasso Posters*. Random House. New York.
- DAIX, P. (1989). *Picasso creador. La vida íntima y la obra*. Atlántida. Buenos Aires. Pp. 55
- DURANT, S. (1991) *La ornamentación. De la Revolución Industrial a nuestros días*. Alianza Editorial, Madrid.
- FOSTER, J.K. (1957) *Posters of Picasso*. Crown Publishers, New York.
- GEISER, Bernhard; BAER, Brigitte. *Picasso Peintre-Graveur. Catalogue Raisonné De L'oeuvre Grave et Des Monotypes*. (7 vols. + addendum). Berna, Kornfeld & Klipstein, 1986-1996.
- GUNDEL, M. (2000). *Picasso: The art of the poster. Die Plakatkunst*. Catalogue raisonné from the collection in the Kunstmuseum Heidenheim. Prestel Publishing. Munich, London, New York.
- GUILLEN, M. (1975). *Picasso creador. La vida íntima y la obra*. Atlántida. Buenos Aires.
- MUJICA GALLO, M. (1971). *La minotauromaquia de Picasso*. Prensa Española. Madrid.
- PICASSO, P. (1961) *Toros y toreros*. Texto de Luis Miguel Dominguín con un comentario de George Boudaille. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2ª edición en 1980.
- RODRIGO, L.C. (1992). *Picasso en sus carteles. Imagen y obra*. Arte ediciones. 4 tomos. Madrid.
- SATUÉ, E. (1995) *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Forma Editorial. Madrid. Pp. 433-484
- SATUÉ, E. (1997) *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Alianza Forma Editorial. P.p. 295-332
- SONSECA ROJAS, A. (2008) *El cartel taurino, la sociedad y los toros*. Alicante Autor-Editor: Ángel Sonseca Rojas.
- TORRES GONZÁLEZ, B. (1996). *El cartel taurino del siglo XIX como documento antropológico*, Anales del Museo Nacional de Antropología, III. Madrid. Pp.181-210
- TORRES GONZÁLEZ, B. (1993). *Iconografía del Cartel Taurino: Las viñetas*, en VV.AA. Centenario del Código Civil, V.II. Real Federación Taurina de España. Círculo T. Universitario "Don Luis Mazzantini". Madrid, pp. 153-178
- VV.AA. (2000). *Historia General de la Imagen. Perspectivas de la Comunicación Audiovisual*. Madrid. Edita: Universidad Europea de Madrid.
- VV.AA. (2006). *La cultura de la Imagen*. Madrid. Editorial Fragua.
- VV.AA. (2002). *Picasso Alberti. La última tertulia*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre, en Instituto Valenciano de Arte Moderno -IVAM. Editorial Aldeasa. Madrid
- VV.AA. (2005). *Picasso. Toros*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre, en el Museo Picasso Málaga (Fundación Museo Picasso de Málaga y Fundación Paul, Christine y Bernard Ruiz-Picasso). Málaga
- VV.AA. (2005). *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque*. Colección Musée d'Ixelles. Fundación Cultural Mapfre vida. Madrid.
- WORKVERZEICHNIS von CZWIKLITZER, C. (1981). *Pablo Picasso. Plakate 1923-1973*. Dtv Kunst.

