

EL CARTEL DE TOROS

DE VANGUARDIA: de PICASSO a BARCELÓ

EL CARTEL DE TOROS DE VANGUARDIA: de PICASSO a BARCELÓ

EL CARTEL DE TOROS DE VANGUARDIA: de PICASSO a BARCELÓ

Del 9 de septiembre al 8 de diciembre de 2026
Sala Municipal de Exposiciones de Buitrago del Lozoya
Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Cultura e Industrias Creativas de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid.

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta
Isabel Díaz Ayuso

Consejero de Cultura, Turismo y Deporte
Mariano de Paco Serrano

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deporte
Luis Martín Izquierdo

Director General de Cultura e Industrias Creativas
Manuel Lagos Gismero

Subdirectora General de Bellas Artes
Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Artes Plásticas
Juana Arana de Andrés

EXPOSICIÓN

Comisarios
Ángela Suau
Fernando González Viñas

Responsable de Museos
Lorena Delgado Bellón

Coordinación del Museo Picasso. CEA
Paloma López Rubio

Comunicación
María Jesús Cabrera Bravo

Diseño
Cariátide

Conservación
Rescon, S. L.

Montaje
TDARTE

Enmarcado
Corzón

Iluminación
Intervento

Seguros
Hiscox S.A.

CATÁLOGO

Textos
Àngela Suau
Fernando González Viñas

Diseño y maquetación
Cariátide - Laura Sáenz Urturi

Impresión
Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

D.L.: M-13999-2026

© De esta edición: Comunidad de Madrid
© De los textos: sus autores
© De las imágenes: sus autores o sus propietarios
© Edward Quinn / edwardquinn.com
Fotógrafía:José Morón
© De las reproducciones autorizadas. VEGAP, Madrid, 2026

Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

comunidad.madrid/publicamadrid

Organiza:

Comunidad de Madrid

MUSEO PICASSO COLECCIÓN EUGENIO ARIAS

Colabora:

ÍNDICE

PICASSO EN VALLAURIS: TOROS Y CERÁMICAS 7

UNA TRADICIÓN CONTEMPORÁNEA 25

DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA 31

ARTISTAS DE VANGUARDIA 41

«Debía tener diez años cuando mi padre me llevó a ver torear a Lagartijo. Recuerdo su pelo blanco, de un blanco de nieve. En aquella época, los toreros no se retiraban tan jóvenes como ahora. Además, también los toros eran diferentes: enormes, y embestían a los caballos hasta veinte veces. Y los caballos caían como moscas, esparciendo las tripas por todas partes. ¡Horrible! Una época diferente, corridas diferentes [...]. También conocí a Cara Ancha, aunque nunca lo vi torear. Yo era muy joven, y mi padre, un gran aficionado, me llevó a su habitación de hotel en Málaga, antes o después de la corrida, no estoy seguro. Es uno de mis recuerdos de infancia más vivos. Estaba sentado en sus rodillas y alzaba los ojos hacia él, trastornado.»

Roberto Otero, *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*, Barcelona, Dopesa, 1975.

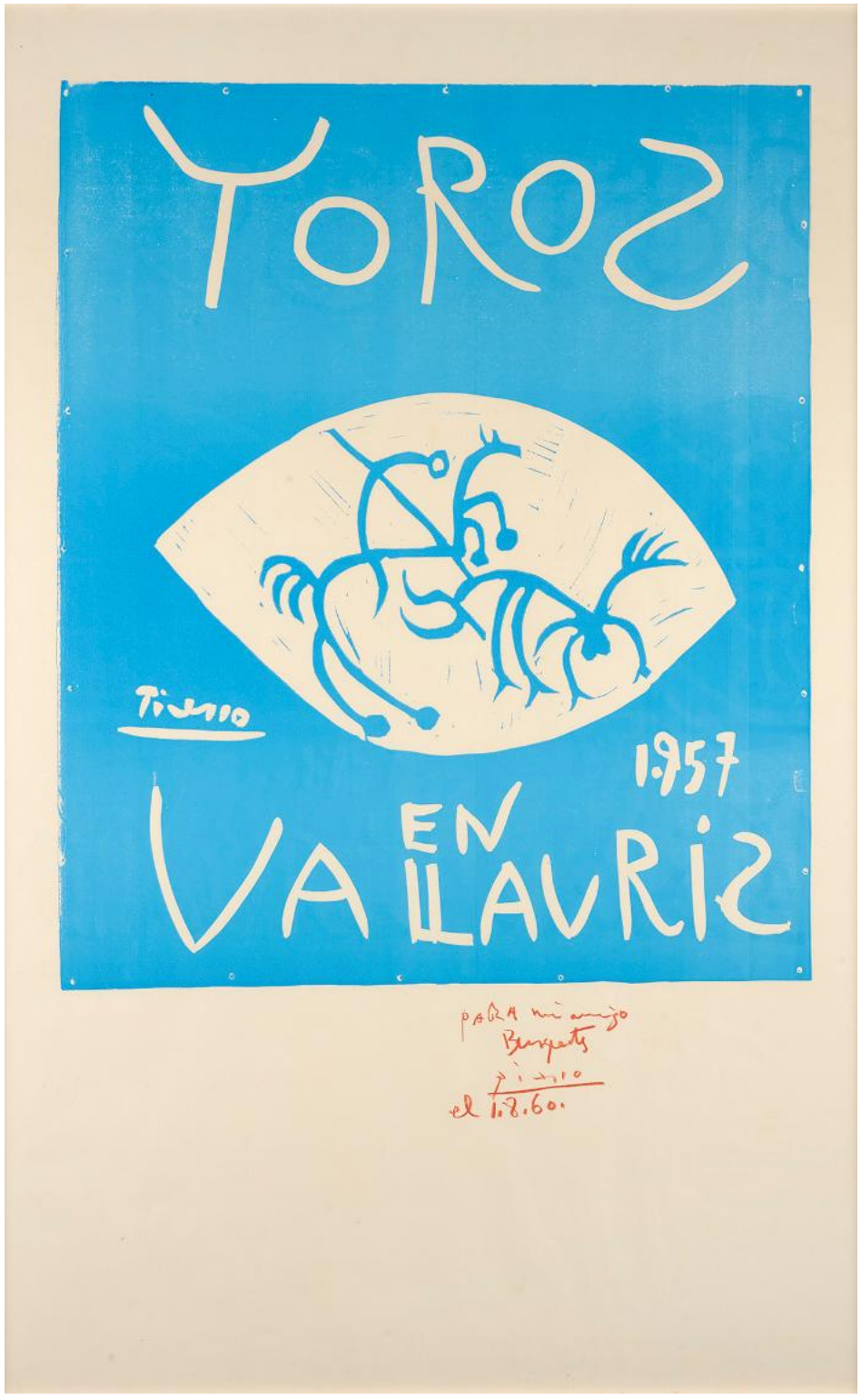


Fig. 1
Pablo Picasso
Toros en Vallauris
1957
Linograbado
N.R. 18511
Museo de Montserrat. Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso / VEGAP, 2026

PICASSO
en VALLAURIS:
toros y cerámicas



Picasso en Vallauris, 1954
Fotografía: Edward Quinn, © edwardquinn.com

En 1948 Pablo Picasso decide instalarse en la pequeña ciudad de Vallauris, perteneciente al antiguo condado de Niza, en los Alpes Marítimos, en la costa mediterránea. La localidad, que no alcanzaba los 10.000 habitantes, era conocida por su producción de cerámica, y Picasso, en su continua metamorfosis, no solo se dio allí a conocer como ceramista sino que transformó la propia localidad. Con su presencia, Vallauris emergió, por un lado, como centro cerámico, y por otro, como un oasis de españolidad que tuvo su paroxismo en la celebración de corridas de toros por impulso del propio artista.

Picasso adquirió en 1949 el taller cerámico Fournas, circunstancia que, junto a la labor del taller Madoura del matrimonio Ramié —con quienes Picasso colaboraba ya desde 1947—, impulsó la creación de numerosos talleres que que convirtieron Vallauris en un centro cerámico capaz de colmar las expectativas del turismo que comenzaba a masificar la Costa Azul. Picasso, que entonces tenía a Françoise Gilot como pareja, intentó imbuir a Vallauris del espíritu de una España que le estaba vedada. Uno de aquellos rasgos del espíritu español materializados por el artista fue la celebración de «ferias» al estilo español o andaluz, en las que, como podemos ver en

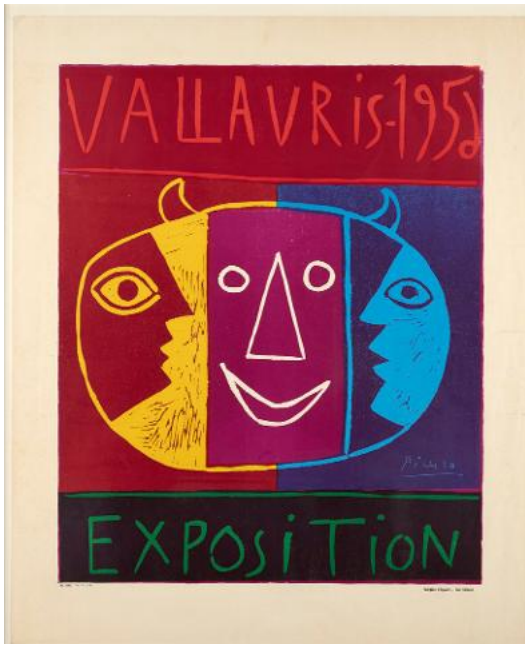


Fig. 2
Pablo Picasso
Cartel de la Exhibición de cerámica
1956
Linograbado
N.R. 18510
Museo de Montserrat. Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso / VEGAP, 2026

numerosas fotografías, Picasso desfilaba por la localidad en una especie de desfile-procesión festivo, saludando desde un automóvil descapotable.

Sin lugar a dudas, el rasgo que con mayor potencia identificaba lo español desde los tiempos de los viajeros franceses a España de los siglos XVIII-XIX era la corrida de toros. Junto a su hijo Paulo y el empresario taurino español exiliado Paco Muñoz, comenzaron a organizar corridas de toros en Vallauris en una plaza portátil. Al no ser una localidad de tradición taurina en Francia, como Arlés, Béziers o Nîmes, quedaba por ley prohibido matar al animal, pero al menos saciaba el hambre picassiana por una fiesta que había impregnado su infancia. La corrida era la culminación de los festejos populares, esos remedos de feria en los que participaba todo el pueblo, que también abarrotaba la pequeña plaza de toros el día de corrida. El propio Pablo Picasso ejercía de presidente de la corrida, acompañado en la barrera por amigos de la talla de Jean Cocteau. Cocteau, por cierto, visitaría España en 1954 y a raíz de aquella experiencia publicaría el breve librito *La corrida del 1º de mayo* (1957). Picasso no dejaría nada al azar, y entre los mayores logros de aquellos festejos se encuentran los carteles anunciadores. de las corridas, elementos imprescindibles que pertenecen al ritual que domina aquello que conocemos como tauromaquia. El afiche que publicita la corrida de toros nace en el siglo XVIII y, aunque volveremos sobre sus orígenes y función, debe destacarse que por encima de quiénes torean y qué toros se lidian, el mensaje primordial y dominante es el lugar

y el año de celebración. Picasso, consciente del mensaje, elabora en 1954 el primer cartel anunciador de una corrida de toros en Vallauris, un linograbado que se realiza en los talleres tipográficos de Diego Arnera y que aparece en la fotografía de Picasso que inicia este catálogo. El ya de por sí conocido El arte de Picasso, ya conocido y diverso, se multiplica así en el cartel impreso que podía ser contemplado por los no especialistas o interesados en su arte, que contemplan su reproducción en masa en cualquier muro o establecimiento donde ha sido fijado. Picasso, al que nadie podía discutir la popularidad de su arte, se convierte así, indiscutiblemente, en un artista popular.

Si bien el primer cartel de toros de Picasso para Vallauris data de 1954, este y los carteles que vendrán a continuación son deudores de los carteles que estaba realizando desde 1948 para las exhibiciones de cerámica que se organizaron en la localidad. Curiosamente, dicho cartel de 1948, que anuncia una exhibición de «cerámica, flores, perfumes», está ilustrado por el dibujo de un plato cerámico que el pintor-ceramista ha decidido coronar con dos cuernos. La sencillez de la obra, en lenguaje elemental y directo, un rasgo publicitario que Picasso ha sabido aquí condensar magistralmente, servirá de modelo para sus posteriores carteles taurinos.

Con motivo de estas corridas y exposiciones realiza, año tras año, una serie de carteles hoy fundamentales en la historia del cartel taurino. Ejecutados generalmente en linóleo, estos afiches condensan muchos de los rasgos que habían caracterizado su trabajo gráfico: la síntesis extrema, el trazo vigoroso, la tensión entre figura y fondo, el uso expresivo del color. Las obras de Picasso para Vallauris —desde 1954 hasta 1961, una por año– suponen una renovación del lenguaje del cartel de toros y el germen de lo que posteriormente denominaremos carteles de vanguardia. Frente al tradicionalismo repetitivo que dominaba buena parte de la cartelería taurina española del momento —más apegada a una visión pintoresca y detallista del espectáculo—, Picasso propone imágenes casi «desnudas», en las que apenas figuran el año, el lugar y una escena reducida a pocos elementos. Con las obras de Picasso se deja atrás la imagen anquilosada, pintoresca y costumbrista que dominaba la cartelería taurina al menos desde el fin de la guerra civil.

Picasso será el pionero de una transformación paulatina sobre la cartelería taurina española, como, en cierta medida, ya había sucedido con el cubismo: Picasso y Braque cerraron la ventana abierta a la representación natural que era el lienzo de su época e introdujeron una visión simbólica de lo representado. Al mismo tiempo, estos afiches anuncian un cambio decisivo en la consideración del cartel taurino. Si hasta entonces era visto, sobre todo, como soporte informativo y producto efímero, pegado en paredes y muros, con Picasso se consolida la idea de que el cartel puede ser también obra «de autor», pieza coleccionable y susceptible de ser exhibida en museos y galerías. El hecho de que gran parte de los carteles de Vallauris hayan sido conservados, catalogados y estudiados como parte de la producción gráfica

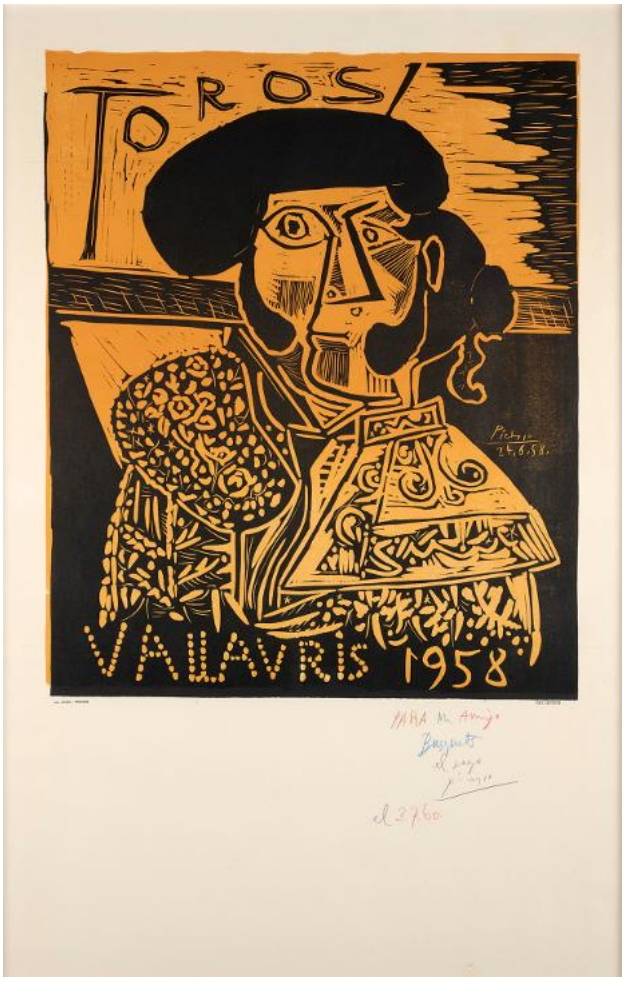


Fig. 3
Pablo Picasso
Toros en Vallauris
1958
Linograbado
N.R. 18512
Museo de Montserrat.
Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso /
VEGAP, 2026

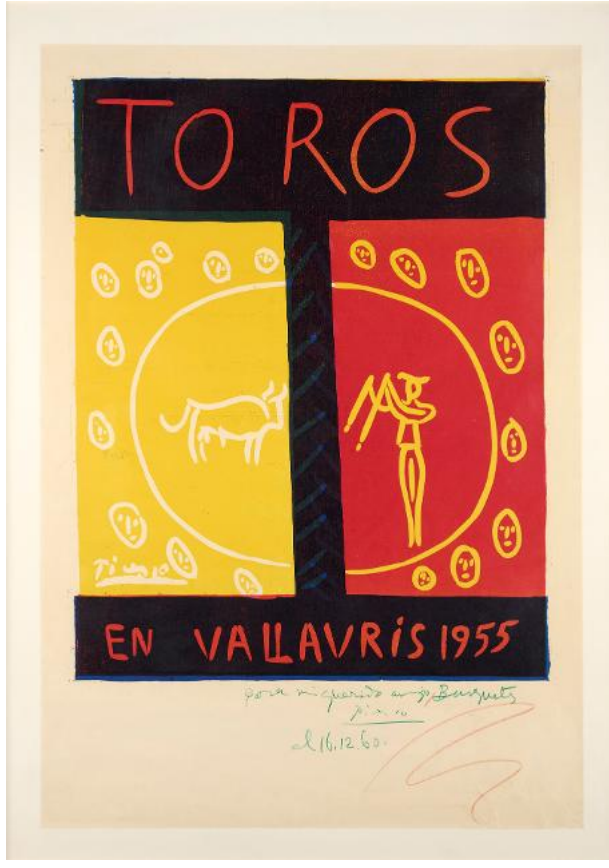


Fig. 4
Pablo Picasso
Toros en Vallauris
1955
Linograbado
N.R. 18508
Museo de Montserrat.
Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso /
VEGAP, 2026

picassiana —y no únicamente como curiosidad taurina— confirma ese desplazamiento.

La vinculación entre la cerámica que esos años ocupaba a Picasso y la estética de sus carteles es insoslayable. Puede decirse que la estética de aquellos carteles es deudora de las limitaciones de la cerámica, de los platos y fuentes que el malagueño pintaba y cocía en su taller. Una clara muestra de este vínculo la encontramos en el paralelismo entre los carteles elaborados para la exhibición cerámica y el de la corrida de toros del año 1956. Tanto en el que realiza para el festejo taurino (Fig. 5) como en el de la exhibición cerámica (Fig. 2) la imagen dominante es un círculo-óvalo, a modo de plato cerámico visto desde perspectiva cenital. En el taurino, el círculo está dividido en dos por el centro en un cambio de color en curva, el contraste amarillo-magenta, que simboliza el sol y la sombra. En el sol, el toro, un toro esencial que es apenas un ojo con patas y cuernos; en la sombra, el picador a caballo; dentro del círculo-plato podemos ver la grafía del año, fuera del círculo, dos palabras esenciales de todo cartel taurino: lugar, «Vallauris», y un explícito «Toros». El cartel para la exhibición de cerámica tiene en su caso un óvalo, una ensaladera, en el centro, de extraña influencia taurina porque Picasso lo corona con dos cuernos que hacen que los tres rostros –dos perfiles, una cara de frente, todo apenas ojos y nariz– nos hagan ver una cabeza de minotauro cubista. Si comparamos estos dos carteles con el plato cerámico *Toro y máscara,* fechado el 14 de mayo de 1957, identificamos sin ambages la enorme influencia del medio plástico cerámico en el





Picasso en los toros
Fotografía: Edward Quinn, © edwardquinn.com

soporte bidimensional del cartel. No es difícil advertir la relación entre estos recursos y lo que estaba haciendo simultáneamente en los grandes platos de cerámica: en ambos soportes trabaja sobre superficies circulares o casi circulares, explora el diálogo entre figura y borde, y se permite distorsionar las proporciones para concentrar la tensión en el gesto. El cartel de Vallauris se convierte así en una prolongación natural de su investigación plástica en otros medios. En definitiva, Picasso amolda sus platos y ensaladeras al papel y, el resultado confirma, una vez más, la eficacia de su lenguaje plástico. Ello se debe a que el tema de los toros era desde 1949 un tema recurrente en sus cerámicas y lo encontramos en numerosos platos, fuentes y alfardones. Ya sea el toro como animal majestuoso o la escena de la corrida, en la que el picador a caballo tiene para él preponderancia, la tauromaquia es tema capital. Nada que no hubiese realizado ya antes, puesto que el toro y su mundo, desde el minotauro a la mujer torera, son elementos totémicos en la obra de Picasso.

Como quedó mencionado, el primer cartel de toros de Picasso para Vallauris data de 1954. Podemos describirlo como el menos simbólico de los que realizará y el más deudor de la cartelería taurina que se realizaba en aquellos momentos. Los mensajes de Picasso en los carteles serán todos



Fig. 5
Pablo Picasso (Málaga, 1881 Mougins, 1973)
Toros en Vallauris
1956
Linograbado
N.R. 18509
Museo de Montserrat.
Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso / VEGAP, 2026



INDIBIDUAL NOTICIA
DE LA SEXTA, Y SEPTIMA CORRIDA DE TOROS, QUE SE han de celebrar en la M. N. y L. Ciudad del gran
PUERTO DE SANTA MARIA,
EN LAS TARDES DE LOS DIAS 23 Y 24. DEL MES DE AGOSTO este año de 1782.
SIENDO DIPUTADOS LOS SEñORES
DON AGVSTIN JOSEF DE VERGARA,
Capitan de Milicias Urbanas de esta Plaza,
Y DON LORENZO DE LA VEGA,
Fiscal del Tribunal de la Santa Cruzada, y Regidores perpetuos.

LOS DIEZ TOROS DEL DIA 23. SERÀN LOS SIGUIENTES:
Quatro de la Ciudad de Sevilla, de D. Thomàs de Ortega, Divisa Blanca.
Quatro de la Ciudad de Xerèz, del Dr. D. Pablo Rivero Cabeza-Leal, Divisa Negra.
Uno de la nombrada Ciudad, de D. Martin de Perèz, Divisa Azul.
Uno de la Villa de Rota, de D. Marcelino Lopez, Divisa Amarilla.

PICADORES PARA ESTE DIA.
Bartholomè Padilla, y Andrès Ximenez de Xerèz: Manuel Cañete, de Lebrija, y Diego Martin, de Xerèz.

LOS DIEZ DEL DIA 24
Quatro de dicha Ciudad de Sevilla, del referido D. Thomàs de Ortega, Divisa Blanca.
Quatro de la dicha Ciudad de Xerèz, del Dr. D. Pablo Rivero, Divisa Negra.
Dos de la Villa de Lebrija, de D. Antonio Diaz, Divisa Verde.

PICADORES.
Bartholomè Padilla, y Andres Ximenez de Xerèz, y Manuel Cañete, de Lebrija.

MATADORES.
Pedro Romero, de Ronda, y Juan Conde, de Bexer.

VANDERILLEROS.
Juan Jorge, de Cadiz: Francisco Aragón, de Chiclana: Ignacio Garcia, y Estevan Perez (alias el Zerragero) del Puerto: Juan Romero, de Ronda, y Josef de Castro, de Cadiz.

En ambas tardes, el ultimo Toro saldrà embolado, para que los aficionados se diviertan.

Se advierte, que la Feria permanece hasta el dia de San Luis.

Fig. 6
Anónimo. 1782
Colección Fernando González Viñas

esenciales: «Vallauris», «Toros» y el año correspondiente. Se deja al margen el resto de elementos habituales del cartel de toros (toreros, ganadería, precios...) en busca de un mensaje simbólico. Frente a la fuerza de lo fundamental, todo es accesorio. Estos rotundos mensajes compiten de igual a igual con una no menos simbólica y poderosa ilustración con escenas de la corrida. Debemos ver en perspectiva histórica este suceso: el cartel de toros, que nace en 1737 —el hallazgo más antiguo— era en su origen simple tipografía sobre papel. Paulatinamente se irá enriqueciendo con una ilustración, primero una xilografía, tan básica por la dificultad de trabajar la madera como lo serán las ilustraciones de Picasso en estos carteles. Posteriormente la litografía y la cromolitografía harán que el cartel sea básicamente una ilustración que ha devorado la profusa información tipográfica, que incluía advertencias, precios y normas de comportamiento. Como resultado de esta evolución, en una primera mirada a un cartel destaca el lugar y el año, además de la imagen ilustrada, precisamente lo que Picasso condensaba en los suyos, aunque a años luz estéticamente. Las similitudes estéticas entre ese primer cartel picassiano de 1954 y un cartel de toros en El Puerto de Santa María en 1782 son sorprendentes (Fig. 6). En ambos casos encontramos a un picador.En el caso de Picasso, se debe a la fascinación del artista por la figura del picador y su lucha, montado sobre el caballo, que él representaba siempre sin peto, tal como lo había presenciado en su niñez, cuando los caballos acababan normalmente destripados sobre la arena. En el caso del cartel de

1782 la figura representada no es, en esencia, un picador sino un varilarguero. El varilarguero era en esos momentos una figura de transición entre los protagonistas del toreo a caballo, procedentes de la nobleza –que se encontraba en retroceso y extinguiéndose su presencia en el ruedo– y el ya triunfante toreo a pie, donde el verdadero protagonista no iba a caballo. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XIX, el varilarguero y posteriormente el picador eran incluso anunciados en los carteles por delante de los matadores a pie. La figura de aquellos centauros tenía aún una importancia simbólica para el espectador que sobrepasaba el verdadero papel que jugaba en la lidia, cada vez menos protagonista. Aún en 1881, Gustav Doré representaría en un grabado la llegada a la plaza de toros de la majestuosa figura del picador Francisco Calderón, montado sobre su caballo, asediado por la multitud, que lo tenía por un héroe. Eran los años en los que ya se hablaba de «arte» como la labor que desarrollaba en el ruedo el torero Lagartijo, por lo que el papel del picador pertenecía más a lo simbólico que a la realidad de su protagonismo.

Picasso, consciente o no, elabora en 1954 un cartel de toros que se mimetiza con los carteles del siglo XVIII, llegando incluso a asemejarse su dibujo a las viñetas con técnica xilográfica propias de los primeros carteles de toros, antes de la aparición de la litografía y cromolitografía. El cartel dialoga con las primeras viñetas de la cartelería primitiva de toros: las limitaciones de la xilografía obligaban entonces a esquematizar al máximo la figura del toro, reducida a una silueta rotunda y compacta. Picasso recupera esa condición «primitiva», pero la somete a la disciplina de la vanguardia: la mancha negra del animal se define por un contorno enérgico, la tipografía se integra en la composición como elemento plástico, y el espacio se organiza a través de grandes campos de color planos, sin concesiones a la anécdota.

La concentración picassiana de lo esencial en el cartel nos llevará a la extraña paradoja de que el cartel de 1959 (Fig. 7) sea una vuelta al origen del cartel de toros, en el que no solo dominaba la tipografía, sino que además se carecía de ilustración: Picasso simplemente escribe en grandes letras el mensaje «Toros en Vallauris 1959». Conciso, elemental. La fuerza de la palabra «Toros» es tal que no necesitaría de nada más. Los pequeños toritos y escenas de la corrida que ilustran el interior de las letras constituyen un guiño anecdótico a su propio arte pictórico y casi pasan desapercibidos. Picasso ha reinterpretado los primitivos carteles de toros. Comparado con el primer cartel de toros del que se tiene noticia, 1737, los paralelismos son evidentes.

Podríamos decir que el resto de los carteles que elabora Picasso para Vallauris son variaciones con pocos cambios formales. El de 1955 coincide con parámetros ya explicados para el de 1956, donde la dualidad del sol y la sombra, de toro y torero se impone sobre el resto de elementos, si bien debe tenerse en consideración la incorporación del público en forma de caras que son círculos esquemáticos. El de 1960 coincide con el de 1959 en aglutinar letras e imágenes, solo que en este

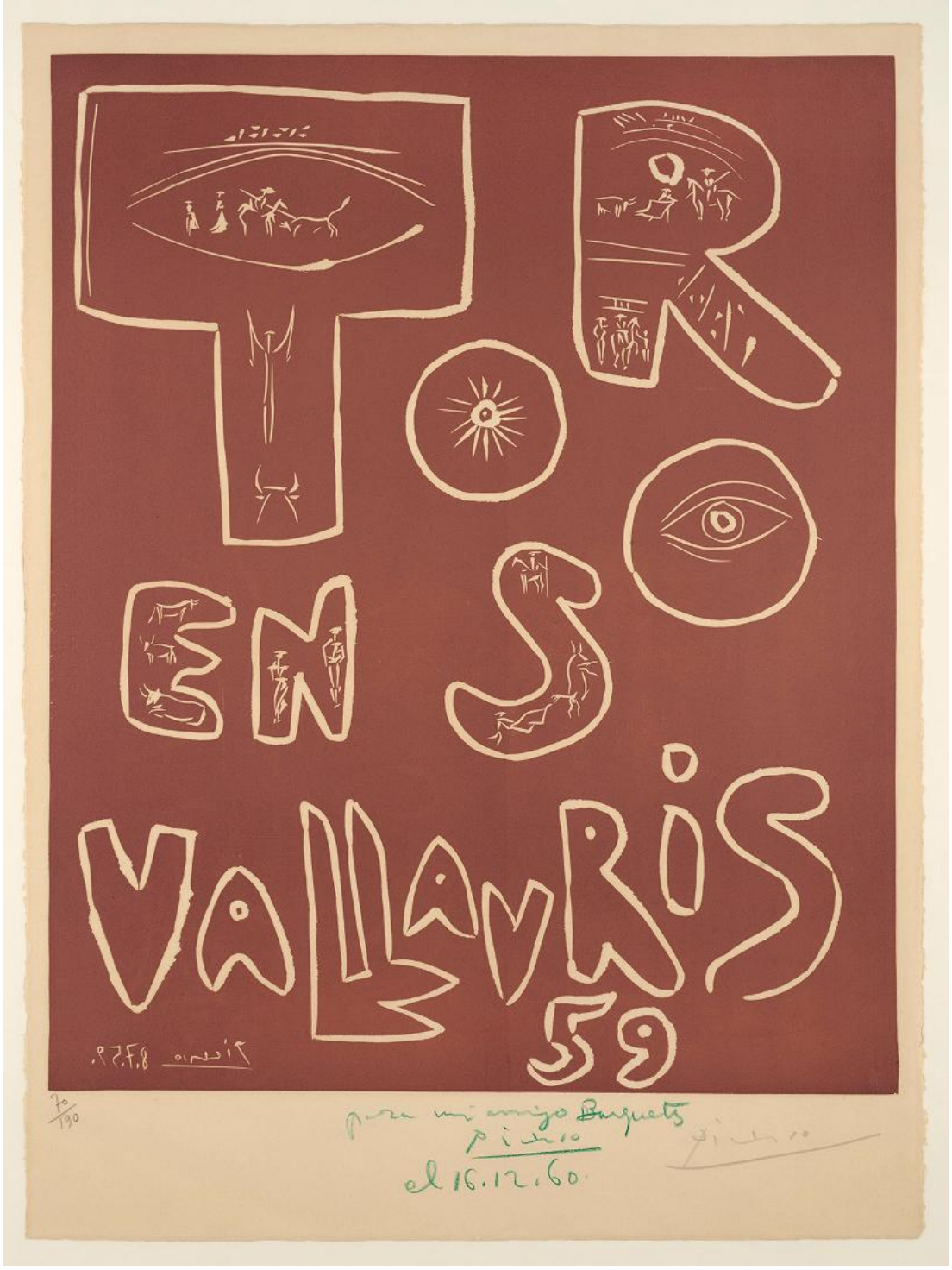


Fig. 7
Pablo Picasso
Toros en Vallauris, 1959
Linograbado
N.R. 18514
Colección Familia Arias
© Sucesión Picasso / VEGAP, 2026



Picasso con amigos con escultura de toro
Fotografía: Edward Quinn, © edwardquinn.com

caso las letras se encuentran dentro de la imagen, una sucesión de toritos, mientras que en el de 1959 las imágenes se desarrollaban dentro de las letras.

Una variación mayor la encontramos en el cartel de 1957 (Fig. 1): vemos de nuevo a un picador –como sucedía en el de 1954– en acción, aunque Picasso ha introducido un azul que parece ajeno a la tauromaquia y que, sin embargo, provoca un efecto hipnótico. En este caso, picador y torero parecen figuras esquematizadas escapadas de la pintura rupestre esquemática de la Edad de los Metales, como las que pueden verse en la cueva de la Pileta (Málaga). Tal vez no fuese una boutade gratuita la frase que se atribuye a Picasso tras visitar las cuevas de Altamira: «Después de Altamira, todo es decadencia». Las líneas esquemáticas que vierte Picasso en el cartel de 1957 también nos recuerdan el proceso de deconstrucción del toro que realiza Picasso en una serie de once litografías realizadas en 1946.

El cartel de 1958 merece un comentario aparte (Fig. 3). Picasso no solo vuelve en la ilustración su mirada al cubismo, dominando la forma que el artista ha dado al rostro del torero, sino que formalmente parece inspirarse en el retrato que Goya realizó de Pedro Romero (1795-1798), una tradición que continuaría posteriormente, y que tiene un ejemplo más cercano en

[1] Enrique Tierno Galván, *Los toros, acontecimiento nacional* (Turner, 1989).
[2] José Ortega y Gasset, *La caza y los toros* (Revista de Occidente, 1960)
[3] Véase Campo Tejedor/ Cáceres Feria, *El arte de pregonar*, págs. 36 y ss. (El Paseo, 2025).

el Belmonte de Julio Romero de Torres.

Tal vez deba incluirse también, como cartel de toros, el cartel que Picasso realiza en 1962, aunque en realidad anunciase una nueva exhibición de cerámica que Picasso realiza en 1962, porque, claramente, es la cabeza de un minotauro lo que apreciamos.

La senda taurina de Picasso se inicia bien pronto en su vida y tiene diversos y muy distintos capítulos. En su infancia, Pablo Picasso acudía regularmente a la plaza de toros de su ciudad natal, Málaga, acompañado de su padre. La fiesta de los toros lo subyugó desde niño, hasta el punto de que su primera obra conservada es Picador amarillo, pintura al óleo sobre una caja de puros fechada en 1889/90, cuando contaba ocho años de edad. En su larga vida, los elementos de la llamada Fiesta siempre estuvieron presentes, tanto en su pintura como en su vida. Entre 1948 y 1955 Picasso viviría en Vallauris, dedicándose intensamente a la cerámica. En años posteriores volvería siempre en verano a la localidad de la Costa Azul y comienza a organizar corridas de toros para saciar su sed taurómaca. Los toros son un acontecimiento social, como lo definió Enrique Tierno Galván,[1] que trasciende más allá de las dos horas del festejo en el ruedo. Desde su nacimiento como espectáculo de masas, las implicaciones sociales, económicas, culturales, artísticas y también políticas de los toros son insoslayables. Decía Ortega y Gasset que no puede comprender la historia de España de los últimos trescientos años quien no conoce la historia de las corridas de toros.[2] Los toros, sus protagonistas, su público, conforman una colmena rica en sabores y matices. Entre esos sabores está el cartel de toros, el anuncio de lo que ha de acontecer. Sustituyendo al pregonero [3], el primer cartel publicitario que se fija en España data de 1737 y es un cartel de toros. Este primer cartel y los que le siguieron en el siglo XVIII contenían información sobre un festejo que habría de celebrarse en la plaza de Soto Luzón a beneficio de los Reales Hospitales de Madrid «para convertir su producto en alivio de los pobres enfermos». El cartel solo contenía texto, careciendo de ilustración. Imitando al cartel taurino, surgirían carteles de otras temáticas. Pasaría casi medio siglo hasta que a algún avispado impresor se le ocurrió atraer al posible interesado añadiendo una imagen, una viñeta, a las leyendas tipográficas. Ya hemos visto el resultado de esa simbiosis inicial entre letra e imagen en el cartel de 1782 anunciando toros en El Puerto de Santa María (Cádiz). Rodeado de texto, vemos en el centro un varilarguero a caballo que se dispone a picar a un toro, con un torero a pie presto al quite, una de las imágenes más icónicas que a finales del siglo XVIII se podían ver en el ruedo.

Si el cartel de toros había sido siempre un reclamo cuya estética se correspondía con la de la época, tras la guerra civil española cayó en una penumbra repetitiva que se centraba en la representación realista de las suertes de la lidia. Los carteles de Vallauris de Picasso, realizados cada año desde 1954 a 1961, representaron una vuelta a la contemporaneidad. Sería una perogrullada decir que no se podría entender la obra pictórica y cerámica de Picasso sin la presencia del toro y la tauromaquia. Pero lo cierto es que este estará omnipresente desde sus primeras

obras conocidas hasta las últimas. Él mismo confiesa estar subyugado desde niño por la tauromaquia en la conversación mantenida con Roberto Otero y que aparece al inicio de este texto como cita: «Debía tener diez años cuando mi padre me llevó a ver torear a Lagartijo. [...] Es uno de mis recuerdos de infancia más vivos. Estaba sentado en sus rodillas y alzaba los ojos hacia él, trastornado».

Un recorrido por la presencia de los toros en la pintura de Picasso nos lleva desde sus primeras y muy dinámicas obras juveniles, por su obsesión por la suerte de picar y la muerte del caballo, o a sus imágenes para ilustrar la *Tauromaquia de Pepe-Hillo* (edición Gustavo Gili, 1959), en la que Francisco de Goya y su serie de planchas *La tauromaquia* son la referencia. No podemos olvidar tampoco las representaciones del Minotauro, verdadero *alter ego* del pintor, destacando la serie de grabados realizados para la conocida como *Suite Vollard* en 1933.[5] Si en algunos de estos grabados el Minotauro aparece en plenitud atávica y sexual, acompañado de una joven, en el grabado titulado «Minotauro ciego guiado por una niña», podemos reconocer al propio Picasso –quien, como don Quijote, frisaba los cincuenta años de edad– conducido de la mano por Marie-Thérèse Walter, que contaba con diecisiete años cuando conoció a Picasso y había entrado en la veintena cuando se realizan estos grabados.[6]

Pero, para seguir un orden cronológico, conviene recordar que la primera pintura conservada de Picasso es de 1890 y es un óleo de un picador al que se da por título *Pequeño picador amarillo* (colección privada, París). Tras mudarse la familia Picasso a La Coruña, se conservan de los años 1891-5 diversos dibujos a plumilla, aún con trazo infantil pero ya anunciando a un artista, entre ellos una escena de una cogida de un torero que anticipa su interés por la violencia del toreo. Entre 1899-1901 Picasso se encuentra ya en Barcelona y elabora varios óleos de escenas en la plaza de toros. Son obras de un estilo impresionista donde podríamos ver el influjo del tratamiento de la luz de Sorolla, y en una de ellas vemos un caballo blanco, destripado, que yace con un rictus de dolor sobre otro negro. Hasta que en 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera se impuso el peto, era una escena frecuente ver los caballos destripados sobre la arena; en ocasiones se cosían allí mismo y se les volvía a levantar; en otras, yacían muertos durante el transcurso de la lidia, hasta poder ser retirados cuando no había un toro en el ruedo. Esta imagen será recurrente en la obra taurómaca de Picasso, incluida la etapa posterior a 1928, donde dichas escenas quedaron ya suprimidas. También es interesante que en ese mismo 1899 Picasso realiza un grabado de un picador que sostiene la vara con la mano izquierda, olvidando que al imprimir la plancha aparecería al revés; el error llevaría a titular el grabado como *El zurdo*. Tras su marcha a París, su producción taurina escasea los primeros años, pero, ya asentado en la estética cubista, vuelve sobre el tema: en 1911 realiza *Naturaleza muerta. El torero*, y en 1912 *El aficionado*, obra ya del cubismo sintético y en la que podemos leer «Nimes» al fondo –tal vez una alusión al cartel de toros–; la escena parece representar a

un aficionado sentado a la mesa –vemos un tenedor– que lee una revista taurina, simbolizada con las letras «LE TORERO».

A partir de la Primera Guerra Mundial comienzan a aparecer en su obra escenas de caballos corneados que marcarán prácticamente el próximo medio siglo del Picasso taurino. *En Caballo corneado* (1917) el cuerno asesino es un asta clavada en la arena, no aparece el resto del animal, y el caballo agoniza sobre él con un gesto patético. Su obsesión por la suerte de picar le lleva incluso en 1919 a que en la decoración y diseño de vestuario para *El sombrero de tres picos* de los ballets rusos de Serge Diaghilev, de la que se haría cargo, el malagueño diseñara un vistoso traje de picador, a pesar de que ningún papel jugaba la tauromaquia en la obra. Ese interés por dicha figura persiste y en 1923 pinta varias obras con un caballo, podemos ver una pica rota junto al abrazo mortal de toro y caballo. La escena la completan en un palco mujeres con mantilla y acompañantes masculinos, todo de un aire muy clasicista.

Entre 1921 y 1927 realiza una docena de aguafuertes para ilustrar *Le Chef-d'œuvre inconnu, de Balzac*. El tema de la serie serían pintores trabajando frente a modelos, pero en uno de los grabados introduce a una modelo desnuda que posa no ante un pintor, sino ante un toro, que no es otra cosa que una representación del propio Picasso, y que en años posteriores

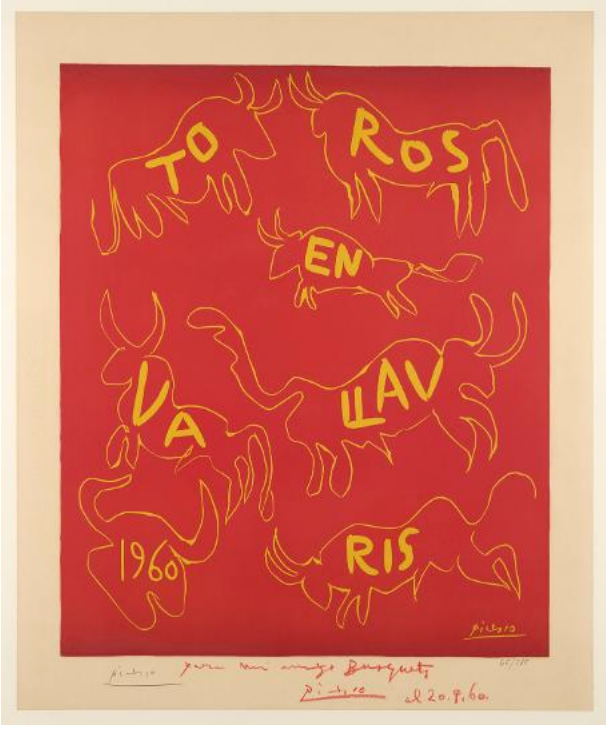


Fig. 8
Pablo Picasso *Toros en Vallauris*
1960
Linograbado
N.R. 18516
Museo de Montserrat. Donación Xavier Busquets
© Sucesión Picasso / VEGAP, 2026

[5] De los 100 grabados que componían la serie llamada *Suite Vollard*, 15 tienen al minotauro como protagonista y fueron realizados entre mayo y junio de 1933. El total de la serie fue ejecutado por Picasso entre 1930 y 1937.

[6] Véase al respecto de esta interpretación el imprescindible artículo de Pedro Romero de Solís «Picasso y los minotauros» en *Revista de Estudios Taurinos* nº 17 (Sevilla, 2003), págs. 10 a 104.

sustituirá por un minotauro. En estos años, empero, domina la representación del toro corneando al caballo en el que en ocasiones el caballo tiene su herida en forma de vagina. Claramente Picasso, es decir, el toro, copula, viola –las escenas son violentas– con un caballo-mujer. En alguna obra una pata-falo del caballo se introduce en una boca-vagina del toro. En diversas obras aparece un torero muerto sobre el lomo del toro, que a la vez descansa sobre el caballo agonizante en la arena. Ha desaparecido la figura del picador, sustituida por un torero o torera muerta o agonizante.

Comienza después una etapa que podemos calificar como la de la minotaurización picassiana. En 1933 realiza la portada del número 1 de la revista *Minotaure*. El motivo, lógico, un minotauro que empuña una daga. El dibujo está pegado sobre otros papeles y cartón, componiendo un colorido collage. La identificación simbólica que Picasso realizará a partir de entonces con la figura del minotauro culmina con los grabados de la *Minotauromaquia* (1935) y *la Suite Vollard* (1930-1937). Como ejemplo paradigmático del mundo simbólico y autobiográfico que Picasso nos estaba narrando, en uno de los grabados una niña –su amante Marie-Thérèse Walter– guía a un minotauro ciego y achacoso —Picasso había cumplido ya los cincuenta—.

En 1937 realiza el *Guernica,* en el que toro y caballo resaltan el caos y el absurdo de la guerra. Un sillín de bicicleta y un manillar le sirven para elaborar un toro durante la segunda guerra mundial, con su París ocupado por los alemanes, que es una obra pionera del *arte povera*. Y así llegamos a 1959, año en el que Gustavo Gili edita en Barcelona la *Tauromaquia de Pepe-Hillo*, con ilustraciones de Picasso. Picasso había comenzado el encargo en 1928, aunque no pasó entonces de 7 aguafuertes. El hijo de Gili le daría el impulso definitivo, apareciendo un total de 26 obras aguatintas tiradas en el taller de Lacourière-Frélaut de París, y una punta seca como cubierta tirada por Jaume Pla en Barcelona. El resultado de estas aguatintas está muy alejado estilística y conceptualmente de las primeras obras de 1926. Permanece ajeno el dramatismo y la violencia de la serie de 1938 y aparece una muy goyesca representación de la corrida, entendiendo por tal las diversas suertes tal y como las desarrolló Goya en su tauromaquia, o Antonio Carnicero en la suya. La edición fue de 263 ejemplares, agotados antes de salir a la venta, y fue presentada con una exposición en la Sala Gaspar de Barcelona el 11 de enero de 1960.

Ya hemos conocido su afición a los toros en Vallauris, a lo que deben añadirse sus frecuentes visitas al anfiteatro de Nimes y Arlés para ver corridas, también a Fréjus, Béziers, Céret e incluso Vichy. Como anecdótico puede citarse el dibujo que realiza de un Cristo crucificado con capote toreando, aunque dicha escena está presente en exvotos españoles del siglo XIX, en los que el crucificado le hace un quite a un picador en peligro. Las últimas corridas a las que asiste serán en Fréjus en 1960. Desde aquí hasta su muerte las alusiones al mundo del toro vendrán de la mano de representaciones de toreros con traje más goyesco que actual, retratos en los que Malraux vio figuras del tarot. Como culminación de la vinculación de Picasso con

los toros, es difícil no identificar en su (autorretrato) *Mosquetero con espada*, pintado en 1972, un año antes de su muerte, con un torero, especialmente si nos atenemos al vistoso traje.

Tal vez simplemente por cierto aire de apertura que a pesar de todo se colaba por las rendijas del régimen, a partir de los años 60 surgirán en España diversas muestras que descubrían de nuevo que el arte contemporáneo y el cartel de toros no estaban reñidos. No puede olvidarse la irrupción esos años, como un icono popular de aire moderno y desenfadado con pelo largo y la sonrisa desenfadada de una nueva época, de la figura de Manuel Benítez *el Cordobés*, que revolucionaría la tauromaquia, denominación que abarca en este caso con gran justicia a los públicos que acudían a las plazas. Incursiones pop en los 60 y ejercicios transgresores en los 70 y 80 fueron las primeras muestras de la vuelta a la vanguardia del cartel de toros. Desde los años 90 del pasado siglo, gracias a iniciativas como las Reales Maestranzas de Caballería de Sevilla y Ronda, la Casa de la Misericordia de Pamplona o los carteles para la Beneficencia de Madrid, sin olvidar la feria francesa de Nimes, el cartel de toros se ha renovado por completo, contando para ello con artistas de renombre como Miquel Barceló, Eduardo Úrculo, Fernando Botero, Eduardo Arroyo o Guillermo Pérez Villalta. Como en tantas otras ocasiones, Pablo Picasso se anticipó a todos y renovó en Vallauris el lenguaje del cartel taurino.

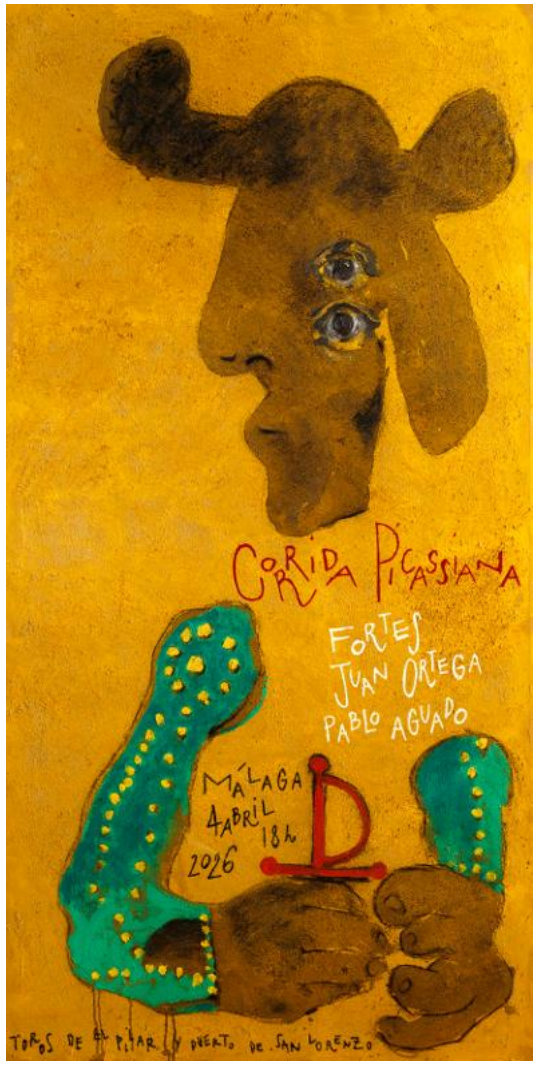


Fig. 9
Jacob Vilató
Corrida Picassiana, Málaga
2026
Colección Jacob Vilató



Fig. 10
Marcelino de Unceta y López (1835-1905)
Toros de Madrid, 1895
Cartel
Colección Carlos Velasco – Centro CARTE

UNA
TRADICIÓN
contemporánea

El primer cartel publicitario conservado en España, fechado en 1737, anuncia una corrida de toros en Madrid. No es un detalle menor: el cartel taurino nace prácticamente al mismo tiempo que la publicidad impresa en nuestro país y, durante décadas, será su expresión más visible. Ese pliego inicial, destinado a sustituir la voz del pregonero, era ante todo palabra: columnas densas de texto, encabezadas por fórmulas solemnes —«El Rey N.º Señor se ha servido señalar…»—, en las que se consignaban reglas, disposiciones, horas, precios y normas de comportamiento. La hoja funcionaba más como edicto que como imagen, y su lectura exigía un cierto grado de alfabetización y paciencia. El estudio de la ingente información que se recogía en los carteles ofrece claves sociales, económicas y políticas que convierten al cartel en un objeto histórico de alto valor documental. No es este el lugar para profundizar en dicho estudio, pero baste señalar que algún cartel del siglo XVIII recoge, entre sus disposiciones, que los espectadores de sol tienen derecho a bajar la visera de su sombrero, visera que debía recogerse desde las famosas y protestadas disposiciones del ministro Esquilache. Que hablemos de vanguardia en el cartel de toros no es gratuito en ninguna época, puesto que en este mismo siglo se iban abriendo paso las ideas de la Ilustración, ideas que trataron de domesticar la fiesta de los toros, hasta entonces en ocasiones anárquica y que se vio inundada de disposiciones y llamadas al orden. La dimensión histórica y social del cartel resulta especialmente relevante. El análisis detenido de estos impresos permite reconstruir no solo la estética de una época, sino también sus estructuras políticas, económicas y culturales: quién organiza las corridas, qué nombres aparecen destacados, qué relación existe entre las ferias taurinas y las fiestas religiosas o civiles, cómo se articulan los discursos sobre el orden público, la beneficencia o el ocio.

La progresiva complejización de la vida urbana y el aumento de los festejos taurinos llevaron, sin embargo, a una paulatina transformación de esos impresos que, en un principio, solamente recogían información en letra escrita. Especialmente fuera de la rigidez administrativa de la capital, impresores y organizadores comenzaron a introducir pequeñas viñetas xilográficas: toros esquemáticos, escenas de lidia, vistas sumarias de plazas. A su alrededor se desplegaban cenefas, motivos florales y marcos geométricos, que otorgaban al cartel una primera dimensión visual atractiva, capaz de captar la mirada del transeúnte antes incluso de que este se detuviera a leer.

El salto cualitativo vendrá con la invención de la litografía por Aloys Senefelder a finales del siglo XVIII (1796), y con la posterior generalización de la cromolitografía en el siglo XIX. Estas técnicas permitieron un abanico mucho mayor de recursos: trazos más fluidos, gradaciones de tono, incorporación de color, reproducción relativamente fiel de retratos y escenas complejas. Aunque algunos carteles se ven aún dominados por un estilo en sus ilustraciones deudor del esquematismo de la xilografía, ya podemos encontrar ejemplos que exploran tanto la riqueza visual de la tauromaquia como su poder evocador. Entre ellos puede



Fig. 11
Julio Romero de Torres
Corrida patriótica de Beneficencia, 1921
Colección Carlos Velasco – Centro Carte



Fig. 12
J. Derrey
Toros en Valencia
1939
Impresión: Litografía Ortega.

destacarse el cartel de Córdoba de 1874 (Fig. 14), una sui géneris evocación de la escena mitológica del Rapto de Europa en la que el artista ha colocado a un torero de esbelto cuerpo afeminado sobre el lomo del toro. El artista vislumbra las posibilidades simbólicas del cartel de un mundo que evocaba constantemente a la mitología, al igual que Picasso haría en sus obras taurómacas. El cartel taurino se «educa en su tiempo» y se deja afectar por el arte imperante: desde el neoclasicismo al estilo Imperio, adopta más tarde las curvas del modernismo y experimenta, ya en el cambio de siglo, con soluciones cercanas al art déco o incluso al constructivismo, cuando las geometrías rotundas y los contrastes cromáticos comienzan a imponerse en la publicidad europea.



Fig. 13
Enrique Pertegás
Toros en Valencia
1913
Impresión: Litografía Ortega

Con esta evolución técnica, el cartel de toros deja de ser un mero aviso en la pared para convertirse en un objeto icónico, deseado y coleccionado. El público no solo lo lee: lo arranca, lo guarda, lo pega en tabernas y cafés, lo lleva consigo como recuerdo de la corrida. Ilustradores especializados en temática taurina, como Marcelino de Unceta (Fig. 10) o Daniel Perea, de finales del siglo XIX, construyen escenas cuidadosamente compuestas donde se combinan la espectacularidad del momento —suertes, caídas, desplantes— con una descripción minuciosa del entorno urbano: plazas, balcones llenos de gente, banderas y detalles arquitectónicos.

En paralelo, artistas consagrados en otros géneros aceptan el reto de diseñar carteles taurinos. El caso de Julio Romero de Torres resulta paradigmático: sus figuras femeninas, cargadas de simbolismo y sensualidad, pasan del lienzo al cartel, contribuyendo a fijar una iconografía de «lo español» que será enormemente influyente. El cartel que Romero de Torres realiza para la corrida benéfica madrileña con motivo del desastre de Annual (Fig. 11) está cargado de simbolismo y es capaz de suprimir cualquier alusión alguna a la tauromaquia en su imagen. El artista ofrece así su propia visión, supeditando lo taurómaco a su concepto artístico. De este modo, el cartel taurino se sitúa en una encrucijada entre cultura popular y alta cultura, entre comunicación de masas y experimentación artística. Como expresión de lo popular y de los cambios de la sociedad, los artistas serán capaces de ofrecernos una crónica de la evolución social e incluso técnica del país. Hay



Fig. 14
Plaza de toros de Córdoba
1874



Fig. 15
Autor desconocido. *Cartagena 1897*
Impresión: Litografía Ortega.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España



Fig. 16
Autor desconocido. *Barcelona 1897. Señoritas toreras*
Impresión: Litografía Ortega.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

ejemplos reveladores: el cartel de Bilbao de las fiestas de agosto de 1908 nos ofrece una mujer al volante de un automóvil en cuyo frontal se puede leer «Bombita, Machaquito, Cocherito de Bilbao». No solo nos habla este cartel de la modernidad de la llegada del automóvil, también nos revela un cambio de roles: es una mujer la que conduce, una mujer que nos conduce a la modernidad. Otros carteles nos ofrecen mensajes similares, apareciendo ferrocarriles, medio de transporte entonces ultramoderno que permitía realizar el incipiente turismo taurino para ver torear a los espadas favoritos. Marcelino Unceta nos habla de la llegada de la electricidad al dibujar a un paisano subido a un poste con cables para salvarse de la embestida de un toro en el campo; el cartel de la Asociación de la Prensa de Sevilla de 1916, firmado por Dubois, repite el poste con cables, del que cuelgan cables telégrafos, medio con el que el periodista podía hacer llegar rápidamente las noticias a la prensa.

La tradición del cartel, nacida en el Antiguo Régimen y aparentemente tan ligada a formas de sociabilidad pretéritas, se convierte en un fenómeno contemporáneo, plenamente inserto en las lógicas de la modernidad urbana. Las hojas tipográficas del siglo XVIII y los primeros pliegos ilustrados del XIX conviven aquí con carteles cromolitográficos de grandes dimensiones, donde la imprenta industrial potencia la serialidad y la circulación masiva.



Fig. 17
Manolo Prieto
1º Premimo Beneficencia.
Picador. Sin faldón
1952
DO 2015/2028
Fundación Manolo Prieto
© Manolo Prieto, VEGAP, Madrid, 2026

DE LA TRADICIÓN A LA vanguardia

Durante décadas, la tauromaquia funcionó como uno de los grandes emblemas de la España tradicional. El cartel taurino contribuyó de manera decisiva a fijar y difundir, dentro y fuera del país, una iconografía reconocible: trajes de luces descritos al detalle, mantillas y peinetas en las gradas, plazas repletas, cielos impecablemente despejados. Esta imaginería configuraba una visión idealizada, casi intemporal, donde la fiesta aparecía como un ritual inmutable, ajeno a las tensiones políticas, a los conflictos sociales o a los cambios en las sensibilidades urbanas.

La irrupción de las vanguardias artísticas en las primeras décadas del siglo XX —fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo— tuvo también su eco en la cartelería taurina, pero esa renovación se vería truncada por las convulsiones políticas y bélicas que atravesaron el país. Tras la Guerra Civil, y a lo largo de las décadas de 1940 y 1950, se observa una cierta regresión formal: muchos carteles retomaron soluciones conservadoras, reforzando una imagen de «España eterna» coherente con los discursos oficiales de la época.

Habría que esperar a los años sesenta para asistir a una transformación más profunda. En paralelo a la expansión de la cultura de masas, la irrupción de la publicidad moderna y la penetración del arte pop, algunos artistas gráficos que se acercan al cartel taurino comienzan a cuestionar de manera sistemática los códigos heredados. Es aquí donde la figura de Manolo Prieto adquiere una centralidad indiscutible: conocido sobre todo por el toro de Osborne —convertido hoy en icono del paisaje visual español—, Prieto aplica al cartel taurino una radical síntesis formal, reduciendo las figuras a grandes volúmenes negros y planos de color intensos. En sus carteles para la corrida de Beneficencia de Madrid, por ejemplo, el protagonismo ya no recae en una escena anecdótica o en el retrato de un diestro concreto, sino en una silueta poderosa, casi abstracta, que condensa en un solo golpe de vista la tensión del combate. Su primer cartel taurino lo realiza para la Dirección General de Turismo en 1950. La prensa de la época, sorprendida ante la audacia contemporánea del diseñador, escribió que «ha venido a revolucionar la tradicional propaganda de la lidia de reses bravas. Y ha conseguido precisamente eso: dar realce a la bravura del toro y al valor del torero. Ahí se ve el diestro, empequeñecido y audaz, ante la mole potente de un testuz vigoroso y vibrante de energía al acometer, subrayada por el contorno blanquecino que rodea al toro, aparentemente hierático, pero dispuesto a la arrancada y a hacerse dueño del ruedo». Celebrada desde 1840, la corrida de la Beneficencia de Madrid contaba con los mejores cartelistas para anunciarse. En 1952 se instituyó el primer concurso para el cartel, una iniciativa que contribuiría notablemente a la renovación del cartel taurino. A ese primer concurso concurrió Manolo Prieto, ganando ex aequo con Pablo Mairata. Prieto representó a un picador recargando la suerte en el momento en el que el toro ha llegado a la jurisdicción del caballo. En años sucesivos volvería a participar, logrando segundos y terceros premios, hasta lograr en



Fig. 18
Manolo Prieto
Gran corrida extraordinaria de Beneficencia
DO2015/75
Fundación Manolo Prieto
© Manolo Prieto, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 19
Manolo Prieto
Corrida de la Prensa
DO2015/1235
Fundación Manolo Prieto
© Manolo Prieto, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 20
Manolo Prieto
Tercer premio. Corrida de Beneficencia
DO2015/1999
Fundación Manolo Prieto
© Manolo Prieto, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 21
Mariano Aguayo
Cartel de Mariano Aguayo. Córdoba, 1965
Colección Fernando Aguayo



Fig. 22
Manolo Prieto
Cartel Gran corrida extraordinaria de Beneficencia
DO 2015/2026
Fundación Manolo Prieto
© Manolo Prieto, VEGAP, Madrid, 2026

1958 de nuevo el primer premio con un toro de colores pop que corre amenazante hacia el espectador. Prieto experimenta aquí con una gama cromática que incluía blancos, negros, marrones, azules y grises sobre un fondo amarillo. En 1963 volvería a ganar el concurso con un toro recién salido del toril al tiempo que se cruza en la lejanía un espontáneo: sin duda un motivo poco habitual y hasta cierto punto transgresor —el desafío a la autoridad—. Son los años en que ha irrumpido en la fiesta Manuel Benítez *el Cordobés*, que había saltado de espontáneo en Las Ventas en 1957, siendo zarandeado por el toro, escena que queda para siempre inmortalizada en las fotografías que lo muestran en el callejón, asemejado a un guiñapo, acompañado por dos guardias civiles. La relación de Prieto con la Beneficencia no termina aquí, al lograr de nuevo el primer premio en 1969.

A partir de esta década, otros autores –como Mariano Aguayo, con su cartel pop para la inauguración de la plaza de toros de Córdoba (1965)– ensayan soluciones igualmente atrevidas: deforman las proporciones de las figuras, introducen encuadres fragmentarios, utilizan colores planos de gran intensidad que alejan la escena taurina del naturalismo fotográfico para situarla en un territorio limítrofe entre la señalética y la pintura.

Esta explosión creativa tiene una doble dimensión. Por un lado, responde a los cambios internos de la disciplina del diseño gráfico, que adopta lenguajes internacionales y asume la importancia de la marca, del logotipo, de la identidad visual. Por otro, se relaciona con las

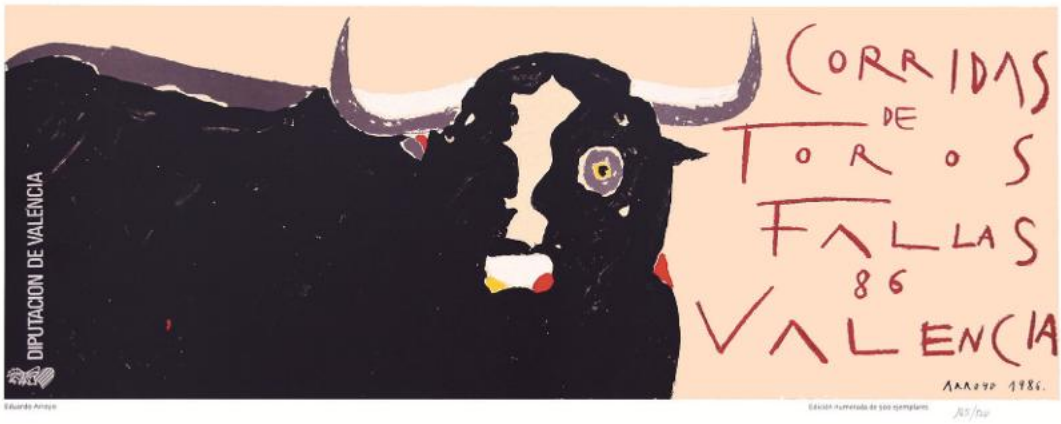


Fig. 23
Eduardo Arroyo
Valencia 1986
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya,
inv. 514
© Eduardo Arroyo, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 24
Miguel Navarro
Valencia 1987
Ayuntamiento de Buitrago
del Lozoya, inv. 517

Fig. 25
Miquel Barceló
Valencia 1986
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 515
© Miquel Barceló, VEGAP, Madrid, 2026



transformaciones sociales y culturales de la España tardofranquista y de la transición: el cartel taurino ya no puede limitarse a confirmar una tradición, sino que comienza a interrogarla, a presentarla de maneras más ambiguas y abiertas. Curiosamente, la explosión se produce precisamente cuando Picasso ya ha realizado sus carteles de Vallauris, algunos de los cuales coinciden cronológicamente con los de Manolo Prieto.

Así, la plaza deja de representarse como mero decorado pintoresco para convertirse en un espacio de choque y de riesgo. El toro puede quedar reducido a una mancha negra que irrumpe desde el borde del papel; el torero, a una silueta quebrada que se inclina sobre el cuerpo del animal. Los elementos narrativos se subordinan a la tensión compositiva: importa menos



Fig. 26
Eduardo Arroyo
Nîmes 1984
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 104
© Eduardo Arroyo, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 27
Gérard Garouste
Nîmes 2002
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 232
© Gérard Garouste, VEGAP, Madrid, 2026

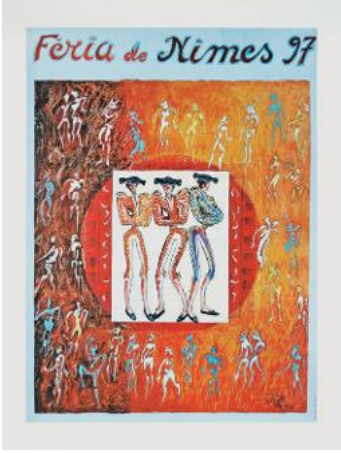


Fig. 28
Jean-Marc Stetka
Nîmes 1997
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 226

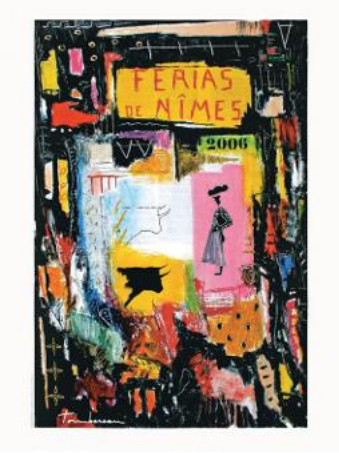


Fig. 29
Michel Tombereau
Nîmes 2006
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 234

dibujar la faena que sugerir el vértigo del instante. Esta transformación formal implica, en el plano de la recepción, un giro en la manera de mirar: el espectador ya no se limita a reconocer diestros y plazas, sino que se ve invitado a interpretar, a decodificar signos, a leer la imagen como metáfora.

Desde una perspectiva de historia cultural, este tránsito resulta especialmente revelador. El cartel taurino, nacido como dispositivo informativo y disciplinario en el siglo XVIII, se ha convertido ya, a mediados del XX, en un laboratorio donde se ensayan nuevas formas de representación del cuerpo, del movimiento y del espacio público. La tensión entre fiesta tradicional y modernidad visual, entre ritual heredado y diseño de vanguardia, atraviesa cada una de estas piezas y permite leerlas como documentos de una sociedad en transformación.



Fig. 30
Robert Combas
Nîmes 1990
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 220

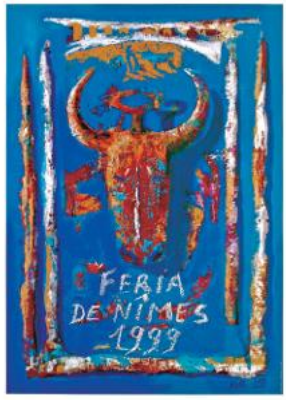


Fig. 31
Kelly Bedrosian
Nîmes 1999
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 228

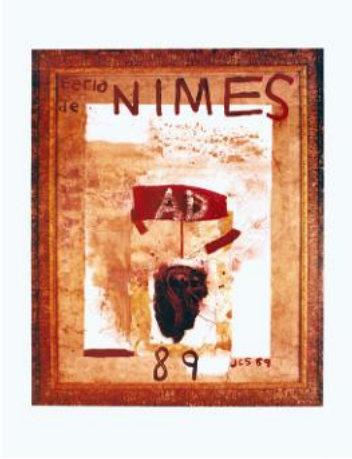


Fig. 32
Julian Schnabel
Nîmes 1989
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 219
© Julian Schnabel, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 33
Luis Francisco Esplá
Nîmes 1994
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 223

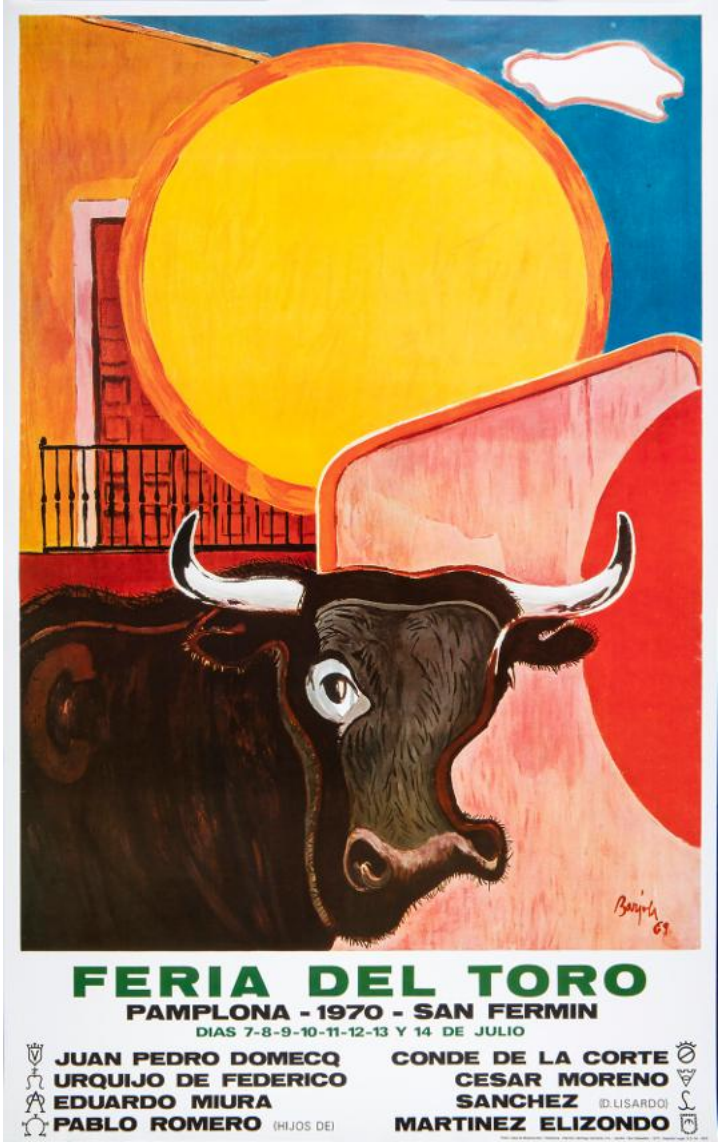


Fig. 34
Juan Barjola
Pamplona
1970
Fundación Casa de Misericordia de Pamplona
© Juan Barjola, VEGAP, Madrid, 2026

Fig. 35
Manolo Valdés
Valencia 1985
1985
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, inv. 518
© Manolo Valdés, VEGAP, Madrid, 2026





Fig. 36
Joaquín Vaquero Turcios
Pamplona
1968
Fundación Casa de Misericordia de Pamplona
© Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2026

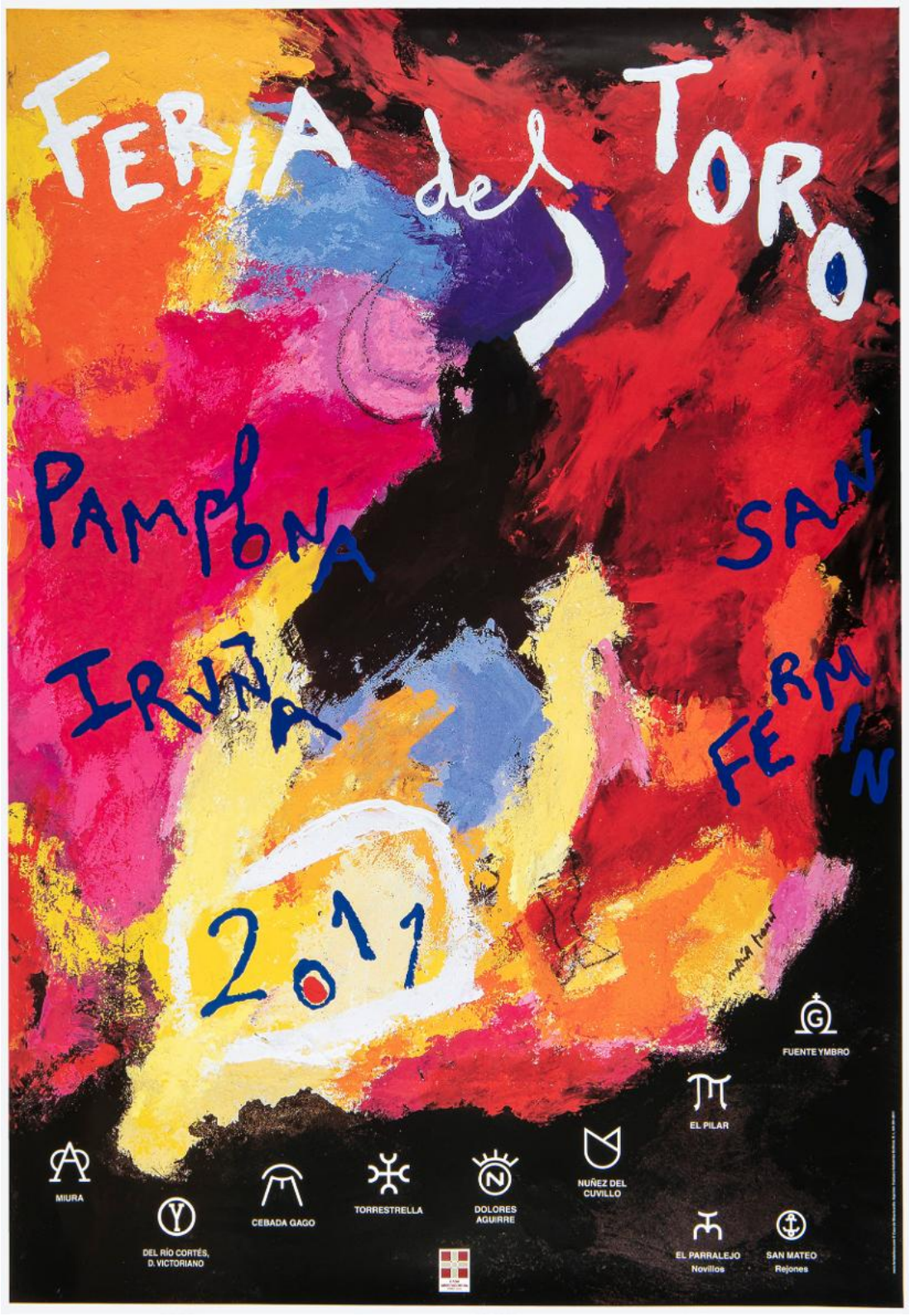


Fig. 37
María Franco
Pamplona
2011
Fundación Casa de Misericordia de Pamplona

ARTISTAS
de vanguardia

Cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XX, artistas de vanguardia aceptan el desafío de diseñar carteles taurinos, el género experimenta una mutación profunda. Aquello que había sido durante siglos un terreno relativamente codificado —con sus convenciones compositivas, sus repertorios figurativos, sus jerarquías tipográficas— se convierte en campo de ensayo para estrategias visuales procedentes de la pintura, el grabado, la escultura o incluso la arquitectura. El cartel deja de ser un producto rutinario de imprenta para afirmarse como obra singular, firmada, reconocible, susceptible de ser leída en clave de arte contemporáneo.

En estas obras, la escena taurina rara vez se presenta de forma descriptiva o narrativa. No se trata de representar al detalle una faena, ni de identificar con claridad al diestro o al toro, sino de condensar la experiencia sensorial y emocional de la corrida: el instante previo al pase, el choque entre cuerpos, la violencia del asta, el clamor del público. Un solo trazo puede sugerir la embestida; una superficie roja puede evocar simultáneamente el albero, la sangre y la tela de la muleta. Los recursos de las vanguardias históricas —la fragmentación cubista, el dinamismo futurista, la gestualidad expresionista, la síntesis publicitaria moderna— se ponen al servicio de un motivo profundamente arraigado en la memoria colectiva.El artista busca dejar su impronta y destilar, para quien contempla el cartel, su particular visión del mundo del toro, de destilar para quien contempla el cartel su particular visión del mundo del toro.



Fig. 38
Eduardo Arroyo
1999
Real Maestranza de Caballería de Ronda
Fotógrafo José Morón
© Eduardo Arroyo, VEGAP, Madrid, 2026

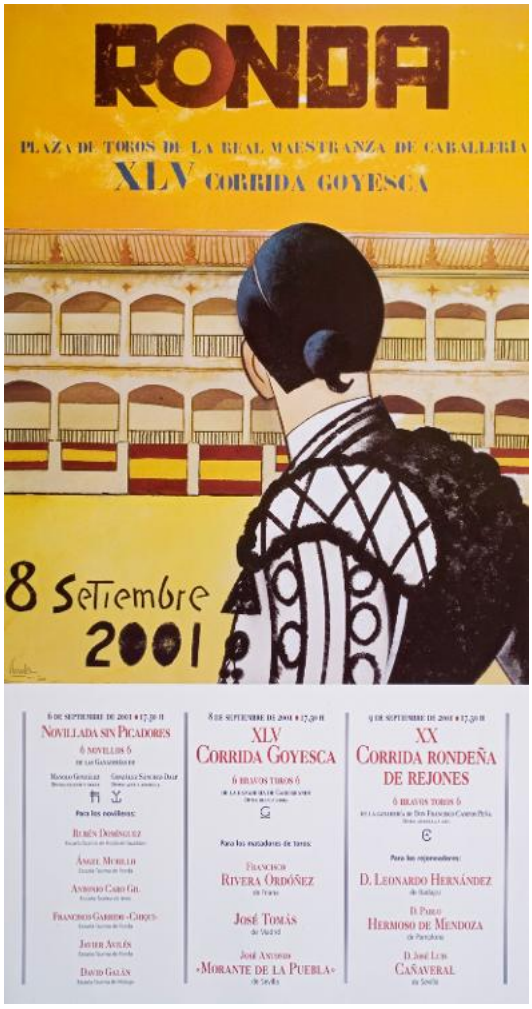


Fig. 39
Eduardo Arroyo
2001
Real Maestranza de Caballería de Ronda
Fotógrafo José Morón
© Eduardo Arroyo, VEGAP, Madrid, 2026

Si en la década de 1960 aún debemos hablar de episodios relativamente anecdóticos –entre los que destacan, de nuevo, los carteles de Manolo Prieto para la corrida de Beneficencia de Madrid–,episodios relativamente anecdóticos debidos en gran parte a los concursos que se convocan en Madrid para ilustrar el cartel de la anual y tradicional corrida de la Beneficencia, a partir de los años setenta será la Casa de la Misericordia de Pamplona con sus carteles para la llamada Feria del Toro, e igualmente el Ayuntamiento de Pamplona para su cartel paralelo de las Fiestas de San Fermín quienes potencien la idea de que el cartel, como medio artístico, debe ser realizado por artistas contemporáneos. Este modelo se consolida en los años ochenta y se difunde definitivamente en los noventa con la apuesta de las Reales Maestranzas de Ronda y Sevilla por los artistas de vanguardia para realizar los carteles de sus respectivas ferias. También en Francia, en ciudades de gran tradición taurina, especialmente Nîmes y Arlés, la apuesta por la vanguardia fue decisiva desde finales del siglo XX y está plenamente consolidada en el XXI. Autores como Eduardo Arroyo, Eduardo Úrculo, Fernando Botero, Miquel Barceló o incluso el arquitecto Norman Foster aportan miradas muy diversas sobre el mundo del toro: desde la ironía crítica hasta la monumentalización casi escultórica de las formas, pasando por interpretaciones más lúdicas o abiertamente pop.

En muchos casos, estas propuestas generaron polémica entre un sector de la afición, acostumbrada a un canon figurativo más convencional. Sin embargo, contribuyeron decisivamente a

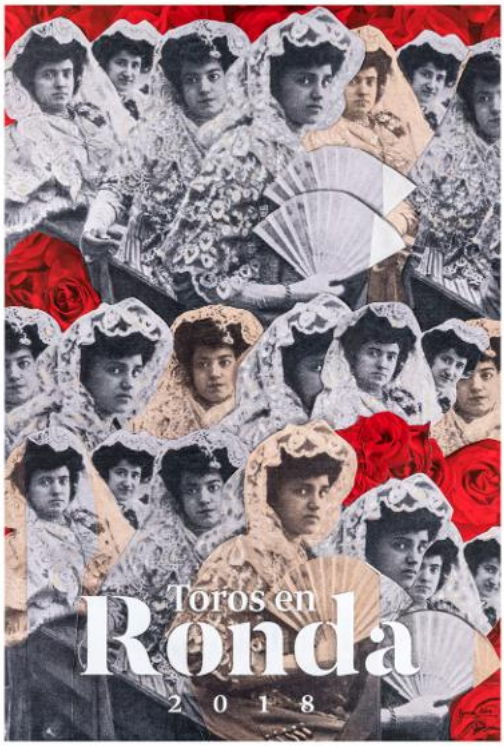


Fig. 40
Carmen Calvo
2018
Real Maestranza de Caballería de Ronda
Fotógrafo José Morón
© Carmen Calvo, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 41
Jérôme Pradet
Céret 2016
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya,
inv: 501

cambiar el paradigma del cartel taurino: ya no se trataba únicamente de informar de fechas y programas / festejos, sino de dotar al evento de una identidad visual singular, asociada al prestigio del artista invitado. A la labor de las instituciones como la Real Maestranza de Caballería de Ronda o la Casa de Misericordia de Pamplona, auténticos mecenas de este nuevo cartel taurino vanguardista, que promovieron encargos sistemáticos a creadores nacionales e internacionales, se unirían ahora los empresarios de muchas plazas de la piel de toro, deseosos de contar con un cartel atractivo que ofreciese una imagen moderna de la corrida de toros. No debe olvidarse aquí la gran controversia del siglo XXI en el mundo de los toros, la oposición de una parte de la sociedad y de sectores políticos, que la acusan de anacrónica. Frente a dichos ataques, el cartel, visible en las paredes de toda una ciudad, servía además para contrarrestar las críticas.

Dentro de esta constelación de nombres, la figura de Miquel Barceló adquiere una relevancia particular, hasta el punto de que la propia estructura de la exposición le dedica un ámbito específico. Barceló aborda la tauromaquia desde una perspectiva expresionista y matérica: sus carteles y pinturas taurinas se caracterizan por una gestualidad vehemente, por el uso de texturas densas y por un colorido que oscila entre la exaltación y la oscuridad. El toro, en su obra, se deshace en manchas y trazos, y el ruedo se

convierte en un espacio casi abstracto, donde la violencia y la fragilidad se dan cita en un mismo gesto pictórico.

El diálogo entre estos carteles y las prácticas del arte contemporáneo resulta evidente. En algunos casos, la estética se aproxima a la de la pintura de gran formato; en otros, al lenguaje del cómic o de la gráfica urbana; en otros, como en los trabajos de arquitectos-diseñadores, se percibe la influencia de la cultura del proyecto y de la imagen corporativa. El cartel taurino se sitúa así en la intersección entre arte, diseño y comunicación visual, y se convierte, además, en un vehículo privilegiado para la difusión del arte contemporáneo entre públicos que quizá no frecuentan museos o galerías.

Desde el punto de vista del coleccionismo y de la museografía, esta transformación ha tenido consecuencias notables. Muchos de estos carteles se editan en tiradas relativamente cuidadas, sobre papeles de calidad, numerados y firmados, y son objeto de exposición y estudio. Las instituciones



Fig. 42
Josep Guinovart
Feria de Pedro Romero
2007
Real Maestranza de Caballería de Ronda Fotógrafo José Morón
© Josep Guinovart, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 43
Pérez Villalta
Sevilla, 2006
Colección Fernando González Viñas
© Pérez Villalta, VEGAP, Madrid, 2026

que los encargaron han ido construyendo, casi sin proponérselo, auténticas colecciones de arte contemporáneo en soporte de cartel, que hoy constituyen un patrimonio gráfico de enorme interés para la historia del arte y del diseño.

La exposición *El cartel de toros de vanguardia: de Picasso a Barceló* invita al visitante a contemplar el cartel taurino no ya como mera prolongación de la tradición, sino como un territorio donde se ponen en juego muchas de las cuestiones centrales del arte de nuestro tiempo: la relación entre imagen y texto, la tensión entre figuración y abstracción, la crítica —explícita o implícita— a los discursos identitarios asociados a la tauromaquia, y la capacidad del arte para reapropiarse de símbolos arraigados y dotarlos de nuevos sentidos.



Fig. 44
Juan Navarro Baldeweg
Sevilla, 2016
2016
Colección Fernando González Viñas
© Juan Navarro Baldeweg, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 45
Danh Vo
Abono de temporada. Sevilla, 2022
Colección Fernando González Viñas

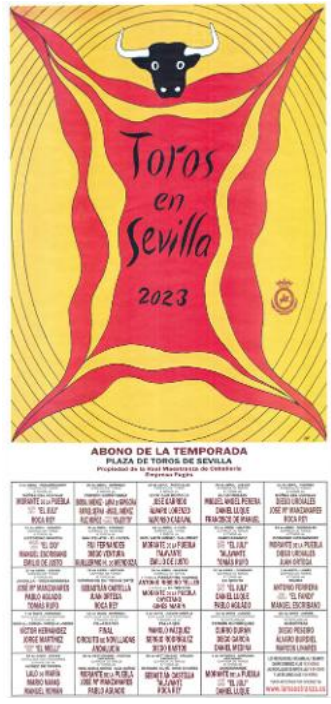


Fig. 46
Norman Foster *Sevilla, 2023*
2023
Colección Fernando González Viñas



Fig. 47
Robert Ryan
Corrida de Beneficencia, 1 de junio de 2016: PPlaza de toros de Las Ventas
2016
Biblioteca José María de Cossío
Centro de Asuntos Taurinos de la Comunidad de Madrid



Fig. 48
Carlos Franco
Feria de Pedro Romero
2022
Real Maestranza de Caballería de Ronda
© Carlos Franco, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 49
Eduardo Úrculo
Feria del Toro Pamplona
1996
Fundación Casa de Misericordia de Pamplona
© Eduardo Úrculo, VEGAP, Madrid, 2026



Fig. 50
Edith Hultzsch
Feria del Toro Pamplona
1981
Fundación Casa de Misericordia de Pamplona



Fig. 51
Miquel Barceló
Sevilla 2008
Ayuntamiento de Buitrago del Lozoya, Inv: 695
© Miquel Barceló, VEGAP, Madrid, 2026

La Comunidad de Madrid ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos de las imágenes de esta exposición. Se pide disculpas por los posibles errores u omisiones y se agradece cualquier información adicional de derechos no mencionados para su subsanación.

Organiza:

Comunidad de Madrid

MUSEO PICASSO COLECCIÓN EUGENIO ARIAS

Colabora