

Papeles de la Academia

REAL ACADEMIA SEVILLANA
DE BUENAS LETRAS



Imagen visual de
la Tauromaquia

Fátima Halcón Álvarez-Ossorio
(ed.^a)

Imagen visual de la Tauromaquia

Fátima Halcón Álvarez-Ossorio
(editora)

Imagen visual de la Tauromaquia



REAL ACADEMIA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS

Sevilla, 2025

Papeles de la Academia N°6

RASBL

Coordinadores de la colección:

[Antonio Caballos Rufino](#) y

[Antonio Collantes de Terán Sánchez](#)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

Motivo de cubierta: Joselito el Gallo. Pintura de Genaro Palau.

Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

© Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

C/ Abades, 14 - 41004 Sevilla.

Tfno.: 954 225 174.

Correo electrónico: academia@academiasevillanadebuenasletras.org

Web: <https://academiasevillanadebuenasletras.org/>

© [Fátima Halcón Álvarez-Ossorio](#) (editora científica), 2025.

© Por los textos, los autores, 2025.

ISBN: 978-84-09-68920-0

Depósito Legal: SE 55-2025

Versión digital en <https://www.academiasevillanadebuenasletras.org/monografias/>



Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada

4.0 Internacional

CC BY-NC-ND



CULTURA VISUAL DE LA TAUROMAQUIA

II CURSO TAUROMAQUIA Y CULTURA

Días 5, 6 y 7 de marzo de 2024

Dirección: Fátima Halcón

Martes 5

19.00 h «Temas taurinos en la historia de la pintura sevillana»

Enrique Valdivieso González Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

19.45 h «Dibujar el toro. Un acercamiento a los dibujos taurinos de los siglos XVIII y XIX»

Ana Hernández Pugh Licenciada en Historia del Arte. Comisaria de Exposiciones

Miércoles 6

19.00 h «Juan Cháez, escultor taurino»

Jesús Urrea Fernández Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Valladolid

19.45 h «La fotografía taurina: reflejo de la grandeza y tragedia de la fiesta»

Muriel Feiner Periodista y fotógrafa taurina

Jueves 7

19.00 h «El toro del cine»

Juan Figueroa Director de cine

19.30 h Charla coloquio

Pepe Luis Vázquez (torero) **Rogelio Reyes y Fátima Halcón**

Sede: Real Academia Sevillana de Buenas Letras
Calle Abades, 14. Sevilla (Entrada libre hasta completar aforo)

Patrocina:
Real Maestranza de
Caballería de Sevilla



Organiza:
Fundación de
Estudios Taurinos



PEPE LUIS VÁZQUEZ SILVA

in memoriam

(Sevilla, 9 de junio de 1957-26 de julio de 2024)

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	13
FÁTIMA HALCÓN	
<i>El impacto de la tauromaquia en las artes visuales</i>	15
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ	
<i>Iconografía taurina en la pintura sevillana</i>	31
ANA HERNÁNDEZ PUGH	
<i>Dibujar el toro. Un acercamiento a los dibujos taurinos de los siglos XVIII y XIX</i>	57
JESÚS URREA FERNÁNDEZ	
<i>Noticia de Juan Cház, escultor taurino</i>	73
MURIEL FEINER	
<i>La fotografía taurina: reflejo de la grandeza y tragedia de la fiesta</i>	91
JUAN FIGUEROA	
<i>El toro del cine</i>	117
PEPE LUIS VÁZQUEZ SILVA, ROGELIO REYES Y FÁTIMA HALCÓN	
<i>Diálogo con un torero</i>	133

PRESENTACIÓN

Esta publicación recoge las conferencias y el diálogo con el torero Pepe Luis Vázquez Silva que integraron el segundo curso de «Tauromaquia y Cultura», celebrado entre el 5 y el 7 de marzo de 2024. Lamentablemente, el diestro falleció de forma repentina el 26 de julio pasado, por lo que dedicamos esta publicación como homenaje póstumo al maestro. Al igual que el precedente, este curso fue organizado por la Fundación de Estudios Taurinos con la colaboración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería.

Dado el impacto que ha producido y produce la tauromaquia en las Bellas Artes y, por tanto, su impronta en ellas a través de los siglos, se consideró conveniente analizar en esta ocasión las relaciones entre ambas. Puesto que, por la amplitud de la temática, no era posible abarcar todas las ramas artísticas, se optó por circunscribir el análisis al impacto de la tauromaquia en las artes visuales.

Tras un primer capítulo introductorio, cada uno de los que le siguen está dedicado respectivamente a la pintura, el grabado, la fotografía, el cine y la escultura, en este caso limitado al siglo XVIII, centrados en el ámbito español y desarrollados por especialistas de cada uno de los citados campos.

EL IMPACTO DE LA TAUROMAQUIA EN LAS ARTES VISUALES

[FÁTIMA HALCÓN](#)

Presidenta de la Fundación de
Estudios Taurinos

Desde la época prehistórica en la Península Ibérica, el toro como animal totémico y mitológico se ha visto representado en distintas culturas, constituyendo uno de los ejemplos más fidedignos de la cultura rupestre paleolítica los que figuran en algunas de las salas de la Cueva de Altamira (Santander), los encontrados en el Abrigo de los Toros del Prado del Navazo en Albarra-cín o los del Abrigo del Cogul (Lérida). Durante la Edad Antigua, los toros han seguido caracterizados como animales sagrados en época prerromana (Toros de Guisando) y en época romana, donde existen variados ejemplos de toros representados dentro de rituales religiosos en pintura y escultura.

Durante la Edad Media hay algunas referencias de representaciones de toros, entre las que destaca la decoración del Panteón

de los Reyes de la Colegiata de San Isidoro de León, fechados entre 1181-1188 donde se muestran en la escena de la aparición del ángel a los pastores para comunicarles el Nacimiento de Cristo. Muchos textos literarios medievales hacían referencia a juegos de toros que se acompañaron de imágenes ilustrativas, constituyendo el ejemplo más pertinente el testimonio ilustrado que recoge las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio (1221-1284), en concreto la cantiga CXLIV, que hace referencia al milagro ocurrido en la celebración de una boda celebrada en Plasencia.

Pero lo que entendemos por tauromaquia, el arte de lidiar un toro (RAE 1817), ha tenido una representación en la imagen visual con un margen temporal de recorrido más reducido ciñéndose durante la Edad Media al ámbito peninsular y, a partir de la Edad Moderna, a otros territorios europeos y americanos. Artistas e impresores de Flandes, centro principal de la industria gráfica, fueron los precursores de la impresión de imágenes taurómacas a partir de mediados del siglo XVI. A Jean van der Straet, Stradanus o Stradan (1523-1605), pintor de Brujas, se le debe la que se ha considerado la primera imagen impresa de la tauromaquia donde aparece un caballero alanceando a imponentes bóvidos acosados por perros y hombres. La imagen ilustra parte del libro *Venationes ferarum, avium, piscium...* publicada en Amberes en 1578 (Philips Galle), que incluyó otras estampas representando cazas de toros. Italia se convertirá en otro foco importante de producción de imágenes taurómacas por parte de artistas de origen flamenco, así lo vemos en grabados de Hendrick van Cleef III (1525-1589) que muestra distintas imágenes de fiestas con toros en Roma.

Desde comienzos de la Edad Moderna muchos tratados de caballería se ilustraron con imágenes donde pueden apreciarse los juegos caballerescos con toros. Fueron célebres el libro de Pedro de Aguilar (1515-1580) *Tractado de la Cavalleria de la Gineta* (1572) o el *Libro de la Gineta de España...* (1599), de Pedro Fernández de

Andrada, además del discurso sobre *La Montería*, de Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), en el que aparecen dos escenas taurinas, una que recoge la forma de desjarretar a un toro y la otra que muestra un coso donde se está celebrando una corrida. A partir del siglo XVII se hicieron célebres el de Bernardo de Vargas Machuca (1557-1622), titulado *Libro de ejercicios de la gineta* (1600), pero sobre todo el de Gregorio de Tapia y Salcedo (1617-1671), quién en su libro *Ejercicios de la Gineta*, escrito en 1643, dedicó siete capítulos al arte de torear a caballo con reglas específicas para torear con lanza, con rejón, con vara larga, desjarrete, etc. Todos los capítulos iban ilustrados con los dibujos de María Eugenia de Beer (activa en Madrid entre 1640-1652), hija del también pintor Cornelius de Beer (1586-1651) y vinculada a la corte madrileña donde ilustró libros de varios autores y diferente temática. En el caso que nos ocupa, fue fundamental para entender los comienzos de la tauromaquia en su definitivo paso del toreo caballeresco al toreo de a pie.

Pero también la tauromaquia comenzará a tratarse de forma específica como se aprecia en algunos pintores de origen extranjero. Una de las primeras muestras es la protagonizada por el pintor Jacob van Laethem (1470-1528), quién acompañó a Felipe el Hermoso en el viaje que realizó a España en 1506. Uno de los cuadros que realizó titulado *Corrida de toros en Benavente en honor de Felipe el Hermoso* muestra las fiestas de toros que realizaron en esta ciudad que se conserva en la colección del conde de Lichtervelde. Otro ejemplo es el del flamenco Jan Cornelisz Vermeyen (c. 1504-1559), quién vino a España en 1533 acompañando al emperador Carlos V, trabajando fundamentalmente a sus órdenes, ilustrando operaciones tanto de carácter militar como de carácter lúdico. En este sentido, es notable el dibujo que muestra al emperador asistiendo a un festejo taurino que, posiblemente, represente el celebrado el 8 de julio de 1534 en la localidad de Ávila, que fue presidio por el Emperador, y que se conserva en la colección Menéndez Pelayo



Figura 1.- Vincenzo Rustici. *Tauromaquia in Piazza del Campo Siena*, c. 1580. Florencia, Galería de los Uffizi.

de Madrid. Otro pintor de origen flamenco del que se conservan imágenes de fiestas de toros es Jean van der Straet (1523-1605), así como las pinturas de los italianos Vincenzo Rustici (1556-1632), quién pintó *Tauromaquia en la Piazza del Campo de Siena*, o Joseph Heintz el Joven (c. 1600-1678), con su pintura *Caccia al toro in Campo San Polo*, quienes muestran los distintos juegos con toros que se realizaban en Italia en esa época.

Pero las fiestas de toros quedaran fijadas en la pintura española a partir del siglo XVII donde las relevancias de las fiestas cortesanas celebradas en Madrid quedaron plasmadas en diversas pinturas. La Plaza Mayor durante el siglo XVII, especialmente durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, fue el escenario idóneo para la celebración de estas fiestas donde los monarcas ocupaban el balcón principal de la Casa de la Panadería correspondiendo a la



Figura 2.- Antonio Carnicero. *Principales suertes de una corrida de toros*, 1790. Lámina III. Colección RMCS.

nobleza y a los altos funcionarios diferentes balcones. Así lo vemos en la pintura de Juan de la Corte (1585-1662), *Fiestas en la plaza Mayor de Madrid*, c. 1623, o en la pintura anónima titulada *Fiestas caballerescas en la plaza Mayor de Valladolid*, c. 1605, en las que todavía podemos apreciar el protagonismo del caballero que se irá perdiendo conforme vaya acercándose la mitad de la centuria.

Para la difusión de la imagen visual de la tauromaquia tendrá una gran relevancia tanto los cartones de tema taurino que se hicieron para la producción de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara como, sobre todo, las series grabadas que comenzaron a realizarse desde los primeros años del siglo XVIII. Pintores de la talla de Ramón Bayeu (1744-1793), Luis Paret (1746-1799) o el propio Francisco de Goya (1746-1828) pintaron cartones de tema taurino que tuvieron una gran repercusión. La difusión de la imagen

grabada sería fundamental para la tauromaquia y entre ellas destacamos la realizada por Antonio Carnicero (1748-1814) quién en su serie *Principales suertes de una corrida de toros* (1787-1790) reflejó las diferentes suertes del toreo en imágenes que iban a servir de guía para muchas otras que aparecieron después y para los pintores que se dedicaron al tema.

Tras él, fueron muchos los pintores nacionales y extranjeros que reprodujeron las distintas suertes de la tauromaquia en la fase que aún no estaba definida en lo que hoy entendemos por corrida moderna. La repercusión que adquirió la tauromaquia a través de estas series se vería reflejada en la aparición de los primeros retratos de toreros que iban adquiriendo importancia, como los de *Joaquín Costillares* y *Pedro Romero*, ambos realizados en 1777 por Juan de la Cruz (1734-1790), o los extraordinarios de Goya (1746-1828) dedicados a *Pedro Romero* y a *José Romero*, ambos fechados en torno a 1795. En esos retratos, Goya destacó no sólo la belleza plástica de la figura sino también la captación psicológica de los personajes. A partir de ese momento, la tauromaquia quedó representada desde diversos ángulos, que abarcó desde lo acontecido en el ruedo hasta escenas camperas y retratos de las figuras más señeras, percatándose los pintores de las grandes posibilidades creativas que tenía las incidencias de la lidia desde el punto de vista iconográfico.

A partir de los grabados de la *Tauromaquia* de Goya, compuesta por treinta y tres láminas de la primera edición completa, publicada en 1816, más siete estampas que se incorporaron a partir de la tercera edición de 1876, hicieron un total de cuarenta imágenes de asuntos taurinos. Desde entonces, la tauromaquia quedaría inserta en el imaginario común y se vería reproducida tanto en pintura como en dibujo y grabado. Queda fuera de toda duda que las series de grabados, copiados por autores españoles y extranjeros, contribuyó a la difusión de este arte en todos los ámbitos. Y

quedaría reafirmado tras las veintiséis láminas que Gustavo Gilli encargó a Picasso (1881-1973) para ilustrar el tratado de la *Tauromaquia* de Pepe-Hillo.

Picasso, admirador de Goya, se inspiró en algunas de las láminas de su *Tauromaquia*, siendo de particular relieve la lámina *Salto de la garrocha*, que reproduce el célebre salto de pértiga del torero Juanito Apiniani, y *Citando al toro a banderillas sentado en una silla*, remedo de *Témeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza*. El éxito de la serie goyesca contribuyó a la divulgación del mundo taurino en ámbitos internacionales, a lo que también ayudó el furor viajero del romanticismo que vieron en las fiestas de toros la idiosincrasia española como individualidad representativa. Muchos pintores extranjeros, John Heaviside Clark (c. 1770-1803), Wilhelm Gail (1804-1890), Gustave Doré (1832-1883), Bartolomeo Pinelli (1781-1835), Pharamond Blanchard (1805-1873) o John Frederick Lewis (1805-1876), por citar algunos, se sentirían fascinados por ese mundo que



Figura 3.- David Roberts. *Corrida de toros en Sevilla*. Colección RMCS.

mostraba a la vez la valentía del torero contra la ferocidad del toro. Este hecho se vería reafirmado un siglo más tarde con la serie picassiana que contribuyó a sustraer a la tauromaquia de su casticismo para impulsarla hacia el rompimiento de la modernidad.

Pero a la vez que la imagen de la tauromaquia entraba en las corrientes artísticas modernas se iba a producir un fenómeno que, en cierto sentido, transformaría la imagen del mundo taurino. Nos referimos a la aparición de la imagen fotográfica y a la invención del cinematógrafo. Con respecto a la primera, la difusión de la fotografía a partir del primer cuarto del siglo XIX iba a jugar un papel fundamental en la divulgación de la iconografía taurina y muchos pintores y dibujantes se inspirarían en las tomas fotográficas para ilustrar con sus dibujos las crónicas de periódicos y revistas. Y para los pintores constituyó una fuente de inspiración en la composición y hechura de sus cuadros.

Una de las constantes que se aprecian en la pintura taurina de la época es que una gran parte de ellas están inspiradas o directamente copiadas de fotografías. La variedad de pases y recortes, la toma de distintas suertes, el lance de banderillas, el paseíllo o el arrastre están perfectamente calcados de fotografías de las corridas. Y algo similar ocurre con los retratos de toreros, realizados en su mayor parte en estudios fotográficos que sirvieron de referencia para algunos pintores.

En este sentido, destacaron en Madrid los estudios fotográficos de los hermanos Diego y Antonio Galvache, Baldomero Fernández Raigón y su hijo José Fernández Aguayo que firmaban sus fotos como Baldomero y Aguayo, Juan José Serrano, fotógrafo personal de *Gallito*, Joaquín Sanchís Serrano «Finezas» o Emilio Beauchy Cano que fue el primero en fotografiar la plaza de toros de Sevilla completa, con todo lujo de detalles.

Desde 1850, los fotógrafos comenzaron a ofrecer las primeras escenas de los ruedos además de las fotografías de estudios de los

toreros y sus cuadrillas. De hecho, las primeras imágenes taurinas realizadas en España se fechan en 1859 y se deben al conde de Vernay, aunque fue Jean Laurent quien desde fechas muy tempranas fotografiará las corridas de toros además de retratos de toreros, banderilleros y picadores.

Ese reflejo de la fotografía en la pintura se evidencia claramente en algunas imágenes tomadas en los estudios. Un ejemplo de ello es la fotografía tomada en el estudio de Galvache al torero José Gómez Ortega «Gallito» vestido de luces con el capote recogido en su brazo izquierdo y la montera sostenida en su mano derecha. La foto fue copiada por el pintor sevillano José Villegas (1844-1921) en un dibujo realizado en 1917 que se conserva una colección particular sevillana.



Figura 4.- *Joselito el Gallo*. Fotografía de Novella. Pintura Genaro Palau. Museo RMCS.

Pero quizá el más notable ejemplo fuese el retrato que se realizó a este mismo torero en el estudio de Galvache de 1914, copiado por el pintor valenciano Genaro Palau (1868-1933) que conserva el Museo Taurino de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. En él aparece «Gallito» con el capote sobre el hombro derecho en actitud de haber rematado un pase sobre el fondo de una plaza de toros. Una de las más bellas imágenes de pintura taurina del momento.

Otro pintor de la época que se inspiró y copió fotografías taurinas fue Ignacio Zuloaga (1870-1945). Gran retratista de toreros, vivió temporalmente en Sevilla desde 1892 donde llegó a ingresar en la Escuela de Tauromaquia que dirigía Manuel Carmona. Relacionado con los ambientes taurinos de la ciudad, fue gran amigo de Belmonte (1892-1962) y de «Gallito» (1895-1920), en cuya casa frecuentaba el ambiente taurino de los Gallo. Retrató a Belmonte y a Domingo Ortega (1906-1988), éste último fechado en 1924 y claramente sacado de una fotografía de estudio. Pero quizá su pintura más conocida, sacada de una fotografía realizada por Trapier, fue la que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York titulada *Gallito y su familia*. Realizada en 1903, las dimensiones del cuadro, la ausencia de elementos decorativos y la fuerza expresiva de los retratados nos remiten a la fotografía que lo inspiró. La pintura está presidida por la madre del torero, Gabriela Ortega, de riguroso luto y pelo blanco, quién aparece sentada junto a sus hijos. «Gallito», de ocho años y mirando al espectador, se muestra sentado sobre el regazo de su hermano Rafael «El Gallo» (1882-1960) vestido de luces porque ya en esos momentos era novillero. En la parte trasera de la composición también se aprecia a su hermano Fernando (1847-1897), vestidos de picador, y a sus dos hermanas.

Los retratos de los matadores de toros más famosos de la primera mitad del siglo XX están tomados de fotografías tal y como se puede apreciar en los retratos de Rafael Guerra «Guerrita» (1862-1941), pintado por Julio Romero de Torres (1874-1930), que se

conserva en el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba, e inspirado en la fotografía tomada en el estudio de E. Beauchy en 1890. Otro ejemplo es el del pintor Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), quién realizó el retrato de Manuel Rodríguez «Manolete» (1917-1947) tomado de fotografías del estudio de los Finezas que se conserva en Colección Vázquez Díaz de Madrid, o los retratos de Domingo Ortega o Juan Belmonte.

La difusión que tuvieron las imágenes de los lances que se produjeron en los ruedos contribuyeron a propagar una afición que, de esta forma, llegaría a un público más extenso. A ello también contribuyó la aparición de publicaciones de carácter periódico centradas en el mundo taurino, donde afamados periodistas daban las crónicas de los últimos acontecimientos producidos en este campo, acompañadas de fotografías o apuntes del natural realizados por algún pintor aficionado de renombre. Revistas como *La Lidia*, que apareció en 1882, *Sol y Sombra*, de 1897, conocida también como *Semanario Taurino Ilustrado*, *The kon leche*, de carácter satírico, que vería la luz en 1898, *Tórerías*, publicada a partir de 1920, o *El Ruedo*, cuya publicación comenzó en 1944, llegarían con periodicidad a los comercios, divulgando una afición que en aquellos momentos no tuvo competencia.

La invención del cinematógrafo por los hermanos Louis (1864-1948) y Auguste Lumière (1862-1954) en 1895 revolucionaron el arte y la industria de la imagen, que a partir de ese momento cambiaron el concepto de imagen estática por la captación de la imagen en movimiento. Conocedores de las tradiciones festivas españolas, se interesaron por conseguir imágenes de las fiestas más populares. En 1896 se fecha la grabación de la primera película taurina, realizada por Alexandre Promio (1868-1927), operador de los hermanos Lumière, titulada *Arrivée des toréadors*, que reflejaba la llegada del famoso torero Luis Mazzantini (1856-1926) y su cuadrilla a la plaza de toros de Madrid. En ese mismo año se grabó durante el mes de

abril en Sevilla otra película taurina que muestra, primero, diversas faenas con toros en el campo para ofrecer a continuación fragmentos de una corrida en una plaza abarrotada de gentío donde aparecen en el ruedo banderilleros, mozos, picadores y el matador. Refleja la muerte del toro y el arrastre, terminando la película con diversos mozos jugando al toro con un carretón.

También en 1896 se grabaron películas taurinas en otros países como México (*Bullfight*, 1896) y Portugal (*Corrida de touros en Campo Pequeno*, 1896) por parte de la compañía Edison y la empresa Robert W. Paul (1869-1943), respectivamente, lo que motivó que la industria cinematográfica se fijase en la tauromaquia que a partir de ese momento comenzaría su andadura.

El éxito internacional del cine taurino y de los reportajes producidos por empresas extranjeras originó que no sólo el cine español desarrollase sus propias producciones, sino que compañías norteamericanas se interesasen por este género. A ello cabría añadir el interés que suscitaron desde los primeros años del siglo XX determinadas figuras de la tauromaquia, como Ricardo Torres, «Bombita» (1879-1936), o Manuel González Madrid, «Machaquito» (1880-1955), a los que se le dedicaron sus propias películas.

Pero sería la industria norteamericana la encargada de difundir la imagen visual de la tauromaquia hasta extremos nunca antes conocidos. En este sentido, las películas *Carmen* (1915), dirigida por Cecil B. DeMille (1881-1959), basada en la novela del mismo nombre escrita por Prosper Mérimée (1803-1870), y *Blood and Sand* (1922), dirigida por Fred Niblo (1874-1948), basada en la novela *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) e interpretada por el gran actor del momento, Rodolfo Valentino (1895-1926). De esta película se hicieron posteriormente dos versiones, una en 1941, interpretada por Tyrone Power (1914-1958) y Rita Hayworth (1918-1987), dirigidos por Rouben Mamoulian (1898-1987), y otra 1989, dirigida por Javier Elorrieta (n.1950) e interpretada por Sharon Stone (n.1958)

y Christopher Rydell (n. 1963). Tanto las películas *Carmen* como la primera versión de *Blood and Sand* impulsarían la tauromaquia al género cinematográfico, iniciándose un recorrido que se mantendría hasta la segunda mitad del siglo XX.

A partir de ese momento, productoras nacionales y extranjeras se dedicaron a explotar un género cinematográfico tratado desde diversos aspectos y, a veces, centrado en figuras señeras de la tauromaquia. Cabe destacar las películas que han protagonizado toreros, las que directamente se han centrado en la vida de los mismos o las que rememoran la muerte trágica del diestro en la plaza, como la que muestra a «Gallito» en Talavera (1920) o la de Manuel Granero en la plaza de Madrid (1922), alternándose el cine de ficción que irá acompañado del cine documental.

Gracias al cine, la imagen visual de la tauromaquia se hará evidente en el mundo, utilizándose las escenas de corridas de toros en películas de corte folklórico, musical o histórico, tanto en España como en el extranjero. La vida de los toreros, sus orígenes y el desarrollo de sus carreras fueron argumento de algunas películas, sobresaliendo en este sentido la vida de Manuel Báez «El Litri», titulada *El Litri y su sombra* (1959), la de Manuel Benítez «El Cordobés» llevada al cine en 1962 bajo el título *Aprendiendo a morir* o la dedicada a Sebastián Palomo Linares titulada *Nuevo en esta plaza* (1966).

A este hecho hay que unir la presencia en los ruedos de actores y directores internacionales que contribuyeron de manera fehaciente a difundir la tauromaquia allende las fronteras. No es este el momento de hacer un recorrido de la cinematografía taurina, pero sí es importante recalcar la vigencia hasta la segunda mitad del siglo XX de una tipología cinematográfica que llevaría la tauromaquia a todos los rincones del mundo, manteniéndose el interés por la vida de los toreros como demuestran las películas *Belmonte* (1995), dirigida por Juan Sebastián Bollaín, o *Manolete* (2007), dirigida por Menno Meyjes.



Figura 5.- Cartel de la película *Aprendiendo a morir*. 1962.

Dada la amplitud del tema que estamos presentando, solo hemos tratado la representación de la tauromaquia en la escultura si bien centrada solamente en el análisis de un grupo escultórico del siglo XVIII realizado por Juan Cház (1750-1809). Artista de origen malagueño, contemporáneo de Goya, realizó este conjunto, compuesto por ocho grupos escultóricos de madera policromada, que está constituida por veintisiete tallas compuesta por dieciocho de toreros y nueve animales que se utilizaban para la lidia. Representa a todos

los actores de las fiestas de toros que se celebraron en el siglo XVIII, justo en el paso de lo que fue el toreo caballeresco a lo que hoy entendemos por corrida moderna, en el momento en el que la nobleza dejó de tener protagonismo y fue sustituida por el toreo de a pie.

El grupo representa las diferentes suertes de la lidia, cuando la corrida se estructuró como la entendemos en la actualidad. Se aprecian dos suertes de matar, dos suertes de varas, un grupo de mulillas con sus chulos arrastrando a un toro y un alguacil a caballo. Tiene la particularidad de que muchas figuras son retratos de los toreros más afamados de la época, como Joaquín Rodríguez «Costillares», Pedro Romero o «Pepe-Hillo», el picador Laureano Ortega de Isla o el banderillero Manuel Nona Rodríguez «Nonilla». La singularidad del grupo ha motivado su inclusión en este curso por entender que es una de las escasas muestras de lo que significó la tauromaquia en el siglo XVIII. No se ha vuelto a hacer representación escultórica de la tauromaquia donde se reconozcan todos los integrantes de las distintas suertes de una corrida. Y si bien los escultores han seguido representando imágenes taurómacas a lo largo del tiempo, han sido, en la mayor parte de los casos, figuras individuales bien representando un toro, bien un torero afamado, un picador o cualquier otro integrante de las cuadrillas. El grupo perteneció a la colección del infante Carlos María Isidro, a quién llegó por herencia paterna. Lo adquirió el duque de Osuna para su residencia de la Alameda hasta finales del siglo XIX que pasó a la colección del duque del Infantado. Desde 1999 forma parte del Museo de Escultura de Valladolid, al haberlo comprado el Estado.

La repercusión de la tauromaquia en las artes visuales es tan amplia que, dadas sus características, no hemos podido abarcar contenidos más extensos o profundizar en los que se ha expuesto. El tema es tan abundante como variado y su análisis se puede prolongarse a diversos campos figurativos. Sirva esta aportación como punto de partida para futuras investigaciones y trabajos sobre este contenido.

ICONOGRAFÍA TAURINA EN LA PINTURA SEVILLANA

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

A través de este artículo queremos mostrar la serie de pinturas y grabados que a lo largo del tiempo se han creado en la pintura sevillana con tema taurino, lo que nos ha permitido acopiar un extenso repertorio de imágenes que oscilan del siglo XVI al XX. Éste repertorio evidencia cómo el mundo de los toros ha tenido una notable incidencia a lo largo del tiempo dentro de la cultura local, engendrando obras que resaltan la importancia de la lidia y que por ello reproducen los distintos lances que se suceden en el ruedo, e igualmente rendir culto a los principales diestros sevillanos que triunfaron tanto en su propia ciudad como en el resto de España.

Son muy escasas las pinturas con tema taurino que se poseen del mundo antiguo pudiéndose señalar que el punto de partida

nos lo ofrecen las Cantigas de Alfonso X el Sabio, redactadas en Sevilla hacia la década de 1280, en las que se exaltan los milagros de la Virgen María; entre ellos destaca la narración en la Cantiga CXLIV, donde en cuatro viñetas se describe el espectáculo festivo organizado con motivo de una boda en la que un caballero cita al toro, le persigue pero termina siendo muerto. Por intervención de la Virgen, el animal recupera la vida y se deja acariciar por el caballero, evidenciando que nunca quiso hacer mal a nadie.

Hay que esperar hasta finales del siglo XVI, en 1582, para volver a encontrar en la pintura sevillana representaciones taurinas. Así, en el libro de *La Montería*, redactado por Argote de Molina, se narra con amplitud el arte de alancear los toros a caballo, y se incluyen dos láminas referidas a este ejercicio ecuestre. Aunque no sevillana, algo posterior es la de unos hombres a pie alanceando toros en las inmediaciones del Matadero, que se representa en una de las vistas de Sevilla del *Civitatis Orbis Terrarum*, de Georg Braun y Franz Hogenberg.



Figura 1.- Gonzalo Argote de Molina. *Libro de la Montería*. Corrida de toros en una plaza, 1582.

Para que aparezcan imágenes taurinas próximas a las que terminaron por configurar definitivamente el arte de la lidia, hay que esperar al siglo XVIII, cuando se pasó del toreo a caballo ejecutado por caballeros a la realización de los lances de a pie, ejecutados por mozos que se enfrentaban a las fieras reses. Éstas nuevas formas de torear promovieron la necesidad de crear recintos apropiados para ellas, lo que movió a la Real Maestranza de Caballería a partir de 1730 a construir un coso taurino, que se hizo con rudimentarias estructuras de madera. De este recinto se ha conservado un interesante grabado que nos muestra la plaza, en cuyo ruedo numerosas figuras lidian toros a pie y a caballo.

Interesantes son las pinturas de tema taurino que en los años finales del siglo XVIII describen escenas de lidia en el matadero de la Puerta de la Carne, donde antes que los toros fuesen sacrificados, se les trasteaba en el espacio que se abría desde dicho edificio hasta la muralla de la ciudad. Este espectáculo era contemplado por un numeroso público que acudía curioso a este gratuito espectáculo, pudiéndose advertir que muchos de ellos se colocaban en lo alto de las almenas de las murallas para tener desde allí una excelente visión de los aparatosos lances que ante ellos sucedían.

Al llegar el siglo XIX hay que esperar a la llegada del Romanticismo, que se inicia con el reinado de Isabel II en 1833 y finaliza en torno a 1868, cuando la soberana fue destronada. En este periodo de tiempo aparecen en Sevilla pinturas de contenido taurino en las cuales se narra la lidia ya con su estructura totalmente configurada. Las imágenes taurinas de época romántica consagraron sobre todo la pintoresca estampa de la Plaza de la Maestranza, que en estos momentos históricos estaba aún sin concluir, puesto que no se había cerrado la parte alta de los palcos. Sin embargo, este efecto intensificó la belleza de los lienzos, al aparecer por encima de los tendidos del lado oriental del ruedo el espléndido perfil de la Catedral con la Giralda que constantemente aparece en la mayoría

de las pinturas. En estas obras románticas se constata de forma permanente, tanto en el ruedo como en los tendidos la aparición de dos zonas contrastadas de sol y sombra, advirtiéndose que en la primera tomaban asiento las clases modestas, padeciendo el calor, mientras que las gentes acomodadas, localizadas en la sombra, disfrutaban de la plácida temperatura que allí se generaba.

En este periodo romántico ha de mencionarse el dominio artístico de la dinastía de los Cabral Bejarano, compuesta por el padre, Antonio, y sus hijos, Manuel, Francisco y Juan, quienes trataron el tema taurino en numerosas ocasiones y también hicieron retratos de los más populares diestros de aquella época. Uno de los mejores temas taurinos de Antonio Cabral Bejarano (1798-1861) fue el espléndido retrato de Francisco Montes, «Paquiro», obra que se conserva en una colección particular de Cádiz, de la cual se hizo una lograda litografía que, firmada por este artista, se conserva en el Museo Taurino de Madrid. También fue obra importante de Antonio Cabral Bejarano el retrato del torero Juan Yust, muy célebre en su época por su valentía ante los astados y que tuvo la desgracia de morir en fecha temprana, a los 35 años de edad, víctima de un cólico. De Manuel (1827-1891), hijo de Antonio Cabral Bejarano, se conservan notables temas taurinos que fueron muy populares, sobre todo la versión que realizó de la muerte de Carmen, en la que aparece cómo ésta fue apuñalada a la puerta de la plaza de toros de la Maestranza por su despechado amante José.

Otra dinastía de pintores fueron los Domínguez Bécquer, que también tuvieron intensas demandas de temas taurinos por parte de la clientela. El patriarca de esta otra dinastía fue José Domínguez Bécquer (1805-1841), magnífico dibujante especializado en la realización de personajes vinculados a las corridas (matadores, picadores y banderilleros) que le fueron pagadas por editoriales parisinas, las cuales transformaban en litografías que se difundieron por toda Europa. Muchas de las litografías conservadas se



Figura 2.- Manuel Cabral Bejarano. *La muerte de Carmen*. Sevilla. Colección particular.

publicaron en España en el *Album Sevillano*, *La España artística* y *La vida andaluza*, en las que destacan representaciones de picadores y diestros, sobresaliendo una litografía dedicada a Francisco Montes, «Paquiro».

Su primo Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) también ejecutó episodios taurinos y a él se debe una de las más bellas representaciones de la Plaza de la Maestranza, que actualmente se conserva en el Museo de San Telmo de San Sebastián. Muestra con precisión los pormenores arquitectónicos del coso con sus tendidos repletos de público y en el ruedo el paseíllo con el que se iniciaba una corrida. Otro tema que le dio gran popularidad es la representación de un toro saltando la barrera, obra que firmó y fechó en 1872, donde el morlaco, después de derribar al picador y a su caballo, salta al callejón sembrando un colectivo revuelo y temor entre el público.

Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870) fue hijo de José Domínguez Bécquer y sobre todo hermano del célebre poeta Gustavo Adolfo. Se dedicó con gran fortuna a la pintura costumbrista. Se conoce de él solo un grabado con tema taurino que reproduce una capea pueblerina en la que, desde lo alto de una tosca y desvencijada barrera de maderos, un grupo de muchachos alancea furiosamente a un morlaco que se encuentra pegado a las tablas.

De otro gran pintor romántico sevillano como es Antonio María Esquivel (1806-1857) se conserva un repertorio de dibujos coloreados de cinco escenas taurinas que resumen los lances fundamentales de la lidia, en las que a veces introduce un sutil sentido humorístico. Otro importante pintor sevillano del romanticismo, José Gutiérrez de la Vega (1791-1865), posee en su catálogo algunas importantes obras con tema taurino como la que representa a *Un torero y una maja* en amable e íntima conversación, teniendo como fondo la Torre del Oro. A este artista, en el Museo de la Maestranza se le atribuye la representación de *Un picador* presto a intervenir en la suerte de varas.

Entre los pintores románticos también destacó la personalidad artística de Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867), del cual se conserva un interesante grupo de pinturas con tema taurino. La más famosa de todas pertenece al Museo de la Maestranza de Sevilla, en la que se representa *El brindis del torero*. Se ha señalado que el protagonista del brindis es Manuel Lucas Blanco y que fue dedicado a los infantes Francisco de Paula y María Carlota en una corrida a la que asistieron en Sevilla. Se dice que dicho brindis fue el siguiente: «A mi señor infante Don Francisco: Va por la de ussía, por la mujer, por la familia de aquí y por la de allá».

Del mismo autor se conservan también en el Museo de la Maestranza otros tres lienzos de notable calidad como *La suerte de recibir*, que reproduce el momento en que el torero estoquea al morlaco, *El toro acometiendo a un picador* y *El picador poniendo una vara*.

Muy poco sobresalió en el panorama de la pintura romántica sevillana el pintor Joaquín Díez (h. 1835-1880), del que nos ha llegado un conjunto de obras que muestran las dehesas próximas a Sevilla, sobre todo la de Tablada, con manadas de reses pastando y descansando bajo la vigilancia de peones, garrochistas y mayoresales que en ocasiones representan escenas de acoso y derribo. Muy interesante es la pareja de retratos a caballo que les hizo a los hermanos Antonio y Eduardo Miura, conservados actualmente en la finca de Zahariche. Sus obras en las que aparecen escenas de tiento, acoso y derribo se encuentran notables ejemplares en el Museo de la Maestranza y en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

José María Romero (1816-1894) fue uno de los más distinguidos pintores sevillanos de escenas costumbristas. Se conserva en una colección particular un pequeño lienzo que puede titularse *Escena galante en los palcos de la Maestranza*, donde con vestuario propio de la segunda mitad del siglo XVIII un torero, antes de la corrida, conversa con un grupo de bellas y elegantes damas sentados en los palcos de la plaza.

Otro importante pintor costumbrista sevillano, Rafael Benjumea (1825-1888), trabajó tanto para la familia de los Montpensier en Sevilla como para Isabel II en Madrid. De él se conoce solo una pintura de carácter taurino, *Dos picadores conversando*, en el que los picadores conversan con dos damas momentos antes de la corrida, ya que al fondo aparece la plaza de la Maestranza con sus tendidos.

Resulta interesante señalar que una de las escasas pintoras que destacó en el periodo romántico sevillano fue María del Pilar Escribano y Paúl. De ella se ha conservado *La suerte de varas*, que reproduce el momento en que el toro acomete al picador, teniendo como fondo los tendidos y los palcos incompletos de la plaza, que dejan ver el perfil de la ciudad con la Catedral y la Giralda. Al pintor llamado Juan Coli, que trabajó fundamentalmente como escenógrafo en el periodo romántico, puede



Figura 3.- Rafael Benjumea. *Dos picadores conversando con unas damas antes de la corrida*. Colección particular.

atribuirse una *Suerte de varas en la Maestranza*, de propiedad particular en Sevilla.

Muy intensa y entusiasta fue la labor difusora de la cultura taurina de Sevilla que a mediados del siglo XIX emprendió el litógrafo Carlos Santigosa, en cuyo taller se imprimieron numerosos grabados dedicados a la fiesta nacional, en los que se retratan a los principales diestros como Manuel Domínguez, Antonio Sánchez «El Tato» y Francisco Arjona, «Cúchares». Realizó una serie de litografías con el título «Costumbres Andaluzas», a mediados del siglo XIX en las que figuran varios episodios coloreados de distintas suertes de la lidia.

También fue muy importante la aportación a la historia taurina de Sevilla la publicación en 1868 por la imprenta de Juan Moyano del libro *Reseña histórica de la lidia de reses bravas*, que redactó José Velázquez y Sánchez con la colaboración de Francisco Arjona, «Cúchares». En este libro se recoge un amplio repertorio de grabados que plasman las efigies de los principales diestros en la época romántica junto con diferentes lances taurinos, realizados por Teodoro Aramburu.

En los comienzos del último tercio del siglo XIX, surge en Sevilla una pintura que se aleja de la etapa romántica anterior y pasa crear escenas inspiradas directamente en la realidad, configurando episodios costumbristas que muestran las características de todas las clases sociales de sociedad sevillana de esa época. Fueron muchos los pintores que destacaron en esta época, siendo uno de ellos José Jiménez Aranda (1837-1903), que recreó con acierto episodios previos a la lidia, como *Vistiéndose para la corrida*, o lances en la plaza, como *La suerte de varas* o *El diestro citando al toro de capa*, fechados en 1863. Su obra más popular de esta temática es la que se conserva en la colección Thyssen de Málaga denominada *Un lance en la plaza de toros*, que firmó en 1880.

El episodio refleja lo acontecido en la plaza de la Maestranza después que un toro acometiese al picador y su caballo quedase



Figuras 4 y 5.- Teodoro Aramburu. Retratos de Antonio Sánchez, «El Tato» y Rafael Molina, «Lagartijo».

suelto galopando por el ruedo. Ello provoca un enorme alboroto en el público de los tendidos y también en el palco. Recreado en primer término, capta el asombro y el revuelo de los espectadores que contemplaban la faena. Otra versión de esta pintura se conserva en el Museo de la Real Maestranza de Sevilla, repitiendo exactamente la misma escena con la diferencia que los personajes van vestidos a la moda de la segunda mitad del siglo XVIII.

Su hermano Luis Jiménez Aranda (1845-1928) ejecutó en 1908 un antecedente de la actual Plaza de Toros que fue llamado *El Tóril de Tablada*, lugar donde los maestrantes se ejercitaban en prácticas ecuestres con toros, en la primitiva actividad con reses del toreo a caballo. Muy notable en esta pintura es el fondo de la misma, donde aparece el río Guadalquivir y el perfil de la ciudad.



Figura 6.-
José Jiménez
Aranda. *Torero
apoyado*. Sevilla.
Colección
particular.

Manuel Wssel (1833–1907), de origen cubano, vivió en Sevilla desde 1867, donde fue un magnífico intérprete del espíritu de la burguesía y de la aristocracia local, así como de algunos intelectuales. De él se conoce una escena taurine, realizada en Sevilla en 1881, que representa *La despedida de la mujer del torero*, la cual llora afligida por el peligro que va a correr en la lidia en la que va a intervenir de inmediato. El elegante salón en el que se produce



Figura 7.-
Manuel Wsells.
*Despedida del
torero*. Sevilla.
Colección
particular.

la despedida indica la buena posición social que el diestro había alcanzado.

El más popular artista que en la época del realismo trató el tema taurino fue José Chaves (1839-1903), del que se conocen escenas que muestran las dehesas con reses cuidadas por garrochistas, mayoriales y zagales. Una de sus obras más importante, firmada en 1883 y conservada en una colección particular de Córdoba, *El picador muerto*, muestra al picador tendido sobre un capote rojo junto al burladero creando uno de los efectos más dramáticos que se pintó



Figura 8.- José Chaves. *El torero muerto*. Córdoba. Colección particular.

en España con tema taurino. Destacó en las pinturas donde se representan picadores a caballo o escenas de taberna con diestros y picadores. La facilidad con que Chaves trató siempre el tema taurino motivó que fuese solicitado por revistas de esta índole, donde se publicaron numerosas litografías suyas, como puede comprobarse en las que aparecen en el libro *Anales del toreo*, en el *Álbum de la fiesta española* y en *La nueva lidia*.

Notable intérprete del tema taurino aunque lo hizo de forma escasa fue José Villegas (1844-1921), cuya vida artística transcurrió en su mayor parte en Roma, donde alcanzó notable fama. Curiosamente en Roma, lejos del ambiente sevillano realizó destacadas obras de contenido taurino que fueron muy celebradas por la crítica y el público de su época. A la época romana pertenecen pinturas como *La suerte de varas*, en una colección particular, o *El descanso de la cuadrilla*, *Esperando el cambio de tercio* o *Tórores en la capilla*. Villegas, realizó en Roma en 1882, una primera versión del lienzo *La*

muerte del maestro, que le proporcionó mucha fama, realizando una segunda versión en 1909, ya en España. En ella muestra el patético momento en que los componentes de una cuadrilla se agrupan sobrecogidos en la desvencijada capilla de una plaza de toros ante el cadáver del maestro, corneado durante la lidia. Los gestos y actitudes de los subalternos y de sus compañeros de terna configuran un trágico repertorio de expresiones conmovidas y dolientes, en el momento en que un sacerdote lee las preces funerarias.

De Francisco Peralta (1845-1946) se conocen escasas pinturas con tema taurino, pero de notable calidad. Una de ellas, *Los esponsales del torero*, conservada en el Museo Bellver, fue pintada en Roma en 1870. Refleja claramente la influencia de Fortuny, al cual Peralta trató en Roma, asimilando la técnica de este artista. Otra obra de Peralta con influencia de Fortuny es *Fiesta en la taberna*, conservada en una colección particular, donde se describe a un torero cantando al son de una guitarra que interpreta una bella joven mientras otros mozos vestidos de torero se divierten con la música e incluso uno de ellos aparece víctima del sopor que le ha causado el vino.

El pintor costumbrista Joaquín Turina (1847-1903) destacó en el último tercio del siglo XIX con algunas pinturas de tema taurino como *La salida de un diestro de la plaza de toros* o *La despedida del torero*. Del pintor Rafael Senet (1856-1926) solo se conoce una obra de tema taurino, firmada en 1896, que representa a *Un torero*. Se puede identificar con un veterano subalterno que contempla con mucha fijeza la faena que está realizando el maestro, dispuesto a intervenir inmediatamente si las circunstancias lo exigen.

Entre los pintores más importantes que trabajaron en Sevilla en el último tercio del siglo XIX se encuentra José García Ramos (1852-1912), considerado como el mejor pintor de escenas costumbristas en esta época. Con el título *Fiesta de toros en Sevilla hasta 1836*, se conserva en el Museo de la Real Maestranza una obra que

alude a la decisión del Ayuntamiento de que las corridas debían de estar presididas por algún representante del gobierno local y no por la Maestranza. Otras obras importantes de García Ramos, conservadas en colecciones particulares son *La cuadrilla descansando*, *La entrada en la plaza* y *El torero saludando*. En el Museo de Bellas Artes



Figura 9.- José
García Ramos.
*La entrada en la
plaza*. Sevilla.
Colección
particular.



Figura 10.-
Rafael Senet.
Tóroero. Sevilla.
Colección
particular.

de Sevilla se conservan otras obras suyas que muestran su facilidad para describir lances taurinos como *El banderillero* o *Entrando a matar*. Curiosa y anecdótica es la descripción de la pintura que lleva el título *Se prohíbe arrojar a la plaza animales Muertos*, que pertenece a la colección Bellver.

Excelente intérprete de temas taurinos fue Andrés Parlade (1859-1933), conde de Aguiar, nacido en Málaga, aunque desde niño residió en Sevilla, donde estudió la carrera de Derecho, que nunca

ejerció. Formado en París y Roma, se asentó en Sevilla definitivamente a partir de 1891, dejando a partir de esta fecha numerosas escenas costumbristas entre las que destacan numerosos asuntos vinculados al mundo de la lidia, así como retratos de toreros, realizados antes o después de las corridas, pero casi nunca cuando actuaban en el ruedo. Entre sus obras más notables pueden citarse *La cuadrilla*, *El picador* y *El torero sentado*, que pertenecen al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. En su repertorio destaca *El torero herido*, que muestra a dos peones que ayudan a trasladarse a la enfermería a un joven diestro que ha sido cogido por el toro, que parece estar a punto de perder el sentido.

Representó a toreros en edad juvenil así como a lidiadores en edad madura que reflejan un ánimo decepcionado al constatar que los años le han llevado progresivamente lejos del éxito y esplendor de antaño. Destaca el retrato titulado *El Picador* conservado en el Museo de Arte y Costumbres Populares de Sevilla. Muy bien tratado está el retrato de Emilio Torres «Bombita», pintado en



Figura 11.- Andrés Barcha. *Conversación de majas y torero*. Colección particular.

1913, conservado en una colección particular de Barcelona, mostrando una edad juvenil. Parladé sacó excelentes resultados argumentales en las pinturas donde muestra las conversaciones entre jóvenes y bellas damas con también jóvenes y apuestos toreros, en momentos previos a la lidia o después de la misma. Otra pintura taurina suya, conocida sólo a través de una antigua fotografía en blanco y negro y, actualmente, en paradero desconocido, es la que representa la capilla de una plaza de toros donde se encuentra gravemente herido un picador que está recibiendo la extremaunción por parte de un sacerdote.

Entre los pintores menos conocidos se encuentra Fernando Tirado (1862-1907), dedicado a la pintura costumbrista y que, lógicamente, realizó algunas escenas taurinas, como *El coche de los toreros* y *El paseo de las cuadrillas*, cuyo paradero actual se desconoce. El Museo Taurino de la Real Maestranza conserva una *Lámina con tres escenas taurinas*, que se editó en París en 1920, en la que aparecen distintas secuencias: la venta de entradas ante un despacho de billetes, los toreros y picadores antes de salir al ruedo y la plaza con las gradas repletas de público y el albero en el que un diestro estoquea a un toro.

De Gonzalo Bilbao (1860-1938), uno de los principales protagonistas de la pintura sevillana en el tránsito del siglo XIX al XX, no se conservan pinturas vinculadas a la lidia, sólo puede señalarse una con el título *Que vuelvas pronto*, realizada en 1892, actualmente en paradero desconocido, y reproducida en *La Ilustración Española y Americana*. Muestra la despedida de un torero en el patio de su casa de una joven y bella damisela. También suyo es el notable retrato de *Ricardo Torres*, «Bombita», firmado en 1906, que pertenece a una colección particular de Sevilla.

José Pinelo (1861-1922), de origen gaditano, vivió desde muy joven en Sevilla donde transcurrió su trayectoria artística. Famoso paisajista aunque en ocasiones pintó temas populares como *El torero en*

el patio de una taberna, firmada en 1881, donde un sonriente diestro, vestido con el traje de luces degusta un vaso de vino. A otro paisajista famoso, Manuel García Rodríguez (1863-1925) no se le conocen obras de tema taurino dentro de su copiosa producción pictórica; sin embargo, en una serie de postales que le encargó una empresa alemana incluyó dos escenas en las que, en la primera, describe *La llegada de los toreros a la Plaza de la Maestranza* y, en la Segunda, el momento en que se produce *El arrastre del toro* después de haber sido lidiado y estoqueado.

Ricardo López Cabrera (1864-1950), pintor famoso en su época, realizó un serie de pinturas costumbristas entre las que destaca *A los toros*, fechada en 1925, donde representa un coche de caballos en la calle Betis de Sevilla con tres damas ataviadas con mantillas y peinetas. Las respalda una vista del Guadalquivir y de la fachada de la plaza de toros mientras que situado a la derecha y en segundo plano aparece un autorretrato del pintor.

El sevillano Nicolás Alpérez (1865-1928) pintó una de las más sugestivas obras que se pintaron en Sevilla con tema taurino titulada *La despedida del torero*, escena que representa el patio de una casa acomodada donde el diestro se despide con un fuerte y efusivo abrazo de su joven esposa antes de partir hacia la plaza de toros. Antiguas referencias documentales señalan que dicho patio era el de la casa de la calle Arguijo donde Alpérez vivió algunos años.

Gustavo Bacarisas (1873-1971), nacido en Gibraltar y habiendo tenido una existencia cosmopolita, puede inscribirse en la historia de la pintura sevillana, ya que en esta ciudad residió la mayor parte de su vida. Pintor de estética modernista, cuyas escenas están definidas siempre por un refinado cromatismo, como se evidencia en la llamada *Corrida romántica*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En 1921, Bacarisas realizó los figurines para una representación de la ópera *Carmen* y entre ellos destaca la elegante y grácil figura del torero «Escamillo».

Algunos de los principales pintores sevillanos del siglo XX trataron obras de carácter taurino, pudiéndose citar en primer lugar la figura de Javier Winthuysen (1875-1956). Aunque no se dedicó al tema, se conserva un expresivo retrato del diestro «Ñuguito», realizado en 1906 y expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Parece, más que un maestro lidiador, un subalterno captado ya en una edad adulta en la cual evoca el perdido esplendor físico de su juventud.

El escultor sevillano Antonio Castillo-Lastrucci (1882-1967) pintó en su juventud, impulsado por motivos económicos, algunos cuadros de escenas taurinas tomadas de fotografías de la época y firmadas con el seudónimo M. S. Salvatella. Destaca *Joselito adorándose con banderillas*, de colección particular, o *Se agüó la tarde*, donde la lidia se ve interrumpida por la caída de una fuerte lluvia. También tomada de una fotografía es la titulada *Ganó la apuesta*, obra en la que el diestro después de dominar a un morlaco, extiende su brazo y toca los pitones del toro.

Francisco Hohenleiter (1889-1968), gaditano de nacimiento, desarrolló toda su carrera artística en Sevilla, donde realizó una copiosa producción que le acredita como un pintor de técnica virtuosa, de ágil dibujo y sofisticado colorismo. De este artista se conserva en el Museo Bellver de Sevilla una representación de la Maestranza que muestra el momento de la suerte de varas. De gran interés son las pinturas que realizó para el techo de la biblioteca en la casa de la Real Maestranza de Sevilla, que recoge escenas de tema taurino como *Mozos alanceando a un toro*, *Diestro citando al toro*, *Entrando a matar* y *El arrastre de las mulillas*.

Alfonso Grosso (1893-1983) fue una de las personalidades artísticas más notorias de la pintura sevillana en el siglo XX. Su arte se inserta en la continuidad del espíritu académico sevillano, en el que a partir de 1910 pintó patios, jardines, bodegones, cantaores, bailaoras, retratos y, sobre todo, escenas que acontecen en el interior de las clausuras de los conventos femeninos. También realizó obras de

tema taurino, una de las cuales se conserva en el Museo de la Maestranza de Sevilla, donde en primer término y en un palco presenta a varios personajes masculinos y femeninos contemplando el ruedo y teniendo como fondo los graderíos de la plaza.

También dedicado a la pintura costumbrista estuvo Néstor Rufino de Alarcón (1911-1988). De él se conservan algunas escenas taurinas, siendo la más representativa la titulada *Dios reparta suerte*, que se conserva en el Museo de la Maestranza y que describe el momento en que se inicia el paseíllo. Uno de los últimos pintores costumbristas sevillanos en el siglo XX fue José Palomar (1929-2001), artista de gran capacidad creativa dentro de la cual trató temas de contenido taurino. Prueba de ello es la escena que se conserva en el museo de la Maestranza que muestra el momento de la violenta acometida de un toro a un picador, acto que repercute en el temor que muestra la cuadrilla. Otro tema recurrente que interpretó Palomar fue la llegada de las cuadrillas y del público a la plaza, igualmente conservado en el Museo de la Maestranza.

Entre los pintores más importantes de Sevilla en el siglo XX destaca la figura de Baldomero Romero Ressendi (1922-1977). Lejos del academicismo oficial, se orientó pronto hacia la práctica de una pintura de alta Calidad, imbuida de un violento y patético expresionismo, en la que llegó a crear obras de contenido desafiante y provocador que producen en el espectador desasosiego e inquietud. Aficionado a los toros, pintó numerosas escenas en las que los diestros aparecen como antihéroes, opuestos al triunfalismo y la exaltación de la fama. Destacan representaciones de viejos lidiadores, solitarios y abatidos, víctimas de una derrota moral producida por las mil cornadas que hacían recibido a lo largo de un incierto vivir.

Estos viejos toreros, de presencia decrepita y caricaturesca, llevan trajes de luces desarrapados y en ocasiones harapientos, encontrándose solitarios bebiendo o fumando. Este tipo de pinturas asombran por el tremendismo de sus personajes, que se muestran



Figura 12.- Baldomero Romero Ressendi. *Viejos toreros*. Colección particular.

como víctimas de una intensa congoja moral y de una irremediable desesperación. Sus rostros desencajados señalan el paso irremediable del tiempo, que convierte en dolor lo que antiguamente fue fama y popularidad.

Se salva de esta dramática tendencia el espléndido retrato que realizó en 1943 de su amigo y protector el torero «Antonio Bienvenida», captado dentro de los cánones clásicos, en el que se representa al diestro, sereno y concentrado en los momentos anteriores a realizar el paseíllo en una corrida. Muy clásico es el retrato de Manuel Mejías Bienvenida, el «Papa Negro», protector de Ressendi en su juventud. Muy notables dentro de la producción de esta artista son otros retratos como el de su ayudante y colaborador durante

largos años, Francisco, vestido de torero, al que retrató en varias ocasiones. En este caso, la figura del torero evoca la tristeza y el desaliento que le produce la melancolía de su triunfal pasado, en contra de su tristeza presente. Ressendi se autorretrató con traje de torero, sin participar de la elegancia y prestancia física que los diestros muestran con el vestuario en el que participan en la corrida.

Francisco Moreno Galván (1925-1999), natural de La Puebla de Cazalla, fue un gran especialista en el mundo del cante flamenco. Su afición a los toros le llevó a realizar pinturas con este tema que muestran su sensibilidad hacia la grandeza del mundo taurino, sin disimular su conocimiento y asimilación de la técnica de Picasso.

Entre las escasas pintoras españolas que destacaron en la segunda mitad del siglo XX, sobresale la personalidad de Pepi Sánchez (1929-2012). Sus obras rebosan la fantasía, la imaginación, los impulsos oníricos que supo introducir en los pocos temas taurinos que realizó, destacando el titulado *La Verónica*, que reproduce este pase, contemplado por varias figuras desde las gradas, una de las cuales es una niña, que refleja la infancia de la propia pintora, recreando el recuerdo lejano de una corrida vista en su niñez. A su lado aparece el busto de un viejo torero cuyos rasgos parecen próximos a los de Juan Belmonte en los últimos años de su vida.

Francisco Cortijo (1936-1996), de gran personalidad, artista que desde joven adoptó una actitud política contraria a la dictadura imperante en su época. Estudiante indisciplinado en Bellas Artes, que se enfrentó a la mayoría de sus maestros, los cuales terminaron expulsándole. Su creación artística como pintor y grabador estuvo siempre impregnada de una visión dramática de la realidad, reflejada en los distintos temas taurinos que realizó, casi siempre mostrando a los miembros de su familia vestidos con trajes de torero. Muestran siempre una sarcástica sonrisa propia de aquellos que están de vuelta de todo y nada esperan de la vida, con un sentido derrotista propio de los perdedores.

Francisco Borrás (1938) es uno de los sevillanos adscritos al movimiento denominado «realismo mágico» y dentro de este contexto, en 1989 recibió el primer premio del Primer Certamen Nacional de Pintura Taurina que organizó la Real Maestranza de Sevilla. Su obra maestra dentro del ámbito de la lidia titulada *El miedo* está fechada en 1989. En ella aparecen en la parte central, en un burladero, el maestro, sus peones y un alguacilillo atentos a la violenta acometida de un toro al picador durante la suerte de varas. En la parte superior domina la triple figura de un astado portador de la muerte junto con un grupo de mujeres vestidas de negro con mantillas y peinetas y expresiones profundamente dramáticas. En la zona izquierda, en medio de luces evanescentes, un torero se cubre el rostro desesperadamente, consciente del trágico destino que le acecha teniendo a su espalda y abrazándole una hermosa joven semidesnuda. El eros y el thanatos, es decir, la fusión del amor y de la muerte domina el espíritu de esta importante creación pictórica.

Otro destacado pintor del realismo mágico sevillano es Justo Girón (1941), dotado de admirables cualidades para el dibujo y colorido, lo cual ha reflejado en algunas pinturas donde, tocados de un espíritu surrealista, aparecen personajes vestidos de torero con sus rostros cubiertos de máscaras y caretas que les convierten en personajes caricaturescos.

Juan Valdés, pertenece a la última generación de pintores realistas en el siglo XX, aunque nacido en Badajoz en 1942 se formó artísticamente en Sevilla, a cuya escuela pictórica pertenece. Gran aficionado a los toros desde niño, ha realizado numerosos lienzos vinculados a la fiesta nacional. Una de sus más notables pinturas es la que tituló *El precio de la gloria*, de 1975, describiendo en ella el dramático momento en que un joven diestro es llevado moribundo a la enfermería por los miembros de su cuadrilla.

El pintor Manuel Domínguez Guerra, nacido en 1948 en Alcalá de Guadaira, es un excelente intérprete de temas taurinos que trata

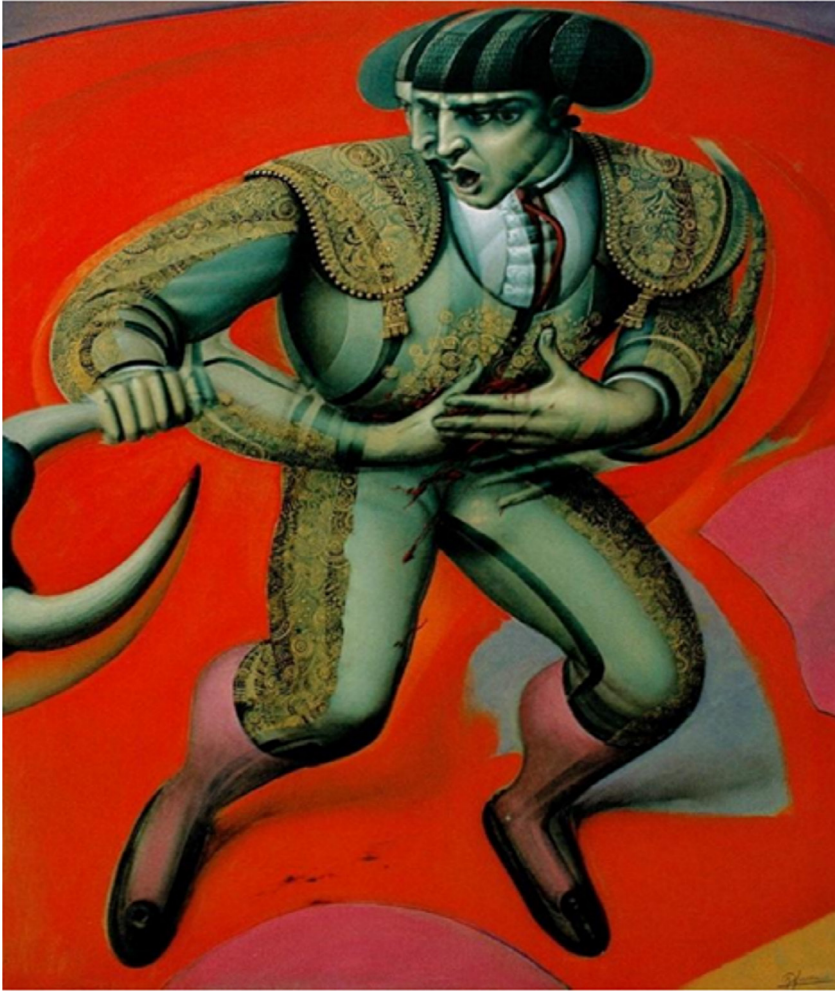


Figura 13.- Manuel Domínguez Guerra. *Sangre y arena*. Colección particular.

con una técnica dibujística precisa multiplicando la realidad y plasmando planos sucesivos de los rasgos faciales de los toreros. Ello le permite ofrecer de forma simultánea el frente y los perfiles de los personajes, creando una plural visualización.

Obras suyas muy conocidas son *Plomo y oro* y *Sangre y arena*, que muestran con toda precisión el vestuario taurino, duplicando rostros y manos. En la segunda obra citada, sus dos manos aprietan la herida que en el pecho le ha producido la cornada de un toro y con una tercera mano intenta sujetar una nueva cornada que el morlaco pretende infligirle.

De esta manera y de forma muy concisa y concreta, hemos tratado de realizar un breve resumen de la historia de la pintura taurina sevillana desde la Edad Media hasta el siglo XX, con la intención de dar una idea aproximada de lo que ha sido la trayectoria de esta a lo largo del tiempo.

DIBUJAR EL TORO. UN ACERCAMIENTO A LOS DIBUJOS TAURINOS DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

ANA HERNÁNDEZ PUGH
Historiadora del Arte

Si bien este texto se centrará sobre todo en las representaciones del toro por medio del dibujo en la España de la Ilustración y del siglo XIX, no quiero comenzar sin antes dar unas breves pinceladas introductorias, de las primeras imágenes calcográficas conocidas en las que el tema central es el toro o algún otro aspecto de la tauromaquia, en definitiva, el arte de lidiar toros. Pues si bien la estampa es el producto final artístico apreciable, el dibujo es el fundamento y base creadora e inspiradora de la misma.

Las primeras obras gráficas o calcográficas, es decir, abiertas sobre una lámina de cobre, con la representación de algún tema taurino se remontan al siglo XVI. Hasta la fecha, una de las primeras representaciones por medio de la estampa que conocemos con seguridad, es la correspondiente con una corrida caballeresca cuyo inventor de la composición y, posiblemente también dibujante, fue

el flamenco Jan van der Straet (1528-1605); mientras que el grabador, y pese a que su autoría no aparece reflejada sobre la obra, fue Philip Galle (1537-1612). La estampa se fecha en 1578, y no es de extrañar que estas primeras representaciones calcográficas de temática taurina fueran llevadas a cabo por artistas extranjeros, sobre todo flamencos y alemanes, pues el arte del grabado, en cuanto a sus técnicas se refiere, así como al interés de un público potencialmente fascinado con estas obras coleccionables, por aquellos países estaba mucho más desarrollado y establecido.

Pero en España, dejando a un lado las representaciones ornamentales presentes en mapas u orlas decorativas, en las que se hicieran alusión al toro o a la tauromaquia, cabe mencionar las estampas halladas en la obra de Gregorio Tapia y Salcedo, editada en 1643, *Exercicios de la gineta*, cuyos grabados fueron realizados por María Eugenia de Beer (fl. 1640-1652), mujer pionera en el arte del grabado en España y única grabadora activa conocida relacionada con la Corte española a mediados del siglo XVII. Su figura es realmente interesante, pues aprendió el arte del grabado directamente de manos de su progenitor, el grabador flamenco Cornelio de Beer (h. 1591- h.1651), y a España vino con el propósito de cubrir la falta de grabadores cualificados capaces de desarrollar eficazmente las incipientes demandas de proyectos editoriales.

Adentrándonos en la época que nos ocupa, el primer documento gráfico y calcográfico con una corrida de toros bien definida, es decir, con una organización y un desarrollo de la actividad festiva significativa, se halla en la estampa del pintor Antonio Joli (1700-1777), que a su vez está basada en una pintura suya y en la que se representan, como se anuncia en su cartela, varios incidentes habituales producidos en la plaza. (La estampa coincide con la primera de las vistas de Madrid que realizó Joli por encargo del caballero irlandés Giuseppe Henry).

Vinculados con el patrocinio extranjero hay que destacar los libros de viajes de los forasteros, quienes no repararon en incluir entre las maravillas del mundo las corridas de toros. Mención especial tiene el libro de Richard Twiss: *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, publicado en 1775. En este caso Charles White fue el grabador de las imágenes y Philip Reinagle (1749-1833) el dibujante. En concreto, la sexta estampa que ilustra la publicación corresponde con una corrida de toros que tuvo lugar en Cádiz (fig. 1) y, pese a que los dibujos preparatorios no se conservan, por el estudio detenido de la obra, podemos advertir de la profunda experiencia contemplativa que para los artistas suponía la Fiesta.

Tal y como se puede apreciar al estudiar con detalle la estampa, el toro no es el único protagonista, sino que, y a pesar del aparente abocetado y de la esquematización de las figuras y personajes, la reacción del público, sus gestos, o su colocación determinada en la plaza, adquieren un protagonismo singular y un reconocimiento

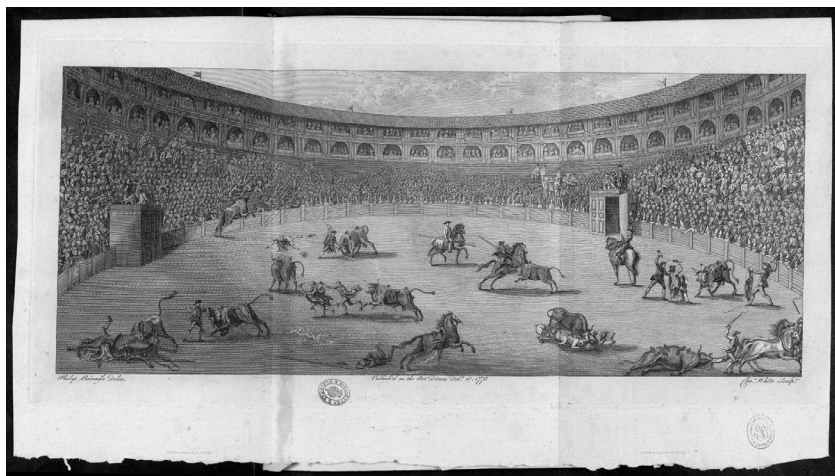


Figura 1.- Charles White (grab.) y Philip Reinagle (dib.). *Corrida de toros en Cádiz*. Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, 1775. Aguafuerte y buril, Biblioteca Nacional de España, ER/5275.

global importante para el entendimiento de la obra completa. La reacción de los asistentes con lo que sucede en el ruedo, así como con aquello que acontece en las gradas, se entiende como una lectura en conjunto que enriquece el mensaje que desean expresar sus autores y que se encuentra en armonía con lo que se experimenta, siente o vive en una plaza de toros. Al observar la imagen, son múltiples los sonidos, las conversaciones, e incluso un bullicio extendido que es igualmente extrapolable a una corrida en la actualidad.

Si nos adentramos en los dibujos y dibujantes de la época que tratamos, es decir, la época de la Ilustración y el siglo XIX, quiero detenerme en dos artistas que destacan por centrar su interés y atención en el toro y la corrida. Estos son Antonio Carnicero, en el siglo XVIII, y Manuel Castellano, en el siglo XIX. Evidentemente no es posible tratar este período y eludir la figura de Francisco de Goya (1746–1828) —sus dibujos, como su *Tauromaquia*—, pero debido a la singularidad del personaje y a la genialidad del artista, son múltiples los estudios dedicados a ellos y, por tanto, creo más oportuno en esta conferencia dirigir el foco hacia otros artistas.

ANTONIO CARNICERO Y SU TAUROMAQUIA

Antonio Carnicero (1748–1814), pintor y grabador salmantino reconocido, se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y estuvo pensionado en Roma. Fue un artista polifacético. Como dibujante, participó en los principales proyectos españoles de la Ilustración, por ejemplo, para *El Quijote* de la Academia, publicado en 1780. Como pintor de Cámara de Carlos IV se ocupó, por encargo de Manuel Godoy, de la serie del *Real picadero*, serie que no llegó a terminar y de la que se conservan varios dibujos preparatorios interesantes; es equiparable a otros tratados de equitación y ginetá de la época.

Colaboró igualmente en la serie de la *Colección de trajes de España*, obra que tuvo gran éxito y en la que se incluyeron figuras de toreros y los detalles de sus trajes. Fue en este panorama en el que apareció su *Tauromaquia*. Obra con una doble finalidad: por un lado con el interés de proporcionar una imagen fiel de lo que era la corrida, es decir, alejada de las representaciones fantaseadas que habían realizado algunos extranjeros y, en segundo lugar, para poner en el mercado del arte una serie de estampas con buena demanda, sobre todo si se tiene en cuenta el éxito que había tenido la *Colección de trajes de España*, a la que se acaba de hacer referencia.

La serie se publicó entre 1787 y 1790, y llevó por título *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, compuesta por doce láminas más la portada, todas dibujadas y grabadas al agua-fuerte por Carnicero. Inicialmente el proyecto estaba diseñado para ordenarse en dos cuadernos. En el primero —y único que llegó a publicarse— se recogían «las acciones comunes de la fiesta», mientras que en el segundo, también formado por doce estampas, se hubieran aunado «las acciones particulares como poner rejoncillos, montar al toro, etc.».

La serie fue muy bien recibida por el público interesado, tanto que incluso se hicieron varias imitaciones durante el siglo XIX. En cuanto a los dibujos, se conservan muchos de los apuntes y esbozos realizados como planteamientos previos al grabado, la gran mayoría custodiados en la Real Academia Española, procedentes del legado de Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey. Si bien, de entre todos los dibujos, únicamente se distinguen tres que sirvieron como herramienta de traslado de la composición a la lámina de cobre, es decir los dibujos preparatorios previos al grabado de la matriz (dos en el Museo Nacional del Prado, D9077 y D9078; y una en la Real Academia Española, DRM333).

El de la *Suerte de varas* (fig. 2), que guarda el Museo Nacional del Prado, es uno de ellos y corresponde con la lámina II de la serie. El



Figura 2.- Antonio Carnicero. *Suerte de varas*, h. 1790. Lápiz negro sobre papel verjurado, verso frotado con polvo de lápiz rojo y composición repasada con estilete para transferir. Museo Nacional del Prado, D9078.

dibujo se encuentra en sentido inverso con respecto a la estampa final, es decir, el reporte de la imagen al cobre se produjo por contacto directo entre el dibujo y la matriz, sin necesidad de realizar un contradibujo previo. Esto indica que Antonio Carnicero era consciente de ello mientras dibujaba la serie y diseñó sus composiciones atendiendo a ese factor. Para esa ocasión se frotaron los versos de las hojas con polvo de lápiz rojo y solo en aquellas zonas que comprometían la composición y posteriormente se repasaron las líneas con un estilete para transferir la imagen a la lámina de cobre.

Al analizar el dibujo y la estampa final de la *Suerte de varas* se pueden observar diferencias, como la ausencia del muchacho del centro que alza sus brazos para atraer al toro, o la posición de las patas y cola del animal. En el Museo de Historia de Madrid (MHM, 4.875) se halla un ejemplar de una estampa en el que sí se muestran

estos componentes, por lo que sabemos que Antonio Carnicero empleó el dibujo del Museo Nacional del Prado para traspasar la imagen a una lámina y grabar la composición, aunque posteriormente rectificó y abrió otra con los pertinentes cambios. Quizá, esta decisión se debiera a que la presencia del muchacho en el centro de la composición, quitaba mucho protagonismo a la escena y veracidad al acontecimiento concreto de la suerte de varas entre el picador y el toro. Aun con todo ello, el dibujo es una muestra directa de la importancia y valor que estas piezas tenían entre los grabadores, pues sin un dibujo de estas características, no habrían podido ejecutar el trabajo final. El dibujo preparatorio era, pues, la herramienta indispensable para poder llevar a cabo el reporte de la imagen a la lámina y de esta manera comenzar a incidir con el buril sobre la misma.

Pero como avanzaba, a pesar de los tres dibujos preparatorios para las estampas, se conservan en la Real Academia Española, —más algunos dibujos sueltos en colecciones particulares— múltiples apuntes y estudios previos al grabado realizados por Antonio Carnicero. En su mayoría trazados a lápiz negro, de estudios y figuras para la serie. Son dibujos que demuestran el carácter costumbrista y la personalidad creadora del salmantino, pero sobre todo, el gran espíritu de observación del artista que, no es sólo un rasgo particular suyo, sino intrínseco, y podríamos decir que connatural, a cualquier espectador de las corridas de toros: la observación. Observar con detenimiento, «empleando hasta los cinco sentidos», es algo inherente, inseparable del aficionado y la Fiesta.

El Toro, aunque no es el único protagonista de la Fiesta para Antonio Carnicero, sí nos detendremos en él a lo largo de estas líneas (fig. 3). Entre sus dibujos vemos representaciones de toros en reposo, en movimiento, a la carga, estocados o siendo arrastrados, etc. En cuanto a la técnica, vemos que Carnicero empleaba fundamentalmente el lápiz negro y ocasionalmente el rojo. También



Figura 3.- Antonio Carnicero. *Escenas de toros*, entre 1787 y 1790. Lápiz negro sobre papel verjurado y pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado. Real Academia Española, DRM 346; DRM 358; DRM 353 y DRM 377a.

hizo uso de la pluma y la tinta. El lápiz sin duda le proporcionaba una soltura y una rapidez acorde con la realidad de las circunstancias en las que se encontraría, permitiendo que el dibujo a mano alzada tuviera mejores resultados. Además de que resultaba fácil de borrar y rectificar incluso con simples migas de pan.

La mayoría de los dibujos son lineales, con predominio de las líneas de contorno, aunque en ocasiones sí repasa en los estudios volumétricos de las figuras. Es decir, estos dibujos, a diferencia de los estrictamente preparatorios para las estampas, podrían entenderse como instantáneas que le permitían desarrollar posteriormente la composición global completa. Los realizados a pluma son, —lógicamente por las características del instrumento—, más pausados y meditados y en sintonía con la manera de grabar sobre

la lámina de cobre. Es decir, con trazos lineales dejando más o menos separación entre las líneas según la tonalidad más o menos oscura que se quisiera obtener en el resultado final.

Como se puede observar, Antonio Carnicero otorgaba un protagonismo especial a los ojos, como vínculo comunicativo entre el animal y el torero o incluso los espectadores. Los ojos del toro, a diferencia del resto de las figuras, los trazaba aplicando más presión con el lápiz o la pluma, para resaltar aún más la bravura del astado. Dentro de ese espíritu de observación del que hablaba anteriormente, podemos situar este estudio de la cabeza del toro (fig. 4) y en particular de su boca y lengua. La lengua fuera que expresa el cansancio y la fatiga del animal.

Dos dibujos de esta colección fueron realizados con más colores, proporcionando y dotando a la composición de un mayor acabado: la *Suerte de matar* y *Suerte de varas*, más los que pudieran ser dos retratos de la reina María Luisa de Parma y la infanta y el de *La muerte del toro* (Real Academia Española, DRM 334 y DRM 337). En ellos empleó además de la tinta, lápices de colores, y aguadas con polvo de los mismos, como el marrón, el naranja, el rojo o el azul, lo que les dotaba de un acabado muy similar al que se creaba en las estampas iluminadas.

Figura 4.-
Antonio
Carnicero.
Suerte de matar
y apuntes de
toros, entre 1787
y 1790. Lápiz
negro sobre
papel verjurado.
Real Academia
Española, DRM
380 (detalle).



MANUEL CASTELLANO, RETRATISTA DE TOROS

Al introducirse en el siglo XIX resalta, especialmente, la figura de Manuel Castellano. Manuel Rodríguez de la Parra Castellano (1826-1880) fue un polifacético personaje muy conocido en el ambiente popular y cultural madrileño del siglo XIX. Gran aficionado al teatro y a los toros —temas que representó muy a menudo—, también sintió un fuerte interés por el coleccionismo de manuscritos, estampas, dibujos y, en especial, de la fotografía. Fue un notable pintor costumbrista y de historia formado bajo las directrices de Carlos Luis de Ribera (1815-1891), si bien, a pesar de mostrar un comienzo prometededor, su producción pictórica no llegó a ser muy abundante. Entre sus obras más célebres destaca el cuadro *Patio de la cuadra de caballos de la plaza de toros, antes de una corrida*, (fig. 5) obra fechada en 1853



Figura 5.- Manuel Castellano. *Patio de la cuadra de caballos de la plaza de toros, antes de una corrida*, 1853. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, P4272.

y que en 1855 figuró en la exposición universal de París, y un año después en la Nacional. Precisamente durante la misma época en la que realizó sus dibujos de toros.

Castellano siguió con detenimiento las temporadas taurinas de 1850 a 1855, reflejo de ello son los numerosos dibujos que se conservan de los toros protagonistas de aquellas corridas. En la Biblioteca Nacional de España se conservan en torno a trescientos cincuenta de sus dibujos correspondientes con asuntos taurinos. Algunos preparatorios para lienzos, como los correspondientes para el lienzo del *Patio de la cuadra de caballos*. Estos dibujos previos se completan, además, con algunos otros que se hallan en el Museo Nacional del Prado, y todos en su conjunto son reflejo del método de trabajo que empleaba para la elaboración de sus obras. Por lo general, Castellano realizaba estudios aislados de personajes, principalmente estudios de contorno de las figuras, aunque también desarrollaba apuntes de las composiciones enteras; combinando, en su caso, el lápiz negro con aguadas del mismo.

Pero como avanzaba, el gran acervo de dibujos que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, cerca del centenar, corresponden con toros que fueron lidiados en la plaza de Madrid entre 1854 y 1855. Ángel María Barcia, el que fuera jefe de la Sección de estampas y dibujos de la Biblioteca Nacional entre 1879 y 1911 y, además, un gran amigo de Castellano, fue el primero en catalogar y ordenar muchos de los dibujos del artista y en concreto, sobre estos dibujos de toros apuntó:

Todo esto relativo a los toros es lo mejor y más interesante de los dibujos de D. Manuel Castellano. Son verdaderos estudios hechos con inteligencia y acierto por un artista que era eximio taurófilo y se preciaba de entendido en la lidia.

En 1990 se publicó una edición facsímil en dos tomos titulada *Los toros de Castellano*, cuyo estudio lo llevó a cargo Rafael Cabrera

Bonet en armonía con la Unión de Bibliófilos Taurinos. Es una publicación verdaderamente interesante ya que, no solo se recogen todos los dibujos correspondientes con aquellos toros lidiados en la plaza de Madrid entre 1854 y 1855, sino que además, debido a que Castellano en muchos de los casos fue un ávido cronista, anotó sobre muchas de las hojas con su puño y letra información referente al nombre del toro, así como de la ganadería, características físicas del animal o, incluso, su buena, regular o mala actuación sobre el ruedo.

Sin duda, en estos dibujos el protagonista indiscutible es el toro y, en definitiva, Castellano no fue sino un reportero gráfico que inmortalizó por medio del dibujo el acontecimiento de la Fiesta taurina de esos años (fig. 6).



Figura 6.- Manuel Castellano. *Toros*, 1854 y 1855. Lápiz grafito sobre papel de estracilla. Biblioteca Nacional de España, Dib/15/34/6; Dib/15/35/15; dib/15/35/1 y Dib/15/34/10.

Es precisamente gracias a esas anotaciones que Cabrera pudo recoger las reseñas publicadas en la revista taurina de la época *El Enano*, y de esta forma enriquecer extraordinariamente la información sobre el acontecimiento concreto. Cabrera, cotejando con la información dada en *El Enano*, llegó a identificar casi en su totalidad todos los toros y aportar su reseña correspondiente quedando así reflejado en la publicación facsímil. Así, por ejemplo, en cuanto al primer toro de la corrida del 7 de mayo de 1855 sabemos que se llamaba Pavito y según la cita de *El Enano* era:

De la ganadería de D. Diego Barquero, de Sevilla, con divisa blanca y negra, berrendo en negro, botinero, corni-alto; blando, cobarde y receloso. [...] Tomó cuatro varas: dos a Chola, a quien dio un batacazo, y mató un penco, y otras dos de Fuentes. Muñiz le plantó un magnífico par de rehiletes y Blayé dos, y lo despachó el señor Curro, de corinto y oro vestido, después de bien trasteado con cuatro pases naturales, dos cambiados, y uno de pecho, y de haberle citado para recibir, aunque en valde, pues el toro no había de entrar, de una a un tiempo buena, precipitándose el diestro, y echándose fuera, descabellándolo por último a la tercera. Este toro recelaba hasta de su sombra y debió desengañarse con unos pases de capa.

Castellano dibujó los toros seguramente cuando se encontraban en los corrales antes de salir al ruedo. Las posturas así lo evidencian en muchos casos, pues se hallan toros echados, en posturas tranquilas y de descanso, nada acordes con los momentos de una corrida. Y en muchos casos el artista realiza distintos apuntes de un mismo toro en posturas diferentes, seguramente porque el animal se movió, lo que llevó a que Castellano no pudiera concluir el dibujo. Este hecho nos permite fantasear una vez más con esa idea de espíritu de observación que ronda al mundo y al acontecimiento taurino y, en concreto al estudio, —pausado y meditado— del animal y su bravura.

Cabrera en su estudio apunta que lo más probable es que Castellano acudiera a los corrales de la plaza durante el reconocimiento de las reses, el mismo día de la corrida o la tarde de antes cuando recibían los toros que habían estado pastando en los prados correspondientes, que por aquellos años se encontraban en la Dehesa de la Muñoza, el Soto y Vegas de Zurita, el Prado Herreros y el Soto de Perales.

Manuel Castellano ya dominaba la técnica del dibujo en los años en los que realizó estos que aquí se analizan. No obstante, téngase en cuenta que los dibujos son tomados del natural, en posturas probablemente incómodas y con la distracción del momento. Seguramente iría a los corrales provisto de lapiceros (lápiz negro principalmente) y un cuaderno, aunque posteriormente parece que las hojas pudieran haber sido recortadas y reencuadradas. Por tanto, la técnica es la propia de estas circunstancias, aunque no por ello debemos descartar que posteriormente Castellano concluyera con más precisión los dibujos.

Castellano quiso retratar a los toros con sus principales características físicas y sus poses. Le interesaba en muchos casos su naturalidad, así como los efectos de luz y volumen. Es ese volumen y el aspecto portentoso del astado, características que trabaja en sus dibujos. Sus trazos son por lo general firmes pero suaves, a pesar de lo esbozado de algunas composiciones y de la espontaneidad propia de las circunstancias en las que dibujaba, en definitiva son limpios y seguros y revelan un interés por el estudio del natural. Algo llamativo es que entre los dibujos que se conservan, rara vez se aprecian retoques, arrepentimientos o borrones. Su conjunto es verdaderamente un estudio singular del toro, pues por la singularidad del momento en que se producen, podríamos considerarlos como las instantáneas más fieles de la época, salvando siempre las distancias.

Y con una clara perspectiva de protagonismo hacia el animal, dejando por un momento de lado los otros factores y personajes

de las corridas. Son un estudio profundo y natural del toro de lidia alejado de aquellas versiones más fantasiosas, irreales o, incluso, terroríficas que artistas anteriores proyectaron con la intención de resaltar una mayor ferocidad. Manuel Castellano no parece que exagerara o modificara la realidad, pues, las descripciones dadas en *El Enano* concuerdan con los dibujos. Por ejemplo, cuando el astado era corni-corto, también lo era en el dibujo.

En definitiva, los retratos de los toros que hizo Castellano son, como afirma y resalta Cabrera, «una clara guía para el estudio de la ganadería brava desde su punto de vista fisiológico, tipológico». Cabrera se refiere a ellos como dibujos fotográficos.

Me gustaría terminar esta conferencia con unas palabras de Juan Carrete Parrondo, que sintetizan lo que les he querido transmitir:

Hoy en día, cuando creemos un tanto ingenuamente que dominamos la imagen como nunca antes en la historia, nos es difícil hacernos a la idea de hasta qué punto los dibujos de los artistas románticos, multiplicados por los medios manuales de estampación, llenaban de fantasía las mentes de millones de hombres. Eran unas imágenes, literales o más o menos fantásticas, que todavía hoy nos llenan de ensueño por su encanto intrínseco.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel (1934), «Dibujos inéditos del pintor Manuel Castellano», *Revista Blanco y Negro*, años 44, Madrid 2 de diciembre de 1934.
- BARCIA Y PAVÓN, Ángel María (1906), *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- BLASCO SOLER, Eusebio (1880), «Manuel Castellano», *Día de Moda*, año 1, núm. 9, 5 de abril de 1880, pp. 3-4.

- CABRERA BONET, Rafael (1990), *Los toros de Castellano*, Madrid, Unión de Bibliófilos Taurinos, 2. vols.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1989), *El siglo de oro de las tauromaquias: estampas taurinas, 1750-1868*, (cat. exp.), Madrid.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1991), *Colección de las principales suertes de una corrida de tros*, Madrid, Consejería de Cultura, Secretaría General Técnica.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1997), «Tauromaquias en la historia del arte», *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, núm. 150, pp. 37-43.
- CARRILLO, Rosario (1981), «Manuel Castellano», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 53, pp. 205-215.
- CASADO ALCALDE, Esteban (1985), «Iconografías madrileñas del pintor Manuel Castellano», *Archivo Español de Arte*, tomo 58, núm. 230, pp. 115-126.
- HERNÁNDEZ PUGH, Ana y MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel (2023), *Del lapicero al buril. El dibujo para grabar en tiempos de Goya*, (cat. exp.), Madrid.
- MORALES MARÍN, José Luis (1987), *Los toros en el arte*, Madrid.
- PARDÓ CANALIS, Enrique (1975), «Toreros y aficionados de la Villa y Corte en un lienzo de Castellano», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 211-220.
- TWISS, Richard (1775), *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, Londres.
- Tauromaquias. Goya y Carnicero*, (2005) (cat. exp.), Madrid.

NOTICIA DE JUAN CHÁEZ, ESCULTOR TAURINO

JESÚS URREA FERNÁNDEZ
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Valladolid

Ninguno de los estudiosos que trataron sobre el delicioso conjunto de figuras de toros y toreros, que pertenecieron hasta fines del siglo XX a los duques del Infantado, citó la fuente de información utilizada para atribuir al escultor granadino Pedro Antonio Hermoso (1763-1830) la paternidad de estas pequeñas pero excepcionales obras maestras, ni siquiera discutieron su adscripción pese a no existir argumento alguno que lo justifique, ni puedan compararse con el estilo y gusto manifestado por este artista en el resto de su producción. Tampoco Hermoso, en los sucesivos memoriales que elevó a la Corona pidiendo honores y favores, mencionó como suyas estas obras.

Antes de desmontar la tradicional atribución, resultaba evidente que su autor era un excelente animalista, buen conocedor de la

anatomía de caballos y toros, de la violencia de sus movimientos y de sus reacciones, lo cual aumentaba el interés de estas figuras, máxime si se tiene en cuenta que en aquellos años, exceptuando a Juan Pascual de Mena, Manuel Álvarez, Roberto Michel y Francisco Gutiérrez, que intervinieron en el concurso de modelos convocado por Carlos III en 1778 para levantar un monumento ecuestre a la memoria de Felipe V, o Pedro Michel, que modeló figuras de animales para el Belén o Nacimiento del Príncipe, únicamente pueden señalarse, como ejemplos de escultura animalística producida en la Corte madrileña, los leones de la escalera de Palacio Real, los de la fuente de Cibeles o los tritones de la de Neptuno. Carlos IV pensó también erigir una estatua ecuestre, dedicada a su padre Carlos III, y para aquel proyecto presentaron bocetos los escultores Juan Adán, Esteban de Ágreda, Alfonso Giraldo Bergaz, Domingo M^a Palmerani y Manuel Álvarez.

La ausencia de temática profana dentro de la escultura española, casi siempre asociada a la mentalidad religiosa, si se exceptúa el género del retrato y algunas manifestaciones de asunto literario o alegórico, resulta muy evidente. Lo cotidiano, intrascendente o popular no tuvo cabida en el imaginario artístico nacional hasta fechas muy tardías y no deja de ser paradójico que su aparición coincida en el tiempo con el desarrollo del pensamiento ilustrado (fig. 1).

En escultura, la presencia de ese sentimiento y su interpretación tuvo que estar mediatizada por el conocimiento de obras importadas de Nápoles, los famosos *presepe*, así como por la llegada de escultores «menores» al servicio de la Fábrica de porcelana del Buen Retiro, y en esa misma dirección de aceptación de lo popular caminaban los modelos diseñados por los cartonistas de la Fábrica de Tapices, pudiéndose, en última instancia, hacer responsable de esta nueva corriente al monarca Carlos III o a sus hijos los Príncipes de Asturias.



Figura 1.- Juan Cháez. *Los ríos Guadalhorce y Guadalmedina con el pastor*. Finca Guadalmedina, Málaga.

Dentro de ese ambiente de «casticismo exquisito» o de «majismo cortesano» se debe situar el conjunto de esculturas formado por un total de veintisiete figuras, dieciocho de las cuales son toreros, tres son caballos, dos mulillas y las restantes son toros. Su singular carácter impide establecer comparaciones estilísticas con ninguna otra obra conocida y su sorprendente originalidad es pareja a la que ofrecen los grupos de la *Matanza de los Inocentes* modelados por el escultor José Ginés para el Belén del Príncipe.

La gracia y elegancia de sus actitudes, concebidas casi como pasos de una danza interpretada por modelos pintados por Camarón o Carnicero, la delicadeza del acabado de sus rostros policromados, evocadores de las figuras de porcelana o los bizcochos del Buen Retiro, su canon esbelto o el pormenorizado estudio de los delicados atuendos toreros, contrastan con la violenta furia expresada por las embestidas de los toros o el apurado estudio anatómico de estos animales.

Ese mundo en contradicción, inestable, mezcla de fantasía y realidad, distinción y chulería, encajaba admirablemente con la sensibilidad que poseía la sociedad española en el momento en que fueron trabajados: la nobleza jugando a ser campesinos y los personajes populares convertidos en protagonistas. En definitiva, un mundo al revés, al menos en el plano teórico del gusto rococó, sobre el que intentaría poner orden la razón del neoclasicismo.

El ingreso en 1999 de este conjunto escultórico en las colecciones del Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, facilitó su mejor conocimiento y estudio, permitiendo su razonada adscripción al malagueño Juan Cháez, nacido posiblemente hacia 1750, que hubo de formarse en algún taller local, tal vez a la sombra de Fernando Ortiz o de Pedro Asensio, por entonces los escultores más destacados de esta ciudad andaluza donde comenzaban a popularizarse los pequeños grupos modelados en barro (fig. 2).



Figura 2.- Juan Cháez. *Tóros y Tórerros*. Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Su intervención en la decoración de los jardines de la finca malagueña de Santo Tomás en Churriana, propiedad del VII conde de Villalcázar de Sirga (1733-?), es probable que antes de 1782, le facilitaría su traslado a Madrid, así como su entrada en los medios cortesanos en un momento que ocupaba la importante cartera de Indias su paisano José Bernardo de Gálvez y Gallardo (1720-1787), muy dado a fomentar el proteccionismo sobre familiares y amigos. Sin que se sepa cómo, el artista entró en relación con el círculo del real infante don Luis Antonio de Borbón en su «corte» de Arenas de San Pedro, trabajando a su servicio desde el 9 de diciembre de 1783, durante tres años, con un sueldo anual de 12.000 reales, más otros 6.000 que recibía de su bolsillo secreto.

Para reconstruir su valoración coetánea se cuenta con el juicio emitido por el abate Antonio Ponz, quien, en su segunda visita a la famosa hacienda malagueña del Retiro, en Churriana, contempló en sus jardines «algunas fuentes con figuras de barro cocido, casi del tamaño de natural, ejecutadas por el originalísimo Cháez», calificativo extraordinariamente favorable en el exigente académico.

Como el infante don Luis falleció en 1785, Cháez se vería obligado, por la difícil situación económica que atravesaba al tener que mantener una extensa familia, a sacar rendimiento de esa

proximidad que había mantenido con la primera nobleza, además de intentar que el rey Carlos III continuara pagándole el sueldo que su difunto hermano le había asignado. Finalmente, en 1788, encontró destino como escultor en el Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid.

En 1791 don Jerónimo de Mendinueta, secretario del infante don Pedro, Gran Prior de la Orden de San Juan, señaló que este artista se encontraba dotado de «notoria habilidad y talento», asegurando que, con destino al *Belén* coleccionado por el infante don Luis, hizo asimismo seis figuras y que, entre sus obras, sobresalieron al parecer las que tenían por argumento los tipos de majos y majas y otros personajes populares como un cazador, un amolador y hasta un maragato a caballo.

El mismo Mendinueta suscribió un «papel presentado por Cháez en que él mismo dice para lo que puede ser útil», con tal de que se le ocupe en

la execución de alguna colección de obras, en la cual haya grupos, figuras sueltas, bajorelieves, bustos y demás adornos que representen aquellos pasajes de historia capaces de servir de instrucción, así como todas las operaciones prácticas de las Artes y Ciencias que puedan demostrar el camino para conseguir sus fines.

(En ellas trabajaría) trajes de todos tiempos, instrumentos de todas artes y ciencias, y asimismo todas aquellas cosas que recreando instruyen; con todas estas obras se podrá formar un gabinete de instrucción para generales, políticos, y particularmente Príncipes, sacándose las mismas figuras para la decoración del Nacimiento, Deseres (*deserts*), Chimeneas, Adornos de gabinetes y otras, pudiendo el Rey además mandarlas ejecutar en plata, bronce o china en su fábricas y talleres, como igualmente emplear las que sean análogas en los establecimientos públicos que SM tanto protege, para lo cual tiene Chaez un método particular y brevísimo de multiplicar toda clase de figuras.

Figura 3.- Juan Cháez. *Picador con su caballo.* Valladolid, Museo Nacional de Escultura.



El artista también se comprometía, nada más ni menos,

a enseñar durante la ejecución de estas obras los alumnos que se le apliquen a quienes demostrará teóricamente el verdadero camino para hacer estatuas tan buenas como las de los griegos, el manejo y método de modelos con cualquiera de las materias que en este objeto se emplean, enseñándoles también al mismo tiempo un modo ventajoso de imitar las obras de madera, barro o cera, al mármol, bronce antiguo y moderno y al natural, corrigiendo la imperfección con que esto se ha hecho hasta ahora.

Si bien es cierto que algunas de estas propuestas parecerían arrogantes,

Chaez se remite a la práctica de ellas, en el momento mismo que se quisieran probar, ya sea delante de artistas o ya de otras personas sin que preceda prevención ni preparación alguna, [...] de todo lo dicho resultará el bien de haber fomentado y ocupado

con utilidad a un profesor y a sus hijos, quedando una obra que acaso no la tendrá semejante la Europa y de poner a este precioso Arte en un estado de perfección que no ha tenido desde los Romanos, sin embargo de haberse anelado tanto para conseguirlo aunque infructuosamente.

Por entonces, Cháez gozaba ya del apoyo de la condesa-duquesa de Benavente quien, en marzo de 1788, le había comprado para su gabinete, por mediación de Tomás de Iriarte, un grupo escultórico representando a un *Cazador con los perros*, al que siguió, para formar pareja con este grupo, el encargo de un *Marinero o Pescador*, que Cháez entregó a la aristócrata en 1790 junto con otras figuras de *un Majo y una Maja*, además de diecisiete papeles «en que están recortadas varias letras que componen las principales oraciones de nuestra Religión», originales de Pedro de la Vega.

De nuevo a través de Iriarte, la de Benavente le contrató para esculpir una *Venus* en mármol de Carrara, material que ya había sido desbastado, aparte de otras *doce estatuas en barro*, de tamaño natural, alusivas a los personajes que se le indicasen. Sin embargo, Cháez difirió la entrega de las obras, hasta el punto de ser reconvenido por la Justicia, no sabiéndose con certeza si cumplió totalmente con el encargo, pues en 1793 confesaba tener deseo

de ver concluido todo lo que verse sobre intereses con S.E. para darla muestra de que no las amenazas, no las vexaciones, ni tampoco las promesas quitan ni añaden al deseo que tengo y he tenido por manifestarme reconocido a los favores que he recibido de S.E. y que nunca he procurado ocultar.

Por la Venus cobró 6.000 rs. y 2.000 rs. por cada figura en barro.

A fines de 1794, Antonio Gimbernat, director del Real Colegio de Cirugía, aseguraba que la creación del gabinete anatómico y patológico del centro se hallaba muy adelantada pues contaba, entre otras,



Figura 4.- Juan Cháez. *Momentos de la lidia*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

con cincuenta y siete piezas artificiales de cera, de las que destacaba aquellas que mostraban diversos estados de la preñez, desde la concepción hasta el parto, estando a punto de concluirse las que manifestaban los progresos del parto natural. Todas se habían realizado, bajo la dirección de Ignacio Lacaba, encargado de disección y luego catedrático de Anatomía, por Juan Cháez y por el escultor italiano Luigi Franceschi (m.1817), discípulo en Florencia del abate Félix Fontana, especializados ambos en los trabajos de cera.

Cháez era partícipe también del universo goyesco en su temática, en su concepto estético, en su trato y hasta en su clientela y, por si no fuese suficiente para considerarle autor de tan espléndida colección de tipos humanos y animales, estaba capacitado sobradamente en conocimientos de anatomía, así como reproductor mimético en cera de vísceras y músculos. La cronología de este

delicado artista malagueño y la fecha de 1789 en que, se supone, trabajó estos grupos también coinciden.

Tuvo que ser en el entorno del infante don Luis y de la duquesa de Osuna donde el escultor trabaría amistad con el pintor aragonés. Esta relación la recordaba años más tarde el poeta malagueño Juan M^a Maury Benítez al escribir, el 20 de junio de 1844, a don Juan Nicasio Gallego diciéndole: «Acaso habrá usted alcanzado a conocer en esa capital (Madrid) al estatuario malagueño Cháez, amigo de Goya, hombre de luces naturales nada comunes y de singular agudeza, el cual acostumbraba a defender la proposición de que en *El Quijote* se encerraba la ciencia toda». Gallego pudo haberlo tratado porque se trasladó desde su Zamora natal a Madrid, obligándole su ardiente defensa de los sucesos patrióticos del 2 de mayo de 1808 a marchar a Cádiz e iniciar una ajetreada biografía. Por su parte Maury, casi de la misma edad que el zamorano, conocería bien a su paisano el escultor y, ahondando en recuerdos comunes, buscaría estrechar más su amistad con el poeta.

Otro asunto es el de la procedencia de esta colección. Aseguró Sánchez de Neira que don Pedro Alcántara Téllez Girón Beaufort, XI duque de Osuna y XIV duque de Béjar y del Infantado (m.1844), gran coleccionista de obras de arte, las adquirió en la venta de los bienes que fueron embargados, por real decreto de 17 de octubre de 1833, al infante de España don Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855), hermano del monarca Fernando VII, por no acatar las disposiciones sucesorias de éste. A la Academia de San Fernando fueron a parar, como procedentes del secuestro de los bienes del infante don Carlos, los grupos de la *Matanza de los Inocentes*.

Siguiendo la afirmación de que pudieran proceder de los bienes del citado infante, se ha localizado otro expediente con el inventario de varios efectos del cuarto del infante don Sebastián Gabriel de Borbón entregados al alcalde del Palacio Real, en el que se describen, con medidas y trajes, figuras del Nacimiento y, entre ellas, las

de barro originales de Cháez: «Un cazador con su perro, un buey y un murciano; un grupo formado por pastor, perro y dos viejas; dos bueyes y una barrica; una mula con un serón; 21 figuras de ovejas, cabras, perros; 19 de pastores y pastoras; 12 aves; 38 patos; más otras 12 figuras».

Y, aunque en él no se menciona ninguna colección de toreros, entre los gastos satisfechos en enero de 1793 se registra un pago a Francisco López, maestro sillero de la real Casa, anotado en concepto «Nacimiento», por «el importe de quatro sillas de Toreros con sus rendages, evillas, frenos, estribos, espuelas y vanderillas de talcos de colores». El mismo sillero trabajaba en 1787 para el infante Don Gabriel de Borbón haciendo accesorios para las figuras de su Nacimiento.

Lo cierto es que el conjunto escultórico pasó a formar parte de la famosa Quinta de Canillejas, conocida más popularmente



Figura 5.- Juan Cháez. *Momentos de la lidia*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

como la «Alameda de Osuna», donde permanecieron hasta que, con motivo de la bancarrota que sufrió aquel título nobiliario, sus colecciones artísticas se dispersaron, pasando entonces los grupos de toros y toreros a manos del duque del Infantado, que los instaló en su castillo de Viñuelas (Madrid) pasando posteriormente a su domicilio madrileño.

Llegado a este punto, cabe preguntarse cómo fue imaginada en origen para su contemplación la disposición y montaje de este conjunto escultórico, abriéndose la posibilidad de una exposición unitaria —reproduciendo de manera simultánea la visión de la fiesta taurina en un coso o plaza urbana—, o bien fragmentando la narración de los diferentes lances y momentos de la «corrida» e instalándolos en escaparates o vitrinas.

Si bien no se conoce cómo se expusieron en la Alameda de Osuna, es probable que al llevarlos al castillo de Viñuelas se imitase la misma ordenación que antes habían tenido los diferentes grupos. Este último sistema sería más acorde con el carácter ilustrativo que supuestamente tuvo la colección, por reproducirse en sus escenas los momentos esenciales de la lidia, organizada del mismo modo en que se interpretaba en los grabados de la época.

Gracias a cuatro fotografías del Archivo Moreno (17610_B, 17611_B, 17612_B, y 17614_B), se conoce cómo y dónde se alojaban estas pequeñas esculturas en aquella residencia. En la pared que separaba el salón de retratos y el comedor principal se abrieron tres grandes huecos de formato rectangular, acristalados por ambos lados a manera de escaparates, que permitían desde el interior de las dos habitaciones la contemplación de las figuras agrupadas por «suertes». Trasladadas al domicilio madrileño de los últimos propietarios se comprueba, mediante fotografías obtenidas por Gudíol (Arxiu Mas, Fundació Amatller de Arte Hispànic), que se repitió la misma idea del anterior montaje, aunque reduciendo el tamaño de las vitrinas, cajeadas y enmarcadas, además de añadirse en su

pared trasera un cristal o espejo que reflejaba las esculturas por su parte posterior. Su disposición se aprecia también en uno de los episodios de la popular y magnífica serie televisa «Curro Jiménez».

Respecto a la probabilidad de atribuir otras obras a Cháez, creo que puede ponerse en relación con su producción la escultura de un personaje montado a caballo perteneciente a la colección del marqués de Astorga. Identificado como *retrato ecuestre de don Vicente Osorio de Moscoso y Guzmán*, duque de Medina de las Torres, marqués de Ayamonte, de Astorga, etc., fue quien como alférez mayor portó el pendón de la Divisa del Rey durante la ceremonia de proclamación del monarca Carlos IV desde su palacio hasta los sitios establecidos en la capital para tal fin (Foto Archivo Moreno: o6199_B y o6198_B).



Figura 6.- Montaje de la colección en el Castillo de Canillejas. Foto: Moreno. Ministerio de Cultura.



Figura 7.- Montaje de la colección en propiedad privada, Madrid. Foto: Gudiol.

La muerte de Cháez tuvo que suceder poco antes de la invasión francesa. Se sabe que se le apartó de su destino en el Gabinete anatómico del Colegio de cirugía el 21 de mayo de 1806, aunque manteniéndole su sueldo. Sin embargo, su nombre ya no aparece en el censo de profesiones artísticas elaborado en Madrid por orden del conde de Cabarrús, ministro de Hacienda en 1809, que se publicó en la *Gaceta* el 2 de marzo, mientras que entre los escultores comparecen D. Francisco y D. Juan Cháez, seguramente hijos suyos. Sin embargo, su estela artística no se apagó, incluso las noticias posteriores localizadas la prolongan al hablar de otras obras suyas o descubrir el nombre de algún discípulo.

Este era el caso de don Juan Picazo, «profesor de escultura, estatuario y retratista», que llegó a Valladolid en 1839, anunciándose como capacitado para trabajar «magníficamente figuras de barro,

siguiendo la escuela del célebre Cháez, para adorno de gabinetes y estrados». Manifestaba igualmente que había «trabajado con la mayor aceptación en las principales capitales de España», y ofrecía «sus tareas a las personas que gusten ocuparle, consiguiendo en muy pocas horas retratos de señores y señoras en bronce, yeso, arcilla y cera, tanto en tamaño pequeño como natural o de mayor altura», calificando «este nuevo método de retratar (de) inexplicable [...] pues por él se consigue la verdad misma por la ventaja de poder ver al sugeto de todos lados».

El nombre de Cháez vuelve a asociarse con figuras de *Nacimiento* en otros dos anuncios insertados tardíamente en la prensa madrileña. En 1875 se notifica que en la calle Tabernillas, 11, 2º se hallaba a la venta «una escogida colección de [figuras de Nacimiento] de Cháez, Rodríguez y Marín», y dos años después se avisa que en una tienda de la c/ Peligros, 1 y Aduana, 28 se vendía «un magnífico nacimiento (que) contiene la colección completa del célebre Cháez». Podía visitarse, previo pago de 2 rs la entrada, «de tres de la tarde a once de la noche todos los días, y de diez de la mañana a once de la noche los días festivos». Se afirmaba que tanto «por sus detalles como por su acertada colocación es apreciado por los inteligentes como una verdadera joya de arte».

Su vida y su catálogo permanecen abiertos, la investigación y la fortuna se encargarán de ir cerrando los capítulos por los que transitó su personalidad artística.

DOCUMENTACIÓN

Archivo Histórico Nacional, Estado, 2.566, doc. 99, 1785, s.f. Relación de los Individuos del Quarto del Infante D. Luis;

AHN, Estado, leg. 2.619, doc. 97-98: 1791, s.f.;

AHN, Sección Nobleza. Osuna, Cartas 393, D-29, 30 (1790-1794).

BIBLIOGRAFÍA

- Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 7-IX-1839, p. 624.
- BONELLS, Jaime y LACABA, Ignacio (1796), *Curso completo de Anatomía del cuerpo humano*, Madrid, 1820, pp. 302-309.
- BONET CORREA, Antonio (1978), *Andalucía barroca*, Barcelona, Ed. Polígrafa, pp. 295-302.
- CAMACHO, Rosario (1994), «Reflexiones en torno a los Jardines del Retiro en Churriana (Málaga): fechas y modelos», *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, I, pp. 247-266.
- DOMÍNGUEZ-FUENTES, Sophie (2006), «La influencia del *presepe* napolitano en la corte española. *El Belén del Infante don Luis*», *Goya*, 311, pp. 95-102.
- La Correspondencia de España*, 19-XII-1875, p. 3, y 13,15 y 19-XII-1877.
- MARQUESA DE CASA VALDÉS (1973), *Jardines de España*. Madrid, ed. Aguilar, pp.111-115.
- MORALES FOLGUERAS, José Miguel (1996), *Los jardines históricos de El Retiro*, Málaga.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan (2003), *Don Gabriel de Borbón y Sajonia*, Madrid, p. 433.
- PALACIO Y GARCÍA DE VELASCO, Francisco Javier (conde de las Almenas) (1918), *El arte en la tauromaquia*. Madrid, p. 23.
- PARDO CANALÍS, Enrique, *Escultores del siglo XIX* (1951), CSIC, Madrid, p. 150.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1955) «Noticia del escultor Juan Cháez», *Archivo Español de Arte*, 109, pp. 84-85.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1955), «Escultores italianos de los siglos XVIII y XIX en España», *Archivo Español de Arte*, pp. 101-102.
- PONZ, Antonio, *Viaje de España*, (t. XVIII, Carta V, 1794), ed. Madrid, 1947, p. 1.646.
- SÁNCHEZ, Alicia, MORAL Nerea del, y MICÓ, Sandra (2012), «Entre la ciencia y el arte. Ceroplástica anatómica para el Real Colegio

- de Cirugía de San Carlos (1786-1805)», *Archivo Español de Arte*, 340, pp. 328-349.
- SÁNCHEZ, Alicia y MORA, Nerea del (2013), «Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII», *Laboratorio de Arte*, 25, pp. 603-622.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1951), *Vida y obras de Goya*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1965), «Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya», *Ars Hispaniae*, Madrid, p. 308.
- SÁNCHEZ DE NEIRA, José (1896), *Gran Diccionario Taurómico*, Madrid, p. 276.
- SORRIBES, P.C (1930), «Visita al castillo de Viñuelas», *Boletín de la Sociedad Española de Excurisiones*, p. 289.
- URREA, Jesús (1988), «Un monumento para el Rey», *Fragmentos*, 12-14, pp. 261-267.
- URREA, Jesús (1999), *La colección de toros y toreros del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid.
- URREA, Jesús (2008), *La escala reducida. Catálogo Exposición*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, p. 10.
- URREA, Jesús (2010), «El escultor Juan Cháez», *Ars Magazine*, 3, nº 6, abril-junio, pp. 94-103.
- URREA, Jesús (2010), «La corrida de toros vista por el escultor Juan Cháez», en *TAURUS. Del mito al ritual*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, pp. 131-139.
- URREA, Jesús ((2010), «La corrida de toros del escultor malagueño Juan Cháez», en *Plaza de toros de Ronda, 225 años*. Real Maestranza de Ronda, Ronda, pp. 80-91.
- USANDIZAGA, Manuel (1948), *El Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid (1878-1828)*, Madrid.
- VARGAS-ZÚÑIGA, Antonio (1953), «Títulos y Grandezas del Reino», *Hidalguía*, pp. 167 y 903.

LA FOTOGRAFÍA TAURINA: REFLEJO DE LA GRANDEZA Y TRAGEDIA DE LA FIESTA

MURIEL FEINER
Fotógrafa

INTRODUCCIÓN PERSONAL

Es difícil hablar de la historia de la fotografía, que tanta relevancia y papel ha jugado en la historia de la tauromaquia, y hacer justicia a todos los que se han destacado a través de los siglos hasta el día de hoy.

Voy a tomar la licencia de presentar brevemente mi currículum, que refleja —en un plano muy personal— lo que para mí representa el incalculable valor de la Fotografía: Heredé mi pasión por la fotografía de mi padre en mi ciudad natal, Nueva York. A él le gustaba hacer fotos y películas y como mi madre murió de cáncer cuando yo era muy niña, las fotos que él hizo componían los únicos recuerdos que tuve de ella.

Imagen visual de la Tauromaquia. Fátima Halcón (ed.), Sevilla, RASBL, 2024, pp. 91-115.

Cuando llegué a España con veinte años para terminar mis estudios universitarios, encontré mi primer trabajo dando clases de inglés en el Centro de Instrucción Comercial e Industrial de Madrid, el popular *CICI*, y aproveché para matricularme a la vez en un curso de fotografía para profesionales, cuyo plan de estudios incluía la revelación de carretes y fotos en cubetas, proceso que puse en práctica montando un pequeño laboratorio en el cuarto de baño de mi apartamento, que tuve que desmontar cuando me casé y tuve mi primer hijo.

Entonces mandé los carretes a revelar, y de una hoja de contacto seleccionaba las fotos que quería positivar en papel. Los fotógrafos taurinos se resistían a pasar del blanco y negro al color porque, por una parte, era lo clásico en un mundillo con un hondo respeto por las tradiciones, y, por otra, el carrete de color y su posterior revelado eran mucho más caros, y —a diferencia de la digital de hoy—, no se sabía si se logró captar el momento preciso de la faena hasta que se revelara la película. Luego, los veteranos fotógrafos como el legendario alicantino Paco Cano, «Canito», se mostraron igual de reacios a pasar a la digital, que resultó ser un valioso invento. Tras la inversión inicial en una nueva cámara y equipo, no se gasta carretes y si el toro dobla las manos o el torero pincha en hueso al entrar a matar: borrón y cuenta nueva, y además ofrece la ventaja adicional de disponer de un reportaje de inmediato.

El cineasta taurino *par excellence* José Hernández Gan, «Pepe Gan», que fundó en los años cuarenta en Madrid la única Filmoteca Taurina en el mundo, mostró la misma reticencia a renovar. Él rodaba tanto los reportajes como los largometrajes en 35mm y no quiso cambiar al video por la supuesta pérdida de calidad. Sin embargo, siempre lamentaba que cuando llevaba gastado medio rollo y veía que el toro no valía nada, no podía borrar lo que había filmado. Tenía que mandar a revelar la película entera y «comer con patatas» las escenas que no le servían.

La presencia del fotógrafo taurino en la plaza ha hecho posible conservar la imagen cambiante del mundo del toro a lo largo de los años, proporcionando para la posteridad imágenes, algunas bellas y artísticas, y otras dramáticas y trágicas, que testimonian la esencia y la historia de la Fiesta. El fotógrafo hoy en día no está tan valorado como antes, debido a que el enorme avance de los medios audiovisuales con las retransmisiones en directo, reportajes televisivos, videos, DVDs, móvil e internet con páginas web, podcasts, etc., ha hecho el espectáculo accesible a todo el mundo, pero en la época de «Guerrita», «Joselito», Belmonte, «Machaquito», «Lagartijo», «Frascuero»,... si uno no estaba en la plaza, la única opción de visualizar lo que pasaba en el ruedo era contemplar los fotograbados en los periódicos y revistas de la época. Por lo tanto, me surgen serias dudas sobre el futuro del fotógrafo taurino profesional porque, lamentablemente, estamos bastante subvalorados en la actualidad, y una «especie en peligro de extinción», aunque resistimos porque poseemos una desmedida afición a los toros y a la cámara.

LA INVENCIÓN DE LA CÁMARA FOTOGRÁFICA

Hubo en la historia muchos inventores fascinados con la posibilidad de plasmar una imagen en una superficie empezando con la «cámara oscura», una cajita cerrada dotada con un pequeño agujero que dejaba entrar la luz para proyectar una imagen sobre un material sensible colocado en el interior. Joseph Nicéphore Niépce mejoró este primitivo artilugio empleando una placa cubierta de betún que se endurecía al estar expuesto a la luz. Al retirar la capa de betún, se descubrió la imagen, pero era un proceso sumamente lento.

Se data oficialmente la fecha de la invención de la cámara fotográfica en 1839, cuando el también francés Louis Jacques Daguerre patentó un proceso bastante complicado, pero más rápido, que reproducía una imagen en una placa previamente sensibilizada con

plata y yodo. Se revelaba dicha imagen al ser expuesta al vapor del mercurio, y así nació el llamado «daguerrotipo».

La primera instantánea de tema taurino fue precisamente una foto de la plaza de toros de La Maestranza, sacada por el irlandés Edward King Tenison en 1853. Curiosamente nació una fructífera relación entre la incipiente fotografía taurina y los profesionales extranjeros, sobre todo los franceses, como Jean Laurent (1816-1886), que se sintió muy atraído por la corrida y fue el primero en tomar imágenes del toro y del torero en el ruedo. La belleza, el empaque, el dramatismo y la majestuosidad del espectáculo causó impacto inmediato en los nuevos adeptos del recién inventado artilugio.

Hay que resaltar que los profesionales a finales del siglo XIX tenían que cargar con la pesada cámara, las placas de cristal y el imprescindible trípode. Así que Jean Laurent, a quien el catedrático Juan Miguel Sánchez Vigil denominó «el pionero del fotoperiodismo» en España, viajaba a los cosos taurinos con un carrito para transportar tan incómodo material y que le servía a la vez de laboratorio portátil.

A principios del siglo XX se había evolucionado mucho en relación con la mecánica de la cámara, la técnica, el peso y la rapidez de la obturación, y ya se podía captar imágenes de la acción en el ruedo. Al contemplar las fotos de aquella época hay que tener en cuenta que el toro embestía de forma diferente, los toreros tenían otro concepto del toreo y toreaban más de prisa y, muy importante, el obturador de las cámaras aún tardaba en abrir y cerrar para captar las imágenes sin la precisión de las máquinas actuales. Por eso, se adoptó la costumbre de hacer retratos de estudio a finales del siglo XIX y comienzos del XX, como los que se conservan de Emile Beauchy, en Sevilla, y de Alfonso Sánchez García, «Alfonso», Baldomero Fernández Raygón, «Baldomero», el padre del inolvidable «Pepe Aguayo», Manuel Compañy y los hermanos Calvache: Diego, José —«Walken»— y Antonio, que poseían estudios en el centro de Madrid. Este último simultaneaba la profesión de fotógrafo con las de torero y actor.

El tema de los estudios sugiere una curiosa anécdota relacionada con el desdichado torero valenciano Manuel Granero. El fotógrafo Antonio Cánovas del Castillo (1862-1933), sobrino del que fue presidente del gobierno español, usaba el seudónimo de Dalton «Kaulak» y ostentaba la triste fama de haber hecho el último retrato de Granero, antes de que éste llegara al coso madrileño aquel fatídico 7 de mayo de 1922. Granero montó en su carruaje, vestido ya de torero, y camino a la plaza, decidió de repente parar en el estudio de Kaulak, que también era pintor y escritor. Era muy extraño que quisiera hacerlo la misma mañana que iba a torear, porque podía haberlo hecho tranquilamente cualquier otro día, como hacían todos los toreros.

Granero subió a la cuarta planta del edificio de la calle Alcalá 4, muy cerca de la Puerta del Sol, donde estaba el estudio, acompañado de su fiel mozo de espadas, Joaquín Sanchís Serrano, «Finezas», desconociendo el trágico destino que le aguardaba en la plaza de toros de la Carretera de Aragón, y que aquella foto iba a ser la última de posado. Algunos decían que Granero había comentado que ya no haría más fotos vestido de torero. ¿Era un inquietante presagio o planes de cortarse la coleta? Extraña la última posibilidad porque solo contaba por entonces con veinte años y estaba en pleno apogeo de su carrera. Después de la cornada mortal de su íntimo amigo, «Finezas» lamentó: «Le vestí de torero a las tres de la tarde y le amortajé a las cinco». Tras la tragedia, «Finezas» no quiso ser mozo de espadas de otro torero, pero como toda su vida había girado alrededor de los toros, optó por coger las cámaras y terminó convirtiéndose en uno de los más grandes fotógrafos taurinos de la historia.

Los primeros reportajes sobre toreros, con fotografías de estudio, aparecieron en la revista *Blanco y Negro* en 1893 y *Nuevo Mundo* publicó imágenes sacadas en vivo y en directo en la plaza en 1894. Luego surgió una notable gama de publicaciones

especializadas como *Sol y Sombra*, *Toros y Toreros*, *La Verdad Taurina*, *El Arte Taurino*, *Los Tòros*, *La Afición*, *El Eco Taurino*, *La Corrida* y la más destacable: *La Lidia*, que se publicó entre 1882-1890 en su primera etapa, en una época cuando llegó a haber casi un centenar de publicaciones taurinas. *La Lidia* fue famosa por las magníficas litografías de Daniel Perea publicadas en el folio central y por sus excelentes fotografías. Gracias al sistema de fotograbado, se podían reflejar las proezas de los héroes taurinos de las épocas pasadas, como «Joselito», Belmonte, Rafael «El Gallo», Granero, Marcial Lalanda, etc.

En 1943 apareció el primero número de *El Ruedo* como una sección del diario deportivo *Marca*, pero en 1944 se convirtió en la revista más popular de toros hasta su desaparición en febrero de 1976, con grandes colaboradores y fotógrafos como Zarco, Cerdá, Ladis (desde Córdoba), Lendínez, Cuevas, Rubio, Santos Trullo y un largo etcétera. Más o menos al mismo tiempo la Editorial Católica fundó *Dígame*, dirigida por el periodista Ricardo García «K-Hito» (1941-1971), que ofrecía un contenido más variado sobre el mundo del espectáculo en general, aunque su principal foco editorial era lo taurino. Aunque hubo después otras publicaciones taurinas de interés, las más longevas han sido los semanarios *6Tòros6*, fundado en 1990, que lamentablemente desapareció en 2020 debido a la pandemia, y *Aplausos*, publicada en Valencia, que empezó en formato tabloide en 1973 y ahora es revista mensual.

Señalamos que, durante la Edad de Oro del Toreo, o sea, a partir de los años veinte, hubo tres destacados fotógrafos taurinos: Baldomero (1886-1956) en Madrid, Juan José Serrano (1888-1969) en Sevilla y José Mateo (1896-1948) en Barcelona, que cubrían los acontecimientos en las tres principales capitales taurinas y sus respectivas zonas.

Toda la historia, grandeza y tragedia de la Fiesta desarrollada en el ruedo ha sido captada y conservada, gracias a la labor

de fotógrafos como, además de los tres citados, «Alfonso», Antonio Calvache, Baldomero y Pepe Aguayo, Joaquín y Manuel Sanchís («Finezas» y «Finezas II»; el segundo, hijo del que fue mozo de espadas del infortunado Granero), Ampuero, Luis Arenas, Francisco Marí, Juan Vandel, Manuel Vaquero y, después, Cervera, Paco Cano (el único fotógrafo-testigo de la muerte de «Manolete» en Linares y partícipe directo en ochenta años de tauromaquia), «Diego» Rodríguez Vallejo (seguidor de Santiago Martín «El Viti»), el rondeño Miguel Martín (amigo de Antonio Ordóñez), Agustín González Arjona, Alberto y Arturo Lendínez (padre e hijo), Martín Sánchez Yubero, José Rubio, hasta los más recientes Pedro Vega, Julián Madrigal, Jesús Rodríguez «El Chato», Emilio Cuevas, los «Botán», Pepe, Agustín, Joaquín y Agustín Jr. (las siguientes generaciones de «Arjona»), Damián Gil, José Pozo Boje, Ángel Febrero, Enrique Moratalla Barba, José Ramón Lozano, y un largo etcétera en la actualidad que no me atrevo de nombrar por el gran temor de dejar algunos en el tintero.

El verdadero «Cossío» de la fotografía taurina y una gran contribución a la literatura taurómaca en general, es la *Historia de la Fotografía Taurina*, escrita por Manuel Durán Blázquez y Juan Miguel Sánchez Vigil, ganadores del Premio San Patricio del año 1990. Publicada en dos tomos por Espasa Calpe, la obra recorre con todo detalle y valiosas ilustraciones, todo lo que ha sido la relación entre la cámara y el ruedo.

La profesión de fotógrafo taurino pasaba muy a menudo de padre a hijo, como suele ocurrir en cualquier profesión que requiere una profunda vocación, como médico o abogado. En el siglo pasado, el XX, destacaron Alfonso Sánchez García que pudo contar con un inmejorable ayudante, su hijo mayor Alfonso Sánchez Portela, y Baldomero Fernández Raygón con su vástago Pepe Fernández «Aguayo». En la vieja plaza de la Carretera de Aragón, padres e hijos se sentaban en lados opuestos del coso: Alfonso y Baldomero, que

eran íntimos amigos, en la contrabarrera del 8 y sus hijos respectivos en el tendido 2, para coger la acción del ángulo contrario, tal como hicieron, por ejemplo, con las trágicas muertes de Manuel Granero y Florentino Ballesteros.

La fotografía ha evolucionado considerablemente en la faceta técnica a lo largo de los años con las cámaras réflex automáticas y los nuevos modelos sin espejo que son muy ligeros y cómodos de usar. Hasta se hacen fotos cada vez mejor con el móvil... que ha surgido como un «pequeño enemigo» del fotógrafo profesional, aunque realmente no se pueden sustituir los conocimientos, la experiencia, la inspiración y el arte de un experto.

Personalmente, no suelo hacer ráfagas como los corresponsales «todo terreno» de la prensa nacional que a veces me tocan al lado en el callejón, porque ellos a menudo no suelen estar muy familiarizados con los matices del toreo, y les da un poco igual las fotos que sacan. Yo aprendí a hacer las fotos enfocando, haciendo clic y avanzando el rollo de la película, y pronto descubrí que, si quería captar el momento preciso del pase o lance tenía que anticipar el momento. Como el consejo que dio el periodista y escritor taurino Francisco Narbona al sevillano Luis Arenas, que se disponía a fotografiar su primera corrida de toros: «El momento del disparo debía coincidir con la primera vocal del ‘olé’ y no con la última, de forma que cuando el público empieza a aclamar al diestro, la foto ya está sacada». Además, a mí me gusta «torear» con el torero, y así ni veo ni siento lo que hace. Sin embargo, hay toreros, como Morante de la Puebla o Juan Ortega, que toorean con tanta despaciosidad y temple que da tiempo de tirar varias instantáneas.

Reconozco que a veces resulta útil el móvil, porque uno lo tiene muy a mano y puede hacer fotos de más amplitud, sin tener que cambiar de objetivo a un gran angular, pero lo rechazo para la «acción» en el ruedo. Cuando me toca hacer un reportaje de una

entrega de premios o la presentación de un libro, me encuentro con un «bosque» de brazos alzados con móviles. Hoy en día la gente tampoco te pide que les hagas fotos con algún famoso, sino que te pasa directamente su móvil para que TÚ mismo hagas la foto de ellos. A mí personalmente no me importa hacerlo, pero tengo compañeros que sí, porque luchan para vivir de la fotografía y a menudo terminan amargados.

A propósito de lo que acabo de decir, me viene a la mente una anécdota con el maestro José Tomás cuando se le otorgó el premio «La Oreja de Oro» de Radio Nacional de España por su triunfal temporada de 2008. Le hice la foto posando con el trofeo, y luego se acercó todo el mundo para retratarse con el torero de Galapagar. Todos me decían: «Muriel, hazme una foto por favor». Vi que el maestro empezaba a cansarse, y le comenté: «No piense Vd. que estoy haciendo ‘mi agosto’ a su costa. Todos son grandes amigos míos y no les puedo cobrar». Él me contestó con cierta solemnidad: «Tal vez tienes demasiados amigos», a lo cual respondí sin pensarlo: «Maestro, ¿no se puede tener demasiados amigos!», pero he descubierto que, en algunas ocasiones, tal vez él tenía razón.

Muchos de los mejores fotógrafos taurinos intentaron ser toreros en su juventud, que claramente no fue mi caso, aunque sí tomé clases prácticas para entender mejor el toreo y aprender el manejo de los trastos, la colocación, como correr la mano, el temple ... Entre los que sí han hecho serios intentos para triunfar en el ruedo, hay que citar primero al inolvidable Paco Cano «Canito», Pepe Aguayo, Antonio Calvache, Pepe Arjona, Pedro Vega, Emilio Cuevas, Diego Rodríguez, Pedro Carretero, Jesús Rodríguez «El Chato» y el contemporáneo mexicano Emilio Méndez, entre otros.

UNA IMAGEN VALE MIL PALABRAS

Aquí va una selección de fotos y cada una encierra su pequeña historia.

José Demaría Vázquez «Campúa» sacó esta foto de Ignacio Sánchez Mejías llorando la muerte de su cuñado, José Gómez «Gallito», que yacía cadáver en la camilla de la enfermería de la plaza de toros de Talavera de la Reina, el 16 de mayo de 1920. Curiosamente «Joselito» no tenía que actuar ese día, y venía en sustitución de su hermano Rafael «El Gallo», que estaba convaleciente de un percance. La expresión en la cara de Sánchez Mejías captada por el fotógrafo refleja una mezcla de profundo dolor e incredulidad:



Figura 1.- José Demaría Vázquez «Campúa». *La muerte de Joselito* (Ignacio Sánchez Mejías llora la muerte de su cuñado)

¿Cómo el torero considerado el más poderoso del toreo pudo encontrar la muerte en las astas de «Bailaor» de la Viuda de Ortega? Se dice que «Campúa» sacó la foto de la trágica escena desde la ventana de la enfermería, sin que Ignacio lo supiera. Se transportó el cuerpo de «Joselito» primero a su casa de Madrid, en la calle Arrieta 14, donde fue velado hasta el día siguiente, cuando se llevó el féretro a la Estación de Mediodía (Atocha) para trasladarlo a Sevilla, donde recibió cristiana sepultura en el cementerio de San Fernando, uno de los más bellos camposantos del mundo. La familia encargó al escultor valenciano Mariano Benlliure un precioso mausoleo para los restos mortales de «Joselito», que catorce años después acogería los de Ignacio Sánchez Mejías, herido mortalmente en la plaza de toros de Manzanares, el 13 de agosto de 1934. Asimismo, enterrados en este grandioso panteón están el hermano mayor de «Joselito», Rafael «El Gallo», fallecido el 25 de mayo de 1960, y la sobrina de Los Gallos, la famosa recitadora, sobre todo taurina y lorquiana, Gabriela Ortega, el 11 de agosto de 1995.

Las figuras 2 y 3 corresponden a las últimas imágenes de la vida de Manue Granero. La figura 2 fue el último retrato de estudio de Manuel Granero, hecho por Kaulak aquel fatídico día 7 de mayo de 1922. La figura 3, sacada por Alfonso, corresponde a unas horas más tarde, cuando el valenciano yacía ya muerto en la enfermería del coso madrileño, imagen parecida a la de «Joselito el Gallo» en las mismas trágicas

EL ÚLTIMO RETRATO DE GRANERO



Figura 2.- Kaulak. Último retrato de Granero (7 de mayo de 1922).



Figura 3.- Alfonso, *Muerte de Granero*

circunstancias en Talavera. Alfonso no se encontraba en la plaza talaverana ese día para ver el festejo, como «Campúa», pero se desplazó corriendo a la localidad toledana para hacer un retrato póstumo del torero de Gelves en la enfermería.

Alfonso trabajaba para los periódicos y por lo tanto a él le interesaba más la foto-noticia que la artística. Y aquel 23 de enero de 1928 (fig. 4) se encontró con una oportunidad de oro, siendo testigo directo con su cámara de la heroica hazaña de Diego Mazquiarán «Fortuna». Un toro que era transportado en camión al matadero se escapó y correteaba a sus anchas por la amplia avenida de la Gran Vía madrileña, que por entonces se llamaba Conde de Peñalver. «Fortuna», que estaba de paseo con su mujer, se quitó la gabardina e intentó sujetar al toro, mientras mandó a alguien a su casa para que le trajese un estoque y una muleta. «Fortuna» despachó



Figura 4.- Alfonso. *Diego Masquiarán, «Fortuna», da muerte a un toro en la Gran Vía madrileña* (23 enero 1928)

a un toro con impresionantes pitones tras varios intentos, proeza que captó Alfonso, cuyo estudio se encontraba en la cercana calle de Fuencarral 4. El fotógrafo ilustró un gran reportaje que el periodista Rómulo Horcada reseñó así con una pequeña dosis de humor: «Sin carteles anunciadores, la temporada taurina de 1928 comenzó prematuramente, el día 23 de enero, con una corrida callejera en la que actuó «Fortuna» como único espada, al estoquear un solo toro de anónima ganadería».

Manuel Cervera (1877-1968) hizo esta foto (fig. 5) en la plaza de toros de Toledo, el día del Corpus de 1918. Fue la primera fotografía taurina reconocida mundialmente, siendo galardonada con el primer premio en la Exposición Internacional de Londres de 1919. Titulada también *El Coleo*, taurinamente hablando es una imagen de gran valor histórico porque corresponde a un mano a mano entre dos grandes figuras de la época, Juan Belmonte,



Figura 5.- Manuel Cervera. *Caída al descubierto*. Plaza de toros de Toledo, 1918

que está coleando al toro, y el mexicano Rodolfo Gaona, quienes intentan hacer el quite al picador Farnesio que se encontraba a merced del toro.

Hablando de Rodolfo Gaona, el gran torero mexicano que se erigió en serio rival de «Joselito», se hizo muy famoso en gran parte por una foto publicada en *El Imparcial* y bautizada como *El Par de Pamplona* (fig. 6), por la perfecta ejecución y colocación de las banderillas a un toro de Concha y Sierra. Gaona tuvo la gran suerte de que el fotógrafo Aurelio Roderó Reca estuviese en el coso navarro el 8 de julio de 1915 y pudo captar el momento preciso con el rudimentario artefacto fotográfico de la época.

Una de las primeras reglas que se enseña a los jóvenes aspirantes a torero es «Para ser torero: hay que parecerlo», y por eso me encanta esta foto de Manolo y Pepe Bienvenida (fig. 7), vestidos de corto, andando por las calles de Nueva York, en el año 1927, con

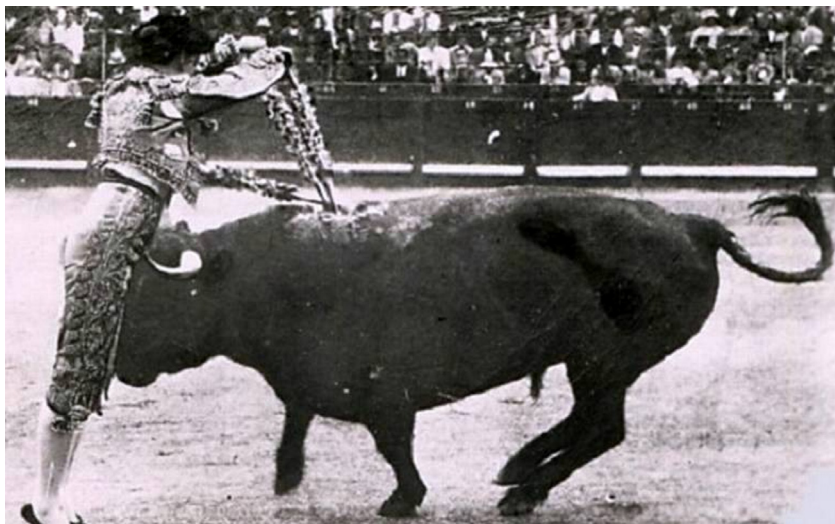


Figura 6.- Aurelio Rodero Reca. *El par de Pamplona*, 8 de julio de 1915



Figura 7.- Manolo y Pepe
Bienvenida, vestidos de
corto, andando por las
calles de Nueva York,
1927.

el señorío y el aplomo de dos hombrecitos. ¡Seguro que los neoyorquinos no habían visto nada parecido!

Se encontraban en la «Gran Manzana» para actuar en dos festejos montados por su padre, el inimitable «Papa Negro». El día 17 de julio de 1927, Manolo y Pepe hicieron un solemne paseíllo vestidos de luces en el Coney Island Baseball Stadium [barrio de Brooklyn] para lidiar cuatro reses de la ganadería mexicana de La Punta. La organización y montaje del insólito evento no hizo más que acarrear problemas. Hubo mal tiempo en el primer festejo y una inesperada tormenta de verano llenó el ruedo del recinto de barro, la banda tocó un foxtrot en vez de un pasodoble, y hubo exigencias de todo tipo de la Sociedad Protectora de Animales, incluyendo la prohibición de derramar ni una gota de sangre —bovina, por supuesto—, porque no les preocupaba en absoluto la integridad física de los críos.

Ángel Luis Bienvenida me contó esta anécdota:

Se repitió el espectáculo el 30 de julio y la becerra cogió a Pepito y le volteó aparatosamente, afortunadamente sin consecuencias. El público saltaba de sus asientos y aplaudía a rabiar, gritando: «Do it again! Do it again!» [¡Qué lo repita! ¡Qué lo repita!]. Los chavales miraban a su padre, incrédulos: «¡Papa, vámonos! Esta gente está loca».

Tras celebrar la segunda actuación y con tantos contratiempos, el «Papa Negro» optó por donar el ganado restante a una institución benéfica y hacer las maletas, rumbo a España.

Por muchos motivos, Francisco Cano «Canito» era de los más famosos y legendarios fotógrafos españoles. Amigo de todos los grandes toreros y personalidades de la época y además íntimo de «Manolete». Ostentó el honor de ser el único fotógrafo presente en Linares el fatídico 28 de agosto de 1947, cuando el diestro cordobés resultó mortalmente herido por «Islero», de la temida divisa de



Figura 8.- Francisco Cano, «Canito». *La muerte de Manolete*, 28 agosto 1947.

Miura. En el fondo, «Canito» estuvo allí por casualidad, porque le contrató el diestro Luis Miguel Dominguín para viajar con él y cubrir una serie de festejos en los que iba a actuar. Era una costumbre entre los toreros de más cartel llevar un fotógrafo con la cuadrilla para dejar constancia de sus actuaciones con fines publicitarios. La gira empezó en Linares y Paco me contó que, tras la tragedia, quiso ir a Córdoba para asistir al entierro de su amigo, pero Luis Miguel le contestó: «¿Quién te contrató, Manolete o yo?» Dominguín toreaba al otro día una corrida muy importante en Málaga y obtuvo un gran triunfo, cortando hasta un rabo. Pero «Canito» no consiguió ninguna foto de esa extraordinaria actuación:

Se estropeó la película en el revelador y Luis Miguel se puso furioso, diciéndome que lo hice a propósito porque no me dejó ir a Córdoba. Sí que estuve enfadado, pero jamás habría destruido un gran reportaje intencionadamente. Creo que simplemente fue un castigo divino.



Figura 9.- Muriel Feiner. *Canito toreando*.

Yo tuve la suerte de ser amiga de «Canito» y me regaló su emblemática gorra blanca con dedicatoria, y también tuve la gran fortuna de captar la última foto de Paco toreando a sus casi 90 años (fig. 9). Tuvo lugar en la finca «Peñalosa», de Miguel Báez «Litri», donde se iba a celebrar un tentadero y luego disfrutar de una paella preparada por el propio maestro onubense. Hubo que cancelar la tiente por la lluvia caída y por el pantanoso piso de la plaza, pero eso no fue impedimento para que «Canito» rogara al «Litri» que soltase una vaca para él, y lo toreó con indudable maestría y profundo gozo.

La primera y única agencia fotográfica taurina es la de Botán, fundada en 1957 por Fernando Botán Mon. En el año 1972, el hijo del fundador, Fernando Botán Castillo, ganó el tercer premio en el Concurso Mundial de Fotografía de Prensa con su instantánea *El toro volador* y, al año siguiente, repitió con *La pirueta* (fig. 10) que mereció el primer premio. Los Botán tenían el estudio en la calle Hermosilla, 87, cerca de la plaza de Manuel Becerra, y por lo tanto



Figura 10.-
Fernando
Botán Castillo.
La pirueta.

no muy lejos de Las Ventas. Formaron un gran equipo: la hija de ese último, Carmen Botán, y los grandes profesionales Santiago Martín Ramírez, Domingo Álvarez Pérez y Santiago Ojeda García, marido de Carmen, que perpetúan la gran labor de sus predecesores.

Tengo especial cariño a esta foto (fig. 11), sacada durante una tiente en la finca jerezana Los Alburejos, propiedad por entonces de don Álvaro Domecq y Díez. Fue un día inolvidable para mí, por



Figura 11.-
Muriel Feiner.
Álvaro Domecq
y Díez en Los
Alburejos.

tener la ocasión de tratar a un hombre con tanto señorío a la vez de humanidad y sencillez. En la foto aparecen las tres generaciones de rejoneadores: Don Álvaro, su hijo «Alvarito» —Álvaro Domecq Romero— y los dos nietos, Luis y Antonio Domecq Domecq.

Si tengo que destacar una sola foto de mi archivo, sería sin duda ésta de la *Media verónica*, del maestro madrileño Antonio Chenel «Antoñete» (fig. 12), correspondiente a su actuación en Las Ventas



Figura 12.-
Muriel Feiner.
Media verónica
de Antonio
Chenel, *Antoñete*.
1983.

en mayo de 1983. Un grandioso torero (y persona) al que admiraba mucho. Publiqué una entrevista con él, ilustrada con algunas fotos que había sacado ese día. El maestro se quedó encantado con la *Media verónica*, y se sorprendió al saber que las había hecho yo y no uno de los más conocidos profesionales. Lo que no supo es que estaba sin localidad sentada arriba en la escalera del tendido 2 de Las Ventas, y que estaba embarazada de seis meses. Me encargó varias docenas de la *media* y una gran ampliación para el salón de su finca en Navalagamella. Cuando la Comunidad de Madrid quiso colocar una placa en su honor en la Puerta Grande, le pidió una foto y les dio mi *Media verónica*. ¿Cómo pude captar esa foto que tanto gustó al maestro? Fue un milagro, pero en parte porque yo sentía tan profundamente su toreo que hasta *toreaba* con él.

Añado una curiosa foto más de mi archivo (fig. 13). Cuando yo descubrí el mundo del toro: su belleza, su dureza y su machismo —¿cómo no? —, se despertó en mí un natural interés por cualquier mujer que lograra adentrarse en este mundillo tan cerrado y me puse a escribir mi primer libro *La mujer en el mundo del toro*, publicado por Alianza Editorial en 1995. Fui con mi marido



Figura 13.-
Muriel Feiner
Cristina Sánchez
en la plaza de
toros portátil de
Getafe.

Pedro Giraldo a ver una corrida mixta celebrada en la plaza portátil de Getafe (Madrid) en la que toreaba un amigo nuestro José Antonio Carretero, y se soltó un novillo para una chica cuyo nombre ni siquiera figuró en el cartel. Fue su debut en público y aún no poseía un vestido de luces, teniendo que actuar con traje campero. Años después, repasando negativos antiguos me di cuenta de que esa jovencita fue Cristina Sánchez, natural del pueblo cercano de Parla. Cristina progresó tanto en su carrera que tomó la alternativa el 25 de mayo de 1996 en Nîmes (Francia), con un cartel de verdadero lujo: Curro Romero y José María Manzanares, padre.

Gajes de Oficio. Hice esta foto (fig. 14) de tres grandes profesionales, cada uno en su propio campo: el actor Viggo Mortensen, el cineasta español Agustín Díaz Yanes y el maestro Curro Vázquez. Tras hacer la foto me di cuenta de que la tapa de la cámara estaba rota y se había estropeado el carrete. Afortunadamente llevaba conmigo una cámara de repuesto y tuve que repetir el retrato... algo que no pareció agrandar mucho al protagonista de *El señor de los anillos* y de *El capitán Alatriste*, que estaba centrado en leer el programa. Moraleja: «Estar siempre preparado».



Figura 14.-
Muriel Feiner.
Viggo Mortensen,
Curro Vázquez
y Agustín Díaz
Yanes.



Figura 15.- Manolete sonriendo antes de empezar una corrida.

El director y guionista Agustín Díaz Yanes heredó su inmensa afición taurina de su padre, el célebre banderillero Agustín Díez «Michelín», que iba con «Manolete», entre otras grandes figuras de su época. Esa pasión por los toros lo refleja con un pequeño guiño a la tauromaquia en todas sus películas, como si fuera una especie de talismán. En *Sin Noticias de Dios* empleó esta foto (fig. 15) como atrezzo, que provocó un pertinente diálogo en el filme: «Nada es como parece. Mira a esa foto de «Manolete». Se decía que era muy serio y que no sonreía jamás». «Tano» me explicó que la foto correspondía a una corrida en la que la cuadrilla entera observaba cómo una chica recogía su larga falda para subir a su localidad, dejando entrever su pantorrilla, algo que no se solía mostrar en esa época.

Otras imágenes se corresponden con la importancia de la colocación. Un buen amigo mío, Luis Fraile, sacó una foto desde el alto del tendido 3 de Las Ventas. Tras recibir una grave cornada en

el muslo y sin embargo permanecer en el ruedo hasta ver morir su enemigo, Ginés Marín se dirigía con increíble serenidad hacia la enfermería, y en el camino por el callejón recibió un beso de su padre, Guillermo, a la vez picador en su cuadrilla. Yo estaba en el burladero de fotógrafos del tendido 8, al otro lado de la plaza, y no de frente. Como dijo el querido maestro Antonio Chenel «Antoñete», «la colocación es clave no solo para torear, sino en la vida misma e incluso para pedir una cerveza en el bar».

CONCLUSIÓN

La fotografía taurina es el depósito de la historia del toreo a través de casi dos siglos. Hubo un fotógrafo taurino en Madrid que se llamaba José Mateo del cual no sabemos nada desde hace tiempo. Mateo solía acompañar a los jóvenes aspirantes y novilleros sin picadores en los años setenta, ochenta y noventa, hasta los pueblos más remotos para hacerles fotos que les valían para demostrar a los empresarios que sabían torear. Mateo les hacía reportajes en blanco y negro y los vendía a precios muy asequibles y si no lo cobraba, le daba igual. Es una enorme pena desconocer el paradero final de él y de su obra.

Por eso, hay que hacer especial reconocimiento a la labor de las cuatro generaciones de **Arjona** en Sevilla y las tres de **Botán** en Madrid, que poseen un tesoro artístico e histórico, pero hay muchos más archivos de fotógrafos que estamos perdiendo. Afortunadamente, la Hemeroteca Municipal de Sevilla conserva la colección de Juan José Serrano y la Biblioteca Nacional y el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid hacen lo mismo con las de Kaulak, Serrano, Rodero y Martín Sánchez Yubero, entre otras. Parte del archivo de «Finezas» está en la Biblioteca de Valencia, y Santiago Ojeda «Botan» está trabajando con el hijo de Jesús Rodríguez «El Chato», para digitalizar la colección de su padre. Lamento que, en general, no se valoren estas colecciones, que no solo captan

imágenes taurinas, sino las de la vida cotidiana, las costumbres y la vestimenta de la sociedad en distintas épocas de la historia.

Es evidente que para ser buen fotógrafo taurino hay que ser primero aficionado, y personalmente no puedo ir a los toros sin mi cámara, porque para mí constituye una manera de *vivir* la corrida y cumplir con el reto de captar y plasmar los sentimientos del torero y la belleza de la Fiesta.

La tauromaquia es ARTE con letras mayúsculas y como tal tiene el poder y la fuerza de influir en todas las demás artes como vemos en la pintura, la escultura, la literatura, la poesía, la danza, el cine... y en la fotografía, que capta la inmediata realidad de la obra plástica del encuentro entre el hombre y la bestia —el toro y el torero—, y por eso agradezco que la Fundación de Estudios Taurinos haya reconocido la necesidad de incorporar la Fotografía Taurina en su simposio «Cultura visual de la tauromaquia».

BIBLIOGRAFÍA

- AMOROS MAYORAL, Antonio (2021): *Catálogo de la exposición: «La memoria taurina. Fotografías taurinas en los archivos estatales*. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- DURÁN, Manuel y SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1989): *La Historia de la Fotografía Taurina*. 2 tomos. Madrid, colección La Tauromaquia, Espasa Calpe.
- FEINER, Muriel (1995): *La mujer en el mundo del toro*. Madrid, Alianza Editorial.
- FEINER, Muriel (2000-2001): *Los protagonistas de la Fiesta*. 2 tomos. Madrid, Alianza Editorial.
- FEINER, Muriel (2004): *¡Tóro! Los toros en el cine*. Madrid, Alianza Editorial.
- FEINER, Muriel (2022): *Mi Barrio de las Letras con un guiño a la Tauromaquia y al Flamenco*. Madrid, Editorial Temple.

EL TORO DEL CINE

JUAN FIGUEROA
Director de cine

Yo no sé qué tendrá el toro, no lo sé, que cuando te entra el toro, cuando entra el toro en nuestras conciencias, revienta todas las certezas, las remueve de cabo a rabo. Para bien y para mal. Al taurino y al antitaurino. A todos sin excepción. El toro tiene una fuerza tan originaria y salvaje que recordad cómo los griegos lo encerraron en un laberinto construido por Dédalo para que esa simiente de misterio brotara oculta y renaciente. Tuvo que venir Teseo, y nos dicen que con la ayuda de Ariadna —quien le suministra el hilo del relato contable— meterse en el laberinto, y dicen que vencer al toro. Yo no lo creo. Yo no creo que lo venciera y lo matara. Porque al toro no se le vence. Al toro se le encuentra. Dentro de nosotros mismos.

Y así ese mito, más allá de su hilo contable, nos deja una de las imágenes más estremecedoras, y por eso incontable, de la cultura

occidental. Todo ser humano lleva un toro dentro. Y tendrá que descender a su conciencia en algún momento de su vida. No para acabar con ese toro. No para vencerlo. No para usurparle su ser. Sino para celebrarlo. Para comprenderlo. Para crecer desde su mismo trance de misterio. Para salir renovado de ese descenso al toro originario encerrado en el laberinto del espíritu. «El hombre que quiera conocer su vía que cierre los ojos y camine en oscuridad», dice San Juan de la Cruz.

Eso fue lo que intentamos hacer en nuestra película *Sobrenatural* con el maestro Andrés Vázquez. Que Andrés, a los 82 años, se olvidara del torero que había sido, y entrara en su conciencia como un hombre nuevo, primero, primordial, primitivo, primigenio. Que bajara a bautizarse en el toro que permanecía encerrado en su espíritu, y que no dejaba de bullir. Hasta el último momento de su vida, doy fe, ese hombre estuvo toreando en su conciencia y en sus sueños. Qué tendrá el toro que entra en nuestras conciencias y las sacude y las voltea y nos desbarata todas nuestras certezas. No deja una en pie.

Hace 24 años yo estaba en Brasil filmando mi película *Jardín Cerrado* con tres indígenas kayapó: el cacique Kruyt, su esposa Irepá, y el jefe de los guerreros Ireó. El Kayapó es un pueblo muy primitivo que apenas ha tenido contacto con nuestra civilización. Vive en un estadio de naturaleza casi virginal.

Tuvimos la osadía de sacar a los tres indígenas de su entorno en el corazón de la Amazonia y llevarles a São Paulo, una selva de 20 millones de almas. Yo pretendía filmar a través de ellos nuestra propia imagen. No de sociedad civilizada, sino como la siento, de sociedad desnaturalizada. Ireó era el único que balbucía portugués. Era nuestro intérprete. Lo había aprendido en su niñez de un misionero holandés que se internó en la selva. Pues bien, tras filmar la primera toma pedí repetir la escena, y le comunicamos a Ireó que le dijera a su cacique que volviera al punto de partida para rodar de nuevo la misma acción.

Vi cómo el jefe de los guerreros se acercaba a su cacique, le hablaba en su lengua kayapó, y el cacique, como un príncipe renacentista, pintado de arriba abajo con vivísimos trazos rojos y negros, no ponía buena cara. Se acercó entonces Ireó y nos dijo: «Cacique dice que ya lo ha hecho. Que no repite».

Kruyt Kayapó, cacique kayapó, del interior de la selva amazónica, ajeno a nuestra civilización, sin televisiones ni teléfonos, en otro estadio de vida; hombre primigenio, primordial, había dado sin saberlo con la esencia del cine y el misterio del toro. Y es que cine y toro, en su esencia, son artes de lo irrepitible.

Sugerida pues su naturaleza común, quiero ahora colocar la cuestión del toro y el cine en su profundidad de campo. Me propongo acercarme paso a paso al fenómeno del toro y del cine para descubrir la identidad de cada uno y tal vez las relaciones que los unen más de lo que nos pensamos.

A primera vista nos preguntamos: ¿se puede hacer una película de toros? Mil voces entonces nos alertan de los desafíos y las limitaciones. Lo que sucede en minutos, en vivo, ante los ojos, es tan asombroso, es una experiencia de vida y muerte tan profunda, ¿se puede llevar eso a la pantalla? nos advierten.

Las dificultades parecen insuperables. El torero es un ser diferente. Único. Anda distinto, para empezar. Dice Díaz-Yanes que el único actor que anda como torero es Henry Fonda. Yo no descarto el paso de Robert Duvall. El maestro Andrés Vázquez celebraba los andares de Morgan Freeman. Por este camino no llegamos mucho más lejos. Lo que está claro es que un torero anda distinto. No hay cómo simularlo. Y si a un actor lo disfrazamos de torero el espectador se desengaña al momento.

¿Y el toro? ¿Lo podemos controlar? ¿El toro acepta una marca? ¿Acata una orden del director? Claro que no. ¿Hay domadores de toros? Hay domadores de todo. Os puedo garantizar que he conocido a lo largo de mi vida domadores de los animales más



Figura 1.- Fotograma nº 03. *Sobrenatural*.

insospechados. De toros no he encontrado a ninguno, curiosamente. Creo que al toro no se le doma. La domesticación no cabe en el toro. Al toro se le intenta dominar. O como decía el maestro Andrés Vázquez, se busca entrar en comunión con él. Esto claramente excede a un rodaje. En fin, al toro no podemos dominarlo y es un animal muy peligroso. Y esto sin hablar de los lobbys animalistas, antitaurinos, ni de la censura.

En el toreo no hay disfraz. Evocando una deliciosa conversación con Manuel Grosso, hablando de Xenakis y de Cage, hace muchos años, me apuntó muy oportunamente que en las plazas de toros no hay camerinos. Y así es. Porque el torero no se disfraza. Viene vestido a la plaza. No representa un papel. Hace presente un misterio.

El toro y el cine plantean una muy difícil relación. Una de las relaciones que más ha preocupado al pensamiento de Occidente desde sus orígenes. La relación entre Verdad y Represtación. Verdad y Mentira. Verdad y Ficción.

La tauromaquia es el encuentro de un hombre entero y un toro de verdad. He aquí ya sus dos leyes: la entereza y la verdad. Y toro y torero viven un acto profundo. El cine, por desgracia, generalmente se queda en la superficie.



Figura 2.- Fotograma nº 05. *Sobrenatural*.

Entre el toro y el cine no hay reciprocidad aparente, tampoco. Yo puedo conseguir que Andrés Vázquez actúe frente a una cámara. Él no lograría que yo me pusiera delante de un *miura*.

El toro es una verdad inalcanzable. Excede a la razón. El toro no se puede argumentar. Porque se encuentra en otro estadio de nuestra sensibilidad y de nuestra conciencia. El toro no se explica. Se ve. Se siente. Si el espectador no tiene prejuicios para ver y sentir. O te implicas en él o lo ignoras por completo. Y aun así no lo vas a entender nunca. En el toro no cabe el turista de la opinión, ni el doctor del punto de vista. Que son quienes hoy dominan nuestras cabezas. De ahí, la dificultad del toro de hacerse ver y oír en nuestro tiempo.

Por tanto, la pregunta que debemos hacernos ahora es distinta. Y ya damos un segundo paso en esa profundidad de campo a la que yo intento llevaros hoy en la relación del cine con el toro. Nos preguntamos, ¿es posible hacer un film de toros más allá del cine narrativo, descriptivo, costumbrista, folklórico, con su ristra de tópicos: la mujer radiante, la pugna de maestros, el ascenso de la pobreza, el héroe y la muerte?

¿Es posible hacer un film de toros que vaya más allá del relato? Porque el toro no necesita relato. Para tener una experiencia en el toro basta tener los ojos y los oídos muy abiertos. La pregunta supone despojarnos de todo lo accidental y anejo que rodea al cine y al toro. ¿Es posible hacer un film de toros que vaya a la esencia del toro y a la esencia del cine?

Veamos entonces cuál es la esencia del cine. Su raíz. Su naturaleza.

El cine es el lugar de las imágenes (y los sonidos), no de las historias. La imagen en sí, liberada de toda servidumbre narrativa y conceptual, posee una incontable potencialidad de misterio. La imagen que no representa lo que vemos es capaz de hacer presente lo que no vemos, y por tanto puede revelar dimensiones interiores del hombre que hasta la irrupción del cinematógrafo resultaban desconocidas.

«La imagen es sagrada», dice el maestro Ozu. Frente a la inflación de imágenes que asolan nuestro mundo, no descuides la imagen, nos alerta Ozu. Cuida la imagen. Deja ser a la imagen. No la impongas tu experiencia. Deja que ella te transmita su propia experiencia, que es tu enigma. ¿Qué diría el maestro Ozu hoy que volvemos de nuestros viajes con miles de imágenes que almacenadas en los discos duros de nuestros ordenadores nunca más volveremos a ver? Imágenes que nacen ya muertas. Imágenes basura. Que solo ocupan espacio. La imagen es sagrada, clama Ozu. Y lo sagrado te hace olvidar tu individualidad. Tu aquí. Tu ahora. Te hace romper con tu ego que ahoga tu espíritu.

El cine vino para cambiar nuestra forma de ver y entender el mundo. No es un entretenimiento. No es un arte de masas. Se dirige al individuo. Apunta a su libertad. Anhela su transformación. Dice el poeta soviético Maiakovski en 1922, «para vosotros el cine es un espectáculo, para mí es una concepción del mundo».



Figura 3.- Fotograma nº 08. *Sobrenatural*.

A la pregunta que planteamos —¿es posible un film de toros que recoja la esencia del toro y del cine? —, respondió Andrés Vázquez durante el rodaje de *Sobrenatural*.

Una noche al llegar al hotel tras una jornada de rodaje heladora en la estepa castellana, esperando que el último rayo del sol, en el fondo del horizonte, abriera un cielo salvajemente encapotado, el maestro sin venir a cuento nos dijo: «No conocemos los sentimientos de la cámara».

Y es que durante los rodajes, cuando nadie le veía se acercaba a la cámara y le hablaba al oído. Y al terminar de rodar un plano exigente, mientras el equipo le ovacionaba, él acariciaba a la máquina y le daba las gracias como si acabara de hundirle el estoque hasta los gavilanes, o se lo hubiera enterrado en sí mismo. «No hay quien pueda con la Morena», nos decía muy pícaro.

Andrés con su genio natural, alertado por su duende, demostró sin pensarlo que sí se puede hacer una película de toros que vaya a la esencia del cine y a la esencia del toro, porque la cámara tiene sentimientos.

Parece que en esencia cine y toros están más cerca de lo que pensábamos. Damos así un tercer paso en esa profundidad de campo a la que yo intento llevaros esta tarde. El cine y el toro, en su raíz. En su naturaleza. En su potencialidad.

¿Será que comparten un lenguaje común? ¿Cámara y toro pueden hallarse en el fondo del mismo laberinto? ¿Cámara y toro tienen el mismo origen, similar fuerza, parejo misterio y destino?

El cine, como el toro, no se aprende. Ni se sabe nunca. Se tiene o no se tiene. Se lleva en la sangre. Hay métodos. Técnicas. Trucos. Ninguno revela la imagen de lo que no vemos. Hay escuelas, leyes, tradiciones. Ninguna se explica cómo entrar en comunión con el toro.

El cine es un compendio de facultades. Un equilibrio inestable de los nervios que llamamos instinto. No hay razón que explique ni abarque lo que es una faena. Ni lo que puede ser una imagen cinematográfica.

Trabajamos a tientas. La mayoría de las veces sin rumbo. A la buena de Dios o del Diablo.

El toro es siempre el mismo que se hace otro. La cámara es el engaño que te muestra una vez más lo consabido, o es el ojo que te hace ver lo que de otro modo nunca verías.

Toro y lente brindan el milagro de la transformación. «Sin transformación no hay arte, pero cuando hay transformación hay mucho más que arte», dice Tarkovski. Que un film (una imagen) te despierte, te renueve, te haga ser otro. Que una faena (un lance) te despierte, te saque de ti, te renazca.

En el cine, como en el toro, no hay disfraz. La lente no lo permite. Te desenmascara sin contemplaciones. En las plazas de toros, como vimos, no hay camerinos. El toro da la medida de su torero. Lo pone en su sitio. Transparenta las cualidades y las debilidades de su oponente. Te bañas a la orilla de la imagen (consabida)



Figura 4.- Fotograma nº 11. *Sobrenatural*.

o te metes donde no haces pie. Toro y cine deciden todos los días si son espectáculo o liturgia. Cada hombre del toro y del cine elige el camino. Y el sacrificio.

El cine es el lugar de las imágenes, no de las historias, como vimos. Hay imágenes mansas, dulces, de carril, que siguen cabizbajamente el engaño del relato. Y hay imágenes que no sabes de dónde salen. Embisten. Rompen todas las certezas. Quedan vibrando en la conciencia. Pueden transformar el espíritu.

También hay dos naturalezas de actor. Uno de método, de estilo, de facultades. El otro de sangre, de campo a través y de echarse al monte, «de creación en acto», dice Lorca. El primero busca dentro de sí el personaje que le toca en suerte. Es un intérprete. Se multiplica de sí. Se aplica de él. El segundo no se puede, ni se tiene. Sale de sí a la busca de su personaje (su toro), al que sirve, anulándose él. Se da de sí, como una goma, hasta que se rompe y se hace otro. Uno acierta a tallar su personaje (y luce). El otro nunca se sabe.

Andrés Vázquez no entró en la imagen de nuestro film para su lucimiento, ni salió de ella por la puerta grande de lo sabido. Hice *Sobrenatural* con él porque sabía que podía llevar su personaje donde no sabíamos.

No hay muchos actores capaces de dejarse plantados, echarse al monte y darse de sí hasta romperse y hacerse otros. «El yo es lo otro», dice Rimbaud. El toro es el otro (literalmente) que hay dentro de nosotros, y al que acudimos, como Teseo, para salir renovados de su encuentro. No es un método. Es una ética. Porque sólo cuando el actor deja de interpretarse a sí mismo —cuando renuncia a bailarse el agua de su misma noria— puede surgir el prodigio de lo nunca visto.

Andrés Vázquez sabía que no hacíamos un film sobre lo que sabemos sino sobre lo que no sabemos. Y para ese camino no hay conocimiento. Sólo renuncia y ruptura. No hay plasticidad ni carácter que valga, sino incertidumbre y entrega. Un film es una expedición por una cuerda floja que no recordamos de dónde viene, ni sabemos dónde nos va a llevar.

Andrés aceptó ese viaje (de actor y torero) a la ruptura. Ese viaje al no-ser. «Me veo en el film y muchas veces no me reconozco», dice el maestro. La imagen de lo no sabido nos transforma.

Y lo mismo sucede en las grandes faenas, cuando el torero se olvida de sí y llega a hacerse otro con el toro. He aquí el prodigio de actor y torero. Atreverse a campar a la intemperie del espíritu, en el aire, a voleo, no en la guarida del yo. Como nos enseñan Dreyer, Ozu o Ghatak. «Qué videntes son las criaturas que se apoyan en el Cielo», invirtiendo el aforismo de Val del Omar.

No olvidéis que actor y torero trabajan con todo el cuerpo. Lo exhiben. Lo exponen. Lo entregan. Ya no es suyo. ¿Qué les queda de sí? Tal vez sólo un inmenso vacío. Por eso, actor y torero de verdad son criaturas inalcanzables para sí mismos. El toro es un compañero (como la lente). Ese saltársele las lágrimas a Rafael el Gallo a cada lance; esa sonrisa de beatitud de Belmonte, nos dice Bergamín; o de gozo, de Antonio Bienvenida; ese hablarle muy bajito al toro esperando que nos comprenda, que ha sido la tauromaquia de Andrés Vázquez. Misma naturalidad ante el toro y la cámara. Misma verdad sin contemplaciones si queremos traspasar

ambos. He aquí de nuevo el único camino: darle a la imagen la incertidumbre del vivir, no la seguridad impostada.

El cine permite, como el toro, el viaje interior de sus concebrantes. Y todo viaje interior sucede en un nivel de la conciencia difícil de determinar. ¿Imponemos nuestra experiencia a la imagen? ¿o dejamos que ella nos transmita la suya? ¿El torero se vale del toro para expresar sus sentimientos? ¿o se ofrece al toro para que éste manifieste los suyos? Cámara y toro se plantean el mismo dilema. Y he aquí la gran diferencia dentro del cine y dentro del toro, pero no entre ambos. Hay un cine y un toro órficos y un cine y un toro prometeicos. Prometeo nos otorgó el dominio sobre la naturaleza. Orfeo nos exigió sumisión a ella. Uno, opera sobre el ser de las cosas. El otro, se deja ser entre ellas. Uno, actúa al acecho. El otro, a la escucha. Se impone el toro, dice muy órficamente Andrés Vázquez. Se impone la imagen, dirá incansablemente Markopoulos. El toro, como la cámara, tiene personalidad, y tiene sentimientos. La cámara, como el toro, elige a su actor, y le da el alma o se la quita.

Toro y cine son artes del Tiempo. La lidia del toro, con sus fases y series. La película, con sus secuencias y planos. Manda el ritmo. No la continuidad. El enigma del tiempo en el lance y en la imagen. No la imagen del tiempo. Sino la imagen como tiempo. Que suceda el tiempo en la imagen, nos pide Tarkovski. Que se detenga el tiempo en una verónica de Paula, en una media de Vázquez. La imagen, el lance, como suspensión de la mortalidad.

Y cine y toro son artes de la Luz. Trabajé con Andrés Vázquez como quien trabaja exclusivamente con la materia luz para hacer el film. Esperando esa ráfaga. Ese destello. De lo que sucedió un instante y ha dejado una marca inaprensible. De lo que pasó y hemos perdido para siempre. Esa luz con la que no podemos jugar pero que cuando comparece fugazmente nos conjuga a nosotros. Ser por la luz, como el poeta Ezra Pound, o el cineasta Stan Brakhage, fascinados con la afirmación de Scoto Eriúgena: «omnia quae sunt



Figura 5.- Fotograma nº 13. *Sobrenatural*.

lumina sunt». Como tantos bautizados en la luz de un lance de Curro o de Pepe Luis Vázquez.

En fin, hacerse presente a la imagen —no representar un papel en la imagen— o ante el toro es un don. Un milagro de transformación. Te haces uno con la cámara o el toro, o te andas por las ramas, abanicas el misterio para levantarle solo las moscas.

El cine, como el toro, son artes de Revelación. Ambas persiguen la catarsis del ojo. Fundar el nuevo ojo. Devolvernos a la mirada primera. Ambas plantean similares desafíos. Exigen caminos muy próximos. No ofrecer un punto de vista sino hacer posible una visión total sobre el hombre y la vida. Ambas ponen su fe en el ojo y el oído. El ojo superlativo de Machado. «Ojo que mira, admira y se ve». Y el oído de Orfeo. «Tú nos enseñaste a escuchar a las criaturas», escribe Rilke.

4

Por eso el adversario del toro y del cine es el mismo. Quien estrecha el ojo. Reduce la vista. Nubla la visión. Quien suprime el sentido ritual del toro, su liturgia y sacrificio, para convertirlo en espectáculo, negocio, simulación. El toro sucedáneo. El toreo de

abuso. El público complaciente. Quien reduce el cine a pasatiempo, y no acepta otro cine.

En el toro, y en el cine, no cuenta la imagen vistosa sino la que da visión. No importa lo que vemos sino lo que nos hace ver. Lo que de otro modo no veríamos. Cine y toro revelan lo que no sabemos de nuestras vidas. Ese es su potencial y su destino. El compromiso del Arte no es con la Belleza ni con la Verdad. Es con el Misterio. Ese es el trance de verdad del cine y del toro.

5

Vivimos tiempos difíciles. «La ansiedad mata el arte», dice Morton Feldman. Vivir pendiente en lugar de vivir presente. Don Quijote pudo haberse quedado en casa idealizando el mañana. Prefirió salir a realizar su hoy. Decidió obrar. A su imagen, todos nosotros somos obreros. Hacemos obras. Y obras son amores.

El mundo superficial que vivimos, puritano y virtual —mundo reductor de cabezas y espíritus— es contrario al toro y su verdad. El toro reclama una experiencia honda, una relación ritual y de pureza con la vida. El toro es hoy un fenómeno contracultural. Un oficio de denuncia de un mundo binario y prohibicionista que reduce el animal a mascota, el misterio a parque temático, y el alma a las redes. Un mundo jibarizado.

Y es un mundo cerril que nos exige definirnos una y otra vez (ser de derechas o izquierdas, taurino o antitaurino...) hasta el agotamiento de las inteligencias, como si en cada uno de nosotros no existieran contradicciones, como si antes de tomar una decisión no hubiéramos valorado los pros y los contras. Cuando precisamente lo que cuenta es ese ver las contradicciones de las cosas, y aun así armarse de valor, y cargando todas ellas dar un paso al frente. Este mundo plano, binario y fundamentalista te anula el valor. Te vuelve cobarde. Simulador.



Figura 6.- Making of 01. *Sobrenatural*.

El mundo ha cambiado mucho, sí. Hace 100 años, quien entraba en la Amazonia era un loco, quien salía un héroe. Hoy nos piden caridad para contribuir a salvar la selva.

El cantar de gesta de Shackleton y Amundsen en la Antártida es hoy la crónica de un fatídico deshielo.

La leyenda de Hillary y Norgay coronando en 1953 el Everest ha dado paso hoy al problema de las toneladas de basura que dejan allí las expediciones que se suceden a su cumbre.

Si ya no respetamos el Everest, ¿cómo nos extraña que no se comprenda ni respete el toro en su misterio?

Urge devolver el toro y el cine a su misterio. En su naturaleza ritual radica su fuerza y potencialidad. Reducir el toro y el cine a espectáculo es condenarlos a su extinción.

6

La cultura indígena nos da la lección olvidada. Ella resuelve con instinto y naturalidad una de las cuestiones básicas del pensamiento occidental: la relación entre la unidad y la diferencia.

La cultura indígena es una cultura ritual. De repetición. Pero esta repetición nunca es mimética, automática, por más que parezca siempre igual a sí misma. Para el indígena el rito es repetición, ceremonia de unión con algo que está más allá del hombre y del mundo.

A ese misterio radical nos acercamos con un rito repetido pero no duplicado. No copiado mecánicamente. No reproducido de memoria. Pues le faltaría lo esencial: la irrepetibilidad de los actos.

El acto repetido es irrepetible. Repetimos lo irrepetible. En cada acto repetido declaramos su irrepetibilidad. Cada lance, cada imagen, como cada respiración y cada latido, no se pueden repetir.



Figura 7.- Making of 16. *Sobrenatural*.

El indígena se entrega por completo, de una vez (y de una voz) por todas, en entereza y de verdad, a un acto que puede ser el último y que precisamente por eso es siempre primero. Augural. Fundacional.

No es el círculo vicioso de la clonación mecánica, sino la curva virtuosa de una espiral sin término. En la espiral pasamos siempre por el mismo punto, pero a otra altura.

7

Como Buñuel detesto a los poseedores de la verdad. Me importa el sueño. El misterio. La contradicción. Aquel que se arma de valor asume lo inexplicable, y da el paso. El cine es una herida abierta al misterio de nuestra existencia, de la que manan imágenes nunca vistas. El toro es un pasadizo al otro que habita dentro de nuestras consciencias y nos da razón de ser.

El cine es un colosal enigma. Un enigma irresoluble.

DIÁLOGO CON UN TORERO

PEPE LUIS VÁZQUEZ SILVA (PLV)

[ROGELIO REYES](#) (RR)

[FÁTIMA HALCÓN](#) (FH)



Imagen visual de la Tauromaquia. Fátima Halcón (ed.), Sevilla, RASBL, 2024, pp. 133-150.

Transcripción del coloquio mantenido por Pepe Luis Vázquez Silva con Fátima Halcón Álvarez-Ossorio, Presidenta de la Fundación de Estudios Taurinos, y Rogelio Reyes Cano, catedrático de Literatura de la Universidad de Sevilla, en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras la tarde del 7 de marzo de 2024.

FH- En primer lugar, quiero agradecer al maestro Pepe Luis Vázquez, que haya aceptado venir a este coloquio. Sobre todo, porque sé, conociendo su carácter, que no es precisamente un plato de gusto para él venir aquí; por eso, le agradezco enormemente que haya querido formar parte de este curso para finalizar el ciclo de conferencias que hemos tenido. Vamos a iniciar un coloquio en el que, para entrar un poco en faena, el profesor Rogelio Reyes y yo le haremos unas preguntas que él contestará cuando estime oportuno. Con anterioridad a esta charla, hemos podido ver algunas imágenes que os han traído a la memoria el recuerdo de las tardes que pudimos disfrutar tanto cuando él era novillero como cuando fue matador de toros. Debutó en Sevilla el 15 de agosto del año 1979, tomó la alternativa también en Sevilla el 9 de abril de 1981, de manos de su tío Manolo Vázquez y con Curro Romero como testigo, con toros de Jandilla, y finalmente la confirmó en las Ventas el 23 de mayo de ese mismo año de 1981, de nuevo, como padrino, su tío Manolo Vázquez y testigo Curro Vázquez, con los toros de Manolo González.

RR- Encantado de recibir aquí en esta casa, que es también la casa de la cultura, a Pepe Luis, porque Pepe Luis representa el toreo y el toreo es cultura. La dicotomía tauromaquia y cultura, en cierta manera, es una dicotomía falsa porque en realidad cultura y toreo son la misma cosa. Normalmente, cuando defendemos la legitimidad de la fiesta tendemos a apoyar un poco la argumentación en aquella parte, aquellas cosas que son externas a la fiesta,

y aludimos a Picasso, a García Lorca, etc., como si la fiesta tuviera que legitimarse y justificarse más allá de la fiesta misma. Es decir, la fiesta es cultura, luego Pepe Luis está aquí esta noche en esta casa de la cultura porque su toreo y lo que él representa es sencillamente cultura.

Yo diría que, aparte de tener aquí a una figura del toreo, él representa, además, dos cosas que son fundamentales. Primero, él pertenece a una dinastía, a una saga taurina que comienza, si no recuerdo mal, con su bisabuelo Francisco Vázquez, que era banderillero. Continúa, naturalmente, con su padre y con su tío, Pepe Luis Vázquez Garcés y Manolo Vázquez Garcés, que están ya en el Olimpo de la tauromaquia, en la historia de la mejor tauromaquia de todos los tiempos. Pero también sus tíos, que no fueron tan conocidos, han toreado; así como él y sus hermanos han toreado y toreadan. Puedo dar fe que hace solo unas cuantas semanas, en la finca Zahariche de los Miura, tuve el honor de asistir a algo que verdaderamente fue un lujo, un privilegio, y es que los tres hermanos Vázquez tentaron unas vaquillas de los Miura, y nos prodigaron una forma de entender el toreo, con ese punto que ha sido subrayado de la naturalidad, de la inspiración, de la armonía. Pepe Luis representa, por una parte, una saga taurina y, por otra, yo diría, una concepción del toreo, una determinada visión del toreo, que está apoyada en la naturalidad, en la inspiración, en la armonía, en el saber estar, en la sencillez aparente, en la difícilísima facilidad.

En este sentido, la primera pregunta que la voy a hacer es obligada, ¿en ese contexto familiar en el que has nacido y has vivido, ¿cómo fueron tus comienzos taurinos?, ¿cómo se fraguó tu vocación taurina, tu deseo de ser torero?, porque, no sé, he leído en alguna parte que tu padre Pepe Luis Vázquez Garcés no te impidió ser torero, pero tampoco te propició ser torero. A mí me interesa mucho saber en primer término eso ¿cómo se fragua esa vocación

tuya y esa decisión de ser torero?, que realmente es algo, es una manera diferente de andar con todo lo que eso significa.

PLV- Muchas gracias, Fátima, por tus palabras; profesor, muchísimas gracias. Pues se fraguó la decisión de ser torero ya siendo yo un poco mayor. Sí es verdad que yo viví desde pequeño todo lo que rodea al mundo del toro, mi padre fue ganadero, tenía una ganadería, pero a mi, con doce, trece, catorce, quince años, que iba a los toros con él, y me gustaba muchísimo, y aprendí pronto a ser buen aficionado, no se me pasó por la cabeza ser torero. De hecho, lo veía como algo inalcanzable, algo difícilísimo y admiraba a los toreros de una manera tremenda. Yo decía, ¿cómo los hombres son capaces de ponerse delante de esa fiera? Conforme fui siendo un poco mayor fue curioso. Hice la milicia voluntaria —porque entonces había mili y yo la hice—, y en la mili tiene uno mucho tiempo para todo y para pensar, y en aquellos momentos se me fue despertando un deseo tremendo. En cuanto me licencié —que serví cerca de dos años—, llegué a casa y me decidí, porque no sabía, con veinte años prácticamente nada, no sabía casi ni coger un capote. Fue curioso, no le dije nada a mi padre, pero yo empecé a torear, empecé a aprender, empecé a fijarme en los toreros de una forma distinta y empecé a sentir que verdaderamente era algo que me atraía de una manera que no podía contener. Y así fue. Casi con veinte años fue cuando empecé a querer ser torero y a torear.

FH- Yo he ido, he visto muchas corridas en las que has participado, y entiendo que el tipo de toreo que tú desarrollas es un toreo elegante, un toreo muy de artista. Yo pienso, y me gustaría que nos dijeras algo sobre eso, ¿es compatible esa forma de torear que tú tienes con una regularidad? Hasta qué punto esa inspiración que tú puedas tener en un momento, delante de un toro,

que te hace casi volar, me supongo, —porque, claro, del miedo no vamos a hablar—, cómo eso lo puedes tú compatibilizar con una regularidad.

PLV- Pues realmente los toreros así más o menos de ese tipo, de ese corte, difícilmente podemos tener una regularidad. Porque necesitamos un toro adecuado, un toro que tenga las condiciones precisas para realizar el toreo. A mí me han dicho en muchas ocasiones que me podía tapar un poco con toros que no son buenos del todo ni tampoco son malos, pero, en fin, que me podía buscar las cosquillas de alguna manera para taparme, pero no ha sido posible. Yo he sido un torero que se me ha notado mucho cuando quería hacer cosas que no me salían. Yo siempre he dicho que es mucho más fácil mentir con la palabra que mentir con la muleta. Yo, con la muleta, he sido incapaz de taparme. Lógicamente, salen más toros con malas condiciones que con buenas, y por eso me cuesta más trabajo, y quizás han sido muy pocos los toros que he podido torear bien. Lo que sí es cierto, que también había veces que me tapaba un poco con un detalle, con un quite, con tres muletazos, con cosas sueltas, más que con una faena redonda.

FH- Es decir, que, en definitiva, necesitas un toro determinado.

PLV- Claro. Un toro que sea bueno, que sea bravo y que sea noble, para poder hacer las cosas que uno quiere, para poderlo torear bien, porque si no, no se pueden hacer cosas. La lidia es muy completa, lidiar al toro, estar con él, como bien ha dicho Juan (Juan Figuerola, anterior conferenciante). Yo me acuerdo de la frase de Bergamín, que decía que cuando se está toreando no se está engañando a un toro, se le está desengañando. Y, claro, hay veces que, de alguna forma, aunque no se esté lucido se puede estar torero.

RR- Pepe Luis, digamos que tú estás catalogado un poco entre los toreros artistas, vamos a llamarle así, y yo creo que hay un equívoco sobre los toreros artistas, porque muchas veces la gente cree que los toreros artistas son toreros por lo general miedosos, es decir, que se alivian mucho, que requieren un toro especial, específico, etcétera. No son regulares. Pero yo he hablado algunas veces con Curro Romero, y él me ha dicho, y yo creo que esto es una nota de los toreros artistas, que cuando realmente están a gusto con un toro y se entregan absolutamente en la faena al toro, están en tal situación que verdaderamente están como ajenos a todo lo que hay alrededor; es decir, la capacidad de concentración y de entrega al toro es casi mística. Verdaderamente esto es un hecho; entonces, yo te pregunto, si realmente tú puedes hablarnos de algunas experiencias personales en las que, de verdad, hayas estado de tal manera entregado a la faena que todo lo demás en ese momento no importa. Paradójicamente, por eso, muchos toreros de los llamados artistas son toreros que arriesgan enormemente. Algunos toreros artistas han tenido pocas, pero gravísimas cogidas; pues ¿por qué? Porque se han relajado, porque han traído al toro toreando, porque han cargado la suerte y han adelantado la pierna; es decir ¿tú tienes alguna experiencia personal de esa, de ese momento en el que ni oyes hablar a nadie, ni sabes si hay público en la plaza?, ¿si te llama o si te da consejo el apoderado o el mozo de espada?, estás completamente ajeno, de tal manera que esa entrega al toro y a la faena sea como una entrega cuasi religiosa cuasi mística.

PLV- Sí, exactamente. Cuando se está con un toro bien de verdad se está completamente entregado, se te olvida, te olvidas de todo, y el toreo además, ese toreo en sí, es de una gran verdad y de una gran pureza, porque no se puede torear bien si no es desde la pureza, desde la verdad y desde la entrega máxima; porque se puede tener arte o no tener arte, pero para torear bien, para torear bien

de verdad, hay que estar completamente entregado, y si, encima, además, le pones, no sé, el que tenga ese alma, ese sentimiento, esa naturalidad, eso es un conjunto de factores que hace que la obra sea una obra imperecedera, una obra eterna. Pero realmente es muy difícil llegar a compenetrarte con un toro, a congeniar con él, donde la entrega máxima es, como bien ha dicho Juan (Figuerola), tuya pero también es del toro. Entonces, es una conjunción entre el toro y tú, que hace que una obra en un momento dado dure para siempre.

FH- Cuando se ve una corrida de toros y tú ves que está el torero entregado con el toro, pero desde la barrera, desde el burladero, está el mozo de espada o el apoderado constantemente dándole indicaciones, ¿hasta qué punto el torero es capaz de quedarse absolutamente aislado en esa faena que está haciendo para que necesite el apoyo del burladero?, porque es muy llamativo que constantemente le estén hablando. El otro día, en Olivenza, oías al apoderado, al mozo de espada diciéndole al torero, al maestro un poco lo que tenía que hacer.

PLV- No, no está bien. De hecho, normalmente, se le habla a los toreros que lo admiten. A mí no me decían nada, entre otras cosas porque no les hacía caso. Me acuerdo, aquí en Sevilla, con un toro de Miura, que estaba yo delante del toro con la muleta y el toro era regular; yo estaba con precauciones, estaba con cuidado y lo citaba a cierta distancia, pero para que no se viniera, claro. Porque si se venía era peor. Y entonces me dice un banderillero, que era un poco frescote, desde el burladero: Pónsela, pónsela. Y ya a las tres o cuatro veces le dije: ¿Dónde se la pongo? Es que yo sabía dónde había que ponérsela, pero no quería ponérsela.

RR- Ahora que has hablado de Miura, las relaciones entre tu familia y la familia de don Eduardo han sido estrechísimas. Todo

el mundo lo sabe. Y verdaderamente porque tu padre, además de haber matado varias camadas de Miura, creo que ha tentado hasta el final. ¿Podrías un poco hablar de esa relación entre los Vázquez y los Miuras?

PLV- Sí, efectivamente. Mi padre tenía una amistad entrañable con Eduardo padre y con don Antonio Miura y don José, el padre de don Eduardo, el abuelo de los actuales ganaderos. Por ello, yo empecé a ir a Zahariche desde pequeño, y era curioso ver a don Eduardo y a mi padre. La amistad, el cariño, el respeto. Eran dos hombres medio sabios que además se podían llevar dos horas o tres o cuatro horas juntos y casi no hablar. No hablaban, ellos se entendían con una mirada, con un gesto, era una cosa... que me llamaba mucho la atención, y era maravilloso. Me acuerdo cuando mi padre dejó de torear absolutamente. Estuvo toreando hasta los setenta años. Mi padre cumplió los setenta en 1991, y en ese año fue con un novillo que se tentó allí en Zahariche, muy bravo y muy bueno, y le hizo mi padre un quite con el capote; un quite precioso; y después del quite le dijo a don Eduardo: Eduardo ya no toreo más, va a ser la última vez. Me acuerdo que a Eduardo se le saltaron las lágrimas y se fundieron en un abrazo. Fue la última vez que mi padre toreó en el campo. Toreó con setenta años.

FH- Hablando de la buena relación que tuvieron, que tuviste, que tuvo tu familia con la ganadería de Miura. Hoy en día vemos que hay un sinfín de ganaderías, no tanto aquí en Andalucía como procedentes de Castilla, y son toros muy distintos. Un tipo de toro que es muy diferente quizás del concepto que se pudiera tener en los años sesenta o setenta. Yo me pregunto ¿Qué tipo de ganadería, por ejemplo, de las que hay ahora mismo podría ser un toro que se adecuara al concepto tuyo de toreo?

PLV- Pues ahora mismo hay unas cuantas ganaderías que están en un gran momento. Por ejemplo, esa secuencia que ha salido en la imagen, fue ya en mi última época en Granada, y esa ganadería fue de Núñez del Cubillo, porque está en un buen momento. El encaste Domecq es verdad que creo que está un momento bueno, en un punto de mayor calidad. Si es verdad que quizás para el toreo actual se ha ido seleccionando un toro tal vez que se asemeja mucho unos a otros. Igual pasa con el toreo, que es, en ese sentido, un poco monótono. Y, claro, sería bueno que hubiese un poquito de más variedad en las ganaderías. Por ejemplo, ahora la de Santa Coloma también está resurgiendo; y es maravilloso que ganaderías como la de Miura, que es tan distinta, le aporte a la fiesta un grado de variedad, de autenticidad y de peligro, que casi no se le ve a ningún otro toro. Pero actualmente, desde luego, el encaste que más nos gusta, y lo digo desde el punto de vista del toreo que yo he ejecutado, que me ha gustado, el tipo de toro con mayor clase, ese tipo de toro, es de la rama Domecq.

RR- ¿No crees, Pepe Luis, que buena parte de esas razones por las que hay más monotonía, porque efectivamente hay mayor monotonía en la fiesta —yo he visto torear al Viti, a Camino, a Puerta, a Bienvenida, incluso a Ordóñez y realmente eran toreros que tenían toda una personalidad muy diferenciada—, tiene que ver con las escuelas taurinas, que han venido a resolver o a canalizar un problema, pero también están contribuyendo a esa repetición, a esa monotonía en el toreo?

PLV- Es posible. Porque, claro, hay muchísimas, y hacen una labor magnífica. Un chaval, por ejemplo, que empiece como torero, que aprenda a torear, si tiene el valor necesario para ponerse delante de un animal y aprende la técnica, se puede hacer torero; lo que ocurre en una escuela, como en cualquier otra cosa en la vida,

es que el que tiene verdaderamente personalidad y el que es capaz de crear por sí solo, pues ese sobresale y destaca. Actualmente, la mayor parte de los toreros, quitando, por ejemplo, los que de verdad tienen inspiración y le sale absolutamente de dentro, tienen una técnica muy bien aprendida y un valor desde luego tremendo. Entonces, esos toreros de verdad, con el toro que se lucen es con el toro encastado, con el toro duro, pero con un toro dócil, con un toro que se presta a hacerle las cosas, pues dicen realmente poco. Otra de las cosas de las que yo me quejo un poquito es de lo larga que se hace la faena. El sentido de la medida se ha perdido, y entonces a un creador de verdad lo peor que te pueden decir es que seas un pesado. A mí me han dicho de todo en una plaza de toros, pero pesado no, porque eso es fatal. Una cosa que a mí me dijeron una vez era que sería bueno poner los avisos un poquito de más de diez minutos y, contesté que no, que debían ser la mitad, en cinco minutos. Porque una corrida de toros no debe durar tres horas, yo creo que un espectáculo por muy bueno que sea no debe durar más de hora y media.

FH- Sí. Hablando de lo que estábamos comentando antes con respecto a los toros y a las ganaderías, una de las cosas que también llama mucho la atención ahora en las corridas es que los toros no admiten más que una vara, porque con una vara ya el toro, en muchos casos, se queda completamente sin fuerzas. Desde luego, ni que decir tiene, que ahora, dos varas no las admite prácticamente ninguna ganadería. Dicho esto, y volviendo a lo que estabas comentando hace un momento, se acorta la parte de la suerte de picar, sin embargo, después el torero alarga la faena hasta un punto ya indefinido. Pero se está comentando mucho en plataformas taurinas que defienden la tauromaquia el nuevo reglamento taurino que se quiere poner en vigor. En él, lo que se pretende es precisamente reducir esa suerte y dejarla solamente en una, porque finalmente

parece que los toros no admiten más. Entonces, me gustaría saber un poco la opinión que tienes al respecto.

PLV- Hombre, actualmente en las plazas de primera, por ejemplo, aquí en Sevilla, te exigen como mínimo dos puyazos. Pero pegarle dos puyazos..., claro, eso también es una cosa muy relativa, porque hay muchos toros que efectivamente con un puyazo tienen de sobra o incluso algunos casi ni se pican. Pero a mí, por ejemplo, un día aquí en Sevilla me dijo el presidente «ten cuidado y no vayas a cambiarlo, no intentes cambiarlo porque no se pueden cambiar con un puyazo, como mínimo tiene que darle dos», pero «bueno, mire usted, y si le hacen falta cuatro... bueno vaya usted a cambiar». Efectivamente hay toros actualmente que están saliendo con un poquito de más fuerza, un poquito más duro, porque ahora se entrenan y los toros actualmente tienen más movilidad, pero como mínimo como mínimo, por lo menos las plazas de primera, yo creo que está bien con dos puyazos, y si hace falta un poco más pues dejarlo al criterio del torero.

RR- Bueno, pasando ya a otra cuestión, ¿cómo ves el presente y el futuro inmediato de la fiesta? Teniendo en cuenta todo lo que sabemos: los obstáculos y las dificultades que realmente encuentra ahora la tauromaquia.

PLV- Soy optimista en ese sentido. Yo sé que no está en el mejor momento, que ahí tiene muchísimos detractores y muchísimos obstáculos, pero la fiesta de los toros es una celebración y es algo que está muy enraizado aquí en España y, sobre todo, por aquí abajo, y yo creo, y soy optimista, que por lo menos nosotros no vamos a conocer, ni muchísimo menos, que esto no prospere. Además, no tienes más que ver la cantidad de chavales, de gente joven que van, yo porque me gusta ver las novilladas de promoción y me gusta y tengo multitud de amigos

aficionados que se están aficionando muy jóvenes, jovencísimos, y las escuelas taurinas, aparte de lo que hemos hablado, están haciendo una labor importantísima, porque hay una cantidad de chavales intentando ser torero que después no lo serán, claro, la mayoría no podrán hacerlo. Por eso, el que ha estado en una escuela taurina y ha toreado de salón un poco y ha visto aquello pues siempre va a ser aficionado. Entonces, yo creo que ahora mismo, siendo el futuro de la fiesta un poco incierto en el aspecto de los obstáculos que tiene, soy optimista en que va a perdurar porque esto es algo único, algo auténtico, verdadero, quizás sea una de las culturas más cultas que existen.

FH- Sí. Yo antes de abrir el turno me gustaría saber también qué piensas de la proyección que tienen ahora mismo los toreros. La proyección mediática, que no es comparable, por ejemplo, con la de los futbolistas, evidentemente, pero ha habido toreros que han hecho spots publicitarios, han hecho fotografías, incluso, intervenciones cinematográficas de toreros como modelos. El caso por ejemplo de Manzanares con Kate Moos, que salió en todas las revistas..., etc. Esa proyección mediática que debe de ser incómodísima para un torero, me imagino, por la persecución de periodistas, etc. ¿tú qué opinas al respecto?

PLV- Yo no sé ahora, como hay tantísimas cosas de publicidad, de difusión ..., yo no lo veo mal, en el sentido de que después resulta que el torero, por muchas cosas que haga, mucha publicidad, después es él el que tiene que resolver delante del toro en la plaza, y está la afición que es el juez supremo, el que tiene que juzgarlo. Entonces, desde el punto de vista de la masificación, de la gente, pues no lo veo mal.

FH- Vamos a abrir un turno de preguntas, si alguien quiere preguntarle algo o establecer algún tipo de coloquio.

PREGUNTAS DEL AUDITORIO (P.)

P. Buenas noches, un comentario. Hace unos días he terminado de leer un libro de Chicuelo prologado precisamente por el profesor Rogelio Reyes, que está ahí en la mesa, y hay una frase en el libro que me hizo mucha gracia y que dice resumiendo: «le dice (Chicuelo) a su hijo: me voy a morir sin cuajar un toro en la Maestranza y después de haber cortado no sé cuántos rabos, no sé cuántas orejas y cientos de corridas toreadas y en Sevilla no». Y ahora te pregunto a ti, que yo siempre me acuerdo porque lo he hablado alguna vez contigo. Yo tuve la suerte de ver un toro que tú toreaste en Huelva, y a mí me dijiste en aquella ocasión «qué ganas tengo yo de que en Sevilla me hubieran visto a mí torear el toro de Huelva». Sí, porque, efectivamente, si recuerdas, eran entre los años 80 u 85..., la memoria la estoy perdiendo.

PLV- Aquí, es verdad, en Sevilla casualmente no he llegado así a cuajar un toro, a mi gusto completamente; por ahí me han salido toros, incluso en Madrid, y a lo mejor he tenido incluso un poco de más suerte. Pero es así, porque hay quien se lleva toda la vida, y yo he toreado aquí en Sevilla muchísimas veces, pero cuajar un toro a mi gusto, a mi gusto completamente, en ningún sitio, esa faena siempre la tiene uno en la mente y en el corazón.

FH- Bueno, la faena de Granada es mítica, hay algún periodista que dijo que le sobraba torería para llenar mil trenes, que es una frase maravillosa, porque yo creo que fue la última corrida.

PLV- Yo no contaba ya con eso. Si, fue con Morante y Cayetano, en el año 2017.

FH- Yo no la vi, he visto algunos momentos en vídeos, pero no estuve en la plaza, pero todo lo que he leído sobre esa corrida..., me hubiera gustado, la verdad, presenciarla.

PLV- Fue bonito. Fue entrañable porque ya no contaba yo con eso. Porque eso fue un regalo, completamente un regalo, porque en ese año fue una leve reaparición que hice de la mano de José Antonio Morante, que me dio la oportunidad de torear aquel día con él y de acercarme un poquito a lo que uno siente y a lo que uno sueña.

FH ¿Alguna pregunta? ¿alguien quiere preguntarle algo?

P. Buenas tardes. Su toreo, la religiosidad que usted siente, esto también, imagino, que se puede ver en su forma de torear...

PLV- Sí, en el toreo se demuestra prácticamente todo. Ahí, delante del toro, esa es la máxima expresión de una persona, pues siempre se ha dicho —ya lo dijo Belmonte— que se torea como se es. Y, efectivamente, delante de un toro, yo que, además, no tengo doblez, se me ve desde lejos, y quizás la forma de todo, la forma de ser en la calle, de mirar, de andar. La expresión máxima delante de un toro está uno completamente desnudo, no se puede uno ocultar de nada, y ahí se nota absolutamente todo.

FH- ¿Alguien quiere hacer alguna pregunta?

RR- Hace años se caían muchos toros, ahora los toros no se caen, pero no acometen y tienen muy poca movilidad. ¿Qué puedes decir sobre el peso de los toros, el sobrepeso quizá? En fin, qué tipo de toro podría naturalmente ser el toro idóneo para poder hacer la faena realmente y para no asistir a este espectáculo de la falta de acometividad de los toros.

PLV- Es verdad que los toros se caen menos actualmente. Los toros están y se cuidan de distintas formas: se preparan, se entrenan, los toros, incluso, se seleccionan. Ganaderos que seleccionan a una becerra por buena que sea, si tiene poca fuerza, no la dejan. Entonces, yo creo que tienen más fuerza ahora. La falta de acometividad; pues posiblemente sea por haber seleccionado últimamente, en estos últimos veinte, treinta y cuarenta, a un toro menos fiero, un toro que sea más dócil, que sea más noble, y que sirva más para el toreo actual; que se requieren muchísimos mulatazos, porque las faenas son larguísimas. Y entonces, efectivamente, es un toro menos fiero, un toro más igual, un toro si cabe más monótono, porque son muy parecidos unos a otros.

RR- ¿Y no crees que está saliendo muchos toros con sobrepeso?

PLV- Eso también, pero eso, Rogelio, lleva pasando mucho tiempo. Si es que, incluso, los públicos ya están un poco confusos, y lo exigen cuando sale un toro. A lo mejor en la tablilla lo ven con menos peso, y ya lo consideran pequeño. Entonces, hoy está saliendo, efectivamente, sobre todo en las plazas de primera, un toro excesivo, un toro muy grande, un toro muy corpulento, muy serio.

FH- Sí muy serio de peso, pero no tanto de trapío.

PLV- Claro, como falto de movilidad, sobre todo, y de acometividad, quizá, y de variedad.

FH- Sí. Otra cosa que a mí me llama mucho la atención, y me gustaría que comentaras algo al respecto, es el miedo. El miedo que debe de sentir el torero antes de la corrida, el miedo al enfrentarse con el toro, el miedo te paraliza...

PLV- Pues sí, efectivamente, se pasa mucho miedo, sobre todo en las horas previas a la corrida. Una vez que ya te vistes de torero y te vas a la plaza, pues ya lo has superado, eres completamente consciente de lo que tienes que hacer y vas para adelante, pero se pasa mal. Yo muchas veces he ido vestido de torero para la plaza y me hubiese cambiado por cualquiera que iba por la calle, y a ese le ponía el traje y me iba a tomar café.

FH- Si no tenéis más pregunta que le queráis hacer al maestro, yo, de nuevo, quería darte las gracias por haber venido a participar con nosotros en la finalización de este curso.

Quiero aprovechar también para darle las gracias a la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, que nos ha patrocinado el curso. Por supuesto, a la Real Academia de Buenas Letras, por ofrecernos este salón para hacer aquí todas las conferencias. Esperamos poder repetir este curso, pues la tauromaquia necesita que se le reactive desde este punto de vista, y que podamos llegar a un público que, quizás de otra manera, sea más complicado, porque no todo el mundo quiere financiar ahora mismo cualquier iniciativa de tipo taurino. Por lo tanto, cualquier cosa que podamos hacer y que se nos financie pues realmente es un lujo. Así que, de nuevo, les doy las gracias a los patrocinadores y a la Real Academia por habernos ofrecido el sitio.



Papeles de la Academia N° 6

RASBL

Se recogen en esta nueva entrega de “Tauromaquia y Cultura” las conferencias y el diálogo con el torero Pepe Luis Vázquez Silva que integraron el segundo curso de la serie, que se celebró entre el 5 y el 7 de marzo de 2024, organizado por la Fundación de Estudios Taurinos con la colaboración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería. Lamentablemente, el diestro falleció de forma repentina el 26 de julio, por lo que dedicamos esta publicación como homenaje póstumo al maestro.

Se analiza en esta ocasión el impacto de la tauromaquia en las artes visuales. Tras un primer capítulo introductorio, cada uno de los que le siguen está dedicado respectivamente a algún aspecto de la pintura, el grabado, la fotografía, el cine y la escultura, centrados en general en el ámbito español y desarrollados por especialistas de cada uno de los citados campos.



REAL ACADEMIA
SEVILLANA DE
BUENAS LETRAS



FUNDACIÓN
DE ESTUDIOS
TAURINOS