

*PAQUIRO EN EL ESPEJO  
EL ARTE RECREADO<sup>1</sup>*

Jesús Romero Aragón\*



unque al historiar el arte no cabe una idea similar de progreso a la que recurrimos, sin problema, cuando estudiamos el devenir de otras disciplinas, de otras realidades (nadie plantea el asunto en términos de superioridad cuando se enfrenta a la valoración de la bóveda de la Sixtina, el *Guernica* de Picasso o las pinturas de Altamira, sino que, lo mismo una que otras, son consideradas hitos, cumbres igualmente extraordinarias de la Historia del Arte), resulta, a todas luces, obvio que no todas las épocas alcanzan de la misma manera y en todos los lugares la excelencia.

De aquí que, aun retratado por los más grandes artistas de su tiempo, no ha sido *Paquiro* tan afortunado como los que aquí en España sirvieron de modelo en épocas plásticamente mejores. No tuvo, por ejemplo, la suerte de aquellos enanos y bobos que, en tiempos de Velázquez, ejercían de bufones en la Corte. El

---

<sup>1</sup> El apoyo del Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, su sensibilidad hacia la dimensión cultural de la fiesta taurina, así como la dirección misma del Museo Taurino Municipal, han sido de capital importancia tanto a la hora de recuperar piezas fundamentales de la iconografía de *Paquiro* cuanto a la de promover nuevas creaciones que tiene al diestro de Chiclana como tema.

\* Licenciado en Filosofía y Comisario de la Exposición *Paquiro y su tiempo*, Ayuntamiento de Chiclana. Las fotos que aparecen en este artículo han sido obtenidas de dicho catálogo. (Excepto figs. n.ºs 23 y 25).

simple hecho de haber sido retratados por el genio sevillano les confiere un plus de dignidad que hace impensable no ver en *El Primo* a Don Diego de Acedo o en *Calabacillas* a Don Juan de Calabazas, por no hablar del porte casi nobiliario, vestimenta incluida, de Sebastián de Morra, otro *Don* tanto o más que los anteriores. Con tanta dedicación y maestría los llevó al lienzo Velázquez como a los miembros de la nobleza más encopetada.

Hasta ella llegó, como por otros caminos el mismo pintor en su tiempo, *Paquiro* en el siglo XIX. Más de tú a tú que Velázquez (a pesar de la Cruz postiza y póstuma de Santiago sobre su pecho) se trató *Paquiro* con los nobles, incluso con la realeza. Ni eran lo mismo uno que otro, ni eran, sobre todo, iguales los tiempos. Pero no tuvo, por mucho que frecuentase nuestro torero la Corte, un Velázquez que lo retratara, a la altura de su propio personaje, para la posteridad. No obstante, a Francisco Montes *Paquiro*, auténtica leyenda en vida, lo retrataron los más grandes artistas de su época, los más grandes también de los artistas cortesanos, como Gutiérrez de la Vega, artista de nuestra tierra que había llevado a la capital de España las maneras sevillanas de su pintura.

Pintura *sevillana* en Madrid, y en la Corte misma, que no debe extrañarnos si tenemos presente que, de las dos maneras de ser originariamente el Romanticismo en España (la conservadora de Cataluña y la liberal gaditana y, por extensión, andaluza), fue el ideario romántico de carácter liberal y progresista el que acabó triunfando en la capital del Reino, en la misma capital donde *Paquiro* cosechó, a lo largo de no pocos años, sus más grandes triunfos.

Ahora bien, este éxito de *Paquiro* entre los miembros de la nobleza, que casi literalmente se rifaban tenerlo con frecuencia en sus salones, no hizo del diestro de Chiclana un ser inaccesible. Muy al contrario, supo el torero llegar por igual a las capas sociales más diversas de la población, siendo admirado y

amado lo mismo por la gente más encumbrada que por el pueblo más llano. Era, sin lugar a dudas, el personaje más famoso de su tiempo, pero también –por su talante personal más allá del ejercicio de su oficio– la persona más popular. Por eso no es de extrañar que su imagen corriera de mano en mano multiplicada en estampaciones sin fin. Según Sánchez de Neira nos cuenta de él en su tiempo, «pocos aficionados habrá que no tenga en su poder un retrato de Montes». Un retrato grabado de *Paquiro* circuló, por ejemplo, de mano en mano, en cada ejemplar de la primera edición (1836) de su *Tauromaquia*, obra a la que debe el espada gran parte de su prestigio. Un ejemplar de esta edición ocupa en el Museo Taurino de Chiclana un lugar de excepción, como no podía ser de otra manera.

Y es que, si mucha era la oferta, mayor era la demanda. Y si no toda respuesta impresa a la misma estaba a la altura adecuada, hubo grabados, litografías de primera. Algunos de ellos, fruto de los nombres más relevantes del momento. Así encontramos en Francia estampas

que, aprovechando composiciones de José Bécquer, difundían a Montes como *primer matador de España*. (Ver *infra* pág. 128, fig. n.º 35). Se conserva, entre otras, la litografía de Bécquer y Achile Devéria que, con el título *Montes iniciando una faena*, se publicó en París en 1838. En ésta aparece ya el torero de pie, en pose que más que seguir la tradición, como algunos indican, más

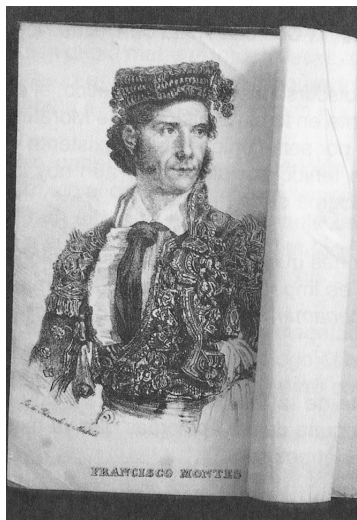


Fig. n.º 21.- Retrato grabado de Paquiro en una edición de su *Tauromaquia*.

bien la inauguraba, pues hay una pose de *Paquiro* que habrían luego de imitar los matadores de toros al retratarse.

Aquí, en España, hay también, en medio del vasto número, casos excepcionales dignos de mención en cuanto a la estampación del torero se refiere. Tal es el caso de dos litografías de Montes conservadas actualmente en la Biblioteca Nacional. En una y en otra, la mano de Elbo, probablemente amigo personal del torero, según aventura Begoña Torres González. La primera de ellas, dibujada por el ubetense y litografiada por Augusto Belvedere, presenta al espada de medio cuerpo. La segunda de ellas –la más conocida–, dibujada y litografiada por el mismo José Elbo y editada en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, retrata al torero en busto de dos tercios. Esta estampa, muy difundida, sirvió de base a muchas otras que vieron la luz y circularon sin cesar por nuestra geografía entonces, y mucho más allá de nuestras fronteras. No en vano, se hicieron eco de Montes en sus escritos las principales plumas románticas de Europa: Dumas, Merimée, Gautier, Goethe, etc... Muchos de estos autores, en época tan dada al viaje, no quisieron abandonar España sin haber disfrutado del arte de *Paquiro*.

Aparte estas litografías mencionadas, debemos a Elbo un par de retratos, de pequeño formato y primorosa factura, de Francisco Montes y de su esposa, hoy custodiados en el Museo Taurino de la Real Maestranza sevillana. (Ver *infra* pág. 129 fig. n. ° 36)

De esta obra hablaremos más adelante, porque tal vez convenga comenzar por la obra clave, base de la mayor parte de las reproducciones del rostro del torero. De hecho, de manera consciente o inconsciente, todos, al tener en mente la imagen de *Paquiro*, tenemos –nos haya llegado por vía directa o indirecta–, la imagen que de él nos dejó, en obra magistral, Antonio Cavanna. (Ver *infra* pág. 130 fig. n. ° 37)

La pintura de Cavanna (realizada hacia 1840, algunos puntualizan que en 1836), recoge el busto de *Paquiro*. La per-

fección técnica de esta obra la hace parangonable solamente al retrato de Pedro Romero que en el siglo anterior ejecutara Goya. Así, los críticos coinciden en señalar que, si consideramos el del rondeño el retrato taurino por excelencia del siglo XVIII, hemos de considerar esta obra de Cavanna el retrato taurino del XIX. Y esto no sólo por la indiscutible calidad plástica del mismo, sino porque con él inaugura una manera nueva de retratar la torería misma, esencia que en *Paquiro*, saltando a la vista, se concretaba.

Si el retrato de Pedro Romero podía evocar, por la pose del diestro, a un hombre relevante de su tiempo –a un ilustrado con par, por ejemplo, en Jovellanos–, el retrato de *Paquiro* realizado por Cavanna sólo puede evocar un torero. Por medio, claro, el diseño de un traje de *chispas* –debido también originariamente a *Paquiro*– que pretendía dignificar, subrayándola, la imagen del diestro y que –pese a la lógica evolución sufrida con los años– sigue siendo, en gran medida, nuestro actual traje de luces. Pero, más allá de este traje que media entre el retrato goyesco de Romero y la obra de Cavanna, cabe destacar sobre todo la pose misma, el porte torero que ésta revela, nunca antes visto y luego, sin embargo, tan repetido, tan recurrente. Tan imitado incluso hasta nuestros días, que parece impensable una pose torera que se distancie de ésta.

Tocado con moña de gran tamaño, que suple a la típica redecilla goyesca, luce chaquetilla corta, recargada de ornato dorado (borlas o machos, pasamanerías y alamares), camisa con chorrera y ancha corbata grana de seda. Dejada caer sobre el hombro izquierdo, su capa. De ella asoma su mano tranquila, sujetando el aire de un cigarro a todas luces escamoteado en la pintura. El gesto altivo; la mirada, inteligente y serena, a lo lejos perdida. A su espalda, un paisaje de lejanías también sereno, a tono con ese gusto de la época que buscaba en el paisaje expresar por analogía el ánimo mismo del retratado.

La excelencia de este retrato no requiere comentario, basta contemplarlo, para advertirla, en el Museo Taurino de Chiclana, donde actualmente se encuentra. El trabajo del vestido, realmente prodigioso.

El Museo de las Ventas de Madrid posee una versión anónima de esta obra que, aunque de calidad nada semejante, nos obliga a pensar en la importancia que tuvo la obra de Antonio Cavanna y en la difusión de la misma, dado, al margen del valor artístico de ésta, el peso del personaje retratado. En esta obra, el paisaje que enmarcaba en el original la figura ha sido sustituido por un fondo oscuro, según los cánones más academicistas de la época. No olvidemos que hasta *El caballero de la mano en el pecho* fue *enmendado* en el XIX, oscureciéndose la claridad de fondo que quiso El Greco.

Pero..., ¿por qué, si es tanta la excelencia del mismo –fruto de la pericia del pintor, imposiblemente fruto de un azar afortunado–, no goza el valenciano Cavanna del justo renombre merecido? Parálítico desde muy joven, su obra es, por necesidad, muy reducida, casi exigua. A pesar de ello, pudo repetir retrato con *Paquiro*, pintándolo en esta ocasión de cuerpo entero. Esta obra, de bella factura, fue presentada en la Exposición de la Academia de San Fernando de 1836, año de máximo esplendor del diestro chiclanero, pues en él, además de torear en cuantas corridas hubo aquel año en Madrid, publicó su paradigmática *Tauromaquia Completa*, obra que le valió, y así lo recoge aún toda Historia del Toreo que se redacta, el calificativo de Supremo Legislador o Codificador de la Fiesta, cuyas bases sienta él entonces para el futuro. Esta otra obra de Cavanna, que tiene a *Paquiro* por protagonista –y cuyo dibujo, cortado por la cadera, siguió el taller litográfico francés de Layol para estampar, en palabras de Romero de Solís, «una de las imágenes más bellas y más reproducidas de un matador a lo largo del siglo XIX»–, terminó formando parte de la antigua Colección de Ortiz Cañavate. (Ver *infra* pág. 131, fig. n. ° 38).

Aunque la maestría de Cavanna resulta difícilmente igualable, otros pintores de mayor nombre retrataron al diestro romántico por antonomasia. No ha de extrañarnos, pues, que fuera, como Torres González afirma, «el torero que gozó de mayor fortuna iconográfica» en la época romántica. Así, lo retrataron, entre otros, Eugenio Lucas, Antonio Cabral Bejarano, José Gutiérrez de la Vega, Ángel María Cortellini o el ya citado José Elbo, en obras, algunas de ellas, verdaderamente memorables.

Abundando en los rasgos típicos de la pintura romántica, sutilmente presentes en el retrato de Cavanna antes comentado, encontramos el retrato, de cuerpo entero y de gran formato (184 x 116 cm), realizado por Cabral Bejarano. En éste hallamos al diestro enfundado en un hermoso traje blanco delicadamente adornado en oro y envuelto en una llamativa capa roja que cuelga de su hombro izquierdo. De fondo, en primer plano, un muro sutil que, apenas sombra, pasa casi desapercibido a primera vista. Más al fondo aún, tras brumoso paraje de árboles que confiere a la obra una atmósfera de cierto misterio adecuada al gusto de la época, una plaza de toros, el perfil inconfundible y pintoresco de la Maestranza de Sevilla con su Puerta del Príncipe bien visible. El cielo, como no podía ser de otro modo, a la luz casi malva del atardecer.

No fechada esta obra, se considera, según documenta la propiedad (Colección particular), realizada en Sevilla en 1838, y nos muestra a *Paquiro* ya maduro y en plenas facultades. En esta obra de cuerpo entero, advertimos esa pose *chulesca* tan propia del gremio y a la que *Paquiro*, dada la difusión de su imagen y su contacto con todo tipo de gente, tanto contribuyó. Esta *manera* cautivó hasta el extremo de ser imitada por la gente *bien*, por la gente noble incluso, poniéndose de moda –en el vestir, en el decir, en el actuar– lo que se ha dado en llamar el *majismo*, cosa que no deja de llamar la atención teniendo en cuenta que, apenas un siglo antes, el

torero de a pie no gozaba de prestigio alguno, más bien todo lo contrario: gozaba de mala fama y salía de la más baja estofa social, estrato del que ni a través del toro salía.

No en vano, esta obra carente de firma, remite a otra de Cabral Bejarano que, en colección particular también, hace pareja con *Una maja* curiosamente. La obra se llama *Un torero* y, aunque de menor formato que la anterior, recoge con ligerísimas variantes el mismo tema: torero de blanco y oro con capa roja al hombro, muro al lado izquierdo y en segundo plano, y, al fondo, la plaza sevillana de la Maestranza asomando tras un paisaje de árboles intermedio. ¿Variantes? Escasas y de escasa significación además: la leve inclinación de la cabeza del torero, el casi desapercibido vallado de madera, el gesto mínimo de mano y dedos. Tanto es así, y tan parecido el rostro del diestro, que uno se pregunta: ¿por qué éste es *Un torero* si el anteriormente reseñado es *Retrato de 'Paquiro'*? No está mal, en todo caso, que, aunque sea de modo involuntario, se nos esté de alguna manera indicando que, en aquel momento, era *Paquiro* sinónimo de torero y su retrato era, a la par que suyo, retrato de un oficio, de un arte, de todo un gremio.

Subrayando más si cabe el pintoresquismo costumbrista propio de la Escuela Sevillana, el mismo que habría de llegar con éxito a Madrid, encontramos una obra capital de José Gutiérrez de la Vega, uno de los más afamados representantes de esta corriente de la pintura romántica.

La obra, conocida como *Retrato de Paquiro con su esposa*, está fechada en 1835 y nos muestra por tanto, una vez más, a *Paquiro* en pleno apogeo, acompañado en esta ocasión por su mujer, una Doña Ramona de Alba que ocupa el absoluto primer plano de la obra y que toma para sí la mayor parte de la luz presente en la pintura, amparando al torero una cálida penumbra.



El protagonismo está, pues, compartido en esta pieza. Y más aún, me atrevería a decir –dado el cruce cómplice y acaramelado de sus miradas, y el brazo oculto de *Paquiro*, que intuimos rodeando la espalda de su esposa– que el verdadero protagonista del lienzo es el amor. Romántico, pues, el tema, más allá del pintoresquismo de estas dos figuras que, identifica-



Figs. n.ºs 22 y 23.- *Retrato de Paquiro* (Exposición *Paquiro y su tiempo*) y *Un torero* (Colección Sánchez Dalp) de Cabral Bejarano

des al margen, bien podríamos considerar las de *un torero* y *una maja*, vista la indumentaria que ostentan. Él, tocado con montera, viste su traje de torero, como siéndolo a todas horas. Un traje oscuro ornado de azabache sobre el que destaca la capa roja que

cae sobre su hombro, igual que destaca sobre su camisa clara la corbata ancha, también roja. Ella, con vestido de seda o raso, luce, como él, pasamanería oscura. La mantilla que pende de su pelo y resbala sobre sus hombros es un trabajo plásticamente impecable. Pero el tipismo de estos vestidos tan bien resueltos no distraen la atención de lo realmente asombroso: el verismo del retrato, la luz sobre la piel de Doña Ramona, la limpieza de trazo y color de su figura. Sin duda, ya lo dijimos antes, una obra maestra del sevillano José Gutiérrez de la Vega.

Al tierno intimismo de la escena –donde no se sabe a ciencia cierta si está *Paquiro* a punto de tomar un trago de vino o si le pasa el vaso a su esposa, y donde, nos aventuramos, romanticismo de por medio, a suponer que ambos comparten el vaso–, ayuda la luz del fondo, la que aporta calidez cromática al rostro del torero, la misma que ilumina con su magia el paisaje. La luz –una vez más, buscando analogía entre la figura y el paisaje– es crepuscular, tan grato el crepúsculo –con todas sus connotaciones– a la sensibilidad romántica. A su luz, escasa y rojiza, casi cárdena al fondo, se vislumbra la Torre del Oro. Más allá del pintoresquismo sevillano evidente, la presencia de la Torre subraya el romanticismo de la obra. Sabido es el gusto de los pintores románticos no sólo por el paisaje –gusto que heredan de los pintores, muchos de ellos también viajeros, prerrománticos ingleses–, sino por la inclusión en ellos de arquitecturas, especialmente de elementos arquitectónicos que, en ruinas o no, recordaran, a modo de vestigio persistente, un tiempo pasado, mejor aún si medieval. Pues bien, aquí está la arquitectura medieval romántica: la Torre del Oro, que nuestra Edad Media era sobre todo mora. Más encanto, pues, más misterio, más exotismo, más oriente.

Amor y ternura, torero y maja, vaso y vino, crepúsculo y paisaje, arquitectura medieval y árabe,... Ciertamente podemos calificar a esta pieza de auténtica obra canónica del Romanticismo. Bastaría acercarse a ella, en estudio monográ-

fico, para ver reunidas las señas de identidad de la pintura romántica, para comprender la esencia misma de ésta.

Este lienzo, perteneciente a una colección particular hasta hace bien poco, ha sido adquirido en fecha reciente por el Ayuntamiento de Chiclana de la Frontera, pudiéndolo disfrutar ahora el público en el Museo Taurino Municipal Francisco Montes *Paquiro*.



Fig. n.º 24.- *Retrato de Paquiro con su esposa* de José Gutiérrez de la Vega. Exposición *Paquiro y su tiempo*.

*Paquiro* y su esposa son también los protagonistas de dos óvalos que, en lienzo único de 23 x 32 cm., se custodian y muestran en el Museo de la Real Maestranza de Sevilla, tras haber permanecido durante años en el Museo Taurino de Lima (Perú). (Ver *supra* pág. n.º 106).

La obra, conocida como *Montes y su mujer*, está fechada en 1840. A la izquierda, el medallón con el retrato de Ramona de

Alba Tocino. A la derecha, el retrato de *Paquiro* vestido de torero, con montera y moña, sujetando con firmeza un capote. Las pequeñas dimensiones de la pintura no impide observar en la expresión del diestro, como certeramente señala José Antonio Merino, «serenidad, arrojo y gallardía, cualidades que sin duda le atribuía el propio Elbo». Así lo constatan los biógrafos del pintor cuando ponen en su boca esta afirmación tajante: «Los extranjeros no tienen corridas de toros porque entre ellos no se encuentra un solo hombre que valga lo que el más cobarde cachetero. ¡Que comparen la cabeza de Montes con la de Murat!».

Pero, junto a la perspicacia psicológica de Elbo presente en esta pintura, no hemos de olvidar la gracia sutil de la misma en cuanto a lo plástico se refiere, la difícil perfección que el pintor de Úbeda alcanza de manera notable en obra de tan pequeño formato.

Otras piezas de pequeño formato y de carácter más *popular*, más curiosas en sí que realmente artísticas, recogen también los rostros de *Paquiro* y su señora, reflejo del alcance que tuvo en su día la enorme popularidad del diestro. Tal es el caso de unas petacas de madera para el tabaco que se encuentran en el Museo de la Plaza de Toros de las Ventas.

Pero no es su mujer la única que acompaña al diestro en las pinturas. Una obra del pintor sanluqueño Cortellini nos lo muestra atendido por un par de mujeres que lo asisten a la hora de vestirse, rematando su figura justo antes de la hora en punto. La obra, conocida como '*Paquiro*' antes de una corrida. *La despedida del torero*, está fechada en 1847, época en la que el diestro, mermadas ya sus facultades, asume la decadencia de su estrella y abandona con criterio el ejercicio del toreo, al que habrá de volver aún acuciado por necesidades pecuniarias. No parece que sea ésta la situación que recoge la pintura de Cortellini, aunque no deja de llamar la atención el hecho de que, justo antes de la corrida, una de las dos mujeres que lo atienden le esté sirviendo un vaso de vino. (Ver *infra* pág. 132 fig. n. ° 39)

De esta obra (originalmente óleo sobre lienzo) existe en el Museo Taurino de Chiclana una litografía (53 x 60 cm) publicada por la Revista Médica. Estas reproducciones litográficas jugaron un papel fundamental en la difusión del arte durante el siglo XIX, por lo que suponemos muy conocida la obra de Ángel María Cortellini. Esta pintura formaba parte de una serie de cuadros de idéntico formato y de tema también taurino titulados *La despedida del picador*, *El baile* y *Salida de la plaza*.



Fig. n.º 25.- *Tapas de petacas pertenecientes a Francisco Montes Paquiro con su retrato y el de su esposa*. Oleo sobre madera, mediados del siglo XIX. Apud Tiena E. (2000): Catálogo Museo Taurino de Madrid, Plaza de Toros de las Ventas, Madrid, Consejería de Educación, Centro de Asuntos Taurinos.

Y si en la obra de Cortellini observamos a *Paquiro* antes de la corrida en un interior más o menos doméstico, atendido por un par de jóvenes mujeres, en una de Manuel Castellano, perteneciente a los fondos del Museo del Prado, encontramos al

torero de Chiclana en *El patio de caballos de la plaza de Madrid antes de la corrida de toros* también. La obra, un óleo sobre lienzo de muy gran formato fechado en 1853 (o sea, muerto ya *Paquiro*), representa a la terna por excelencia de su tiempo, Trinidad –casi– del toreo: José Redondo *El Chiclanero*, Francisco Arjona *Cúchares* y, por supuesto, Francisco Montes *Paquiro*. (Ver *infra* pág. 133 fig. n. ° 40)

Desplazados hacia los ángulos inferiores del cuadro, *El Chiclanero* y *Cúchares*, tan enfrentados uno y otro sobre el lienzo como enfrentados estuvieron sobre la arena del coso. Fueron, durante varios años, los máximos rivales de su tiempo, los contrincantes taurinos por antonomasia. Siendo ambos igualmente toreros de primera, el público acudía a ver, sobre todo, el pulso que, más que con el toro, se marcaban ambos. Más que seguir a uno o a otro, seguía el público la pugna que los dos sostenían.

Con ellos –contemporáneo, casi coetáneo–, pero aparte y en el centro mismo del lienzo, *Paquiro*, unido así a los dos más grandes de su tiempo, aunque separado y subrayado por su posición en el conjunto. Está claro lo que quiere significar así Castellano: *Paquiro* es *Paquiro* sin necesidad alguna de rival o contrincante, a *Paquiro* se le va a ver –sin rival, pues no lo tiene (según el mismo dijo, sólo Yust podría haber rivalizado con él)–, a solas con el toro. Y hasta sin el toro, tal lo demuestra el público que, menguadas sus facultades hasta el extremo, acudía a la plaza para ver a *Paquiro*, a poco más que *Paquiro*, a la sombra misma de su pasado luminoso.

*Paquiro*, algo mayor –envejeció pronto y mal–, aparece rodeado, como también los otros, de los miembros de su cuadrilla y de algunas personalidades de su tiempo. Multitud de retratos pueblan esta obra cuyo peso queda notablemente desplazado a la mitad inferior del lienzo.

Por último, y dejando atrás el bullicio de la plaza, una pintura más a comentar, no tanto por su factura –más que dis-

cutible—, cuanto por el prestigio de quien la firma: Eugenio Lucas.

Si alguien supo en el Romanticismo interpretar, junto con Goya —a quien obviamente sigue—, la fiesta de los toros, fue sin lugar a dudas Eugenio Lucas. Y es su producción de temática taurina tan abundante que resulta difícil hallar variante del asunto de la que no se haya ocupado a lo largo y ancho de la misma.



Fig. n.º 26.- Retrato de *Paquiro* de Eugenio Lucas. Exposición *Paquiro y su tiempo*.

De *Paquiro* conocemos, realizados por Lucas, dos retratos y algunas réplicas de éstos. De uno de ellos —justo al que me refería unas líneas más arriba—, que se encuentra en el Parador Nacional de Úbeda, existe, por ejemplo, una copia de época en el Museo Taurino de Madrid. Retratado en los últimos años de su vida, destaca su figura sobre un fondo oscuro prácticamente uniforme. La pincelada suelta de la pin-

tura es eficaz, sobre todo, para el tratamiento del recargado traje de luces. Descubierta y con moña, sujeta en su mano derecha la montera, mientras sujeta, casi muestra, en su izquierda la muleta y el estoque. «Su expresión cansada y sus facciones, que reflejan dureza y seriedad, le alejan de la imagen vitalista y firme de sus años de gloria», afirma José Antonio Merino Calvo.

Valga lo hasta ahora citado como muestra de la imagen de *Paquiro* en la pintura del XIX, de la porción de siglo que él habitó. Sin embargo, si abandonáramos aquí el recuento, podría dar la impresión de que, ausente él, cesa la recreación plástica de su artística figura. Y no es así.

De hecho, y limitándonos al estrecho ámbito de su tierra natal, el Museo Taurino Municipal de Chiclana acoge y, desde su dirección, promueve obras de artistas plásticos contemporáneos que tienen a *Paquiro* por protagonista. Entre líneas, un mensaje más nítido que sugerido: *Paquiro* no es asunto pasado, ni siquiera asunto del pasado; quien inspiró, todavía inspira. Así, además de otras obras también notables de nuestros días, merecen mención especial los retratos del torero ejecutados por Enrique Quevedo o Ricardo Galán Urréjola. El recientemente celebrado II Centenario del nacimiento del diestro, sirvió de coyuntura para la convocatoria de un certamen de pintura que multiplicó los retratos de Montes por los puntos más variados de nuestra geografía. Algunas de las obras realizadas con tal motivo se encuentran en el museo antes citado. Otras han pasado a formar parte de colecciones de particulares que han mostrado también interés en el asunto.

Conviene no acabar sin recordar que no se agota en la pintura la iconografía de *Paquiro*. Y, aunque sea sólo de pasada, citaremos la pieza estrella de la escultura decimonónica presente en el Museo Taurino de Chiclana: el busto de Francisco Montes *Paquiro* tallado en mármol por José Piquer y Duart. (Ver *infra*





Fig. n.os 27 y 28.- Retratos de *Paquiro*. Arriba de Ricardo Galán Urréjola y abajo de Enrique Quevedo. Exposición *Paquiro y su tiempo*.

fig. n. ° 32 en pág. 124) Probablemente realizado a partir de la mascarilla mortuoria del diestro, su impecable factura –desde los contundentes rasgos de la cara a la sutil insinuación del cabello apenas sugerido– hace de este retrato (*Paquiro* ya sin moña y en edad evidentemente –¿necesariamente?– madura) una obra realmente soberbia.

Una reproducción en bronce del mismo se haya presente en una colección particular gaditana.



Fig. n.º 29.- *Escultura en bronce de Paquiro* por Ignacio Falgueras.

Y ya en nuestros días, o casi, otros escultores se han ocupado también de Montes en sus obras. Mencionamos así la escultura en bronce de cuerpo entero realizada por Ignacio Falgueras (la que recoge el *Cossío* como retrato, por cierto, de *El Chiclanero*), de tratamiento suelto, casi plásticamente goyesco, si pudiéramos así decirlo. O las dos obras, en bronce también, en las que el escultor José Antonio Barberá Briones retrata a *Paquiro*, a saber: una escultura de dos tercios, de ejecución delicada y contenida, que sigue

fielmente la documentación gráfica de la época, y el medallón que, con su perfil en altorrelieve, forma parte de la estela funeraria que, en el Cementerio de San Juan Bautista de Chiclana, recuerda la gloria perdurable de Francisco Montes Reina, *Paquiro*, junto al lugar donde reposan sus restos.



Fig. n.ºs 30 y 31.- *Medallón y escultura en bronce de Paquiro* de Antonio Barberá Briones.