

JOSELITO EL GALLO EN EL ARTE

Blanca Ramos Romero
Lda. en Historia del Arte
(U.C.D.M.)¹



«Como los héroes clásicos, las artes mueren en plena juventud»²

—A *Joselito el Gallo* rendimos cumplido homenaje desde estas páginas, en el centenario de su nacimiento—.



El ocho de Mayo de 1895 nace en un pueblo de Sevilla José Gómez Ortega, *Joselito el Gallo*. En Gelves, pueblo situado sobre el márgen derecho del Guadalquivir, en una hermosa y fértil zona llamada el Aljarafe, se encontraba la casa-huerta *El Algarrobo*, perteneciente a las propiedades que la casa de Alba tenía en aquel lugar. Allí vivía la familia Gómez Ortega y allí nació Joselito, el último de cinco hermanos. Su padre, Fernando Gómez, torero de Sevilla de la estirpe de *los Gallos*, contemporáneo de *Lagartijo*, fue el inventor del pase cambiado de rodillas, con el que, más tarde, *Joselito* comenzara tantas faenas. Su madre, Gabriela Ortega, de Cádiz, pertenecía asimismo a una familia de toreros gitanos. También lo serán sus hermanos: el mayor, andando el tiempo, se convertirá en el famoso torero heterodoxo y genial Rafael *el Gallo*; Fernando, después de intentarlo

¹ Universidad Complutense de Madrid.

² González García, Angel (1983): "Pintura y Toros" en *Arte y Tauromaquia*.

como novillero, pasa a formar parte de la cuadrilla de *Joselito*. Una de sus dos hermanas se casa con el que será el torero poeta Ignacio Sánchez Mejías. Finalmente José, *Joselito el Gallo*, de quien críticos, biógrafos y todos aquellos que pudieron verle torear coinciden en que fue el maestro insuperable, el mejor y más completo de los toreros en la historia del arte de la tauromaquia.

Era aquella una casa alegre. Fernando Gómez *el Gallo*, ya retirado recibía continuas visitas de aficionados y gentes del toro. Allí sólo se hablaba de toros. Incluso había en la huerta una pequeña placita donde los niños imaginaban torear. Por aquella casa pasarían también, señalados artistas, como un joven llegado de Nerva a Sevilla, para estudiar, llamado Daniel Vázquez Díaz.

Antes de continuar diremos que, durante el último lustro del siglo XIX, se dieron en Sevilla una serie de coincidencias que pudieron hacer de ésta un centro emergente desde el punto de vista del arte y la cultura. En cuanto a la pintura, encontramos, un grupo importante, representativo del movimiento, a caballo entre la tradición y la renovación, característico de finales de siglo: Vázquez Díaz, Zuloaga, Iturrino, Canals y algún otro, se hallaba, de paso, por la ciudad. Además de la pintura, este grupo de pintores, tenían en común el interés por el mundo de los toros. Vázquez Díaz conoce y visita a todos los toreros del momento; Ricardo Canals³ frecuenta la plaza y

³ Tiene Canals un lienzo, hoy en la Colección de la Banca Más Sardá de Barcelona, del que desconocemos la fecha, que representa un día de toros en la plaza de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, donde un torero saluda montera en mano tras realizar un buen quite que es estrepitosamente aplaudido, mientras, los peones toman sus pares en la barrera. Creemos que este torero puede tratarse de *Joselito* y apuntamos esa posibilidad.

se hace amigo de Fuentes del que hará un notable retrato (Museo de Arte Moderno de Barcelona); Zuloaga ingresa en la escuela de tauromaquia de la Puerta de la Carne; y a Iturrino, exaltador *fauve* de las dehesas andaluzas, lo llamará Gómez de la Serna «el *Guerrita* de la pintura».

Vázquez Díaz tenía su estudio en la calle Placentines. Muy pronto forma parte del círculo literario de la Biblioteca o del *pasillo* del Ateneo. Allí conocerá al joven poeta Juan Ramón Jiménez que, llegado a la ciudad, como él para estudiar y pintar, leía sus poemas por vez primera en el Ateneo. A éste círculo se refiere Jose María Izquierdo en su conocido libro *Divagando por la ciudad de la Gracia*: «Había en el Ateneo de Sevilla, un grupo de jóvenes que dieron en la manía de leer..., de leer poesías y de hacerlas —en verso y en prosa— y de vivirlas. El amable rincón donde se reunían —un claro y alegre pasadizo que da a la Biblioteca— se llamó el *pasadizo de los chiflados* [...]. El pasadizo fué plaza de muchos pasos honrosos [...]. Todos tenían algo de poeta, de músico y de loco [...]. A ellos se sumaron más tarde otros jóvenes artistas-pintores, escultores, etc...» (Izquierdo, J. M., 1914: 234-235).

Era, este círculo del *pasillo*, el centro intelectual y artístico más importante de la vida cultural sevillana. Revistas como *Bética* y más tarde la ultraísta *Grecia* fueron los órganos de creación y difusión del movimiento de renovación cultural de principios de siglo, permaneciendo su influencia hasta los años veinte. Pero si bien, éstas y otras iniciativas sitúan a Sevilla en el centro de la vanguardia literaria española, no existió una corriente paralela en las artes plásticas que viniera a dar forma a esta voluntad renovadora (Bonet, A., 1980: 580). La pintura en Sevilla, a finales del XIX, se debatía, por una parte, entre el costumbrismo tardío —en la línea de Lucas— que, avivado por la introducción del fortunismo debida a José Jiménez Aranda,

ya no podía explicar su existencia si no fuera por una razón comercial y, por otra, la pintura de gran tema o de historia, propia del arte oficial, de las Exposiciones Nacionales que ya a finales de siglo, parece comenzar a disolverse en la temática del realismo social. Los artistas sevillanos combinan en sus obras las dos tendencias, con un lenguaje pictórico virtuoso propio del naturalismo académicista decimonónico⁴.

Vázquez Díaz toma enseguida el pulso artístico de la ciudad del que nos dice «La escuela sevillana, por entonces, era muy limitada. Los pintores no hacían otra cosa que copiarse unos a otros el tipismo fácil de los parques y los barrios. Esta era una pintura de postal casi siempre [...] lo que sí eran, todos ellos, buenos dibujantes» (Garfias, F., 1972: 45). Este pintor sintió a lo largo de toda su vida un vivo interés por los toreros. Durante su infancia en Nerva, un día de toros, se introduce en la habitación de hotel donde dormitaba Mazzantini, para tocarse con la montera del maestro y mirarse en un espejo. Ya en Sevilla conocerá a todos los diestros del momento a los que incluso visita en sus casas «Estando yo estudiando en Sevilla recuerdo —nos confiesa— haber visto a *El Espartero* en el colmao La Marina, junto al Guadalquivir, muy cerca de la Torre del Oro.

También solía yo ver por entonces a Antonio Fuentes, que vivía en la casa que había sido de Bécquer. A *Currito*, el hijo de *Cúcharès*, lo visitaba en su casa del barrio de San Bernardo. *El Espartero* vivía en plaza de la Alfalfa, donde su padre tenía una espartería y, de donde le vino el nombre.

⁴ Estos pintores también pródigan la pintura de toros. Sus protagonistas fueron fundamentalmente José Jiménez Aranda (1867-1903); José Villegas (1844-1921); José Chaves (1839-1903); José García Ramos (1852-1919) y Andrés Parladé (1859-1933).



Fig. n° 8.— *Joselito el Gallo*, retrato fotográfico por Calvache (Apud: Carretero, 1920: 16).

También estuve en Gelves, en la casa de Fernando *el Gallo*, y en Alcalá del Río, en la casa de Reverte» (Garfias, 1972: 224).

Daniel Vázquez Díaz forma parte de la mejor, o de la única si somos justos, tradición de pintura de toros y toreros que tiene su origen en el siglo XVIII, con los dos retratos anónimos, grabados por Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, *Pedro Romero* (Museo Municipal de Madrid) y *Costillares* (Museo Taurino de Madrid⁵). Prosigue con Goya —pongamos como ejemplo los dos espléndidos retratos de *Pedro Romero* (Fundación Kimbell, Texas y Col Part. Suiza)— y es, casi un siglo después, continuada por Edouard



Fig. nº 9.—*Victorine Meurent en traje de espada*. Oleo sobre lienzo, 1862, 161 x 127'6 cms. (Apud: Martínez Novillo, 1988: 116).

Manet en sus retratos de toreros silenciosos y ausentes que nos recuerdan a Velázquez —*Victorine Meurent en traje de espada*

⁵ Pertenecen dichos grabados a una serie por entregas llamada *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos* aparecida, por vez primera en 1777. Es, con la

(Museo Metropolitano de Nueva York) (Fig. nº 9). *El torero muerto* (Galería Nacional de Arte, Washington) y finalmente *El matador saludando* (Museo Metropolitano de Nueva York)—. Ya en el siglo XX, encontramos a Picasso, Manolo Hugué, Oscar Domínguez, Francis Bacon y algunos más. Queremos claramente diferenciar esta tradición de la pintura de toros y toreros, de esa otra línea, encabezada por Eugenio Lucas, que recorre toda la segunda mitad del siglo XIX y conecta con la pintura de toros cautiva de la anécdota pintoresca, a la que antes nos hemos referido, cuando hablamos de la pintura sevillana finisecular.

A partir de 1906, en París, Vázquez Díaz, comienza a desarrollar su pintura de toreros. No vamos a extendernos sobre ella, pero sí recordar que no dejará de hacer retratos de toreros hasta el final de su vida. En 1911 pinta *La muerte del torero* (Museo de Huelva) que presenta a la Exposición Nacional de 1915. Para ello dispone un cuadro de gran formato, con figuras de tamaño natural, herencia formal de las exigencias del género histórico, donde entrevemos ya el esquema compositivo del monumento a la muerte de *Joselito* que realizará, diez años más tarde, el escultor Mariano Benlliure. El lienzo de Vázquez Díaz representa a un torero que acaba de morir en la plaza, que ha sido depositado sobre una sábana, mientras su cabeza reposa en una almohada y han

tercera entrega, en 1778, cuando aparecen estos dos magníficos retratos (existe una edición con estudio preliminar de Valeriano Bozal). No está clara la autoría de los mismos. Alvaro Martínez-Novillo (1989: 119-120) señala como posibles autores al pintor alemán Antonio Rafael Mengs, al propio Juan de la Cruz, a Antonio Carnicero, a alguno de los hermanos Bayeu, o al mismo Goya. Esto último nos parece más verosímil dada la similitud formal de los grabados con algunas de las figuras de los cartones para tapices, en concreto con *La Novillada*, de 1779 (Museo del Prado).

cubierto su cuerpo desnudo con un capote de paseo. A su alrededor mujeres desoladas le lloran y hombres graves, vestidos con trajes oscuros de corto, observan el cadáver del torero. Sólo queda levantarlo para conducirlo al sepulcro y la idea fundamental del *Entierro de Joselito* aparece prefigurada. Ya veremos, más adelante, cómo recoge y transforma Benlliure el tema de la muerte del torero.



Fig. nº 10.— Vázquez Díaz: *La Muerte del torero*. Ol. sobre lienzo, 1911, Museo de Huelva (Apud: Morales y Marín, 1987: 204).

No podemos afirmar, con seguridad, que Vázquez Díaz realizara a lo largo de su vida, un retrato de *Joselito*, pero, en cambio, sí conocemos el de su hermano Rafael del que hizo un magnífico "dibujo romántico en plena juventud" (Garfias, F., 1972: 224) (Fig. nº 11). En cuanto a ese mundo nos dice Vázquez Díaz «es curiosa la atracción que los toreros han



Fig. nº 11.— Vázquez Díaz: Rafael *el Gallo*. Lápiz y ac. sobre papel, 1935, Col. part., Madrid (Apud: Garfias, 1972: 224).

ejercido constantemente en mí. Una especie de fascinación [...]. El miedo, el fetichismo, el valor, todas esas cosas que se dicen de los toreros son una realidad. Es algo que va imprimiendo una especial fisonomía en su rostro y en su porte» (Sáiz Valdivieso, A. C., 1979: 9).

Curiosas por lo menos resultan estas palabras del artista que cuenta en su haber con, lo que podríamos llamar, la galería completa de espadas habidos desde finales del XIX —*Lagartijo*, *Mazzantini*, *Frascuelo* y *El Espartero*— hasta mediados del XX —*Belmonte*, *Manolete*, *Bienvenida*—. En consecuencia, resulta muy extraño que no se preocupara nunca de la efigie de *Joselito*. Y es que la figura de *Joselito*, elegante y gallarda, tenía, sin embargo, un extraño semblante inexpresivo, casi ausente, que parecía no acusar su intensa y propia profesión. No se aprecia un ápice de tragedia en su rostro. Amigos, compañeros y biógrafos (García Poblaciones, 1920; Carretero, 1920; Vial, 1920; Tijeretas, 1920; Pérez Lugin, 1914; Parra, 1921; Orts, 1920; Minguet, 1917; Lizón, 1960) coinciden al recordar la tendencia hacia la melancolía en el carácter del diestro. Su amigo José María de Cossío, que vivió con él los últimos quince días de su vida, así lo expresaba en el discurso leído, con motivo del acto de conmemoración del nacimiento de *Joselito*, en la casa natal de Gelves, donde se colocó una lápida en su memoria: «*Joselito* fue una criatura fundamentalmente triste, sin tragedias aparentes, pero con un malestar sucesivamente fomentado por causas distintas, que recataba bajo su natural reconcentrado [...]. Esta melancolía vestida, que no disfrazada, de alegría era característica de su estilo torero» (Cossío, J. M., 1953: 35).

Sin embargo, hay un cuadro de Vázquez Díaz, *Torero en rojo* (Colección particular, Madrid) (Fig. nº 12), muy pró-



Fig. nº 12.— Vázquez Díaz: *Torero en rojo*. Oleo sobre lienzo, 106 x 73 cms., Col. part., Madrid (Apud: Sáiz Valdivieso, 1984: lám. 75).

ximo en su concepción y planteamiento al anteriormente citado dibujo de Rafael *el Gallo*, que, podríamos considerar que presenta la caracterización, más o menos ideal, de la fisonomía de *Joselito*: su gesto, su cabeza, su sonrisa triste y sus manos pulidas de finos y largos dedos. Sugerimos la posibilidad de que este retrato, muy esquemático y conceptual, pudiera tratarse de un homenaje póstumo del pintor al malogrado torero.

Unicamente podemos añadir a este presunto retrato de *Joselito*, otras cuatro efigies de nuestro torero. La primera de ellas es un dibujo académico de marcado carácter realista del pintor Manuel Bedito, hoy en el Museo Taurino de Madrid. El segundo, es un retrato de cuerpo entero con un paisaje al fondo, pintado por Enrique Marín en 1910 (v. *Gran Enciclopedia de Andalucía*, 1979, T. IV: 1736). Por último los retratos de *Joselito* en el Museo Taurino de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla: "Busto de *Joselito*" por Juan Britto y el más interesante de todos ellos José Gómez "*Gallito*" por Genaro Palau (Fig. nº 1).

En 1892 llega por primera vez a Sevilla otro pintor, Ignacio Zuloaga. Venía del París modernista, buscando temas para sus cuadros, atraído por el mito del Sur. Durante estos intensos años de formación, la vida de Zuloaga se divide entre París y Sevilla. Son años de búsqueda, de indecisiones y de mucho movimiento; una oscilación pendular de la que, en definitiva, va a depender la configuración de su lenguaje y estilo.

Veremos cómo, en Sevilla, se vincula muy pronto Zuloaga con el mundo del toro y sus gentes, ambiente que le interesa sobremanera y que llena la casi totalidad de su pintura hasta 1905 aproximadamente, cuando comienza a atender nuevos asuntos. De toda formas, será ésta, una temática de la que, como Vázquez Díaz, no dejará nunca de ocuparse. Así, la estancia sevillana de Zuloaga, determina, tanto en lo temático como

en lo estilístico, toda una etapa de su pintura. Para comprobarlo no hay sino que acudir a Enrique Lafuente Ferrari (1950) que ha llevado a cabo la más completa biografía y estudio crítico de la obra del pintor vasco.

Zuloaga parece asentarse definitivamente en Sevilla a partir de 1895 dedicándose a los más dispares oficios: anticuario, minero, pintor y torero. Su primer estudio estaba situado en la popular calle de La Feria. Por allí pasa, a finales de siglo, José de Orueta, un bilbaíno amigo y compañero de Zuloaga, que nos ha dejado una descripción del estudio y de las actividades del pintor en Sevilla: «El estudio de Zuloaga, que era interesantísimo por varios conceptos, era el punto de reunión (de la colonia de bilbaínos en Sevilla). Allí venían, también a pintar, artistas franceses, amigos de París de nuestro eibarrés, y entre picadores y toreros, que eran los modelos habituales, artistas, visitantes, lo pintoresco del patio que de la ventana del estudio se veía [...] y lo interesante de la concurrencia al barrio de la Feria, que era una especie de Rastro, componían un conjunto tal que no podía darse nada más divertido y ameno.

De allí salieron expediciones a tientas de ganaderías, donde Ignacio Zuloaga, dirigido por *Quinito, Algabeño*, y otros toreros, toreaba hasta cincuenta y dos vacas sucesivas en un sólo día» (Orueta, J., 1952: 292).

Lafuente Ferrari también nos habla de este estudio: «Con sus dotes humanas, Zuloaga, se impuso entre aquella abigarrada humanidad del corral de la calle Feria; convivió con los gitanos, aprendió su lenguaje, y aún algo más que su lenguaje de gentes tan experimentadas en la vida y complementó, con tan tónicas lecciones, las que pudiera haber aprendido en las academias de Montmartre, en las reuniones del taller de Gauguin o en las tertulias del café Voltaire. Allí en aquel ambiente sintió Zuloaga, por contagio, el estímulo de torear, y

también allí [...] su pintura empezó a definirse y a soltar las pegadizas influencias recogidas en las orillas del Sena» (Lafuente Ferrari, E., 1950: 30).

Tal es el interés del pintor por la fiesta de los toros, que decide ingresar en la Escuela de Tauromaquia que regentaba, junto al matadero de la Puerta de la Carne, Manuel Carmona *El Panadero*⁶, matador de toros retirado. En dicha escuela, a la que acudieron alumnos de toda España y del extranjero, había socios protectores y socios activos entre los cuales se contaba Zuloaga. Allí recibió, por ejemplo, su instrucción taurina el francés Félix Robert, al que le fue entregado un título donde se le consideraba apto para torear, firmado por *Cara-Ancha* y Fernando *el Gallo*⁷. No sabemos si Zuloaga llegaría a recibir tal título pero, con o sin él y, desoyendo los consejos de Fuentes, Carmona y otros maestros sobre su excesiva corpulencia para el toreo, debuta con una novillada, dos de capea y dos de muerte, en la plaza de la Escuela el 17 de abril de 1897, con el apodo de *el Pintor*, sin demasiado éxito al parecer. Zuloaga nunca perderá la afición de torear. El mismo lo dice al final de su vida: «La afición a los toros no la he perdido nunca. Es la mayor que tengo. Habré toreado más o menos en serio unas doscientas reses; pero jamás he vestido el traje de luces. Me ha gustado siempre torear en corridas benéficas y sobre todo en tentaderos. Con mis setenta y dos años y las piernas un poco cansadas, todavía he tenido el valor de ponerme delante de respetables bichos» (Pantorba, B. de 1944: 72- 73).

⁶ Zuloaga pinta el retrato de *El Panadero* en 1896-97, hoy en una colección bilbaína, y lo dedica: *A mi maestro Don Manuel Carmona, matador de toros, su discípulo Ignacio Zuloaga* ("Zuloaga y los toros" en *Dígame*, 1945, n° 308, pág. 4).

⁷ "Zuloaga en la escuela taurina de Sevilla" en *Dígame*, 1945, n° 305, pág. 1.

Pero, precisamente, en estos años de dispersión del artista en Sevilla, de crisis para el hombre en opinión de Lafuente Ferrari, en los que combina la pintura con la tauromaquia, es cuando brota el germen del futuro éxito de su pintura



Fig. nº 13.— Ignacio Zuloaga: *Gallito y su familia*, Oleo sobre lienzo, 2'1 x 2'05 cms., 1903. Hispanic Society of America, Nueva York (Apud.: Lafuente Ferrari, 1949: lám. XIX).

y el triunfo ante la crítica. Pues Zuloaga, además de torear, pinta; su vida y su obra se integran y ambas se llenan de toros, toreros, gitanas y picadores, y sin embargo pinta, pinta sin

olvidar nunca París (Lafuente Ferrari, E., 1950: 44). Sus obras sevillanas estaban abocadas al éxito; él debía saberlo pues aquella mirada complacida sobre la Sevilla de finales de siglo, expresada con un lenguaje teñido de cierta modernidad era muy del gusto europeo. Después de sus éxitos en París vuelve a Sevilla en 1902, donde pasa los inviernos hasta 1904. Allí pintará *Gallito y su familia* (Fig. nº 13) un retrato colectivo de la familia Gómez Ortega.

En 1898 murió Fernando *el Gallo* por lo que la familia hubo de dejar la huerta para vivir en Sevilla, en la calle Relator, muy cerca del pintoresco estudio de Zuloaga. Son éstos, años de privaciones y dificultades para los Gómez Ortega. Muy pronto *Joselito* abandona la escuela pública de la calle Feria, comienza a llevar coleta y a asistir a sus primeras capeas. Pronto se erige en líder indiscutible entre los torerillos que se reúnen en la Alameda de Hércules (Cossío, J. M., 1969, T.III: 364).

Zuloaga, que vivió intensamente su vida de torero, debió haber conocido a Fernando *el Gallo*, bien en la Escuela de Tauromaquia, en capeas y tientas, bien en la propia huerta del Algarrobo donde hemos visto tenían lugar reuniones y tertulias de las gentes del toro. Por estas mismas fechas se encontraba, también en Sevilla, el hispanista americano Archer Milton Huntigton que venía de realizar un viaje por las rutas del Cid. Este, después de asesorarse y hacerse acompañar por el numismático francés Arthur Engel y el arqueólogo anglofrancés George Bonsor, decide comprar unos terrenos en las afueras del pueblo de Santiponce, para emprender excavaciones arqueológicas en la ciudad romana de Itálica, las cuales tuvo que abandonar al estallar la guerra hispanonorteamericana en 1898 (García Mazas, J., 1962: 374 y ss). Huntigton será quien años más tarde adquiera el cuadro *Gallito y su familia* para el museo de la Hispanic Society of América, que él mismo había fundado.

Como vemos en la Sevilla finisecular, se daban un conjunto de curiosas coincidencias.

Este cuadro, de gran tamaño, composición ordenada y tradicional, del que han desaparecido los excesos decorativos de los anteriores, propio de una pintura más calmada y densificada, responde a un periodo de reflexión en el momento mismo en que están definiéndose las claves de su lenguaje pictórico. Centra la composición la figura de la madre, la señora Gabriela como todos la llamaban que, de riguroso luto, mira a su hijo menor *Joselito* al que, su hermano Rafael, vestido de luces, ha echado sobre los hombros su capote. En 1903, año en que Zuloaga pinta este retrato colectivo, Rafael *el Gallo* es ya novillero. Detrás, Fernando con traje de picador y sus dos hijas: una de ellas nos mira sonriente y morena, pálida y triste es la expresión de la otra. Las figuras se recortan fuertemente sobre un fondo neutro y el conjunto, dentro de la estética del modernismo, tiene algo de cartel⁸.

En 1911, al año siguiente de su inauguración, se exhibieron treinta y ocho pinturas de Zuloaga en la Hispanic Society de Nueva York, primera exposición del eibarrés en América y que fue un gran éxito. La Sociedad adquirió entonces cuatro pinturas de Zuloaga, entre las que se encontraba *Gallito y su familia*, catalogado como *La familia del torero gitano* (Pantorba, B., 1944: 97- 98).

⁸ Aunque el catálogo de pinturas de la Hispanic Society of America (Du Gué Trapier, 1938: 46) sugiera que el torero que sostiene al niño sobre sus rodillas es Calderón y que este retrato de grupo en realidad sea, un retrato imaginario o de invención, Alvaro Martínez-Novillo ha podido verificar, gracias al testimonio del torero Rafael Ortega *Gallito* —nieto de la señora Gabriela—, que se trata de un cuadro basado en una fotografía familiar (Martínez-Novillo, A., 1988: 243). Esta pintura se expuso en 1903, por primera vez, en la Secesión de Munich; en 1904, en Düsseldorf, París, Londres y Roma; en 1905, en Amberes, Rotterdam y París (Georges Petit) y en 1907, en Barcelona (Lafuente Ferrari, E., 1950: cat. 63).

La carrera taurina de Joselito es meteórica. Desde niño, el toro es su pasión, y así al amparo de los lazos de amistad que habían unido a su padre con los más importantes ganaderos andaluces, transcurre su adolescencia en el campo, asistiendo y participando en numerosos tentaderos. También desarrolla otra de sus grandes aficiones, el arte del acoso y derribo, que llegaría a practicar como el mejor de los garrochistas. Así, va internándose a la vez que asimilando los secretos del mundo del toro, sobre el que llega a adquirir un vasto conocimiento, que le permite convertirse en un gran lidiador sobrado de poderes para el dominio de las reses bravas⁹. Viste por primera vez de luces en 1908 en Jeréz de la Frontera. Después de unos años como becerrista al frente de una cuadrilla de niños sevillanos (Fig. n° 14), hace su presentación en Madrid como novillero, en la primavera de 1912. Tenía diez y siete años. Esta será la mítica corrida de toros de la ganadería de Olea¹⁰ en la que obtuvo *Joselito* un gran triunfo. A finales de esa misma temporada toma la alternativa en La Maestranza, de la mano de su hermano Rafael *el Gallo* (Cossío, J. M., 1969, T. III: 367).

⁹ El ganadero Anastasio Martín, amigo de Joselito, explicaba lo siguiente en un entrevista realizada para *El Ruedo*: «José tenía un sentido tan completo, tan cabal de la fiesta, que sus preocupaciones empezaban en el campo, con el historial de vacas y sementales y tientas y retientas, y acababa en la plaza. Ni un sólo instante, del nacimiento a la muerte del toro, debía en su concepto descuidarse. El sabía, o tenía la intuición de todo y lo realizaba todo como un consumado maestro. José era tanto o mejor garrochista como fué torero» (Fuentes, J., *El Ruedo*, 1945, n° 49).

¹⁰ Se había enfrentado *Joselito*, el otoño anterior, en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, a un toro de cuatro años, al que toreó variado y dominó con seguridad. Para su presentación en Madrid, tenía la empresa preparada una corrida de novillos del duque de Tovar. José fue la víspera a verla y no la consideró adecuada para su presentación en Madrid. Al no disponerse de novillos, él propuso el encierro de Olea que estaba preparado para una función extraordinaria, a lo cual accedió la empresa y así, *Joselito* se presentó con una corrida de toros, no de novillos (Cossío, J. M. 1969, T.III, 367).



Fig. nº 14.— José Gómez Ortega *Gallito* en 1910, en la época de la cuadrilla de niños sevillanos (Apud: Orts Ramos, 1920).

Torea Joselito bastante aquel año de 1912 en Madrid. Hacía poco que se había instalado en la ciudad el escultor asturiano Sebastian Miranda. Venía de París donde había conocido a Rodin, una noche, en el estudio de Zuloaga. Comparte estudio en la calle del Pez con su inseparable amigo



Fig. nº 15.— *Joselito el Gallo* posando para Sebastian Miranda en presencia de su hermano Rafael (Apud: Gómez Santos, 1985: 9).

Ramón Pérez de Ayala que lo introduce en la vida artística e intelectual de la ciudad y conoce a Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Camba, a los hermanos Alvarez Quintero¹¹, etc... Conoce también, en Madrid, al escultor Julio Antonio por el

¹¹ No ha sido objeto de estudio aún el vivo interés que *Joselito* demostró por el teatro, especialmente a través de su amistad con la gran actriz catalana Margarita Xirgú.

que sentirá una gran admiración. Es entonces cuando Miranda realiza su primera estatuilla taurina para la que le sirvió de modelo Vicente Pastor. Pronto sustituye la calle del Pez por la de Montalbán donde toma un estudio grande y luminoso, a allí encontramos una mañana de 1912 a *Joselito* posando para Sebastian Miranda de quien modela una estatuilla en bronce, hoy en el Museo Taurino de Madrid (Gómez Santos, M., 1985: 12-13). El escultor nunca abandonará el pequeño formato y, precisamente, estas estatuillas representan lo mejor de su obra, entre las que son numerosas las de toreros. De formas blandas, sin demasiadas concesiones a la descripción, al detalle, constituyen estas estatuillas, sencillas y muy expresivas, un capítulo interesante de la escultura española del siglo XX.

Pero probablemente haya sido Roberto Domingo, nacido en París, hijo del pintor Francisco Domingo Marqués, el pintor que, en la historia de la pintura taurina, más se haya preocupado por registrar el dinamismo propio del arte del toreo. Para ello utiliza los recursos lumínicos de la pintura impresionista junto con los expresivos del cartelismo que, unidos a una gran capacidad para captar los incidentes de la lidia mediante un dibujo fácil y rápido, definen su pintura taurina que, con tanto entusiasmo, ha sido acogida siempre por la afición. Podríamos decir que Roberto Domingo es a la pintura de toros, lo que Mariano Benlliure a la escultura: ambos representan el lado oficial de las artes plásticas que se ocupan de la tauromaquia.

Domingo ofrece una visión desvirtuada de la fiesta, que no realista, que de alguna manera conecta con la de Lucas. Como en alguna ocasión ha dicho A. Martínez Novillo, el arte de Roberto Domingo es la sublimación del tópico (1988: 138).

Joselito aparece, en la obra de Roberto Domingo, en varias ocasiones. En primer lugar, durante su dilatada actividad

como ilustrador en revistas y periódicos como *La Lidia* (portada del nº 1, *En la puerta de toreros*, 1914), *El Ruedo* (portada del nº 49, *Víspera de Talavera*, 1945) e *Informaciones*. En cuanto a su pintura, recordemos el conocido *Joselito en banderillas* (Fig. nº 16) (Colección particular, Guecho, Vizcaya) y un boceto para cartel que guarda la empresa de la plaza de toros de Madrid, además de un lienzo que representa un pase de espaldas de *Joselito* que se conserva en el Museo Taurino de Madrid.



Fig. nº 16.— R. Domingo: *Joselito en banderillas*. Técnica mixta sobre cartón, Guecho, Vizcaya (Apud: Sáiz Valdivieso, 1984: lám. 80).

La pintura taurina de Roberto Domingo tuvo bastantes seguidores como, por ejemplo, Antonio Casero, Angel González Marcos o Carlos Ruano Llopis que, en 1917, pinta *Natural*

de *Joselito* (Colección particular, Sevilla), cuadro realizado a partir de la fotografía de un pase natural del espada.

Estos años, que van de 1913 a 1920, han sido reiteradamente designados como la Edad de Oro del toreo. *Joselito*

significa la culminación de la tauromaquia dinámica del siglo XIX fundamentada principalmente en el conocimiento de las reses, en el saber de la lidia. Era ésta una tauromaquia del dominio. El sólo reunía las cualidades de todos los que le habían precedido. No cabía ya mayor perfección ni naturalidad.

Joselito en la plaza causaba el delirio, de él decían los críticos: «Cuando *Joselito* se cansaba de torear, descansaba apoyándose en un pitón, y así permanecía ratos y ratos largos hasta que el pueblo entero le

ovacionaba haciéndole despertar» (Minguet, 1917: 34). José Bergamín en su obra insuperable *El Arte de Birlibirloque* ha



Fig. nº 17.— *Joselito, Guerrita, Machaquito y Rafael el Gallo* (Apud: Carretero, 1929: 55).

desentrañado poéticamente el concepto de clasicismo en el toreo «ligero e invisible» de *Joselito*.

Pero éste es, también, el tiempo de Belmonte, el del torero heroico de la estática tauromaquia contemporánea que «representó uno de los escasos acontecimientos verdaderamente modernos que se produjeron en la España del siglo XX» (Díaz Yanes, A., 1993: 141). El recién llegado, Belmonte, no domina ni las reglas ni las reses, únicamente obedece a su particular, que no universal, concepción estética del toreo pues si hace lo contrario no puede ni sabe torear (Díaz Yanes, A., 1993: 147).

De su confrontación en numerosas plazas de España salen los toreros fortalecidos, pues cada uno enriquece su toreo con el del contrario, operándose así una sutil simbiosis originaria del toreo moderno —y de la conversión del torero en artista— que desarrollará plenamente Juan Belmonte, pues *Joselito* muere a los veinticinco años, el 16 de mayo de 1920, cogido por un toro en Talavera de la Reina.

Belmonte recordaba, vivamente, la víspera de la tragedia en la que torearon juntos en la plaza de Madrid: «Manteniendo viva la competencia a lo largo de varias temporadas, habíamos llegado ya a un cierto dominio en nuestro arte que nos permitía dar una sensación de seguridad y dominio tales que el riesgo del toreo parecía no existir. Ya en ese tiempo estábamos *Joselito* y yo íntimamente unidos.[...] Ocurrió aquella tarde algo que conmovió profundamente a mi compañero y le produjo una gran amargura...[...] Estábamos en el patio de caballos esperando a que comenzara la corrida, cuando vimos llegar a un grupo de espectadores furiosos [...] El grupo de los que protestaban creció y se produjo un gran tumulto, los toreros nos vimos acorralados por aquellos enérgimenos que nos injuriaban.[...] A *Joselito*, aquella agresión, aquel furioso ataque de los aficionados que le gritaban desafortunadamente le produjo una gran impresión»

(Chaves Nogales, M., 1969: 260-264). Tal era la violencia del público que *Joselito* y Belmonte convinieron en dejar de torear durante una temporada en Madrid. «*Joselito* se quedó un rato pensativo, y agregó con tristeza: *Sí, hay que irse, es lo mejor.* Estas fueron las últimas palabras que cruzamos. Al día siguiente tenía *Joselito* que torear otra vez en Madrid. Rompió el contrato y se fué a torear a Talavera de la Reina. Allí le tenía citado la muerte» (Chaves Nogales, M., 1969: 264).



Fig. nº 18.— El cadáver de *Joselito* en la enfermería de la plaza de Talavera de la Reina (Apud: Carretero, 1920).

Al principio nadie podía creer que a *Joselito* le hubiese matado un toro; a él, precisamente, que conocía mejor que nadie su oficio, que podía con todos los toros; a él que sólo había recibido cuatro cornadas en su vida y había matado... ¡mil

quinientos cincuenta y siete toros! A *Joselito* se le consideraba, dada su maestría invulnerable, y, así, su muerte produjo un enorme desconcierto pues si él era el mejor de los toreros, su muerte ponía en entredicho las leyes en las que se fundamentaba la tauromaquia.

La desgracia de *Joselito el Gallo*, en Talavera, produjo una enorme impresión en todo el país. La prensa ofrecía a los ávidos ojos de los lectores el reportaje fotográfico de la tragedia con la descripción de sus más pequeños detalles¹². El entierro se prolongó durante los dos largos días que tardó el cortejo fúnebre en llegar a Sevilla desde Talavera pasando por Madrid. La muerte del torero es vivida como auténtico acontecimiento nacional, es declarado luto oficial y las calles rebosan con las gentes que se agolpan al paso del cadáver de *Joselito*. La consternación es general.

La familia Gómez Ortega quiere erigir un monumento funerario al torero, para lo cual se piensa en el escultor por entonces más famoso y representativo del mundo de los toros: Mariano Benlliure. Pocos meses después, visita Ignacio Sánchez Mejías, el torero poeta cuñado de *Joselito*, al escultor

¹² Vaya, como ejemplo ilustrativo, la descripción de la corrida de Talavera por el escritor y crítico taurino Enrique Minguet *Pensamientos*, en su revista *Anuario Taurino*: «*Joselito*, salió a matar y se encontró al toro que estaba bastante bronco; José medio le dominó con la muleta, y el toro se fué a tablas del uno, donde *Cuco* le dió unos capotazos con el fin de sacarle de la querencia; como no lo conseguía, José le mandó retirar y entonces él, con unos pases de tirón desde muy cerca, pues el toro apenas le embestía, iba poco a poco sacándole, al mismo tiempo que le daba con la muleta en la cara: se retiró un poco el diestro, y entonces el toro acaso la viera mejor, y se le arrancó fuerte y pronto en un momento en que el torero se disponía a hacer, no dando tiempo al torero de quitarse de allí, a pesar de sus facultades, ni de darle salida, no tuvo tiempo más que de adelantar la muleta para parar el golpe, mas todo fué inútil, el toro le cogió de lleno, le enganchó por el muslo derecho, y en el aire le dió otra cornada seca en el bajo vientre, idéntica a la que había dado a los caballos» (Minguet, E., 1920: 44).

para hablar del encargo del mausoleo¹³. Benlliure, según sus propias palabras, concibe la idea del grupo escultórico a partir del propio entierro de *Joselito* que él había presenciado en Sevilla y que tuvo uno de sus momentos más emotivos cuando



Fig. n° 19.— Paso del cortejo fúnebre por la Alameda de Hércules de Sevilla, cuyas columnas habían sido vestidas de luto con crespones negros (Apud: Carretero, 1920: 57).

entró el féretro de *Joselito* en el templo de San Gil, donde se encuentra la virgen de la Macarena, que vestía de luto por la

¹³ El encargo del mausoleo quedó convenido por la cantidad de 175.000 pesetas que, más tarde al formalizarse a través del abogado de la familia, quedaría reducida a la mitad, sin variar por ello el escultor los planes originales del monumento que, sin duda importaban un gasto considerable (Quevedo Pesanha, C., 1947: 491).

muerte del torero. Este es el momento que representa el *Entierro de Joselito* de Benlliure. El escultor trabaja durante cuatro años en la que será su obra más ambiciosa —realiza, previamente, varios dibujos y bocetos en barro (Fig. nº 20) (de lo que la prensa va informando puntualmente)— que termina en 1924. Artistas, literatos y críticos¹⁴ visitan el estudio de Benlliure, pues el mausoleo de *Joselito*, calificado unánimemente como «una obra maestra», había suscitado enorme curiosidad (Quevedo Pesanha, C., 1947: 488-499).

La obra de Benlliure fue, al final, motivo de polémica en Sevilla, a consecuencia del desacuerdo existente en relación a su emplazamiento. Antonio Filpo, concejal del municipio y abogado de *Joselito*; declaró haber realizado gestiones para que el mausoleo, en vez de ir al cementerio donde las inclemencias del tiempo y los años terminarían por destruirlo, fuese a parar a la iglesia de San Bernardo, donde reposan también los restos de *Curro Cúchares* (*El Ruedo*, nº 49, 1945). Otros, por el

¹⁴ En la prensa, la crítica se hace eco de la entusiasta acogida del monumento a la muerte de *Joselito*, de lo que tenemos un ejemplo en el artículo "Un romance popular" publicado por Esteban Francés en *La Esfera*, (1924, nº 540) del que transcribimos algunos fragmentos para hacernos una idea del tono de la crítica: «Tiene esta última y culminal obra de Mariano Benlliure —tan expresiva de su credo estético— apasionado acento de un romance popular [...] Y, sobre todo, la entrañable sentimentalidad del motivo: el cortejo fúnebre de un torero a quien lloran hombres y mujeres de su misma raza y condición [...] Son estas gentes que llevan a enterrar a su ídolo las que habrán de perpetuar el empleo entusiasta y glorioso de aquella actividad lanzada en una fuerte, bella y fulgurante parábola [...] Estas muchachas con sus faldas de volantes, sus pañolillos al talle, sus peinados bajos, su expresión grave y sus manos de dedos finos y largos, son en compañía del muerto, personificaciones de la hermana, de la amante y de la amiga [...] la que oculta el rostro con la mano izquierda y con la derecha empuja suavemente a un chiquillo en cuyas venas quién sabe si hubiera sangre del ídolo [...] historias de pasión y de sacrificio podían atribuirse a cada una de ellas [...] Como lo son también este viejo picador que sostiene sin esfuerzo el féretro donde va muerto al que viera nacer, y el mozo enfermizo y débil, que se entra debajo para que nada de su cuerpo esté libre de la grata pesadumbre...».

contrario, pensaban que el lugar más idóneo era la vía pública de la ciudad, la calle que vio nacer a *Joselito*, la Alameda de Hércules, donde estaba su casa¹⁵. Sin embargo, en mayo de 1926, el mausoleo quedó definitivamente emplazado sobre el verdadero sepulcro de *Joselito El Gallo*, en el cementerio de San Fernando de Sevilla.



Fig. nº 20.— M. Benlliure: *El Entierro de Joselito el Gallo*, Boceto en barro (Apud: Quevedo Pesanha, 1947: 489).

El grupo escultórico, concebido de manera muy similar a sus esculturas taurinas de pequeño formato, es una composición horizontal con diez y nueve figuras, realizado en bronce y mármol, a tamaño natural (Fig. nº 21). En la parte inferior, dis-

¹⁵ En la Alameda de Hércules se encontraba la casa-palacio de *Joselito*, que había pertenecido anteriormente al famoso torero gitano *Cara-Ancha*.



Fig. nº 21.— M. Benlliure: *El Entierro de Joselito el Gallo* (detalle), 1924,



Mármol y bronce, cementerio de San Fernando de Sevilla.

dispone tres grupos separados, que conecta mediante relaciones gestuales para conseguir dar sensación de movimiento al conjunto. Benlliure es un artista del XIX que, completamente ajeno al movimiento de renovación plástica que había comenzado a finales de siglo con Rodin, modela las superficies de la materia escultórica como un orfebre, con el objeto de dar a sus figuras un aspecto extremadamente realista, muy efectista, que pretende ser palpación sanguínea de la vida. La visión que del pueblo sevillano nos ofrece en esta escultura es absolutamente ideal; las mujeres que acompañan y lloran a *Joselito* son academias clásicas ataviadas con trajes típicos, en los hombres y los niños se observa un mayor estudio del natural. La imagen del torero está directamente tomada de las primeras fotografías que se hicieron de *Joselito* muerto, en la enfermería de la plaza de Talavera, al que, como podemos observar, Benlliure ha envuelto pudorosamente en un sudario y ha adornado con el capote de paseo del malogrado espada. Ya hemos señalado anteriormente la posible relación entre el *Entierro de Joselito* de Benlliure y la *Muerte del torero* de Vázquez Díaz.

Por otra parte, el mausoleo de *Joselito* participa de la afición necrológica del arte español y europeo del XIX, propia del gusto burgués por los temas compulsivos tras la desacralización de la muerte llevada a cabo por la Historia en las postimerías del siglo XVIII. Pero la ejemplaridad de la muerte pronto termina por trivializarse, y el hombre ya no puede aprender nada de ella. Tal es el caso del mausoleo de *Joselito*.

El tema de la muerte del torero ha fascinado a casi todos los artistas que se han acercado al mundo de los toros. El asunto además de ser el punto álgido del drama, pone sobre la mesa las contradicciones de las leyes del toreo, coloca al artista como víctima del arte de la tauromaquia y representa,

en definitiva, una reflexión sobre la condición del artista dentro de proceso de la creación artística así como del arte mismo y su posibilidad.

A partir de 1920, Picasso comienza a pintar la muerte del torero en la plaza. Es bien conocida su afición a la fiesta de los toros y que éstos son un tema recurrente en su obra —tanto en la pintura como en la escultura— desde su infancia hasta los toros de su madurez. Es bastante probable que Picasso viera torear a *Joselito*, incluso que admirase su toreo, en alguna de sus estancias en Barcelona donde, por cierto, el diestro sufrió una cogida en julio de 1914.

Picasso introduce en el mundo de los toros a su amiga y coleccionista Gertrudis Stein, quien, a partir de 1912, realiza frecuentes viajes a España, especialmente durante los meses de verano, estancias que aprovecha para frecuentar las plazas de toros, donde verá, aconsejada por su amigo, torear a *Joselito*. Ella misma nos relata, durante el verano de 1912, en su *Autobiografía de Alice Tocklas* (en la que cuenta ésta y otras cosas por boca de su íntima amiga Alice Tocklas que la acompañaba en el viaje), su primera experiencia con los toros: «Finalmente regresamos a Madrid, donde descubrimos a la *Argentinita* y los toros. Al principio me asusté pero Gertrude Stein me decía, ¡ahora mira! ¡ahora no mires!, hasta que al fin pude mirar en todo momento» (Stein, G., 1912: 54). Recordemos que, en junio de 1912, se presenta *Joselito* como novillero en la plaza de Madrid —es la famosa corrida de Olea—, donde vuelve a torear varias novilladas en agosto y toma la alternativa el uno de octubre del mismo año.

Años más tarde en París, conversaban Gertrude Stein, Alice Tockas y Hemingway: «Siempre —decía Alice— me ha gustado la fiesta de los toros, y me agradaba enseñar la fotogra-

fía, tomada sin que nos diéramos cuenta, en la que Gertrude Stein y yo nos hallábamos en primera fila en la plaza de toros» (Stein, G., 1992: 277).

El propio Hemingway, quien había sido introducido al mundo de los toros por Gertrudis Stein, habla sobre la afición de ésta al comienzo de su libro *Muerte en la tarde*, algo que se podría considerar como un reconocimiento a su introductora, y dice: «Recuerdo que un día Gertrudis Stein, hablándome de las corridas de toros, me expresó su admiración por *Joselito* y me enseñó algunas fotografías del torero, y de ella y de Alice Tocklas, sentadas en la barrera de la plaza de Valencia, con *Joselito* y su hermano *el Gallo* un poco más abajo» (Hemingway, E., 1985: 7).

Picasso, desde luego, compartiría esta admiración que, él mismo, había suscitado en su amiga americana y así la muerte de *Joselito* —que no pudo pasarle inadvertida dada la trascendencia social y la difusión que tuvo la tragedia— quizá le animara a pintar la serie de obras sobre la muerte del torero en la plaza que se le conocen.

Ya en septiembre de 1920, durante su estancia en Jeanes-Pins, ensaya una serie de variaciones de carácter clásico, sobre el tema de *Neso* y *Dayanira*, en donde aparece, reiteradamente, el cuerpo inerte del héroe sobre el lomo del animal. El tema del toro embistiendo e hiriendo a la yegua que, destripada, estira el cuello y abre la boca dramáticamente, aparece en su obra en 1900-1901, pero no es hasta 1917 —fecha que coincide con la larga temporada de Picasso en Barcelona—, cuando encontramos esta figura convertida en una constante que volveremos a ver, más adelante, en obras tan emblemáticas como *Guernika* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) (Léal, B., 1993: 117-120-131).

La primera aproximación de Picasso al tema de la muerte del torero, la encontramos en la pequeña obra titulada *Corrida*, de 1922 (Museo Picasso, París). En los dibujos previos se observa cómo ha enlazado armónicamente los elementos del drama —caballo, pica, torero, muleta y toro— en una composición circular, intensificada por el espacio oval de la plaza, de gran belleza. El silencio domina la escena de la muerte del torero, que sucede sin violencia; la abstracción del

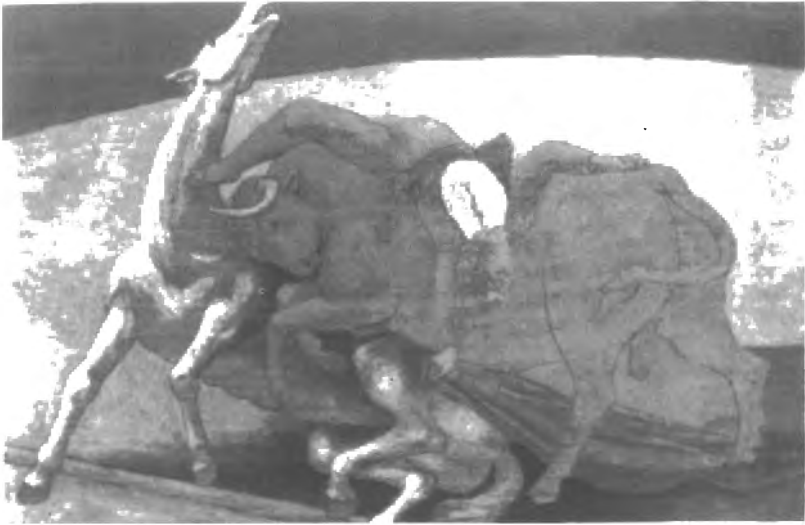


Fig. nº 22.— Pablo Picasso: *Corrida*. Oleo sobre tabla, 24 x 31'6 cms. Museo Picasso, París (Apud: Bernadac et al., 1993: 130).

espacio y del tiempo dan a la muerte del torero algo de ensoñación, de danza imposible. Esta pintura nos trae a la memoria los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico. Más adelante, volverá Picasso a retomar el tema en tres obras:

Cornada. Torero y caballo heridos, una plancha destinada a la ilustración de *La Tauromaquia* de Pepe-Illo, de 1929 ; *Corrida: la muerte de la mujer torero* y *Corrida: la muerte del torero*, ambas de 1933 (las tres en el Museo Picasso de París), que no son, entendemos, sino reinterpretaciones de la muerte de *Joselito* de 1922. No podemos dejar de recordar que es precisamente a comienzos de los años 30, cuando Picasso comienza la elaboración de las dos series de grabados: *El taller del escultor* y *El Minotauro*, que forman parte del gran proyecto de la *Suite Vollard*, en las que se puede apreciar un tema dominante: el artista.

La Suite Vollard constituye, como ha señalado Francisco Calvo Serraller, uno de los mitos fundamentales dentro de la experiencia picassiana, del vaciamiento moderno del clasicismo.

La *Corrida* de 1922, obra que representa la muerte de un torero y que probablemente esté inspirada en la propia muerte de *Joselito*, forma parte del origen de toda esta problemática; de esta reflexión que Picasso realiza sobre la condición y el proceso de creación artística; y constituye, también, el ejemplo de la extrema fragilidad y fugacidad de las artes, de su destino trágico que, incapaces de sobrevivir, comienzan a morir en el mismo instante de su aparición.

BIBLIOGRAFIA

Acebal G., E. (1947): *Joselito y Belmonte. (La edad de oro del toreo)*, Madrid.

Benito, A. (1972): *La obra artística de Vázquez Díaz*, Pamplona.

Bergamín, J. (1982): *El arte de Birlibirloque*, Madrid.

Bernadac, M. L.; Léal, B.; Ocaña, M. T. (1993): *Picasso. Toros y toreros*, Catalogo de Exposición, París.

Bonet Correa, A. (1980): "Sevilla: panorama artístico del siglo XX" en *Los Andaluces*, Madrid.

Brinton, C. (1909): *Catalogue of paintings by Ignacio Zuloaga. Exhibited by the Hispanic Society of America*, Nueva York.

Calvo Serraller, F. (1993): "Revueltas modernas del clasicismo" en Tinterow, G.: *Picasso Clásico*, Catálogo de Exposición, Málaga.

Carretero, J. M. (*El Caballero Audaz*) (1920): *Joselito*, Madrid.

Corrochano, G. (1953): *¿Qué es torear? Introducción a la tauromaquia de Joselito*, Madrid.

Cossío, J. M. (1953): *Panegírico de Joselito*, Santander.

Cossío, J. M. (1969): *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid.

Chaves Nogales, M. (1969): *Juan Belmonte matador de toros*, Madrid.

Díaz Yanes, A. (1993): "Belmonte en Joselito" en *Revista de Estudios Taurinos*, nº 0, Sevilla.

Du Gue Trapier, E. (1938): "Paintings" en *The Hispanic*

Society of America Handbook. Museum and Library Collections, Nueva York.

Francés, J. (1924): "El mausoleo de *Joselito*. Un romance popular" en *La Esfera*, Ilustración Mundial, Año XI, n° 540, Madrid.

Fuertes, J. (1945): "El ganadero Don José Anastasio Martín habla para *El Ruedo*" en *El Ruedo*, Año II, n° 49, Madrid.

García Mazas, J. (1962): *El poeta y la escultora: la España que Huntigton conoció*, Madrid.

García Poblaciones, A. (1920): *José Gómez Ortega (Gallito): apuntes crítico-biográfico-estadísticos*, Sevilla.

Gárfias, F. (1972): *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*, Madrid.

Gómez Nazabal, J. R. (1989): *Estética y plástica del toreo*, Madrid.

Gómez Santos, M. (1985): *Homenaje a Sebastian Miranda en el centenario de su nacimiento*, Catálogo de Exposición, Banco de Bilbao, Madrid.

González García, A. (1983): "Pintura y toros" en *Arte y Tauromaquia*, Madrid.

Hemingway, E. (1985): *Muerte en la Tarde*, Barcelona.

Hernáiz, A. (1920): *La última corrida de Joselito. Notas de un talaverano*, Toledo.

Izquierdo, J. M. (1914): *Divagando por la ciudad de la gracia*, Sevilla.

Lafuente Ferrari, E. (1949): "Las obras de juventud de Zuloaga" en *Arte Español*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.

Lafuente Ferrari, E. (1950): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, San Sebastian.

Léal, B. (1993): "Du théâtre de la corrida au drame privé" en Bernadac, M. L.; Léal, B. y Ocaña M. T.: *Picasso. Toros y toreros*, Catálogo de Exposición, París.

Lizón, M. (1960): *Medio millón: Joselito, los toros y la radio*, Barcelona.

Martínez-Novillo, A. (1987): "Reflexiones sobre la escultura taurina" en *Toros y toreros en la escultura española*, Catálogo de Exposición, Banco de Bilbao, Sevilla, Madrid y Bilbao.

Martínez-Novillo, A. (1988): *El pintor y la tauromaquia*, Madrid.

Martínez-Novillo, A. (1989): "Tipos y retratos" en Carrete, J. y Martínez Novillo, A.: *El siglo de oro de las tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, Catálogo de Exposición, Madrid.

Minguet Calderón de la Barca, E. (1917): *Arte de torear de Gallito*, Madrid.

Minguet Calderón de la Barca, E. (1920): *Anuario Taurino. Desde la grada*, Madrid.

Morales y Marín, A. (1987): *Los toros en el arte*, Madrid.

Orts Ramos, T. (1920): *Joselito en Gallo. Su vida, su arte, su muerte*, Barcelona.

Orueta J. de (1952): *Memorias de un bilbaino. 1870 a 1900*, San Sebastian.

Pantorba, B. de (1944): *Ignacio Zuloaga, ensayo biográfico y crítico*, Madrid.

Parra, A. (1921): *Joselito, su vida y su muerte*, Madrid.

Pérez Lugin, A. (1914): *¡¡Ki, ki, ri, ki!!: los "Gallos", sus rivales y "su" prensa*, Madrid.

Quevedo Pesanha, C. (1947): *Vida artística de Mariano*

Benlliure, Madrid.

Sáiz Valdivieso, A. C. (1979): "Los toreros de Vázquez Díaz" en *Clarín Taurino*, Bilbao.

Sáiz Valdivieso, A. C. (1984): *Toros y toreros en la pintura española*, Catálogo de Exposición, Banco de Bilbao, Madrid y Sevilla.

Stein, G. (1992): *Autobiografía de Alice Tocklas*, Barcelona.

Tijeretas Gómez, F. (1920): *Joselito: datos recopilados acerca de este torero*, Madrid.

Vial, J. del (1920): *Joselito torero máximo: el hombre, el diestro, la tragedia*, Barcelona. eee

