

LA TAUROMAQUIA DE LAS BELLAS ARTES A LA CULTURA VISUAL



Escardiel González Estévez
Universidad de Sevilla

“El aficionado”, la pintura cubista de Picasso (1912), se exhibía en el Museo del Prado procedente del Kunstmuseum de Basilea para la muestra *Picasso, el Greco y el cubismo analítico*, que se celebró en el verano de 2023 (Fig. nº 1). Ha sido una de las muchas obras taurinas que han desfilado por la cincuentena de exposiciones en grandes museos dedicadas al genio este año; el mismo en que Morante de la Puebla alborozó la Maestranza esa tarde de leyenda del miércoles 26 de abril. Quién sabe cuántas otras obras maestras le hubiera inspirado al pintor semejante éxtasis. Esta recurrente presencia de pintura taurina ha venido determinada por el cincuentenario de su muerte; efeméride impulsada por la comisión hispano-francesa: Picasso. Celebración-1973.2023¹. Algunas de estas muestras han puesto el foco en la tauromaquia, coincidiendo en la estrategia: el diálogo con el otro genio de la pintura reconocidamente taurino, Goya. Así pudo paladearse en dos propuestas: “Goya/Picasso. Tauromaquias” (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid – Sala de exposiciones Fundación Unicaja, Málaga); y “Goya dans l’oeil de Picasso” (Musée Goya, Castres); con la parte

¹ <https://celebracionpicasso.es/presentacion>.

principal bajo el título de *Passion Corrida: Suertes et Arena*. De sendas muestras se ofrecen cumplidas recensiones en el presente número por parte de las dos historiadoras del arte que integran la Fundación de Estudios Taurinos: Fátima Halcón y quien estas líneas escribe. Como en el Prado, la tauromaquia necesariamente ha estado presente en todas estas muestras que se han dedicado a Picasso a lo largo de Europa y Estados Unidos para conmemorar este aniversario. El toro, los toros atraviesan toda la vida y obra del pintor, como ya expusiera la historiadora del arte y amiga del pintor Hélène Parmelin en su ensayo *Picasso sur la place*². Esta verdad incontestable, inagotable, aun requiere más estudios, y más muestras que sigan desentrañando esa concepción picassiana de la pintura como una corrida³.

Pero Picasso no es el único pintor que aún sigue demandando atención a tenor de la iconografía taurina. Ignacio Zuloaga, otro de los pinceles españoles más destacados del panorama contemporáneo; otro consumado taurófilo que incluso llegó a vestir de luces, es quien abre plaza en este número. José Romero Portillo, autor del libro *Ignacio Zuloaga en Sevilla*⁴, ahonda en una de las facetas de la riquísima iconografía taurómaca del pintor, la vinculada con la ciudad que avivó su ya cultivado entusiasmo por los toros en: “Ignacio Zuloaga. El pincel. La flámula”. Y lo hace a través de cuatro lienzos, tres de ellos pintados durante sus dos estancias hispalenses (1892-1898 y 1902-1904): Retrato del “Picador *El coriano*” (1896); “Víspera de la corrida” (1898); “*Gallito* y su familia” (1903); y uno de los tres retratos dedicados a su admirado Belmonte, el que lo presenta vestido de plata (1924). Más que capturar la lidia, el pintor prefirió prestar atención a los lugares y los tiempos aledaños, sin desembarazarse del aire patético y de esos cielos tormentosos

² Parmelin, (1959).

³ Chastel (1956): «pour lui la peinture est une corrida».

del noventayochismo; ni siquiera cuando retrataba a los protagonistas (pocas veces): Belmonte aparece sobre el fondo de una improvisada plaza de talanqueras en el pueblo segoviano de

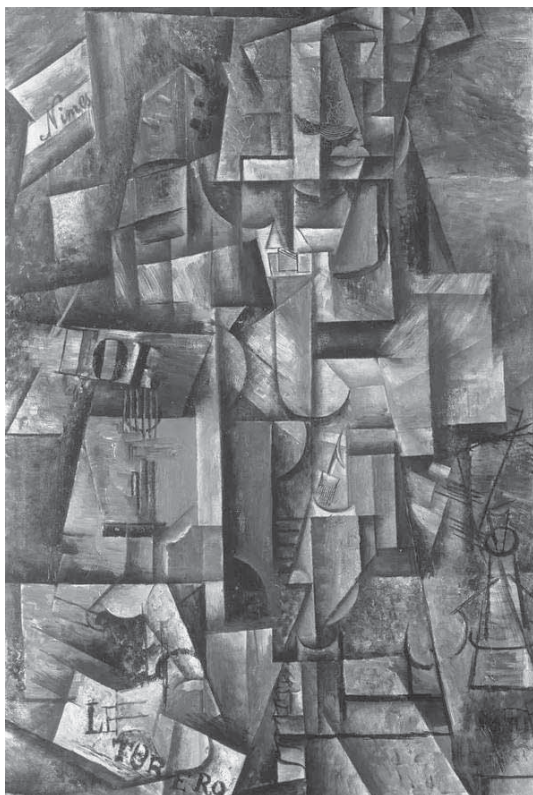


Fig. n.º 1.- “El aficionado”, 1912, Basilea, Kunstmuseum, oleo sobre lienzo.

Ayllón. Ninguna de estas obras se encuentra en Sevilla hoy; la mayoría están fuera de España, vociferando la pasión del pintor y su época allende la península. Aún está por listar, no digamos

analizar, la nómina de lienzos surgidos al calor de esta pasión, tanto en su etapa sevillana, como en las anteriores y posteriores. Además de esta aportación a la Historia del arte, Romero Portillo no escamotea al lector taurófilo el apasionante recorrido por la carrera del pintor en los cosos andaluces. Antes de llegar a Sevilla ya había acudido asiduamente a las plazas de Euskadi, como demuestran sus pinturas finiseculares alusivas a su Éibar natal, y a la parisina plaza efímera de *La Pergolèse*. Pero fue la capital andaluza la que espoleó su afición, al punto que, tras un periodo de formación en la “Escuela taurina de Panadero” en la Puerta de la Carne, llegó a anunciarse en los carteles como *El pintor*. El crítico sevillano que firmaba como *El Nene* en *El Noticiero sevillano* escribió cómo: «cambió pincel y paleta/ por el estoque y la flámula», aludiendo el título a estos versos que se valen del sinónimo erudito de la muleta. A pesar del buen augurio «un pintor debe por fuerza/ dibujar las estocadas» (y de la inclusión que de él hizo su buen amigo Cossío en la nómina de diestros), Zuloaga terminó centrándose en el arte pictórico. Muy a su pesar, como Romero Portillo ha podido rastrear en el Archivo del Museo Zuloaga de Pedraza de la Sierra en Segovia; otro repositorio por seguir explorando.

En el mismo surco de la decadencia noventayochista brota otro pintor coetáneo y oriundo de Sanlúcar la Mayor: Eustaquio Marín Ramos, incomprensiblemente desconocido hasta la fecha, a pesar de una carrera floreciente con parada en la meca artística parisina incluida. Lucía Giráldez Torres da a conocer por vez primera en una publicación la figura de este artista y lo hace por la vía taurina que cultivó a través de varias obras inéditas en: “Una visión particular. Eustaquio Marín Ramos (1873-1948)”⁵ y

⁴ Romero Portillo (2015).

⁵ Dedicó una investigación en su Trabajo Fin de Master: “Eustaquio Marín Ramos (1873-1948). Dibujos, estética y relaciones”, defendido en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla en 2023.

la tauromaquia”. Su planteamiento plástico, tan discordante como el de Zuloaga respecto al conservadurismo académico sevillano del momento, se nos presenta como una revelación ante las posibles relaciones que ambos artistas pudieran establecer a juzgar por la coincidencia cronológica. La disidencia de Marín Ramos se encuentra hasta en sus materiales y técnicas: acuarelas, gouaches o betún sobre papel o cartón, en formatos pequeños. Con la inmediatez como precepto principal en la creación de la obra, plasma las figuras a base de gestos rápidos en toros y toreros, sin abandonar este rasgo a lo largo de su evolución. “Encierro nocturno”, una de sus primeras obras, resulta rompedora para el panorama hispalense de la época. Evoca esos cielos tormentosos zuloaguescos, cuya bruma iluminada por una luna lorquiana preside la escena de una torada dirigida al galope por tres jinetes. Las restantes obras abandonan el óleo sobre lienzo para valerse del gouache y el carboncillo, materias que le permiten agilizar el proceso creativo, como se advierte en: “Apuntes de toros”. Es esta otra imagen de los animales en un entorno rural, con el cielo como contrapunto iluminado, rozando la abstracción. O en “Toro”, evidenciando la preferencia del artista por centrarse en la figura del animal, aquí, por momentos, una sombra de contornos indefinidos que se acerca, por la técnica, a las impresiones por soplo de la pintura rupestre. Toro y torero es una estilizada y equilibrada composición, que figura entre sus mejores producciones. Se trata de la única imagen donde aparece la figura del torero. Hasta el momento. El desconocimiento injusto al que ha estado sometido Marín Ramos empuja a pensar en mucha otra producción que descansa en colecciones particulares a la espera de salir a la luz.

El tercero de los estudios es el dedicado por nuestro admirado pintor y patrono Ricardo Cadenas a otro artista si no ignorado, poco conocido: el ilustrador de Coria del Río Andrés Martínez de León. Cadenas, con un manejo de la pluma que no

envidia al del pincel, reflexiona en torno a la producción del creador del personaje satírico *Oselito* en el poco atendido género del apunte taurino. Pero lo presenta en confluencia con otros dos artistas: Belmonte y Chaves Nogales. Los tres comparten el concepto de *destello*, entendido como hierofanía de la verdad: capturar el instante sin perder ni un ápice de verdad. Se antoja una entelequia en estos días del *fake* y la afectación; del retuiteo y del *share* que matan el aura (¿qué diría Walter Benjamin ahora de la reproductibilidad?). Y esa capacidad para revelar la verdad en un destello instantáneo, inasible, (sin posibilidad de reproducción por mucho que se comparta el vídeo) sea quizá el grial de la tauromaquia. Los tres personajes, artistas y figuras en sus respectivos universos, gravitan todos sobre el toreo; y esa concurrencia genial se produce en el libro *Juan Belmonte, matador de toros*, que se publicara por vez primera en 1935; glosado por Chaves Nogales y capturado por la tinta de Martínez de León. Sus muchos dibujos taurinos y los de otros tantos colegas de profesión que aguardan mayor investigación, la misma que demanda el apunte taurino como género, de forma holística.

Otro género que no integra el podio de las nobles artes, aunque mucho tiene que ver con la pintura, es el del cartel. Un género que, con el pionero estudio incluido en el Cossío (1947)⁶, siempre clarividente, comenzó a recibir atención historiográfica especialmente a partir de los 80. Ha de considerarse que en la península el primer cartel publicitario es precisamente de una corrida de toros, datándose en el año de 1737. A través del cartel taurino, fino termómetro de los cambios sociales, puede trazarse la historia de España desde el siglo XVIII en múltiples aspectos (social, antropológico, ...); y la historia del arte desde el s. XIX hasta la actualidad, cuando la presencia de grandes

⁶ Cossío (1947, t. II: 685-734). En la edición de 2007, ocupa el tomo IX: págs. 469-473.

artistas implicados en la creación de sus imágenes se haga recurrente (desde el Picasso de Toros en Vallauris de 1960, hasta los Boteros de los 90). Y en ello, la Real Maestranza de Caballería de Sevilla ocupa un lugar de honor. También por su colección de carteles; pero existen muchas otras colecciones, algunas con carácter privado, que albergan unos riquísimos fondos. Este es el caso de la colección Veragua-Morenés, custodiada en la finca Lo Álvaro de El Castillo de las Guardas. Su catalogación, empeño loable de su actual propietaria, doña Teresa Morenés y Urquijo, marquesa del Asalto, ha sido acometida con generoso tesón y rigor por Ignacio Algarín González. Su texto: “Propuesta de catalogación para una colección de carteles taurinos: la Colección Veragua-Morenés”, precedido de un esclarecedor estado de la cuestión, plantea la metodología de catalogación elaborada de forma particularizada para cuatrocientos carteles de esta colección. El autor expone el método ideado *ad hoc* con ítems ajustados a la naturaleza de la obra y siguiendo un criterio por ganaderías y épocas que atiende a la realidad histórica de la colección. También expone el proceso. De esta manera, el estudio puede servir de guía a proyectos similares, conscientes de la nada desdeñable cantidad de colecciones privadas existentes. La ardua tarea de volcar todo el texto que contienen los carteles en una base de datos digital no se ha realizado hasta la fecha, ni siquiera en colecciones de índole museística. Este procedimiento permite llevar a cabo en el futuro estudios de diverso signo que pueden desprenderse de este océano de información.

La conciencia sobre tal riqueza documental, a raíz de este trabajo, ha influido sobre la propuesta de Ignacio Algarín en su faceta de artista. Sus dos dimensiones, como historiador del arte y como pintor, se vuelcan en las imágenes que ilustran este monográfico. Sí, Algarín hace doblote en este número 53. Nadie mejor que un historiador del arte-artista para ofrecer imágenes del toro en un monográfico dedicado a la cultura visual. Pero, además, su

proyecto viene determinado por el trabajo que como historiador del arte presenta en este número. Su aproximación al cartel en el trabajo de catalogación de la Colección Veragua-Morenés le llevó a reflexionar sobre dos elementos importantes del género: además del contenido, la estética orientalista que tiñe muchos de los carteles de entresiglos. Con un ojo siempre puesto en Picasso, ha explorado la técnica del *Sumi-e*, esto es, la versión japonesa de la tinta china (no en vano, la palabra significa eso: *sumi*: tinta / *e*: pintura). Se trata, en realidad, una extensión del arte de la caligrafía, pues constituye una técnica monocromática que usa como único material la tinta, aplicada con pincel sobre papel⁷.

El artista, que aplicó por primera vez esta técnica para su colección *Torerías* en 2021⁸, la retoma para las cuatro imágenes que aquí se incluyen: cuatro majestuosos toros en los inicios de la lidia: en la vertiginosa salida desde toriles, arrancándose, en las primeras citas, embistiendo al picador, o al primer banderillero; de frente, en sus perfiles, escorzado ... tan poderosos como los versos del poema de Manuel Benítez Carrasco en boca de Gabriela Ortega. La materia acuosa se desparrama por el papel a base de una pincelada suave, pero la mano del artista dirige los claroscuros, presidido todo por un esencialismo cercano a la sensibilidad de Eustaquio Marín Ramos; otra milagrosa conexión que vemos en este número. El contrapunto lo pone el sello rojo con el que el artista firma, otro elemento propio de la pintura oriental que no ha querido soslayar: *el rakkan-in* de la técnica original, aquí con las letras del alfabeto latino que componen su apellido. Y en la base, ocupando el tercio inferior, unas líneas de escritura veloz, aplicadas (como en la caligrafía asiática) mediante el pincel. Pero el contenido de estas líneas nos

⁷ En este caso no es papel de arroz, como resulta habitual en el ámbito asiático.

⁸ <https://torerias.blogspot.com/2021/12/torerias-texto.html>.

devuelve a la historia; esa que tan detalladamente registran los carteles. Algarín, vertiendo el conocimiento histórico adquirido en la transcripción de éstos, ha incorporado algunas líneas de antiguos carteles de la Real Maestranza de Sevilla: aquellos realizados con motivo de las corridas de abril de 1763⁹ (la primera de la que se conserva un cartel) y de 1874¹⁰.

Los grandes nombres de la Historia del Arte como Goya, Picasso o Zuloaga, y los talentos ignorados como Marín Ramos o Martínez de León son ejemplos de que la iconografía taurina en la pintura aún requiere de mayores pesquisas y reflexiones; como también lo requieren, más si cabe, géneros como el apunte taurino o el cartel. Pero si la carencia de estudios aqueja a disciplinas artísticas; cuando se trata de la imagen sin altos vuelos estéticos, hemos de reconocer, sin paliativos, la más absoluta de las ignorancias; y no porque tales imágenes no revistan interés; a veces, exceden el meramente artístico. Este panorama no es particular de la tauromaquia, afecta a las imágenes de cualquier iconografía, y tiene que ver con el devenir de los enfoques metodológicos dedicados a estudiar la imagen. La Historia del Arte academicista, interesada fundamentalmente en las “bellas o nobles” artes, está cediendo ante una perspectiva más inclusiva

⁹ «Lista de dueños de toros que en las segundas fiestas de los días 30 del presente y 2. de Mayo se han de jugar en la Plaza de la Real Maestranza de Caballería de esta Muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla, con expresión de las Divisas, que han de salir, nombres de los que les han de dar muerte, a sí de acaballo como de á pie. Año de 1762»

¹⁰ «Plaza de toros de Sevilla. Famosa y extraordinaria corrida de toros de muerte en la tarde del domingo 26 de abril de 1874 (si el tiempo no lo impide) Deseosa la corporación Municipal de atender á la desgraciada suerte de los hijos de Sevilla que sean heridos ó queden inutilizados en la campaña del Norte y á otros objetos de piedad, ha invitado á los criadores vecinos de Sevilla, los que correspondiendo, como era de esperar, han cedido generosamente un toro de sus respectivas ganaderías escogiéndoles entre los mejores. La Empresa ha cedido también sin retribución alguna la plaza, y en su virtud, se verificará una corrida de Competencia en la tarde del dicho día 26».

que incorpora interés por cualquier tipo de imagen, independientemente de su valor estético. Esta perspectiva responde al concepto de Cultura visual, traducción de la propuesta en inglés *Visual Culture*¹¹, y que atiende tanto a lo material, como a lo efímero o digital. Aunque el término pueda parecer innovador, este interés de los historiadores del arte por estudiar aquellas imágenes “menos bellas” se remonta más de un siglo atrás, y hunde sus raíces en la propuesta alemana de *Bildwissenschaft*, que puede traducirse como “estudios de la imagen”. No en vano, a inicios del siglo XX el gran iconógrafo alemán Aby Warburg no dudó, después de haber analizado grandes hitos del *Quattrocento* italiano, en estudiar con igual ahínco las expresiones de los indios pueblo en Estados Unidos.

Como manifestación cultural, las imágenes en torno a la tauromaquia trascienden los terrenos del arte para componer una amplia cultura visual, con o sin valores estéticos (estos, por cierto, siempre sujetos a un juicio subjetivo). Ocurre así con las imágenes que fueron diseñadas y producidas para las cajas de cerillas del gremio de fosforeros españoles hacia 1900. La estrategia comercial de introducir fototipias con carácter coleccionable en estos envases de fósforos ha conducido al fenómeno de la filumenia o filumenismo, es decir, la colección de las imágenes vinculadas a cerilleras o cajas de cerillas. Toreros, banderilleros y picadores del siglo XIX integraron tres series de la treintena que llegó a lanzarse (junto a álbumes y láminas) por el Gremio de fosforeros españoles. Los protagonistas decimonónicos de la lidia, en número de 225 (75 en cada serie) aparecieron entre 1899 y 1900 junto con personajes célebres de la época y estuvieron entre los más exitosos, tras los miembros de la realeza y las actrices. Luis Rufino, coleccionista de

¹¹ El primer libro dedicado a este enfoque es: Walker, John y Chaplin, Sarah (1997), aunque el término se empleó por primera vez en un estudio por la historiadora del arte Svetlana Alpers.

estos tesoros y colaborador habitual, llama la atención sobre la riqueza y potencial de esta tipología en el artículo: “La fototipia y los toros”. Estudios en torno a estas imágenes, que tantas relaciones guardan con otros productos infraestudiados como los cromos o las fotografías de estudio, están aún por hacer.

También el excelente conjunto de piezas taurinas que atesora el Museo de América de Madrid responde a la perspectiva de la Cultura visual. La funcionalidad de muchos de estos objetos: testimonial, ritual, propagandística, utilitaria, ... se sobrepone a una primaria voluntad estética, por mucho que esta no pueda negársele. Las páginas del *Álbum Trujillo del Perú*, del obispo Martínez de Compañón, registrando los tratos con las reses; los capeadores peruanos sobre papel de arroz chino; los pebeteros tauromorfos; o el quero que incorpora tempranamente el animal foráneo, irresistible, a la ritualidad inca; integran una cultura visual y material con valores abrumadoramente ricos e interdisciplinarios. Estas y otras piezas como las esculturas cerúleas de charros configuraron la exposición “Más que un lance. La cultura del toro en América”, celebrada durante el verano de 2021 en la institución¹². Sus comisarias Beatriz Robledo y Ainhoa de Luque nos proponen, con título homónimo, un discurso interdisciplinar a través de cinco secciones: El toro en el mundo antiguo, La llegada del toro a América, El toro en Perú, La construcción del espacio y La charrería en México. Ahondan respecto a la exposición en muchas de las facetas que destilan tan evocadoras imágenes. Apuntaré solo una: la pintura del capeador afroperuano Esteban Arredondo o de la capeadora Juana Breña, con esa particular técnica de origen chino, constituyen dos elocuentes y poéticos testimonios del toreo como forma de vencer la dis-

¹² <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/exposiciones/exp-temp-historico/mas-que-un-lance.html>.

criminación o la marginación (aquí económica y de género) en las rígidas estructuras sociales de la Edad moderna.

Otro de los intereses que reviste este texto es la presencia de la tauromaquia en contextos museísticos y expositivos. El impulso de la muestra en el Museo de América vino aquí por el proyecto “Las Culturas del toro en los Museos Estatales”, una iniciativa del Área de Tauromaquia del Ministerio de Cultura¹³; que es la misma instancia que ha venido promoviendo otro proyecto museístico en torno al toro en los últimos años: las diversas exposiciones que bajo el título “La memoria taurina” han itinerando por varias instituciones de España desde 2021. En esta revista ya se ofreció, en su número 51, la recensión sobre la propuesta que se exhibió en el Archivo General de Indias¹⁴; y se ofrecen ahora las actuales propuestas en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia y en el Instituto Cervantes de Budapest, donde, paralelamente, se ha dedicado la exposición: “En lucha con la bestia. El toro en la cultura española” por la Galería Nacional de Hungría¹⁵ con doce obras seleccionadas de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Budapest (Fig. nº 2). Esta última recensión está firmada por Raúl Alonso y Antonio Amorós, impulsor principal de la propuesta.

La aplicación de las nuevas corrientes museográficas a piezas y espacios taurinos también recibe atención a lo largo de este número en el último de los capítulos: “Instalaciones expositivas en la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Ronda”, firmado por la terna de Juan Pablo Rodríguez Frade, Ignacio Herrera y Diego Carrasco; quienes son, precisamente,

¹³ <https://www.cultura.gob.es/cultura/tauromaquia/portada.html>.

¹⁴ Véase la reseña en: Halcón (2022).

¹⁵ Con el título original de “*Harc a fenevaddal. A bika a spanyolés a mediterránkultúrában*” <https://mng.hu/kiallitasok/harc-a-fenevaddal-a-bika-a-spanyol-es-a-mediterran-kulturaban/>

los artífices de la remodelación del conjunto patrimonial en calidad de director, diseñador del montaje expositivo y editor de contenidos, respectivamente. Los autores nos invitan a un recorrido por las intervenciones que, en aras de una más actualizada y enriquecedora museografía, han experimentado los diversos



Fig. n.º 2.- “Autorretrato como torero”, 1932, Fernando Botero, Museo de Bellas Artes de Budapest.

espacios que custodian y exhiben tan rico conjunto de piezas. Comienzan por la Colección de arneses, sillas de montar y guarnicionería de la casa de Orleans que, tras su restauración y adecuación, fue instalada en 2004; las novedades introducidas con motivo de la exposición temporal de 2010 para celebrar los 225

años de la plaza; o el nuevo montaje y discurso para exponer la historia de la institución a través de recursos audiovisuales introducidos a partir de 2019. Tan conciencizada e innovadora trayectoria se vio reconocida con el prestigioso premio Hispania Nostra a las buenas prácticas en conservación del Patrimonio Cultural y Natural para el año 2021. No se han detenido aquí. En la misma línea, se ha producido la muy reciente remodelación de la Sala de Tauromaquia, donde no se han soslayado temas de actualidad en el discurso como la controversia antitaurina o el papel de la mujer.

La ejemplar experiencia museística que la Real Maestranza de Ronda brinda al visitante, se ha visto acompañada de una amplia oferta de exposiciones temporales durante los últimos años, especialmente en el 2023, como el abultado capítulo de reseñas del presente número indica. En ningún número de la *Revista de Estudios Taurinos* habían aparecido antes tantas reseñas sobre exposiciones dedicadas al toro y su cultura visual. Una nómina que viene a completarse con otras reseñas que, como es costumbre, recogen las novedades editoriales: los libros de Zabala de la Serna y José Ayma: *Ya nadie dice la verdad. Diálogos íntimos del toreo*; de F. Saumade, *De Walt Disney à la Tauromachie. Élégie pour une mythologie animale*; y la coordinación de Juan Cartaya: Alonso García. *Adiciones a la Doctrina del Cavallo y Arte de enfrenar de don Gregorio de Zuñiga*, financiada por esta casa; además de una revista de reciente aparición: *Rehiletas*. A ello se añade otra producción de la Cultura visual que ameritaba una reseña: el documental de 2005 *El Americano*. Sus directores Alberto Rojas y Rodrigo Gómez nos ofrecen unas palabras sobre esta cinta dedicada a otro genio que, como Zuloaga, sintiera en Sevilla el deseo irrefrenable de abandonar su artística profesión para vestirse de luces: Orson Welles. Tres décadas después del pintor vasco, también apareció en los carteles de

algunos cosas andaluces, bajo el nombre que da título al documental. Precisamente otro filme de tema taurino se proyectó en las salas durante el Festival de Cine Europeo de Sevilla en noviembre de 2023: *Animal / Humano*, del director Alessandro Pugno. (Fig. nº 3)¹⁶. El actor Guillermo Bedward protagoniza



Fig. n.º 3.- Cartel del filme *Animal_Humano* 2023, Alessandro Pugno.

¹⁶ <http://festivalcinesevilla.eu/peliculas/animal-humano>.

al matador italiano que, desde niño, anhela ser torero y que crece en paralelo al novillo al que habrá de dar muerte en la plaza. Resulta difícil no ver aquí los ecos de Welles a través de la inconclusa docu-ficción *My friend Bonito* (1941)¹⁷, obra que, rodada en México, aborda también la relación entre un niño y un novillo destinado a la plaza. Guardamos su análisis para futuros números.

Esta confluencia de exposiciones temporales y filmes en los últimos años, dos productos ciertamente no habituales sobre lo taurino, nos empujan, sin ínfulas triunfalistas, a considerar una revitalización. Revitalización por la que esta Fundación de Estudios Taurinos y la Real Maestranza de Caballería siguen trabajando esforzadamente, dedicando su tiempo, sus conocimientos y su financiación. Este planeta taurino proyecta imágenes antiguas, modernas y contemporáneas –como una escultura de la Antigüedad, como un cartel, como las tintas de Ignacio Alarcón–; imágenes materiales y efímeras –como una pintura, como la proyección cinematográfica–; más o menos suntuarias o lujosas –como un pebetero argénteo, como una fototipia en una caja de cerillas–, más o menos bellas, y también feas o desagradables –como una ensoñación de Picasso, o como una pesadilla de Goya–; con firmas de genio o por manos inexpertas –como una pintura de Zuloaga o como los dibujos de Alonso García en *La doctrina del caballo*–. Las proyectan cerca, en la propia geografía ibérica, y allende el océano –como un filme de Wells, como un quero incaico, cautivados igualmente por un animal y un rito ajenos a sus orígenes–. Todas componen esa Cultura visual del toro y la tauromaquia que nos sigue interpelando y a la que habrán de dedicarse otros números monográficos como el que aquí presentamos.

¹⁷ Proyecto omnifilm *It's All True*.

BIBLIOGRAFÍA

- Chastel, André (1956): “Le Mystère Picasso de Henri-Georges Clouzot”, *Le Monde*, 24 mayo.
- Cossío, José María de (1947): *Los toros. Tratado técnico e histórico*, t. II, Madrid, Editorial Espasa Calpe, págs. 685-734.
- Giráldez Torres, Lucía (2023): “Eustaquio Marín Ramos (1873-1948). Dibujos, estética y relaciones”, Trabajo Fin de Master, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.
- Halcón, Fátima (2022): “Exposición de fotografías taurinas en los Archivos estatales”, *Revista de Estudios Taurinos*, nº 51, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 153-156.
- Parmelin, Hélène (1959): *Picasso sur la place*, París, Jullard.
- Romero Portillo, José (2015): *Ignacio Zuloaga en Sevilla*, Sevilla, Diputación provincial.
- Walker, John y Chaplin, Sarah (1997): *Visual Culture: an Introduction*, Manchester, Manchester University Press.

