

La Tauromaquia en la obra de
Miquel Barceló

*La Tauromaquia en la obra de
Miquel Barceló*

Programa Oficial Doctorado en Arte de la UGR

Línea de investigación: Creación artística y reflexión crítica.

Director de Tesis: VERA CAÑIZARES, SANTIAGO

Alumno: ANTONIO SÁEZ, IGNACIO

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ignacio Antonio Sáez
D.L.: GR 1920-2014
ISBN: 978-84-9083-093-2

Para Claudia y para Javier.

Con la ilusión de que cuando sean mayores lo lean.

Para Irene,

Además, por su callada paciencia.

El doctorando D. Ignacio Antonio Sáez y el director de la tesis D. Santiago Vera Cañizares garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada a cinco de marzo de 2014

D. Santiago Vera Cañizares

D. Ignacio Antonio Sáez

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

Índice

| | | |
|-------|--|-----|
| 1 | <i>Introducción</i> | 1 |
| 1.1 | <i>Objetivos e hipótesis de trabajo</i> | 2 |
| 1.2 | <i>Metodología y autores consultados</i> | 3 |
| 2 | <i>Los toros, acontecimiento cultural</i> | 9 |
| 2.1 | <i>Breve introducción a la pintura taurina</i> | 9 |
| 2.2 | <i>Las tauromaquias de Miquel Barceló en el contexto de la pintura taurina</i> | 46 |
| 2.3 | <i>El viaje como aproximación a la Tauromaquia. Viajeros en Tauridia</i> | 53 |
| 2.4 | <i>Los toros en la Mallorca de Miquel Barceló</i> | 82 |
| 3 | <i>La Tauromaquia entendida por Miquel Barceló</i> | 110 |
| 3.1 | <i>Los procesos creativos (I): La técnica pictórica</i> | 111 |
| 3.2 | <i>Los procesos creativos (II): La intuición del movimiento en la plaza</i> | 123 |
| 3.3 | <i>Miquel Barceló y Michel Leiris: Los toros entendidos como rito mediterráneo</i> | 148 |
| 3.4 | <i>División de opiniones</i> | 170 |
| 4 | <i>Conclusiones</i> | 190 |
| 5 | <i>Anexo gráfico. Catálogo</i> | 193 |
| 5.1 | <i>Índice de ilustraciones del catálogo</i> | 193 |
| 5.2 | <i>Cartelería taurina</i> | 195 |
| 5.3 | <i>Serie de Tauromaquia 1990-1991</i> | 205 |
| 5.4 | <i>Serie Lanzarote 2002</i> | 245 |
| 5.5 | <i>Fuera de series</i> | 261 |
| 6 | <i>Bibliografía</i> | 263 |
| | <i>Bibliografía relacionada con Miquel Barceló</i> | 263 |
| 6.1.1 | <i>Bibliografía específica sobre Miquel Barceló</i> | 263 |
| | <i>Bibliografía específica sobre tauromaquia</i> | 265 |
| 6.1.2 | <i>Otra bibliografía consultada o referida</i> | 269 |
| 7 | <i>Índice de ilustraciones</i> | 273 |

1 *Introducción*

No es precisamente la Tauromaquia tema que en la bibliografía que trata la obra de Miquel Barceló se encuentre de forma extensa y analizada con la profundidad que se dedica a otras materias propias de su trabajo. Con muy contadas excepciones, son muy escasas las referencias a esta particular faceta de su obra que se concentra en dos breves periodos (1990 y 2002) y, de forma esporádica, hasta nuestros días. Sin embargo, esa oscuridad historiográfica sobre su obra de carácter taurico que se aprecia en la mayoría de los autores consultados, se contrapone con las numerosas e interesantes referencias que el propio artista hace al respecto en sus escritos, entrevistas y conferencias. El objeto de este trabajo es el de analizar estas obras -de temática peculiar y siempre polémica dentro del ámbito del Patrimonio Inmaterial- con el fin de entenderlas dentro del contexto de la producción del propio artista. Para ello, cabrá preguntarse por qué se interesa por esta materia en un momento muy determinado de su carrera (de forma puntual desde 1986 y más intensa a partir de 1990), cómo encaja técnica y contextualmente con el resto de su obra pictórica y si sus tauromaquias pueden ser o no entendidas más allá del hecho costumbrista, castizo y folclórico al que habitualmente se asocian. En base a la documentación consultada, se han podido analizar obras de temática taurina desde 1986 hasta 2013, con periodos más intensos que otros. En total son 68 obras publicadas (entre carteles, lienzos y litografías) a las que se ha tenido acceso y que se reproducen en este trabajo, si bien, hay que decir que no son las únicas. Del análisis de estas obras y de sus propias declaraciones sobre el tema en cuestión, no sólo se aprecia una evolución desde un punto de vista pictórico y compositivo, sino

también un creciente conocimiento técnico, histórico y estético del toreo por parte del artista, lo que no evita encontrar en ocasiones incoherencias que Miquel Barceló reivindica como *método artístico*.

1.1 Objetivos e hipótesis de trabajo

El objetivo del presente trabajo es, por tanto, analizar las razones por las que Miquel Barceló incorpora la temática de toros a su producción artística a partir de 1990. Para ello, la primera hipótesis que se desarrolla es la evolución de su lenguaje pictórico al incorporar los trazos curvos a partir de 1983 aproximadamente, dando lugar a cualquier temática que así se justifique. Se añade a ello la segunda hipótesis de trabajo, que arranca de las reiteradas ocasiones en las que el artista explica parte de su proceso creativo a través de la intuición y que, para el caso de la Tauromaquia, se traduce en la representación de cuestiones de carácter técnico y estético del toreo. El mar Mediterráneo, como trasfondo que se intuye en gran parte de su producción artística, da pie a la tercera hipótesis de trabajo, es decir, la vinculación que Miquel Barceló encuentra entre Mediterráneo, rito y Tauromaquia. Finalmente, la cuarta hipótesis trata la controversia que algunas de sus obras taurómacas suscitaron, por lo que a lo polémico del tema se añade también la polémica sobre su obra –algo a lo que Miquel Barceló jamás ha rehuído o pretendido evitar en ninguna de sus temáticas-. También es objeto de análisis las influencias y paralelismos que han podido tener en él sus viajes con el descubrimiento de la Tauromaquia -como también ocurrió con otros artistas ya desde el siglo XIX-, así como el inconsciente conocimiento del mundo de los toros que pudiera haber adquirido desde su infancia en Mallorca. Es por ello que se le otorga en este trabajo una cierta relevancia a la desconocida tradición taurina en la isla.

1.2 Metodología y autores consultados

La metodología y proceso utilizados han partido de la selección de los textos relacionados con el tema en cuestión y su posterior análisis. Para ello, se ha realizado una extensa búsqueda en entrevistas, declaraciones, conferencias y libros del propio artista, así como en ensayos, catálogos y obras divulgativas de su trabajo en general. También se ha consultado bibliografía de carácter técnico del ámbito taurino con el fin de corroborar determinadas hipótesis de trabajo. Si bien los autores extranjeros que analizan la obra de Barceló no hacen apenas mención a esta faceta del artista, tampoco los críticos e historiadores del arte nacionales lo desarrollan de manera profusa tal y como hacen con otras temáticas. Se aprecia en ello un tratamiento de la Tauromaquia como tema secularmente polémico y del que en ocasiones no se escapan de opinar sin alejarse del tópico. Así, Enrique Juncosa, en *Sentimiento del tiempo*¹, hace una breve interpretación en apenas quince líneas de toda la serie de toros pintada por el artista en 1990, incidiendo en la opinión de *la soledad del artista*² de la que Miquel Barceló hablaría hacia 1995 en una conferencia junto con Antonio Ordóñez y Luis Francisco Esplá en Ronda. Recoge, en cualquier caso, alguna cita de Barceló asociando los movimientos del pintor con los del torero en la plaza y entiende que la Tauromaquia es uno más de los temas que tiene en común sus obras en general como son la muerte, el paso del tiempo y la transformación de lo orgánico. Tónia Coll, por su parte, en su tesis

¹ JUNCOSA, Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Ed. Síntesis. Madrid. 2008

² "La soledad del artista, el riesgo y la importancia del acto creador, bajo la mirada implacable del público, que ya lo ha visto todo pero que puede ser sorprendido otra vez tras una nueva faena." Ibidem. Pág. 41-42

Miquel Barceló. *Insularitat i creació*³, tras analizar de forma incisiva la repercusión de la insularidad nómada que arrastra el artista por todos sus destinos, no encuentra justificación para entender la Tauromaquia en su trabajo ni en el ámbito geográfico en el que trata de situar a Barceló, interpretando este tema casi como un accidente desafortunado e inexplicable en la trayectoria del artista y en su formación como *hombre solar* kantiano y profundamente mediterráneo⁴. La profesora Catalina Cantarellas, en *L'Univers artístic de Miquel Barceló*⁵, relaciona de forma breve una de las obras más conocidas de la serie de Tauromaquia de 1990, *Suerte de varas* (Fig. 1) con otras del mismo periodo con las que coincide en su técnica, formato y geometría - algo que se desarrolla en la segunda parte de este trabajo-. El repaso a la obra del pintor que hace Dore Ashton en *A mitad del camino de la vida*⁶ ha servido a modo de enfoque global, si bien el aspecto más interesante para el desarrollo de esta investigación ha sido

³ COLL, Tònia. *Miquel Barceló. Insularitat i creació*. Columna Assaig. Barcelona. 2000

⁴ "¿Per què en un moment de la seva carrera un pintor tan fidel a les seves arrels i a la seva trajectòria vital adopta un tema carregat de tòpics i visions superficials, molt tractat a la pintura espanyola per pintors mediocres, amb excepcions com Goya i Picasso, sense cap lligam amb el seu procés vital i que no respon a la necessitat interior que ha semblat guiar les motivacions i el sentit de la seva pintura? [...] Amb els quadres de temàtica taurina, Miquel Barceló s'inscriu en aquesta tradició amb resultats mediocres. [...] Miquel Barceló no afronta el tema dels toros amb la distància del creador. Ho fa amb modèstia i amb dubtes, amb por d'enfrontar-se a un tema sagrat per a una cultura a la qual no pertany plenament. Una cultura que considera el toreoig com un art i les demostracions a la plaça, "una festa nacional". Els resultats formals pictòrics són massa semblants als de qualsevol pintor mediocre que vol passar per modern."

[Por qué en un momento de su carrera un pintor tan fiel a sus raíces y a su trayectoria vital adopta un tema cargado de tópicos y visiones superficiales, muy tratado en la pintura espanyola por pintores mediocres, con excepciones como Goya y Picasso, sin ningún vínculo con su proceso vital y que no responde a la necesidad interior que parece haber guiado las motivaciones y el sentido de su pintura?... Con los cuadros de temática taurina, Miquel Barceló se inscribe en esta tradición con resultados mediocres. [...] Miquel Barceló no afronta el tema de los toros con la distancia del creador. Lo hace con modèstia y con dudas, con miedo de enfrentarse a un tema sagrado para una cultura a la que no pertenece plenamente. Una cultura que considera el toreo como un arte y las demostracions en la plaza "una fiesta nacional". Los resultados formales pictóricos son demasiado parecidos a los de cualquier pintor mediocre que quiera pasar por moderno] (T.d.A)

Ibidem. Pág. 283 y 284.

⁵ CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *L'Univers artístic de Miquel Barceló*. UIB. Palma de Mallorca. 2003

⁶ ASHTON, Dore. *A mitad del camino de la vida*. Galaxia Gutemberg. Barcelona. 2008



Fig. 1 Miquel Barceló. *Suerte de Varas*. Técnica mixta sobre tela 264x294. 1990

la relación que el autor propone entre el artista, antropólogo y poeta Michel Leiris, su compañero Marcel Griaule y Barceló. En particular, en esta obra se destaca el hecho de que Leiris tratara de encontrar “*afinidades elementales entre los artistas de su propia cultura y los que encontró en África*”.⁷ Estas afinidades se concretan en los conceptos de rito, ceremonia y espiritualidad que se repiten en las comunidades con las que convive Barceló en África y que no son ajenos al mundo de la Tauromaquia. En esta obra, Dore Ashton no desarrolla, sin embargo, ninguna reflexión en torno a los trabajos de Tauromaquia, a pesar de reconocer en una de sus anotaciones que “*la arena*” (la plaza), forma parte de los temas recurrentes del artista como son los moluscos, las bibliotecas o el desierto, sobre los cuales se extiende. Es sin embargo el propio Barceló quien, a través de sus conferencias, entrevistas y coloquios publicados, posiciona su obra de ámbito taurino y la justifica más allá de prejuicios más o menos dogmáticos,

⁷ Ibid. Pág 95

como en ocasiones se apunta. Es en su *Cuadernos de África*⁸ donde por primera vez se tiene constancia de una referencia del tema de toros por parte de Barceló. En él, el artista toma nota de una próxima visita a la Maestranza de Sevilla y deja lista de los libros que se llevará a su siguiente viaje africano. Entre ellos, un libro de Tauromaquia escrito por Michel Leiris, probablemente *Miroir de la Tauromachie*⁹ con ilustraciones de André Masson, de gran importancia e interés para este trabajo, ya que sirve para asociar el tema en cuestión con aspectos antes apuntados –rito, ceremonia, muerte y atributos dionisiacos- que, sin duda, Barceló incorpora y se interesa a partir de su estancia en el país dogón. De fechas similares es su libro *Toros*¹⁰ (Fig. 2) en el cual se

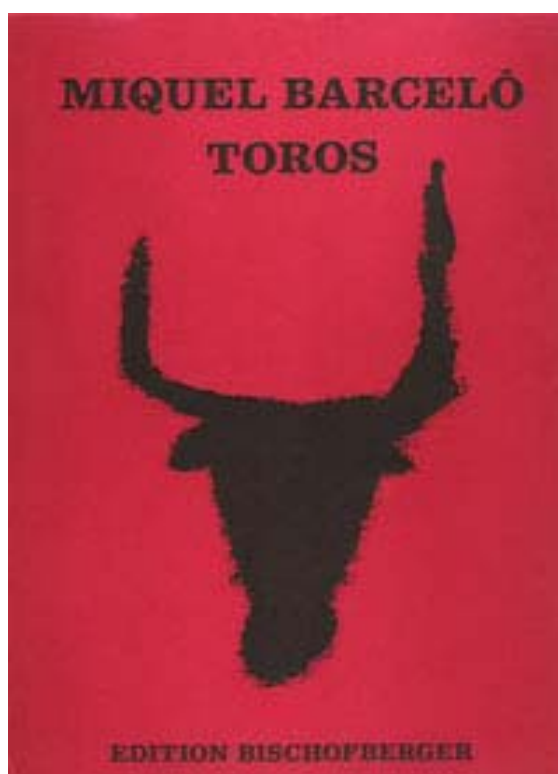


Fig. 2 Libro-catálogo con motivo de la exposición *Toros*. 1991

⁸ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África*. Galaxia-Gutenberg. Barcelona. 2004

⁹ LEIRIS, Michel. *Miroir de la tauromachie*. Éditions Fata Morgana. París. 1981. Para este trabajo, se ha consultado la traducción al castellano de Aurelia Álvarez Urbajtel, LEIRIS, Michel. *Espejo de la tauromaquia*. Editorial Aldus. México. 1998

¹⁰ BARCELÓ, Miquel; CLERQUE, Lucien. *Toros*. Ed. Bischoberger. Zurich. 1991

recoge su serie de Tauromaquia de 1990 acompañada de una curiosa y ficticia entrevista a un torero –al famoso Francisco Antonio Ebassun Martínez, *Martincho*- fallecido en siglo XVIII y que Goya se encargó de inmortalizar en sus láminas inspiradas probablemente en la carta histórica de Moratín al Príncipe Pignatelli *Sobre el origen y progresos de las Fiestas con Toros*¹¹. Existen también numerosas referencias a su relación con los toros y la Tauromaquia en las entrevistas en prensa del artista que se han podido consultar y que han servido para confirmar determinadas hipótesis de partida, como es la vinculación entre toros, Mediterráneo y el concepto de rito subyacente en una corrida de toros, del que Miquel Barceló parece ser plenamente consciente a partir de su estancia en África y las lecturas de Michel Leiris. En este sentido, William Jeffett, en su artículo publicado para el catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*¹², nos ofrece una interesante visión de la corrida dentro del mundo del arte de la pintura en el que tiene cabida el artista. En él se reflexiona sobre la metáfora de la atemporalidad que parece impregnar la obra taurina de Barceló. Ofrece, además, una explicación sobre la influencia de la tauromaquia en la obra de Michel Leiris que han sido de especial ayuda en la realización de este trabajo una vez constatado el interés que mostró Barceló por sus escritos desde África.¹³ El poeta Carlos Marzal, en una obra en la que se recogen textos seleccionados de la revista *Quites* y otros de distinta procedencia -*Sentimiento del toreo*¹⁴-, ofrece también un determinante documento para la realización de este trabajo: la transcripción de la conferencia-coloquio que Miquel Barceló ofreció junto al maestro Luis Francisco Esplá en la ciudad

¹¹ Moratín, Jovellanos, Figaro. *Sus escritos sobre Tauromaquia*. Editorial Complutense. Madrid. 2009

¹² JEFFET, William. "Taurus, torero y toreo. La corrida como mito y como arte". catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010

¹³ Ibidem. pág. 57-81

¹⁴ MARZAL, Carlos. *Sentimiento del toreo*. Ediciones Tusquets. Barcelona. 2010

francesa de Nimes en 2002 en el marco del cincuentenario de la Feria de Nimes, organizado por el Comité Regional de Cultura de Languedoc-Roussillon. Este evento fue moderado por el escritor Francis Marmande y en él Barceló muestra abiertamente su opinión sobre la Tauromaquia antigua y moderna, la relación entre arte y toreo o su similitud con el proceso creativo de otras artes, sin dejar de lado su opinión sobre los aspectos más polémicos de la *Fiesta*, como son la crueldad del espectáculo, el sacrificio y la muerte del animal. Otro aspecto que se analiza en la primera parte de este trabajo es la poco conocida tradición taurómaca mallorquina y de la que aquí se ofrecen unas pinceladas para entender su origen, arraigo y declive. Sin duda, Miquel Barceló tuvo conocimiento de la fiesta de los toros desde niño en su pueblo natal, uno de los municipios con más tradición taurina de la isla. Para este estudio se ha recurrido a la prensa local desde mediados del siglo XIX y a la escasa bibliografía al respecto que existe. El material, por tanto, que ha servido para la redacción de este trabajo ha sido extraído en su mayoría de fuentes directas del propio Barceló (diarios, entrevistas y transcripción de conferencias) así como numerosa bibliografía de carácter técnico taurino -desde la enciclopédica obra de José María Cossío *Los Toros* hasta las últimas obras de Domingo Delgado de la Cámara o clásicos como las *Tauromaquias* de José Delgado (*Pepe Hillo*), Francisco Montes (*Paquiro*), Gregorio Corrochano o Bergamín- que ha permitido entender y valorar su obra aplicada al arte de la Tauromaquia.

2 *Los toros, acontecimiento cultural*¹⁵.

Nunca me han gustado los toros y nunca he querido aprender a amarlos, pero me siento incapaz de ignorar las metáforas de su ritual.

Anthony Burgess (1977)

2.1 *Breve introducción a la pintura taurina.*

La Tauromaquia, como subgénero en el arte de la pintura, es un tema constatable y recurrente. Gran número de artistas procedentes de los territorios en los cuales este ancestral espectáculo se practica han demostrado su interés por el mismo, si bien desde perspectivas e interpretaciones diversas. Numerosos son los autores que se refieren a este aspecto¹⁶ y no hace falta decir que Goya y Picasso se convierten en el origen y el cénit de sus análisis. Para comprender su evolución, es preciso sin embargo tener conocimiento del trabajo realizado desde el ámbito del grabado y la estampa en el siglo XVIII, momento en el cual la iconografía taurina se define y se ajusta a los arquetipos básicos que posteriormente serán objeto de interpretación.¹⁷ Esta época coincide a su vez con los fundamentos normativos y formales del espectáculo que actualmente

¹⁵ El término *acontecimiento* se debe entender aquí con la acepción que D. Enrique Tierno Galván desarrolla en su libro *Los toros: acontecimiento nacional* y que resume en que "*acontecimiento es la realización en espectáculo de una concepción del mundo o, dicho de otro modo, todo espectáculo que significa una concepción del mundo es un acontecimiento.*"

TIERNO GALVÁN, Enrique, *Los toros: acontecimiento nacional*. Ed. Turner. Madrid. 1989. Pág. 19

¹⁶ A modo casi de inventario sobre este aspecto, me remito a la lectura de los tomos IX y X de la obra de D. José María Cossío, *Los Toros*. Espasa Calpe. Madrid. 2007 y la obra de Álvaro Martínez-Novillo *El pintor y la Tauromaquia*. Ed. Turner. Madrid. 1988.

¹⁷ Ver PALACIOS LÓPEZ, M^a Dolores. *Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina*. Alianza Editorial. Madrid. 1994.

reconocemos, y enlaza hasta las aportaciones más conocidas hoy en día por su estética castiza y folclorista de las escuelas del Eugenio Lucas Padilla (*Fig. 3*), Ángel Lizcaíno, Daniel Perea (*Fig. 4*), Roberto Domingo (*Fig. 5*) y Ruano Llopis (*Fig. 6*) - artistas más identificados en el campo de la ilustración y de la cartelera taurina- o las visiones de



Fig. 3 Eugenio Lucas Padilla. *División de plaza en corrida de pueblo*.. Óleo sobre tabla. 1854



Fig. 4 Daniel Perea. *A los toros. Cogida*. Litografía 21,8x 33cm. 1881?



Fig. 5 Roberto Domingo. *Un pase de Gallito*. Óleo sobre tabla. 1913

PLAZA TOROS MONUMENTAL - BARCELONA
Empresa **PEDRO BALAÑA** Función num. 1

PRIMERA CORRIDA DE TOROS DE LA TEMPORADA

(Ruano Llopis)

El Domingo 10 de Marzo de 1935, a las CUATRO de la tarde, si el tiempo no lo impide y con permiso de la Autoridad

GRANDIOSO ACONTECIMIENTO TAURINO VALENCIA II
♦♦ REPARACIÓN del valiente matador de toros

Se picarán, banderillearán y serán muertos a estoque

SEIS BRAVOS TOROS • D. Atanasio Fernández
de la muy acreditada ganadería de **D. Atanasio Fernández**
de Campocerrado (Salamanca), con divisa verde y encarnada, por los famosos matadores
Victoriano Roger **MARCIAL** y **Manuel Mejias**

VALENCIA II ! LALANDA ! BIENVENIDA

Entrada General, 3 Ptas. ♦ ♦ Toda localidad tendrá el diez por ciento de Arbitrio Municipal.

PROHIBIDA LA REPRODUCCION IMP. LIT. ORTEGA - VALENCIA

Fig. 6 Ruano Llopis. Cartel de Toros. 1935

Tauromaquia de grandes artistas contemporáneos como Antonio Saura con sus *Sauromaquia* (Fig. 7), Vicente Arnás, Juan Barjola (Fig. 8), José María Sicilia (Fig. 9), el Equipo Crónica (Fig. 10), Eduardo Arroyo (Fig. 11), Óscar Domínguez o Vázquez Díaz además del protagonista de este trabajo, Miquel Barceló, entre otros.



Fig. 7 Antonio Saura. *Laberinto* Técnica mixta sobre papel. 1990.



Fig. 8 Juan Barjola. *Tauromaquia*. Óleo sobre tabla. 2002



Fig. 9 José María Sicilia. *El burladero*. Instalación. 2011.



Fig. 10 Equipo Crónica. *El ruedo ibérico*. Óleo sobre lienzo. 1981.

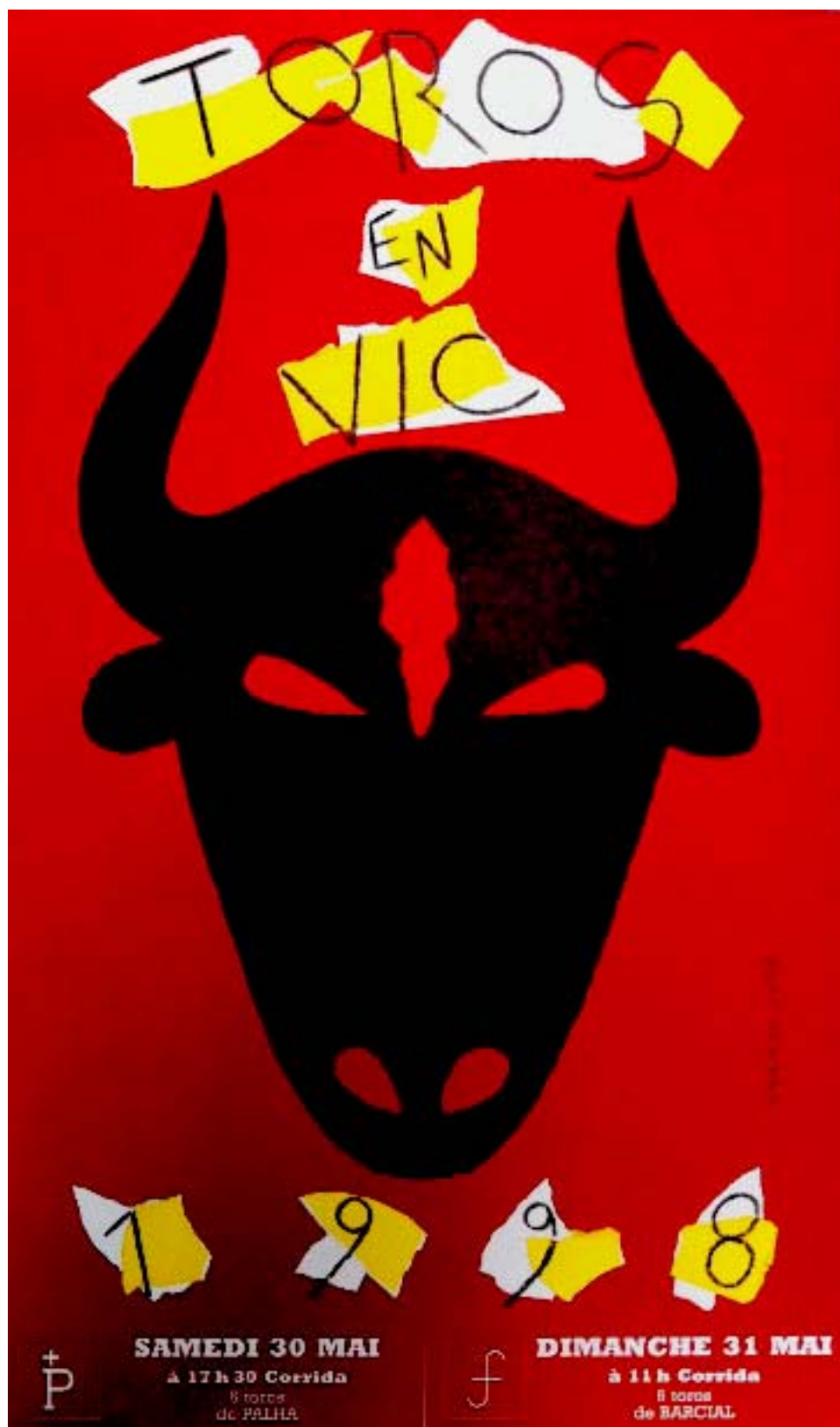


Fig. 11 Eduardo Arroyo. *Toros en Vic-Fézensac*. 1988

La representación pictórica de este *acontecimiento nacional*¹⁸ -tal y como lo denominaba D. Enrique Tierno Galván al considerarla entre *hecho* y *acto social*- como género digno de ser atendido por el Arte –sin tener que remontarnos hasta las cuevas de Lascaux, Altamira o a los frescos de la cultura minoica- coincide con el momento en que se aceptan como temas los asuntos de esparcimiento y deporte. Así, por ejemplo, era entendida la pintura de caballos y cacerías en Inglaterra, tan al gusto de la estética de lo pintoresco de la época como lo demuestra, por ejemplo, el éxito del libro *Anatomy of the Horse* del pintor George Stubbs, publicado hacia 1766¹⁹, en el cual el artista muestra sus bocetos tomados al natural de los cadáveres de caballos a los cuales incluso diseccionó para obtener un perfecto estudio de anatomía equina y que, al parecer, entusiasmó no sólo al mundo del arte sino también al ámbito científico de la época (Fig. 12. En este entorno hay que ubicar a Goya como testigo de la primera época *dorada* del



Fig. 12 George Stubbs. *Anatomy of the Horse*. 1766

¹⁸ Aforismo taurino extraído del libro de D. Enrique Tierno Galván, *Los toros: acontecimiento nacional*. Op. Cit. TIERNO GALVÁN, Enrique, *Los toros: acontecimiento nacional*. Ed. Turner. Madrid. 1989. Pág. 17-18

¹⁹ Para este trabajo se ha consultado la edición publicada en 2012 por Dover Publications. STUBBS George. *The anatomy of the Horse*. Dover Publications. Dover. 2012

toreo a pie que tuvo como protagonistas a Pedro Romero, Joaquín Rodríguez (*Costillares*) y Joseph Delgado (*Pepe-Hillo*) y que contagió de fervor popular incluso a parte de la aristocracia e intelectualidad de la época, si bien, como es sabido, la mayoría de éstos se decantaban por considerar al toreo como un resto bárbaro incompatible con las modernas corrientes de pensamiento europeas²⁰. Es conveniente aclarar que con época *dorada* se quiere dar a entender el momento en el que el toreo a pie sustituye en importancia y popularidad al toreo a caballo, sin pretender inducir a error con la comúnmente aceptada *edad de oro* del toreo protagonizada por José Gómez Ortega (el conocido como *Joselito* o *Gallito*) y Juan Belmonte durante la primera década del siglo XX. Cabe decir también -tal y como apunta Ángel González en su libro *Arte y Tauromaquia*²¹- que éste no ha sido un género pródigo o mayoritario, lo que no deja de quitarle el más mínimo ápice de interés según reconocía y lamentaba Antonio Díaz-Cañabate cuando escribía con motivo de la exposición *Los toros en el Arte*:

*“Es sorprendente la poca influencia que la fiesta de los toros, un espectáculo tan enraizado en el pueblo español, un espectáculo secular, ha ejercido sobre el arte de la pintura y la escultura, sin hablar de otras manifestaciones artísticas, así mismo afectadas de tan peregrina indiferencia. Los pintores, los escultores españoles no se han sentido atraídos por la fiesta de los toros sino de manera muy convencional, y pudiéramos decir que, al margen de la verdadera entraña del arte de torear, no han profundizado en lo que es y representa en la vida de España la lidia y muerte de los toros bravos.”*²²

²⁰ Moratín, Jovellanos, Vargas Ponce o Larra son ejemplo de lo dicho. Se pueden consultar sus trabajos y pensamientos al respecto en el libro *Moratín, Jovellanos, Figaro. Sus escritos sobre Tauromaquia*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2009. Con respecto al pensamiento y argumentos antitaurinos en el siglo XIX, además de Jovellanos, se recomienda la lectura de VARGAS PONCE, José. *Disertación sobre las corridas de toros compuesta en 1807*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1961

²¹ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Arte y Tauromaquia*. Turner. Madrid. 1983. Pág. 201

²² Catálogo exposición *Los toros en el Arte*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. 1964. Pág.1

Esta ausencia de protagonismo que comenta Díaz-Cañabate se explicaba en el hecho de que la Tauromaquia era considerada un tema menor vinculado a la plebe y no podía aspirar más que a lo que el desarrollo del grabado permitía: la plasmación, a veces por inquietud filantrópica de autóctonos y foráneos, de los espectáculos y fiestas populares desde un punto de vista de divulgación social o etnológica. El conocimiento de *la Fiesta*, como hecho exótico propio del espíritu romántico, se difunde a través de los grabados realizados por los viajeros del siglo XVIII y XIX²³, así como a través de la influyente y conocida serie *La colección de las principales suertes de una corrida de toros* (1787-1791)(Fig. 13) de Antonio Carnicero. Se considera esta serie como el primer



Fig. 13 Antonio Carnicero. *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*. 1790.

²³ Sobre este tema, véase de REPARAZ, Carmen. *Tauromaquia Romántica. Viajeros por España. Merimée, Ford, Gautier, Dumas. 1830-1864*. Ediciones Serbal. Madrid. 2000

intento de sistematización en la representación gráfica de una corrida de toros al convertirse en modelo para distintas tauromaquias que posteriormente fueron surgiendo, nacionales y foráneas, como muy claramente se observa en las ilustraciones del barón Bourgoing, John Clark, Victor Adam o en las anónimas que acompañan a distintas ediciones de la *Tauromaquia o arte de torear* de Pepe Hillo²⁴. En estas series de estampas, de carácter puramente didáctico, se mostraba la secuencia de las partes que componían una corrida de toros de la época -desde que el animal salía de chiqueros hasta que éste era arrastrado por las mulillas- ya fuera de forma secuencial o integradas en una misma lámina, como ocurre en las famosas estampas de su predecesor Antonio Joli en fechas en las que Ortega y Gasset ya entendía que “*la Fiesta cuajó como obra de arte*”²⁵. De las series posteriores que desarrollaron otros artistas influenciados por Antonio Carnicero y, probablemente, por las referencias de los escritos de Moratín y Pepe Hillo, cabe hacer una especial mención a las *Tauromaquias* que Francisco de Goya realizó entre 1813 y 1816 así como la corta serie de *Toros en Burdeos* entre 1824 y 1825. Si bien es cierto que de ellas se puede extraer una lectura también didáctica en base a una estructura lineal que explicaría por un lado la historia de la Tauromaquia en España, las principales escuelas del toreo de la época por otro -la navarroaragonesa representada por el Estudiante de Falces, Juanito Apiñani y Martincho y la escuela andaluza de Pepe hillo y Pedro Romero- y finalmente, las estampas dedicadas a los lances, también es cierto que estas estampas están cargadas de una tensión y dramatismo que las aleja de los modelos de Carnicero y sus seguidores -como bien apunta Blas

²⁴ En el capítulo de este trabajo titulado *El viaje como aproximación a la Tauromaquia* se analizan con algo más de detalle las similitudes entre estas series. N.d.A

²⁵ ORTEGA y GASSET, José. *La caza y los toros*. Revista de Occidente. Madrid. 1960. Pág. 147

Benito²⁶. Ese “*patetismo trágico*” que caracteriza las series de *Tauromaquia* (Fig. 14), y que algunos estudiosos equiparan con las que carga Goya en sus *Desastres* (Fig. 15), hacen que el tema de los toros se aleje del hecho lúdico o didáctico con el que se había



Fig. 14 Francisco de Goya. *Dos grupos de picadores arrollados por un solo toro*. Serie *Tauromaquia* nº32. Aguafuerte, aguainta, punta seca, buril y bruñidor. 1816.



Fig. 15 Francisco de Goya. *Se aprovechan*. Serie *Desastres de la Guerra* nº16. Aguafuerte, aguada, punta seca, buril y bruñidor. Estampación con entrapado. 1810-1814.

²⁶ BLAS BENITO, J. "Prólogo. *La Tauromaquia de Goya*", en MATILLA, J.M; MEDRANO, J.M. *El libro de la Tauromaquia*. Francisco de Goya. Museo del Prado. Madrid. 2001.

estado tratando hasta ese momento y se pueda interpretar desde nuevos parámetros. La afición de Goya a los toros ha sido y todavía es objeto de discusión a raíz de estas series. Contra quienes opinan que sus *Tauromaquias* son “una metáfora visual de las fuerzas de la ignorancia y su sometimiento a la razón encarnada en el torero”²⁷, otros estudiosos no admiten dudas sobre esta afición basándose en referencias de su correspondencia, si bien estos mismos especialistas no parecen ponerse de acuerdo en el grado de esa afición. Según testimonio de Moratín, el mismo Goya alardeaba de haber lidiado toros. José María Cossío recoge en su obra *Los Toros* que uno de sus biógrafos franceses –Iriarte- afirmaba haber visto una carta de Goya dirigida a su amigo Zapater firmada por el pintor como “Don Francisco, el de los toros”²⁸. Álvaro Martínez-Novillo es, por el contrario, de la opinión de que la afición del pintor por las fiestas de toros no parece que fuera tan arrebatadora como en otros artistas contemporáneos suyos, tales como Antonio Carnicero o su propio cuñado Francisco Bayeu²⁹. A partir de la representación romántica de España por parte de los viajeros franceses e ingleses del siglo XIX, los toros no tendrán más valor temático que “cualquier otra escena pintoresca de bailes, romerías o bandoleros”³⁰, aunque tal vez se pueda hablar de un cambio en la calidad de su tratamiento y en la interpretación del tema a partir de la estética impresionista por parte de pintores como Mariano Fortuny o Ramón Casas -en cuya obra taurina se destacan el dinamismo de las escenas y los efectos cromáticos sobre otros aspectos más trágicos y folclóricos-, el dramatismo *noventayochesco* de Gutiérrez-Solana (Fig. 16), la carga emocional en las obras de Ignacio Zuloaga (Fig. 17) o Daniel

²⁷ Ibidem. Pág. 13

²⁸ COSSÍO, J.M. *Los Toros. Tomo IX*. Espasa Calpe. Madrid. 2007. Pág 15

²⁹ MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, en el catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010. Pág.141 y siguientes

³⁰ Op.cit. Catálogo exposición *Los toros en el Arte*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. 1964. Pág 20

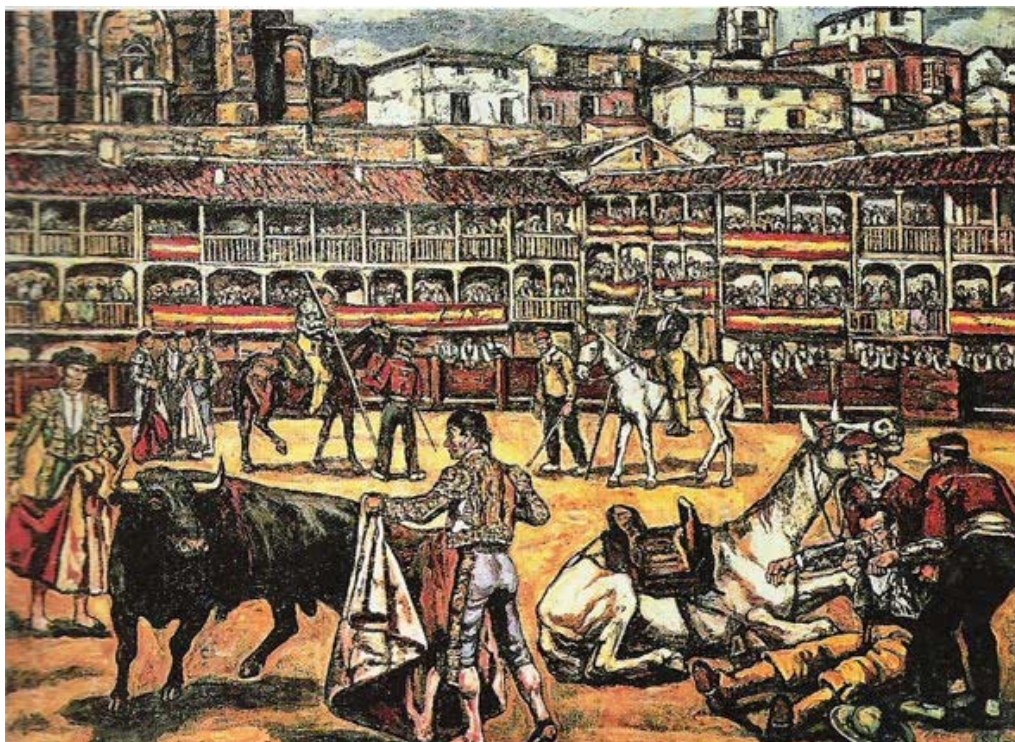


Fig. 16 José Gutiérrez Solana. *Toros en Chinchón* Óleo sobre lienzo. 1920.



Fig. 17 Ignacio Zuloaga. *La víctima de la fiesta*. Óleo sobre lienzo. 1910.

Vázquez Díaz (Fig. 18) con Julio Romero de Torres, de los que son claros exponentes los retratos que realizaron para toreros como Juan Belmonte, Ricardo Torres *Bombita*, Manolete, Domingo Ortega o Antonio Bienvenida. En cualquier caso, el mayor o menor interés mostrado por estos artistas hacia la Tauromaquia debe entenderse más allá del mero hecho de la representación temática en sí y a su afición o ausencia de ella hacia este espectáculo. Artistas de corte y tiempo *fortunyista*



Fig. 18 Daniel Vázquez Díaz. *Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini*. Óleo sobre lienzo.
244 x 235 cm. 1936

utilizaron el tema de los toros como hecho puramente costumbrista, anecdótico y de fácil salida comercial. Joaquín Sorolla (*Fig. 19*) pudo encontrar en los toros el cielo y la luz que caracterizan su obra a pesar de no haber mostrado especial interés por la temática taurina a la vez que pintores de principios del siglo XX encontraron en la figura ruda y derrotada del torero anónimo lo que mejor podría representar a una época



Fig. 19 Joaquín Sorolla. Sevilla: *Los toreros*. 1914

de decadencia nacional como hizo Zuloaga. A modo de curiosidad, Ignacio Zuloaga mantuvo una activa afición que le llevó incluso a torear una novillada en Sevilla el 13 de abril de 1897 en la que se le anunció como *El Pintor*. Durante su residencia en París, vivía cerca de la plaza de toros parisina situada en la Rue de la Pergolesse, donde se ganaba al parecer unos francos toreando de salón. En esa misma plaza Roberto Domingo cuenta que asistió por primera vez a una corrida de toros cuando era niño. En aquel cartel estaba anunciado el torero cordobés Rafael Molina *Lagartijo*. Pero es la importancia de la tauromaquia en la obra de Picasso lo que acredita que, aún siendo un género no mayoritario en el arte actual, no es en absoluto desdeñable. Hélène Parmelin, persona del círculo íntimo de Picasso, escribía en el libro *Picasso en el ruedo*:

*“Hay tantos toros en Picasso, toros en su vida, en su obra, en su cabeza, como para llenar por su cuenta diez mil praderas de La Camargue...hay tauromaquias enteras desde el ruedo vacío hasta la suerte de matar; centenares de banderilleros, de picadores y de espada, muertes de toros y muertes de hombres, grabadas, pintadas, litografiadas, salidas de los hornos en vasijas, platos, bandejas...Hay toros de bronce y cerámicas de cabecitas de toro. Hay páginas enteras de toritos...Hay las mujeres con mantillas ante el caballo agonizante...Las arenas rojas con caballos derribados, todo lo que puede sucederle al picador, todas las muertes del torero y todas sus victorias, todas las clases de muertes de los toros, el rejoneo, los toros quietos y la arena en peligro con todas las capas arremolinadas sobre el toro que pisotea al torero caído, con la cabeza entre los brazos. Cabezas, cuernos, capas, caballos...Toros en todas partes. Es Picasso en la corrida como el nadador en el mar. Cada vez que se celebra una, él va. A cien, doscientos o cuatrocientos kilómetros. La corrida es una corriente de verano que arrebatada, inexorable y maravillosamente, el destino de los domingos; es la fiesta, la sangre, la sangre que late cuando sale el sol, de buen o mal humor, poco importa: es un día de corrida...”*³¹

³¹ PARMELIN, Hélène. *Picasso en el ruedo*. Ed. Plaza&Janés. Barcelona. 1961

Sin duda la figura de Picasso otorga al toro un nuevo protagonismo que hasta entonces parecía anquilosado en el folclorismo que se representaba en los carteles de Ruano-Llopis o Roberto Domingo³²- de este último es necesario distinguir su cartelería de obras más serias postimpresionistas plasmadas en óleos y gouaches “*ejecutados vertiginosamente, allanando la intimidad del instante vibrante y vivo [...]*”³³- y en las obras de artistas de segunda fila. De hecho, tal y como sostuvo Annie Maillis³⁴ en una conferencia pronunciada en el Ayuntamiento de Nimes, Picasso mantuvo una actitud militante a favor de las corridas de toros de muerte no sólo como reconocido aficionado sino también para, aprovechando su prestigio en el ámbito cultural, contrarrestar de alguna manera la propaganda franquista y monopolización que el régimen realizaba de la fiesta brava.³⁵ Para Lafuente-Ferrari, y en palabras de Álvaro Martínez- Novillo, “*en la obra de Picasso la Tauromaquia abandona el carácter de pintoresquismo, para asumirse, de la manera más profunda y sentida posible, la del drama y la tensión entre el toro, el caballo y el diestro*”.³⁶ (Fig. 20) Ese pintoresquismo al que el autor se refiere

³² Con respecto al tema de cartelería taurina, véase SONSECA ROJAS, Ángel. *El cartel taurino. La sociedad y los toros*. Ed. Ángel Sonseca Rojas. Madrid. 2008

³³ Catálogo exposición *Los toros en el Arte*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. 1964. Pág.24.

³⁴ Annie Maillis es autora del libro *Picasso et Leiris dans l'arène. Les écrivains, les artistes et les toros (1937-1957)*. Editions Cairn. Rodez. 2002

³⁵ “*En este sentido, se le puede considerar a Picasso en buena parte responsable de que los toros en las regiones francesas donde se practica sean interclasistas y las gentes de izquierdas no hayan desertado de la afición*”, comenta al respecto Pedro Romero de Solís en su artículo publicado en el libro *Picasso. Toros*. Museo Picasso Málaga. Málaga. 2005. Cabe decir a este respecto que Francia aprobó la inclusión de la Tauromaquia en su lista de Patrimonio Cultural Inmaterial, siguiendo los criterios de la Unesco, en enero del año 2011, a propuesta del Observatorio Nacional de las Culturas Taurinas, con sede en Arlés, uno de los epicentros de la afición taurina del sur de Francia. En este país se celebran corridas de toros de muerte con regularidad desde el siglo XIX en cuatro de sus regiones (Aquitania, Medios Pirineos, Languedoc-Rousillon y Provenza-Alpes-Costa Azul), donde cada año se organizan espectáculos en unas cuarenta poblaciones de las cuales siete tienen plazas consideradas de primera categoría (Bayona, Dax, Mont de Marsans, Vic-Fezensac, Arlés, Nimes y Béziers).

³⁶ COSSÍO, J.M. *Los Toros. Tomo IX*. Espasa Calpe. Madrid. 2007. Pág 340



Fig. 20 Pablo Ruiz Picasso. *Corrida: La muerte del torero*. Óleo sobre tabla 31x40cm. 1933. Musée Picasso.

no es más que la reminiscencia de lo que el propio Miquel Barceló define como “*atroces e infectas obras*”³⁷ encasilladas en cuadros y carteles de época repletos del costumbrismo de género y que ya con la entrada de autores de vanguardia en el ruedo temático del que aquí se ocupa se alejan no sólo de aquella estética tradicional sino que incorporan nuevos registros que profundizarán en el misterio de la *Fiesta*, ya sea desde la visión o no de aficionados, de taurófilos o taurófobos. La razón de su riqueza sensorial y colorista, *su dialéctica de fuerzas en combate* o el dramatismo de su cruel belleza, el hecho es que la corrida acapara la atención de estos artistas. Algunos de ellos,

³⁷ “*La mayoría son infectos y siempre están haciendo esos mismos carteles, una y otra vez [...]*”, en declaraciones de Barceló recogidas por la periodista Alba Rueda en una entrevista con motivo de la entrega del premio Príncipe de Asturias en el año 2003.

RUEDA, Alba. La tauromaquia como metáfora de la pintura. <http://barcelona.mundotoro.com/noticias/noticia.aspx?value=26404>

interesados tan sólo por momentos fugaces de los lances y la lidia, muestran, como si de una revelación se tratara, un gesto, un momento que les impacta como a Edouard Manet (Fig. 21), Francis Picabia (Fig. 22), Georges Braque (Fig. 23), Francis Bacon (Fig. 24)



Fig. 21 Edouard Manet. *Torero muerto*. Óleo sobre tela. 1864



Fig. 22 Francis Picabia. *La corrida*. Guache y acuarela sobre tabla. 1925



Fig. 23 George Braque. *Torero*. Litografía. 1950

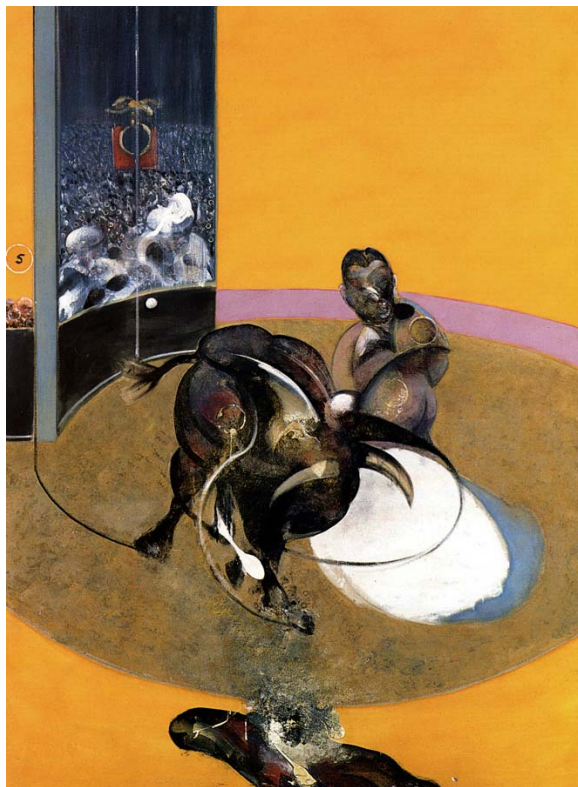


Fig. 24 Francis Bacon. *Estudio para una corrida nº3*. 1969

o André Masson, el cual interpretaba la corrida como una confrontación entre *fuerzas telúricas* según explicaba la doctora Camille Morando. Otros, sin embargo, consiguen transmitir, por encima de esa sensación instantánea, una forma de ver la lidia que es, en definitiva y casi parafraseando a Ignacio Sánchez Mejías, una forma de ver la vida³⁸. En este sentido, no sólo se entienden las obras de Picasso -cuya galería de minotauros, toros y toreros lo definen con la misma precisión que el virtuosismo de sus épocas rosa y azul o su cubismo- o de Goya *el de los toros*, sino también artistas como Juan Barjola (Fig. 25) con su aglomeración de ritmos, descomposiciones *baconianas* y líneas curvas – la esencia del toreo que obsesivamente busca Miquel Barceló como más adelante se



Fig. 25 Juan Barjola. *Tauromaquia*. Óleo sobre tabla. 2002

³⁸ En la conferencia sobre Tauromaquia que Ignacio Sánchez Mejías expuso en la Universidad de Columbia (N.Y) en 1930, el diestro comenzó de la siguiente manera: "Vamos a hablar de *Tauromaquia*. La *Tauromaquia* es la ciencia del toreo. El toreo es la ciencia de la vida: saber torear es saber vivir". SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*. Ed. Benerice. Sevilla. 2010

explicará-, los dibujos surrealistas de José Caballero para el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (Fig. 26), el anteriormente aludido Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Óscar Domínguez (Fig. 27), Manolo Valdés –obras posteriores a las realizadas



Fig. 26 José Caballero. *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. 1942



Fig. 27 Óscar Domínguez. *Corrida*.

con el Equipo Crónica-, Fernando Botero, Pablo Gargallo, Wolf Vorstell o las series litográficas para la ilustración del *Arte de Birlibirloque* de José Bergamín con las *Sauromaquias* a las que antes nos hemos referido y en las cuales Saura se obceca en su expresionismo abstracto con el *embroque*, momento en el que los terrenos en la lidia se diluyen para abarcar en ello todo el arte de la Tauromaquia o, como él mismo lo define, “*al glorificar solamente un instante de un complejo recorrido en el espacio y en el tiempo*”³⁹. La representación taurina desde la perspectiva de la pintura contemporánea le debe al artista Juan Maestre que ésta se haya convertido ya en habitual en los carteles anuales de La Maestranza de Sevilla -lo que ha supuesto en no pocas ocasiones cierta división de opiniones entre los aficionados-. Artistas de muy distinto corte estilístico

³⁹ SAURA, Antonio. “La Fiesta por dentro”. *Arte y Tauromaquia*. Ed. Turner. Madrid. 1983. Pág. 15

como Larry Rivers, Carmen Laffón, Pérez Villalta, Eduardo Arroyo, Fernando Botero, Ricardo Cárdenas, Alex Katz (Fig. 28), José María Sicilia, Luis Gordillo o Miquel Barceló han participado en el diseño y presentación de estos carteles, algunos de ellos con arriesgadas propuestas y diversidad de críticas. Desde un punto de vista geográfico

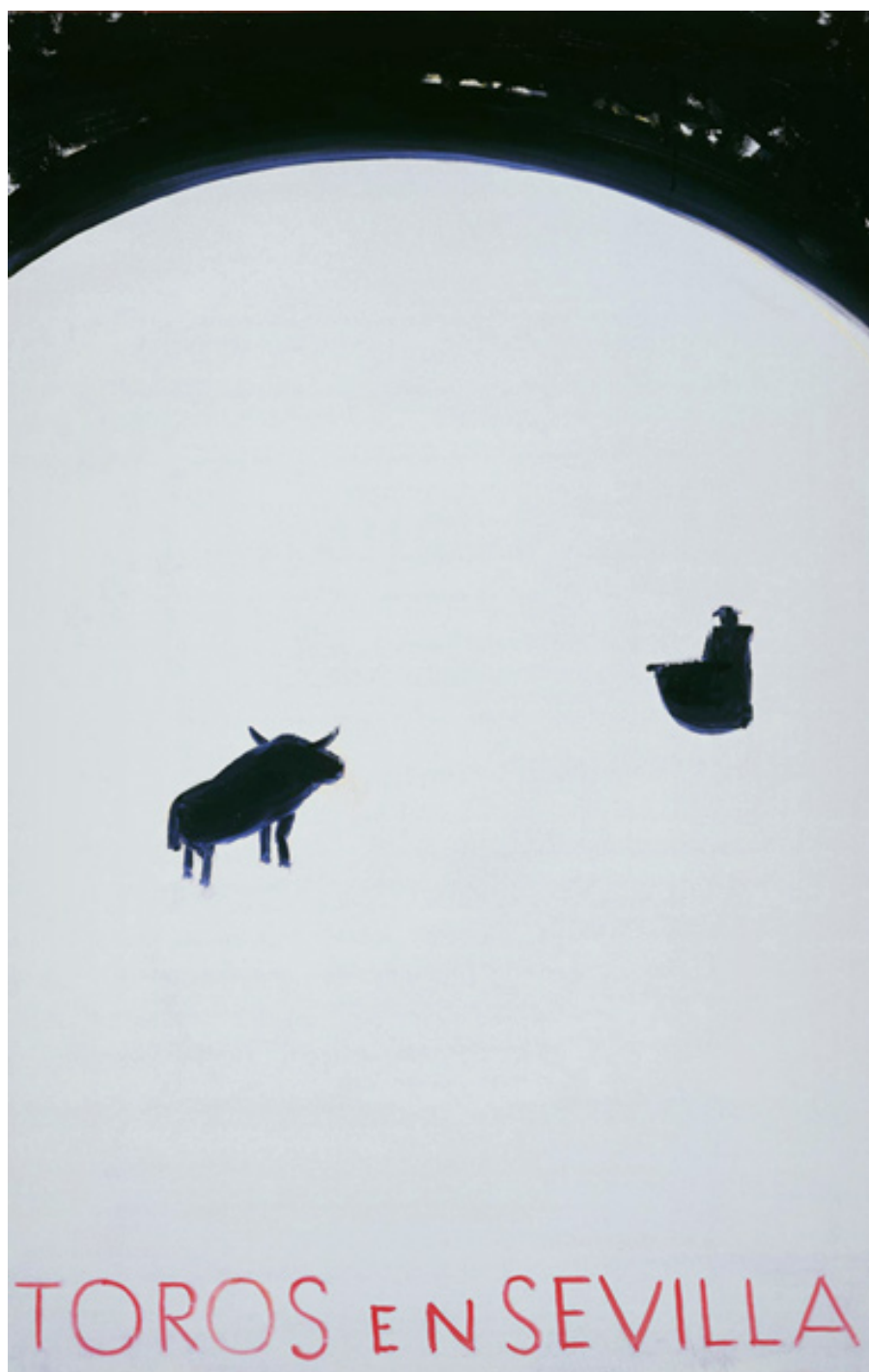


Fig. 28. Alex Katz. *Toros en Sevilla*. 2007

y también cultural, antes que las tauromaquias de Miquel Barceló, los toros ya fueron en repetidas ocasiones tratados por pintores del ámbito y geografía de influencia y cultura catalanas. Artistas vinculados a la pintura costumbrista y al *Noucentisme* como Ramón Casas, Mariano Fortuny –a los cuales nos hemos referido ya anteriormente–, Ricardo Canals o Joaquín Agrassot preceden a figuras más recurridas como son Josep Maria Sert (Fig. 29) y sus grandes composiciones murales, Rafel Durancamps con sus figuras



Fig. 29 Josep Maria Sert. Mural del comedor del Palacio de los marqueses de Salamanca. Banco Exterior de España. Madrid. 1920

de toreros sentados, Emili Grau Sala, Antoni Clavé (Fig. 30), Josep Ginovart (Fig. 31), Joan Miró, Salvador Dalí o Aligi Sassu -durante sus estancias en Mallorca- trataron el tema de la tauromaquia de manera dispar y, en algunos casos, casi testimonial. Ramón



Fig. 30. Antoni Clavé. *Corrida (La mort d'un torero)*. Litografía 1953



Fig. 31 Josep Guinovart. *Torero*. Litografía a la piedra.

Casas, por ejemplo, comenzó a incorporar los toros a partir de los apuntes y vivencias experimentadas tras sus viajes por Andalucía y, más concretamente, a Granada. El viaje, como catalizador de impresiones que captan la atención de diletantes y artistas durante todo el siglo XIX, es un nexo común con Miquel Barceló y su necesidad de evasión a África con el fin de descubrir nuevos elementos, vivencias o relaciones propias de ser representadas en un lienzo, tema que más adelante se desarrollará. Así, en el mes de enero de 1884, Ramón Casas realizó un trabajo titulado *Corrida de toros* (Fig. 32). Con esta obra comenzó toda una serie de pinturas en las que la Tauromaquia fue



Fig. 32 Ramón Casas. *Corrida de toros*. 1884. Óleo sobre tela. Museo de Montserrat.

protagonista hasta 1886, fecha en la que pintó *Toros (Estesa de cavalls)*⁴⁰ (Fig. 33) o *Plaza de la Maestranza de Sevilla* en 1887. Estas obras, en las que se aprecia una cierta influencia de Manet como *Corrida de toros* (Fig. 34) de 1864⁴¹ y 1865 (Fig. 35), se ejecutaron con anterioridad al viaje y estancia en París junto con Santiago Rosiñol, momento en el que el estilo de Casas entra de lleno en el modernismo. Parece ser que el interés de Casas por esta temática tenía

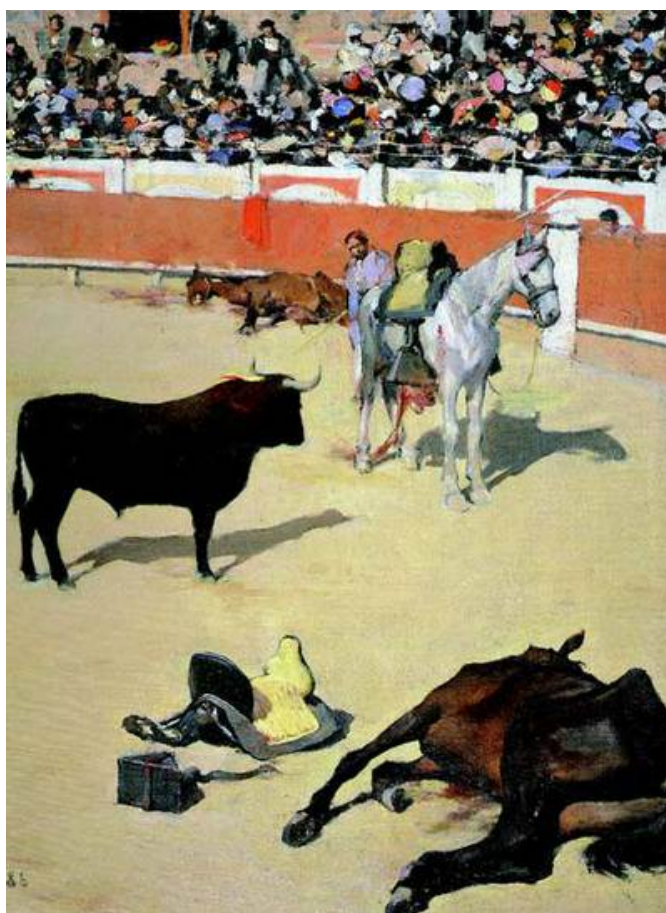


Fig. 33 Ramón Casas. *Toros (Estesa de cavalls)*. Óleo sobre tela. 1898

⁴⁰ Esta pintura fue expuesta en 1900 en la Sala Parèls de Barcelona en la primera retrospectiva del artista. Ramón Casas tenía 20 años cuando pintó esta obra y fue adquirida por el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) por 410.000 euros en 2009.

"El MNAC compra un cuadro de Ramón Casas". *El País*. Barcelona. 17/11/2009. *La Revista* nº7. Ed. MNAC. Barcelona. 2009

⁴¹ Ramón Casas ya había visitado París en 1881.



Fig. 34 Edouard Manet. *Corrida de toros*. Óleo sobre tela. 1864



Fig. 35 Edouard Manet. *Corrida de toros*. Acuarela. 1865

un aspecto más comercial que vocacional, ya que las corridas de toros comenzaron a ser del gusto parisino a partir de la difusión de los cuadernos de viajes de los viajeros franceses de aquella época, los cuales descubrían el espectáculo de la Tauromaquia desde un punto de vista puramente exótico y primitivo que llegó a fascinarles. Los mismos argumentos pueden aplicarse, con algo de anterioridad, a Mariano Fortuny. Tras sus viajes por el norte de África, recaló en Granada y Sevilla hacia 1867 y entre esta ciudad y Madrid realizó una serie de obras de temática taurina que le sirvieron para poner en práctica el exotismo y colorido que este género le permitían. Parece ser que en Madrid asistía con cierta asiduidad a los toros acompañado de su futuro cuñado Raimundo de Madrazo y que allí tomaba los apuntes que le sirvieron para trabajar el cromatismo de obras como los *Torero* de 1869 y 1871 desde Roma o París y que



Fig. 36 Mariano Fortuny. *Torero*. Guache, pluma y tinta. 1869

contrastan en el detalle con la espontaneidad de acuarelas como *Picador* (Fig. 37), *Lagartijo en la capilla* (Fig. 38) o *Picador herido* (Fig. 39) –obra en la que se aprecia una clara influencia goyesca- o óleos como *Corrida de toros* (Fig. 40) o *Brindis del espada en Sevilla* –todas ellas entre 1867 y 1869-. También el pintor catalán Ricardo Canals utilizó, esta vez de manera puntual, el tema taurino en algunas de sus obras. Este artista

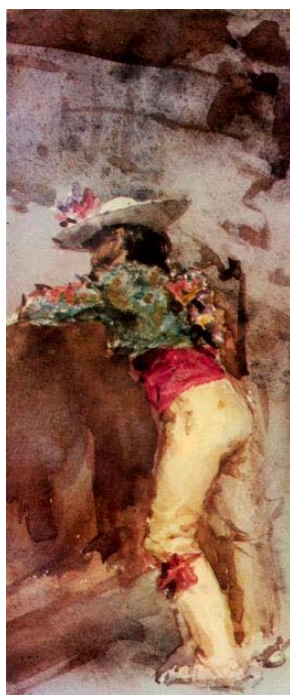


Fig. 37 Mariano Fortuny. *Picador*. Acuarela. 1867



Fig. 38 Mariano Fortuny. *Lagartijo en la capilla*. Acuarela. 1867



Fig. 39 Mariano Fortuny. *Corrida de toros. Picador herido*. Acuarela. 1867-1868



Fig. 40 Mariano Fortuny. *Corrida de toros. Picador herido*. Óleo sobre tela. 1867-1868

realizó el retrato del torero sevillano Antonio Fuentes Zurita y varios óleos de corridas toros en La Maestranza de Sevilla hacia 1899, aunque su obra más conocida en este ámbito es el lienzo titulado *Un palco en los toros* de 1904, en la que retrata a su esposa y a varias mujeres que la acompañan con el atuendo de *manolas*. Escasa es también la obra relacionada con toros de Joan Miró. Apenas una tela de 1927 conocida como *El torero* y *Cursa de Braus* (*Corrida de Toros*) de 1945 (Fig. 41) es su producción taurina. En relación a este último cuadro, Miró reflexiona sobre la utilización simbólica de la representación del sexo femenino diciendo que “y este corazón es también como un sexo femenino, ardiente de pasión, de deseo, quería colocarlo bien al centro de la arena”⁴². Esa era la pasión a la que Pere Gimferrer se refería cuando recordaba a Joan

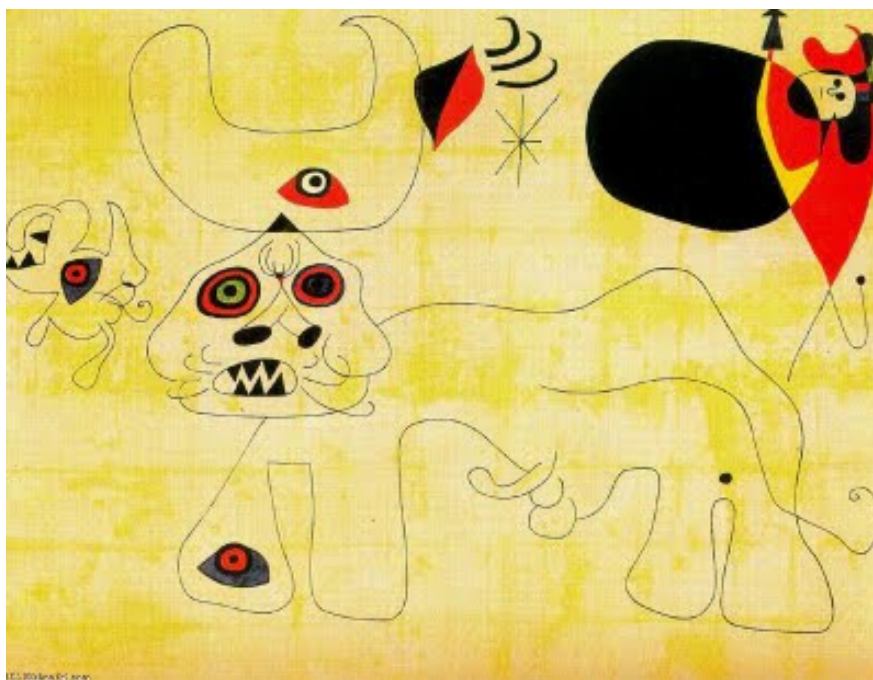


Fig. 41 Joan Miró. *Cursa de Braus*. Óleo sobre tela. 1945

⁴² PESQUERO, Saturnino. *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra* Erasmus Ediciones. Barcelona. 2009. Pág 62.

Miró “al proyectar en Montecarlo su ballet *Jeux d’enfants*, escribía que su deseo era obtener un resultado comparable a una corrida de toros.”⁴³ Este breve repaso a la pintura taurina no podría dejar de lado a la figura de Salvador Dalí, el cual recurrió también al tema de los toros en varias ocasiones entre 1921 y 1970, fechas en la que realizó desde la ilustración de ExLibris para García Lorca a su famosa serie de grabados de Tauromaquia en la que incluía personajes de carácter satírico además de conocidas obras como *El torero alucinógeno* (Fig. 42) o *Tauromaquia (La suerte de matar)*.



Fig. 42 Salvador Dalí. *Torero alucinógeno*. Óleo sobre lienzo. 1970

⁴³ FELICES, Raúl. *Catalunya taurina. Una historia de la tauromaquia catalana desde la Edad Media hasta nuestros días*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2010. Pág. 13

Además de su pintura, Dalí recurrió a la Tauromaquia para la construcción de una falla en 1954 en la que la plaza era una paellera y el matador hundía sus medias en el arroz a la vez que un toro estoqueado era izado por un dragón. Esta falla fue posteriormente comentada por el propio artista como una corrida litúrgica “*en la cual unos sacerdotes deberán bailar ante un toro que un autogiro se llevará al cielo una vez terminada la corrida*”⁴⁴. Conocida es la corrida *daliniana* que se realizó en Figueras en 1961⁴⁵ y en la que el artista homenajeado tomó parte en la realización del cartel anunciador con una obra realizada mediante el disparo de una bala de tinta⁴⁶ (Fig. 43). Aquel mismo día se



Fig. 43 Salvador Dalí. *Corrida Daliniana*. Tinta sobre papel. 1971

⁴⁴ DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Círculo de Lectores. Barcelona. 1989. Pág. 117

⁴⁵ ABC, *diario*. *Corrida daliniana en Figueras*. 13 de agosto de 1961. Pág. 80

⁴⁶ La realización de esta obra puede verse en el archivo del NO-DO nº 972ª.

celebraba en Palma de Mallorca, con lleno hasta la bandera, un festejo con *Chamaco*, Diego Puerta y *El Viti*. Antoni Tàpies trató puntualmente el tema de la Tauromaquia en su obra al colaborar en la ilustración del libro *Del Toreo* (Fig. 44) de Juan Antonio Coderch en 1977⁴⁷ si bien también participó abiertamente en la campaña que terminó con la abolición de los toros en Cataluña en 2010.

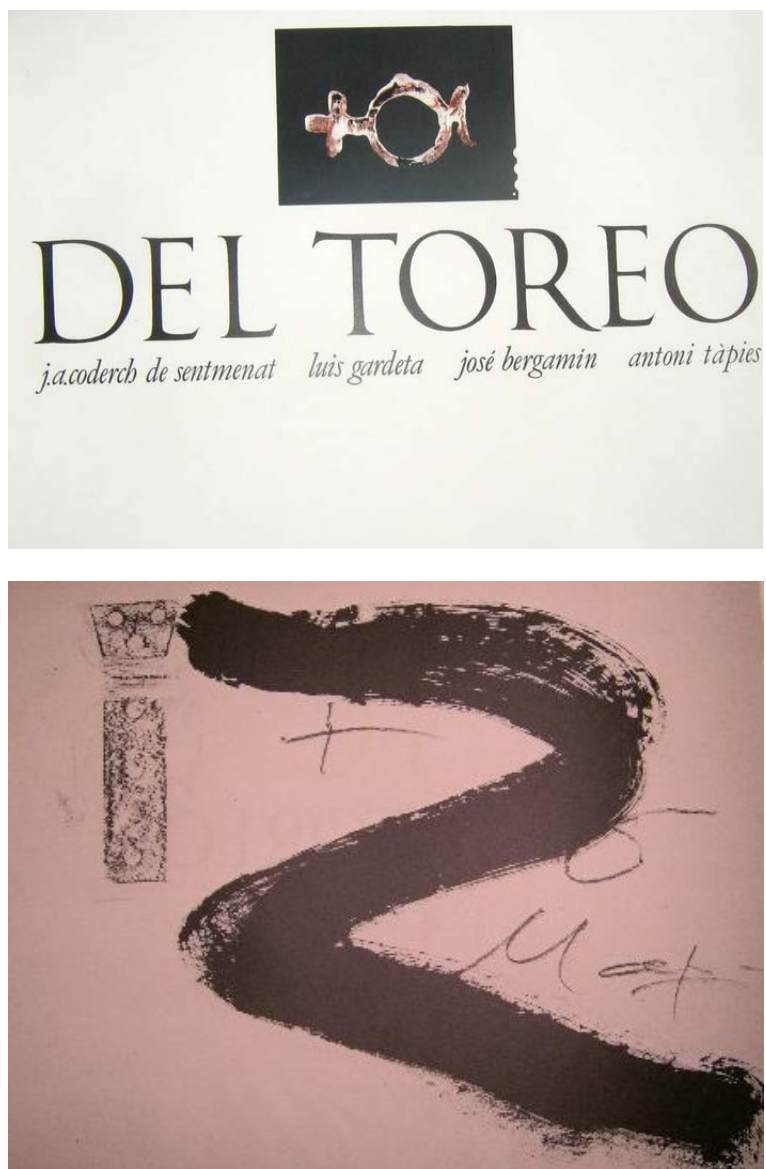


Fig. 44 Antoni Tàpies. *Del Toreo*. Tinta sobre papel. 1977

⁴⁷ CODERCH DE SENTMENAT, J.A. *Del toreo*. Ed. RM. Barcelona. 1977

2.2 Las tauromaquias de Miquel Barceló en el contexto de la pintura taurina

Como se ha visto, la distancia estética de los pintores antes aludidos con los tradicionalmente relacionados con el costumbrismo taurino va mucho más allá de una mera diferencia de estilos y del rechazo al fácil pintoresquismo de la lidia. Se aprecia en ello un enorme esfuerzo de reflexión hacia lo que la Tauromaquia transmite o representa, -aquella “*pujanza de un toro y la superior destreza de un torero [...]*” tal y como lo definía el poco amigo de la Fiesta José Vargas Ponce en el siglo XIX⁴⁸-. Todo aquel tumulto de toros y toreros, el ajetreo de cuadrillas, el entrecruce de caballos, los carteles historiados con rigidísimas figuras, todo eso que se aprecia en las obras de Daniel Perea, Eugenio Lucas Padilla o Ruano Llopis, se desvanece para tratar de entender en una tela el misterio que subyace en aquel roce levísimo entre la precipitación de un toro y la inmovilidad del torero, entre lo más veloz y lo más torpe o, como el propio Miquel Barceló explica:

“[...] comprender el momento en que las cosas se transforman, se convierten en arte. Comprender por qué se dice que el toreo es un arte cuando, a todas luces, en muchas ocasiones no lo es: un torero puede torear varias corridas sin que en ellas haya intervenido para nada el arte. Lo mismo sucede con la pintura: cuando no

⁴⁸ José Vargas Ponce, matemático, militar e intelectual activo junto con Jovellanos, escribió en 1807 el libro *Disertación sobre las corridas de toros*, en el cual argumentaba su fuerte oposición a la Fiesta. En el apéndice X escribe: “¿Qué buscamos con tal ansia? En resumidas cuentas, ver mucha pujanza de un toro; y superior destreza de un torero; pues, ¡pardiez! Que un animal nacido entre jarales y breñas y que pesa mil libras, agilidad y pujanza, tenga más que un hombre, que duerme entre mantas y no pesa más que siete arrobas; y un hombre con más entendimiento que un animal criado entre jarales y breñas no es cosa del otro jueves.”

VARGAS PONCE, José. *Disertación sobre las corridas de toros compuesta en 1807*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1961

funciona es un manchón. Hasta que un día, sin que se sepa por qué, pasa a ser arte, y a todo el mundo le parece evidente.”⁴⁹

Pero eso, ¿cómo se transmite en un cuadro? ¿Cómo se pinta? Parece, desde luego, un interesante desafío para demostrar un artista su *talento kantiano*. Kant asocia el talento al genio, el cual es lo opuesto al imitador o al espíritu de imitación. Según él, el genio es aquél que crea las reglas para la producción de arte:

“[...] Así pues, el arte bello no puede inventar por sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede nunca un producto llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio. De aquí se ve: 1º que el genio es un talento de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según una regla: por consiguiente, que originalidad debe ser su primera cualidad [...]”⁵⁰

José Bergamín, en *El arte de birlibirloque*, rechazaba ese pintoresquismo asociado a lo castizo de manera tajante:

“El casticismo costumbrista ha corrompido las corridas de toros, ni más ni menos que el teatro, la literatura, la pintura, la música, el catolicismo y la política: todo lo ha hecho infraespañol. Pero no hay nada menos castizamente español que la lidia de un toro en la plaza cuando es ejecutada perfectamente. Nada más clásico, más románticamente clásico; y, a la inversa, apolíneo y dionisiaco a un tiempo, o sea, artístico; nada más singularmente bello y, por lo tanto, universal. Cuando la

⁴⁹ BARCELÓ, Miquel y otros. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 71

⁵⁰ KANT, Immanuel. *Critica del juicio*. Espasa. Madrid. 1997. Pág 262-263

*lidia del toro se realiza ordenadamente, por la dirección voluntaria de una inteligencia viva y juvenil, es un espectáculo admirable de pasión y gracia, de ímpetu natural y consciente dominio geométrico: de vida y de arte.*⁵¹

Este hecho, desde luego, no debe entenderse como una amplia censura o afán de invalidar el trabajo realizado desde el siglo XVIII a las luces de cada época al respecto de la representación pictórica de la Tauromaquia, pero sí como una crítica a la banalización en la que cayó en un determinado momento asociándola incluso con clichés ideológicos o políticos que llegan hasta hoy en día⁵². Son importantes las matizaciones puesto que cualquier generalización es de por sí injusta, como Antoni Tàpies recuerda en su “*crítica a la crítica*”⁵³. Se entiende, por lo tanto, que la diferencia que existe en el tratamiento del toreo por parte de estos artistas considerados de vanguardia con respecto a aquellos costumbristas no radica tanto en lo más superficial - que es el estilo y la técnica- sino en el uso de ese estilo y técnica para desentrañar el arte del toreo en la pintura, en traducir en un plano lo que tridimensionalmente se percibe en apenas un segundo y después desaparece. Ahí radica la dificultad que Miquel Barceló asume en su obra taurina a través de su intuición y que enlaza con el trabajo realizado al respecto por los grandes artistas que trataron el tema de los toros y las metáforas que de ello se extraían. Desconocemos si Barceló entiende la corrida como una confrontación

⁵¹ BERGAMÍN, José. *Obra taurina. El arte de birlibirloque*. CSIC. Madrid. 2008. Pág 42

⁵² Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón, Tierno Galván o Valle-Inclán, en su “Ruedo Ibérico”, compartieron la opinión de que no se podía entender la política en España sin conocer lo que ocurría en las plazas de toros y comprender que “*son una constante en la historia de España y, en algunos períodos de la misma, el acontecimiento en que mejor se expresaba la remota unidad de sus distintos pueblos.*” Op. Cit. TIERNO GALVÁN, Enrique. *Los toros, acontecimiento nacional*. Turner. Madrid. 1989. Pág. 21

⁵³ *En los años del “realismo estalinista” apareció la famosa táctica de involucrar a escritores o artistas no gratos en el lado anticuado o caricaturizado que pueden tener algunos conceptos filosóficos [...] con el fin de hacerles quedar superados o reaccionarios. Hoy estos conceptos están sobradamente estudiados para, a la inversa, cubrir de ridículo a quienes los use sin las debidas matizaciones [...]* TÀPIES, Antoni. *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Ed. Comisión de cultura del C.O.A.A.T de Murcia. Murcia. 1989. Pág. 47

consigo mismo -como parece ser que hacían Picasso, André Masson o George Bataille en una interpretación de corriente surrealista-, como un tema reminiscente del arte rupestre o como un asunto sin pretensiones más allá de lo que es en sí mismo. Pero el análisis de su obra taurina que a continuación se desarrolla ofrece las pautas para sospechar que en sí hay algo más que un mero estudio temático. La constante que se apreciará en todas estas obras será la del aislamiento del toro y del hombre en el emplazamiento existencial del ruedo, con la supuesta asistencia de un público que es tratado como un elemento tectónico, arraigado, necesario pero no participativo del ritual al contrario que aquellas tauromaquias de Goya. Comparte sin embargo, no sólo con el maestro aragonés, sino también con Picasso⁵⁴, si se permite la comparación sólo por esta vez, el tratamiento espontáneo -que algo tiene de rupestre- que mostró en las aguatinas de *La tauromaquia de Pepe-Hillo* (1957) (Fig. 45) y que de alguna manera merodean en el subconsciente al analizar la serie *Lanzarote* de 2002 (Fig. 46). La búsqueda de la atemporalidad que representa, en definitiva, una corrida de toros entendida como un rito adaptado a la modernidad a través de sus normas escritas y no escritas es lo que parece plantear Barceló, por ejemplo, con su libro *Toros*⁵⁵ En él, el artista reproduce sus obras taurinas realizadas en 1990 acompañadas de manera secuencial e intercaladas con fotografías de corridas de época hechas por Lucien

⁵⁴ Tras estas declaraciones del propio Barceló, no parece que las obras taurinas de Goya o Picasso hayan sido modelos seguidos por el artista: "*Los cuadros de Goya y Picasso [de temática taurina] no son, en absoluto, los que prefiero de estos pintores. La estética de los toros contiene parte de la vida real, está muy poco contaminada. [...] Los precedentes son un par de buenos cuadros de Goya y Picasso y un Fortuny interesante [...]*"

MANRESA, Andreu. "El mundo artificial de Barceló". *El País Artes*, Madrid 15 de Septiembre de 1990. Pág. 8

⁵⁵ BARCELÓ, Miquel; CLERQUE, Lucien. *Toros*. Ed. Bischoberger. Zurich. 1991



Fig. 45 Pablo Ruiz Picasso. *La estocada*. 1957



Fig. 46 Miquel Barceló. *Lanzarote 61*. 2002.

Clengue⁵⁶ -académico de Bellas Artes de Francia en la actualidad- La originalidad de esta publicación radica en que el texto de *Toros* es una entrevista ficticia entre el escritor guatemalteco Rodrigo Rey-Rosas⁵⁷ y un torero navarro-aragonés de cierta edad, de nombre, curiosamente, *Martincho*⁵⁸ (Fig. 47). La ausencia de referencias espacio-temporales en las fotografías -ni siquiera contienen pie de foto- sugiere una intención ácrona que se refuerza con la elección de un protagonista casi mitológico en el mundo de la Tauromaquia, que es el que habla, mientras las imágenes –sus cuadros y las fotografías- aportan curiosamente silencio. Tal vez quisiera dar a entender algo de esto Miquel Barceló en aquella conferencia celebrada hacia 1991 cuando decía:

⁵⁶ Lucien Clengue comenzó su carrera como fotógrafo taurino en Nîmes, Arles y otras plazas francesas, donde conoció a Picasso y con el que al parecer entabló una importante amistad. En fechas como éstas, creo importante destacar que su obra fue expuesta en 2005 precisamente en Barcelona en la exposición *Tauromaquia y pasiones* que Clengue exhibió en el Sonimagfoto.

⁵⁷ La colaboración de este escritor con Barceló es mutua y viene de lejos, ya que en 1993 el escritor fue el encargado de traducir al español el libro de Paul Bowles *Muy lejos de casa*, con ilustraciones de Miquel Barceló. En 1999 fue él el que ilustró su novela *La orilla africana*. (Seix Barral, Barcelona 1999) y en 2008 fue el escritor el que recogió en su obra *El mar de Barceló* los nueve meses de trabajo en Ginebra durante la ejecución de la cúpula de la sala de los Derechos Humanos de la ONU. REY ROSAS, R. *El mar de Barceló :en la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones de la ONU en Ginebra*. Ed. 62. Barcelona. 2008.

⁵⁸ Martincho (o Francisco Antonio Ebassun Martínez) fue un torero del siglo XVIII que sobresalió por sus quiebros, recortes y por su arte en banderillas, suertes –excepto ésta última- que decaen con “*el florecimiento de los toreros andaluces, cuyas formas de torear, muy diferentes a las que practicaban los toreros navarros, terminan por imponerse en todas las regiones de España*” (MARTÍNEZ PARRAS, J.M. *Principios básicos de la fiesta de los toros*. Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla. 2002. Pág. 104). José María Cossío recoge los comentarios de José de la Tixera en relación a este torero cuando dice que “*al conocido Martincho (natural de la villa de Haro) le titulaban el inimitable; porque, en efecto, lo era en los quiebros o ceñidos recortes que hacía (sic) a los toros con el cuerpo y con las banderillas al tiempo de plantarlas. Con la espada se desempeñó con mucho aplauso, y en lugar de muleta usaba por lo común un broquel o rodela. Fue el más sobresaliente lidiador de su país [...]*” (COSSÍO, José María. *Los toros. Tomo XIII*. Ed. Espasa.Madrid. 2007. Pág. 493). Pero su nombre hoy día es más recordado por ser el protagonista de varias láminas de la Tauromaquia de Goya, el cual lo representa en varias de las suertes en las que destacó: *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro, El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid, Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza, Otra locura suya en la misma plaza, Un diestro entrando a matar con un sombrero en la mano en lugar de una muleta*. GARCÍA DUEÑAS, F. *Martincho*. Diputación de Zaragoza. Ejea de los Caballeros. 1991.

“Como en el toreo, creo, no se pinta con ideas. El cuadro ocurre mucho más allá de las ideas, contradiciéndolas, y fabrica ideas. Por eso artes tan silenciosas fabrican tantas palabras. En eso se parece la pintura y los toros: en la verborrea que las acompaña, como si su propio silencio fuera tan insoportable que necesitase pasodobles y páginas infinitas.”⁵⁹

Son las ideas a las que se refiere el artista las que se construyen en su obra en general a partir de la intuición y la técnica -sus dos herramientas creativas, como más adelante se desarrollará- y que surgen siempre *a posteriori*, nunca preconcebidas en la primera pincelada.

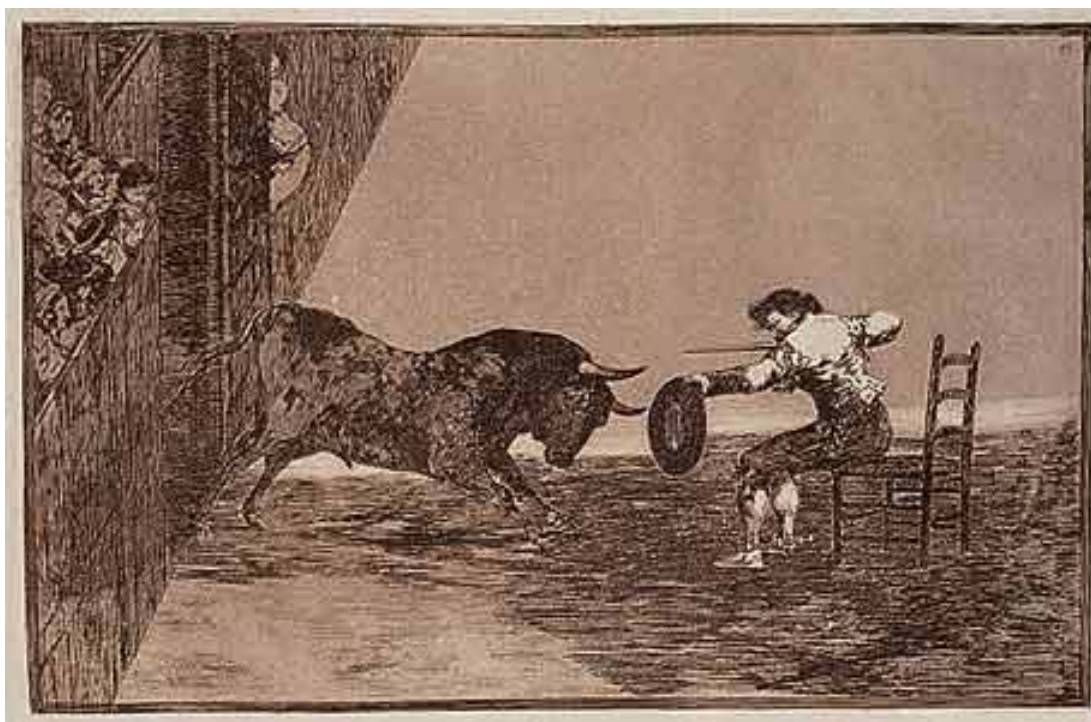


Fig. 47 Francisco de Goya. *Temeridad de Martincho en la Plaza de Zaragoza*. Grabado 52x39cm. 1816.

⁵⁹ Catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010. Pág. 81

2.3 El viaje como aproximación a la Tauromaquia. Viajeros en Tauridia⁶⁰.

Como más adelante se detallará, las experiencias acumuladas durante el primer viaje a Mali realizado por Miquel Barceló hacia 1987 serán determinantes para entender porqué decide añadir a su repertorio temático la Tauromaquia. Al igual que Casas o Fortuny a través de Andalucía o el nada aficionado a los toros Josep Pla⁶¹ en Madrid, el viaje es un acontecimiento coincidente con otros artistas que les ha llevado al conocimiento de la Tauromaquia para tratarlo desde distintas ópticas ya desde el siglo XIX. Paralelamente a ello, su vinculación secular con las culturas mediterráneas que son el

⁶⁰ *Tauridia* es un término que ya usó D. Enrique Tierno Galván en su libro *Los toros: acontecimiento nacional* en el siguiente párrafo: "A mi juicio, cuando el acontecimiento taurino llegue a ser para los españoles simple espectáculo, los fundamentos de España como nación se habrán transformado. Si algún día el español fuere a los toros con el mismo talante con que va o no va al cine, en los Pirineos, umbral de la Península, habría que poner este sentido epitafio: "Aquí yace Tauridia", es decir, España." TIERNO GALVÁN, Enrique. *Los toros, acontecimiento nacional*. Ed. Turner. Madrid. 1989. Pág. 22

⁶¹ "Siento muchísimo tener que decirlo, pero el mejor libro que conozco sobre tauromaquia es el del escritor americano Ernest Hemingway. Editado por Scribner's Sons, de Nueva York y Londres. El libro de Hemingway, titulado *Death in the afternoon*, como si dijéramos *Muerte después de comer*, es una delicia de naturalidad y de conocimientos. Consta de tres partes: unos capítulos sobre la fiesta de las corridas de toros, un complemento fotográfico de primer orden y un diccionario de palabras relacionadas con la tauromaquia, de un gran interés. El escritor americano conoce sus clásicos: conoce el libro de José Delgado, Pepe-Hillo; el de Francisco Montes y el de Rafael Guerra, Guerrita. Dice que Delgado y Guerra escribieron realmente sus libros, y que el de Montes es un producto del arte de oscuros escribas. Es auténtico. Voy muy poco a las corridas de toros —nada—. Es un espectáculo que no me gusta, porque me descubre de forma demasiado brutal el fondo psicológico que llevo dentro. Y he constatado que lo mismo que me ocurre a mí le ocurre a mucha gente. El público de las corridas de toros es, en general, muy fachenda, o, como mínimo, le aumenta la fachendería. Los dos primeros toros me dan miedo: la bestia, magnífica, los caballos, los hombres, me producen un verdadero dolor físico. La sangre me apena. Si cogen a un hombre, tengo que volver la vista. Luego la sensibilidad se me va volviendo cada vez más espesa, hasta desaparecer por completo. Los gritos de la multitud, el murmullo de la gente, contribuyen a endurecerme. Al fin, siento que vería morir a un amigo en la plaza y que su muerte me dejaría frío, y que no movería nervio alguno ni fibra alguna. Ahora bien, esta reserva de insensibilidad y de crueldad que siento en mi interior me asusta y me horroriza. Creo, además, que la dureza del pueblo castellano —Keyserling ha observado que es un pueblo que no ha pedido nunca clemencia ni ha dado nunca— se conserva y se cultiva en gran parte gracias a la fiesta nacional".

PLA i CASADEVALL, Josep. *Madrid. El Advenimiento de la República*. Alianza Editorial. Madrid. 2007. pág. 57

origen de las tesis, en ocasiones contrapuestas, de Julian Pitt-Rivers⁶², Pedro Romero de Solís⁶³, Frédéric Saumade⁶⁴, Ramón Grande del Brío⁶⁵ y otros antropólogos e historiadores interesados por el estudio de la Tauromaquia como rito, hacen que ésta pueda ser entendida por el propio artista más allá de los parámetros puramente estéticos que atrajeron a otros personajes. El re-descubrimiento de la Mallorca de la infancia de Barceló por el propio Barceló a través de su primer viaje a Mali no dista, de hecho, con lo ansiado por los viajeros del siglo XIX, diletantes mayormente, que llegaban a la Península en busca de la *autenticidad* que la incipiente modernidad parecía ir enterrando en los países en los que el desarrollo industrial comenzaba a apuntar⁶⁶. La isla de Mallorca no fue ajena a este proceso de *descubrimiento* por parte de viajeros durante aquel siglo. Sus impresiones quedaron descritas en sus diarios, libros y anotaciones con

⁶² Julian Pitt-Rivers fue catedrático de Antropología Social del London School of Economics y de la Sorbone de París. Desde 1947, y a lo largo de cuarenta años, estudió los hábitos comunitarios de la Sierra de Cádiz, en concreto en el pueblo de Grazalema, donde comenzó a interesarse por la tauromaquia. Su análisis de *la Fiesta* desde el punto de vista antropológico se resume, tal y como explica Patricia Martínez de Vicente, en una concepción de sacrificio ritual, en el que "*condensa los orígenes culturales de los españoles desde el neolítico, mientras expone con claridad meridiana la conjunción del simbolismo religioso y católico que él percibe en la raíz de la tauromaquia, como el origen del comportamiento lúdico, infiltrado en la compleja esencia social que define al pueblo español.*" PITT-RIVERS, Julian y otros. *Ritos y símbolos en la tauromaquia*. Ed. Bellaterra. 2012. Barcelona.

⁶³ Pedro Romero de Solís, exprofesor del Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla, profundiza en varias de sus obras sobre el toro, como símbolo, en las sociedades en las que está presente.

⁶⁴ Frédéric Saumade, catedrático de Antropología social de la Universidad de Provence Aix-marseille, a pesar de ser discípulo de Pitt-Rivers, difiere de la tesis *sacrificial* de su maestro y defiende que las distintas tauromaquias existen como unas creaciones lúdicas "*que exaltan las identidades regionales*". PITT-RIVERS, Julian y otros. *Ritos y símbolos en la tauromaquia*. Ed. Bellaterra. 2012. Barcelona. Pág. 81

⁶⁵ Las conclusiones de Ramón Grande se acercan más a las tesis de Pitt-Rivers. GRANDE DEL BRÍO, Ramón. *El culto al toro. Ritos y símbolos de la tauromaquia*. Ed. Tutor. Madrid. 1999

⁶⁶ *Durante el ochocientos y las primeras décadas del novecientos, en el avance hacia la constitución de la modernidad, cada vez es más evidente la experiencia del viaje individualizado como concepto que vehicula todo un proceso cultural. [...] Empíricamente se buscan y resumen geografías que, intelectualmente, se cargan de significado.*

RIBERA LLOPIS, Juan Miguel. *Islas en el horizonte del "fi de segle" catalán: textos de Jeroni Zanné, Miquel de Palol y Santiago Rusiñol en Au bout du voyage, l'île : Mythe et réalité* [actas del coloquio internacional organizado en Reims en diciembre de 1999 por el Centre de recherche VALS (Le voyage dans les arts, la littérature et les sciences). Presses universitaires de Reims. 2001. Reims. Pág. 143

distintas apreciaciones y dispares valoraciones. Los volúmenes del Archiduque Luis Salvador *Die Balearen*, escritos en 1897, son, junto con *Ein Winter auf Mallorca* de George Sand o los diarios de Jovellanos, los libros de viajes probablemente más conocidos y populares al respecto. Pierre- Léonce Imbert, en su libro *L'Espagne, splendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*⁶⁷ deja curiosamente constancia durante su paso por Mallorca, concretamente en la localidad de Sóller, de la impresión que le causó pasar junto a “*manadas de toros inofensivos*”:

*Nous faisons ouvrir une des portes de la ville et, suivant la grande route, tracée en ligne droite sur une longueur d'au moins vingt kilomètres, nous rencontrons des troupes de taureaux inoffensifs*⁶⁸

De la misma época son las *Notas y observaciones hechas en mi viaje y permanencia en Mallorca* (1837) de José Antonio Cabanyes o la obra de influencia romántica de Pau Piferrer y Francisco Parcerisa *Recuerdos y bellezas de España* (1840). Coetáneas con la obra del Archiduque y, coincidiendo con la etapa histórica de la *Renaixença* catalana, son obras como *Les illes oblidades* de Gaston Voiller o las *Cartas desde Mallorca* del viajero Charles William Wood, sin olvidar, ya entrados en el siglo XX, *L'illa de la calma* (1913) de Santiago Rusiñol en la que mitifica la insularidad y la equipara con la búsqueda del paraíso, o el *Camí de llum* de Miquel de Palol. Por otra parte, es interesante constatar a través de los libros de viajes cómo el viajero ilustrado percibía el acontecimiento de la Tauromaquia. En su lectura y grabados se aprecia a veces

⁶⁷ IMBERT, Pierre-Léonce. *L'Espagne, splendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*. E. plon et Cie Editeurs. 1875. París.

⁶⁸ “Abrimos una de las puertas de la ciudad y a lo largo del camino principal, en una línea recta de por lo menos veinte kilómetros, nos encontramos manadas de toros inofensivos.”
Ibidem pág. 130. En esta zona de Mallorca, en el pueblo de Fornalutx, se conserva la costumbre actualmente del toro enmaromado o *correbu* con claras similitudes al rito del toro nupcial celebrado en otras provincias españolas. N.d.A

perplejidad, otras veces rechazo y en ocasiones auténtica devoción al igual que ocurría con la población autóctona, puesto que la afición que llenaba las plazas ya en las últimas décadas del XVIII y durante todo el siglo XIX coexistía con las manifestaciones contrarias y abolicionistas, identificadas por lo general con los sectores ilustrados y liberales. Cabe tener en cuenta que en el momento en el que estos viajeros visitan España, se está produciendo a su vez la consolidación de este espectáculo tal y como ahora lo conocemos mediante un compendio de reglas y tratados a la vez que, paralelamente, la Tauromaquia continuaba recibiendo las críticas de sus detractores. No es esto en absoluto contradictorio aunque pueda parecer lo contrario puesto que en ambas posturas se aprecia el espíritu ilustrado de la época. Hay que recordar que el primer tratado de Tauromaquia serio del toreo moderno es de 1796⁶⁹, en el cual se describen ya distintas suertes para sortear a los toros según sus características y en base a la experiencia del autor, el conocido como Pepe Hillo. Poco después se suman las aportaciones de Pedro Romero, Joaquín Rodríguez Costillares, Francisco Arjona Cúchares o la importantísima Tauromaquia de 1836 de Francisco Montes Paquiro⁷⁰. Estos tratados daban lugar a que, mediante la aplicación de determinadas normas y técnicas, se hiciera posible su práctica profesional controlando el riesgo a la vez que se creaban los primeros reglamentos que regirían el hasta entonces anárquico

⁶⁹ DELGADO, Josef "Pepe Hillo". *La Tauromaquia ó arte de torear: obra utilísima para los toreros de profesion, para los aficionados, y toda clase de sugetos que gustan de Toros* [sic]. Ximenez Carreño, Manuel. Cádiz. 1796. Para este trabajo se ha consultado la edición de Egartorre de 1994.

⁷⁰ Esta obra se considera la base de toda la preceptiva taurina. De ahí que se le valore como el gran legislador o codificador de la Fiesta. Y esto, hasta en los más mínimos detalles, incluso del traje que el torero precisaba para, según él, realizar su labor y para subrayar también "*la dignidad del torero a pie, tan subestimado antes, tan denostado.*" La montera toma este nombre de su apellido. MONTES, Francisco "Paquiro". *Tauromaquia completa o sea el arte de torear en plaza tanto a pie como a caballo*. Repullés, José María. Madrid. 1836.

espectáculo⁷¹. Es el momento también en el que se forman las llamadas castas fundacionales o estirpes que darán lugar mediante sus cruces al toro de lidia actual⁷². También es el momento en el que se abren las primeras Escuelas de Tauromaquia, como la de Sevilla⁷³. A su vez, los argumentos contrarios a *la Fiesta* dejaron más de lado el debate ético y religioso -como ocurría desde las primeras disposiciones medievales hasta la bula de Pío V- para dar paso a razones de carácter de tipo económico y laboral⁷⁴. Por ejemplo, se ponen de manifiesto las nefastas consecuencias que la celebración de estos espectáculos ocasionaba a la economía del país debido al perjuicio que suponía la cría de toros puesto que se reservaban amplísimas extensiones de tierra para dehesas y se carecía de bueyes para cultivar la tierra⁷⁵. También se alude al absentismo laboral provocado por la frecuente celebración de corridas de toros en

⁷¹ Paradójicamente, Pepe Hillo falleció en 1801 entrando a matar al toro Barbudo en Madrid y Paquiro en 1850 víctima de unas fiebres causadas tras las gravísimas cornadas que le propinó Rumbón, un toro de Torre y Rauri.

⁷² D. José María de Cossio, a diferencia de otros autores, defiende que, si bien las ganaderías bravas dieron sus primeros pasos en el siglo XVII, no es entrado hasta el XVIII cuando se organizan auténticamente como tales. Estas castas fundacionales, por sus características morfológicas y de comportamiento, dieron origen a estirpes diversas que se designaron con el nombre de sus fundadores o de su lugar de procedencia. Existe consenso en denominar a estas castas Cabrera, Jijona, Navarra, Vazqueña y Vistahermosa como los cinco primeros troncos. Otros autores añaden la casta castellana o morucha a la lista.

⁷³ EL rey Fernando VII, a la vez que cerraba universidades, promovió la creación de la Escuela de Tauromaquia de Sevilla en 1830. En 1834, ya muerto el rey y gobernando la reina María Cristina, se clausuró la escuela para destinar sus fondos a necesidades de enseñanza primaria y al socorro de los establecimientos de beneficencia.

MARTÍNEZ PARRAS, José María. *Apuntes sobre principios básicos de la fiesta de los toros*. Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla. 2002. Pág 109

⁷⁴ A modo de ejemplo, responde Jovellanos a Vargas Ponce en una carta: "*No habiendo usted de combatir esta diversión (las corridas de toros) como teólogo, sino como filósofo, juzgo que debe usted examinar solamente sus relaciones políticas, morales y económicas. Primero, si es o no diversión nacional, y si siéndolo, es de alguna gloria o utilidad a la nación; segundo, si tiene o no influencia en el genio o en lo que se llama carácter de los españoles; tercero, si produce alguna ventaja o desventaja a la agricultura, o industria nacional*".

Moratín, F., Jovellanos, M.G, Larra, M (Figaro). *Sus escritos sobre tauromaquia*. Editorial Complutense. Madrid. 2009. Pág 65-66

⁷⁵ Esta fue la razón esgrimida durante el reinado de Carlos III para prohibir las corridas de toros de muerte en 1785.

lunes⁷⁶ y tampoco faltaron los argumentos basados en la reputación nacional y en la imagen negativa que España transmitía al exterior a través de estos espectáculos⁷⁷. Como consecuencia de todo ello, las fiestas con toros y novillos de cuerda fueron prohibidos en 1790 durante el reinado de Carlos IV, pero la prohibición más importante se produjo en 1805 a instancias de Godoy decretando la absoluta prohibición de toros y novillos de muerte. Esta Real Pragmática fue más eficaz y tajante que las anteriores, pero no logró al parecer desarraigar la afición en la población. Según los estudios de la profesora Beatriz Badorrey, se continuaron elevando múltiples peticiones al Consejo de Castilla por parte de las cofradías, municipios y diestros que se sentían perjudicados por la medida y, sobre todo, intereses caritativos por los que, finalmente, se les acababa concediendo permiso y aceptando la excepción por parte de la autoridad⁷⁸. No es por ello extraño que tan polémico asunto llegara hasta las Cortes de Cádiz y se produjese un intenso debate entre las posiciones contrarias a la Fiesta, defendidas por el diputado por Murcia D. Simón López, y replicadas a favor de la misma por parte del diputado por Barcelona D. Antoni Capmany i Montpalau, alegando fundamentalmente su carácter

⁷⁶ "Le lundi, jour de taureaux, dia de toros [sic], est un jour férié; personne ne travaille, toute la ville est en rumeur..."

GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne: tras los montes*. Charpentier, G. París. 1881. Para ese trabajo se ha consultado la edición de Cátedra de 1998.

⁷⁷ Con respecto a estos argumentos, es muy interesante la lectura de la carta escrita por Gaspar Melchor de Jovellanos al teniente D. José Vargas Ponce "en la que le propone el plan que debía seguir contra las fiestas de toros", fechada en Gijón a 12 de junio de 1792 y que se inserta en la Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España.

Moratín, F., *Jovellanos, M.G, Larra, M (Figaro)*. Sus escritos sobre tauromaquia. Editorial Complutense. Madrid. 2009. Pág 61-76

⁷⁸ Con respecto al tema de las prohibiciones, me remito a la publicación de la profesora de la UNED Dña. Beatriz Badorrey Martín en su trabajo sobre los aspectos jurídicos de los espectáculos taurinos dentro de la Historia de la normativa taurina.

BADORREY MARTÍN, B. *Principales prohibiciones canónicas y civiles de las corridas de toros*. Provincia nº22

nacional⁷⁹. Se puede afirmar que finalizada la Guerra de Independencia, aunque persistía la prohibición -porque el decreto de 1805 nunca fue derogado- en la práctica no se aplicaba. Desde de entonces hasta la fecha, con la excepción ya conocida de la prohibición en Cataluña en el año 2010, no ha habido más tentativas serias de prohibir las corridas de toros. Estos datos vienen al caso para entender el momento en el que se encontraba la Tauromaquia cuando los viajeros a los que nos referiremos visitan España. Existen pocas referencias de diletantes durante la época de Felipe V y Fernando VI. Las razones tal vez haya que buscarlas en las pocas relaciones diplomáticas que existían entre España e Inglaterra y que el viaje en el siglo XVIII era entendido como un periodo de formación intelectual para la aristocracia inglesa que tenía como meta Italia y Grecia. España era un lugar de tránsito en el mejor de los casos hacia su destino final. No obstante, de esta época se dispone de la obra de Richard Twiss *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*⁸⁰ en la cual se puede leer una descripción detallada de una tarde toros en el Puerto de Santa María. En ella, como dato curioso, explica el comportamiento algo hipócrita, según él, de las mujeres entre el público durante la lidia y deja constancia de lo bárbaro de un espectáculo en que se “*ve un número de toros expirando en agonía, caballos con sus vientres arrancados y abiertos, hombres lanzados a los cuernos de las bestias o pisoteados hasta la muerte y otras clases de crueldad exhibidas*”⁸¹. Lo demás no deja de ser una descripción prácticamente

⁷⁹ “Opúsose altamente á estas proposiciones el Sr. Lopez (D. Simon), y condenando como perjudiciales á la agricultura, á la ilustración y á las costumbres las funciones de toros, formalizó la siguiente proposición: que se decrete que de hoy en adelante se suspendan generalmente en toda la península las corridas de toros de muerte. Hizo el Sr. Capmany la apología de estas funciones que consideró como nacionales; y habiéndose procedido á la votación, se aprobaron las proposiciones indicadas por la comisión, declarándose por consiguiente no haber a lugar á deliberar sobre la del Sr. Lopez. [sic]”
Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes. Tomo XXII. García Campoy, D. Cádiz. 1813. Pág 593

⁸⁰ TWISS, Richard. *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. Robinson, G. Londres. 1775

⁸¹ *Ibid*, pág 289

notarial del espectáculo que se acompaña con una ilustración titulada *Representación de una corrida de toros en Cádiz y vistas de todas las principales acciones de los toros y los lidiadores* (Fig. 48). Se trata de un dibujo en el que se ofrece una visión de la plaza y todo lo que allí acontece de modo simultáneo. Los lidiadores ejecutan suertes variadas con varios toros, alanceamientos y ejercicios con perros. Esto, evidentemente, no correspondía a la realidad de la lidia -aunque ésta era desordenada en estos momentos, nunca se realizaba esta simultaneidad de suertes a excepción de las plazas partidas-. Se trata, por tanto, de una intención absolutamente descriptiva por parte del artista al igual que su texto. Es muy probable que este tipo de composición estuviese influenciada por



Fig. 48 Richard Twiss. *Representación de una corrida de toros en Cádiz y vistas de todas las principales acciones de los toros y los lidiadores*. 713x392. 1775.

otra obra anterior del pintor italiano Antonio Joli, la *Vista de la plaza de toros de Madrid* (Fig. 49) la cual sigue las mismas características que la anteriormente descrita, es decir, el amontonamiento de suertes en el ruedo. Es interesante observar la perspectiva forzada con la que están realizados ambos grabados ya que al parecer se ejecutaban de esta manera para ser proyectadas en un cosmorama y crear así efectos tridimensionales. Este apunte prácticamente notarial, al que hacía antes referencia en la descripción de una función taurina, lo encontramos de nuevo en la obra de Edward Orme *General view of a Spanish bull fight*⁸², de 1813, cuyo texto se ordena desde la salida de toriles hasta la



Fig. 49 Antonio Joli. *Vista de la plaza de toros de Madrid*. 1750

⁸² Esta obra se integró en 1819 en un curioso libro llamado *Foreign Fields Sports, Fisheries, sporting anecdotes* en el cual se identifican las corridas de toros con actividades como la caza de cocodrilos en África, la lucha entre boas y tigres en India, la caza de elefantes, rinocerontes, hienas o leopardos.

muerte del toro⁸³. En este texto se encuentran ya varias novedades interesantes recalcar, ya que se dirigen claramente hacia el siguiente eslabón estético del Romanticismo que se verá a continuación. La primera es la introducción, dentro del ámbito narrativo, de aspectos puramente subjetivos en la redacción y que atañen directamente a las sensaciones y vivencias experimentadas durante la observación de la lidia. Baste reproducir la introducción a los capítulos del libro como cuando se refiere a la función taurina como:

“[...] esta especie de deporte surgida de la confrontación entre un hombre y un animal inferior que es un entretenimiento que se encuentra exclusivamente en la nación española. Es un espectáculo por el que la población siente una especial identificación a pesar de ser repugnante para los sentimientos del resto de Europa”⁸⁴,

O, al referirse a las banderillas, como *“el tormento de estos dardos”*;⁸⁵ o en la descripción del tercer tercio al referirse a:

“[...]la sangre brotando de numerosas heridas en el cuello, que humedece sus nobles lados; y la furia del público saciada que demanda otra víctima”⁸⁶

O en el momento del arrastre del toro, describiéndolo como una escena humillante para el animal diciendo que:

⁸³ ORME, Edward. *Foreign Fields Sports, Fisheries, sporting anecdotes*. Young, H.R. Londres. 1819. Pág. 136-156

⁸⁴ *Ibid.* Pág 136

⁸⁵ *Ibid.* Pág 144

⁸⁶ *Ibid.* Pág.145

“[...] tan pronto como el toro expira, es atado por los cuernos y arrastrado ignominiosamente por tres mulas desde el círculo del que recibió tan poco honor, dejando sólo los trazos de su sangre.”⁸⁷

El segundo aspecto a destacar son las ilustraciones que acompañan al texto. No se trata de estampas con vistas generales como las anteriores, aunque mantienen un claro interés netamente documental al contrario que el texto que las acompañan como se ha visto. La razón de esta diferencia de intenciones entre texto e imagen se encuentra en que éstas fueron extraídas del libro del barón Bourgoing *Atlas pour servir au tableau de l'Espagne moderne*⁸⁸, publicado en París en 1803 y en Londres en 1808 y cuyo ilustrador claramente estuvo influenciado por la famosa serie de estampas taurinas de Antonio Carnicero *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, publicadas en 1790, serie que se convirtió en modelo del tema taurino como se verá a continuación (*Fig. 50 y Fig. 51*), dada la difusión y edición que tuvo en el extranjero. Más adelante, viajeros como el barón Taylor, Prosper Mérimée, Theophile Gautier o Alejandro Dumas presentarán una nueva visión de la fiesta de los toros entendiéndola dentro de los parámetros que el Romanticismo marca. No es en absoluto extraño, puesto que la Tauromaquia fue y sigue siendo un hecho diferencial evidente entre España y el resto de Europa formando parte de una identidad nacional que, a fin de cuentas, es lo que el romántico exaltaba. Se trataba, por decirlo así, de un espectáculo ancestral que se contraponía al modelo más generalizado de sociedad que comenzaba a propugnar la Revolución Industrial de la que el hombre romántico huía. Encontraban en ello el tópico, el folclorismo que tanto exageraron en sus textos y dibujos como se muestra en

⁸⁷ *Ibid.* Pág.147

⁸⁸ BOURING, J. F. *Atlas pour servir au tableau de l'Espagne Moderne*. Levrault, F. París. 1803



Fig. 50 Edward Orme. *Foreign Fisheries, sporting anecdotes*. Young, H.R. Londres 1819

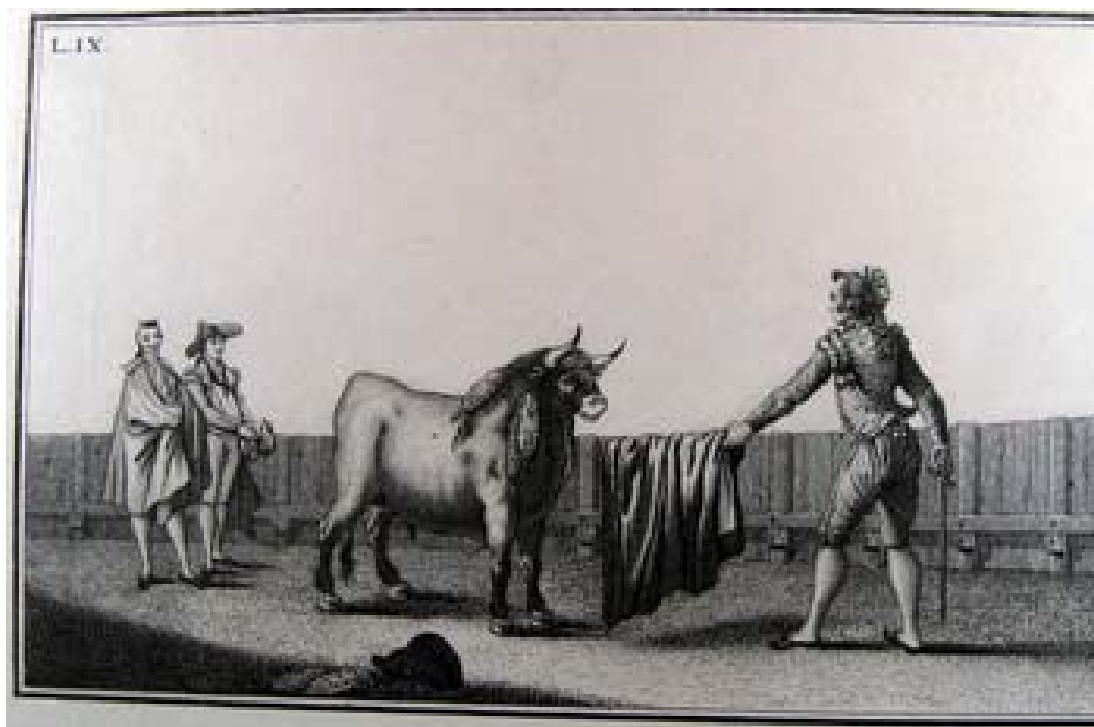


Fig. 51 Antonio Carnicero. *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*. 1790

la obra de Daumier con Gustavo Doré o de Émile Bégin; una fiesta llena de posibilidades de tragedia, de belleza plástica, de virtudes arcaicas y de valor inútil⁸⁹. Al contrario que una ejecución o un ajusticiamiento, aquellos viajeros románticos veían al torero como un personaje ante el suicidio, como un *joven Werther* goethiano. En este sentido, el dejar la vida a la suerte sin más, representada cada tarde por el torero en el rito de tirar la montera al aire, lo recogen en varios fragmentos Merimée o Gautier, por ejemplo, cuando el primero dice: “*¡Ay! ¡De qué acabo de enterarme! Francisco Sevilla murió el año pasado. Murió, no en la plaza, donde tenía que acabar[...]*”⁹⁰ o el segundo, más elocuente, comenta:

*“Es difícil expresar verbalmente la atención, la angustia y la curiosidad mezcladas que esta situación produce (se refiere al torero dirigiéndose hacia el toro), y que vale por todos los dramas de Shakespeare. Pocos instantes después uno de los dos actores ha de quedar muerto.Cuál de ellos será, ¿el hombre o el toro?”*⁹¹

La emoción y sensibilidad que impregnan las descripciones de los espectáculos a los que asisten es la misma que se puede observar en las ilustraciones de sus libros de viajes, como la visión romántica de la Tauromaquia que realiza William Lake Price en 1852 en una colección de estampas titulada *Tauromachia or the spanish bull-fights* que, según el autor, fueron dibujadas al natural en las plazas de Madrid, Sevilla y Cádiz. En las 26 láminas de las que consta la serie, destaca la elegancia con la que presenta a los

⁸⁹ “*J’avoue que, pour ma part, j’avais le coeur serré comme par une main invisible; les temples me siffaient, et des sueurs chaudes et froides me passaient dans le dos. C’est une des plus fortes émotions que j’aie jamais éprouvées*” [“*Confieso que, por mi parte, tenía el corazón encogido como por una mano invisible, las sienes me siseaban y una sudoración fría y caliente me atravesaba la espalda. Es una de las emociones más fuertes que he experimentado*”] (T.d.A)

GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne: tras los montes*. Ed. Mediterráneo. Madrid. 1944. Pág. 79

⁹⁰ MERIMÉE, Prosper. *Viajes a España*. El libro Aguilar. Madrid. 1988. Pág. 57

⁹¹ GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne: tras los montes*. Ed. Mediterráneo. Madrid. 1944. Pág. 83

toreros. El dibujo es de gran precisión y muestra gran interés por las vestimentas y el ambiente en la plaza. En la lámina titulada *The Matador* (Fig. 52), un espada entra a matar a un gigantesco toro y a la derecha de la escena principal un grupo de toreros observa la acción. En este grupo se aprecian las características que los románticos establecieron en la personificación del héroe, que en la corrida de toros es el torero. Esto

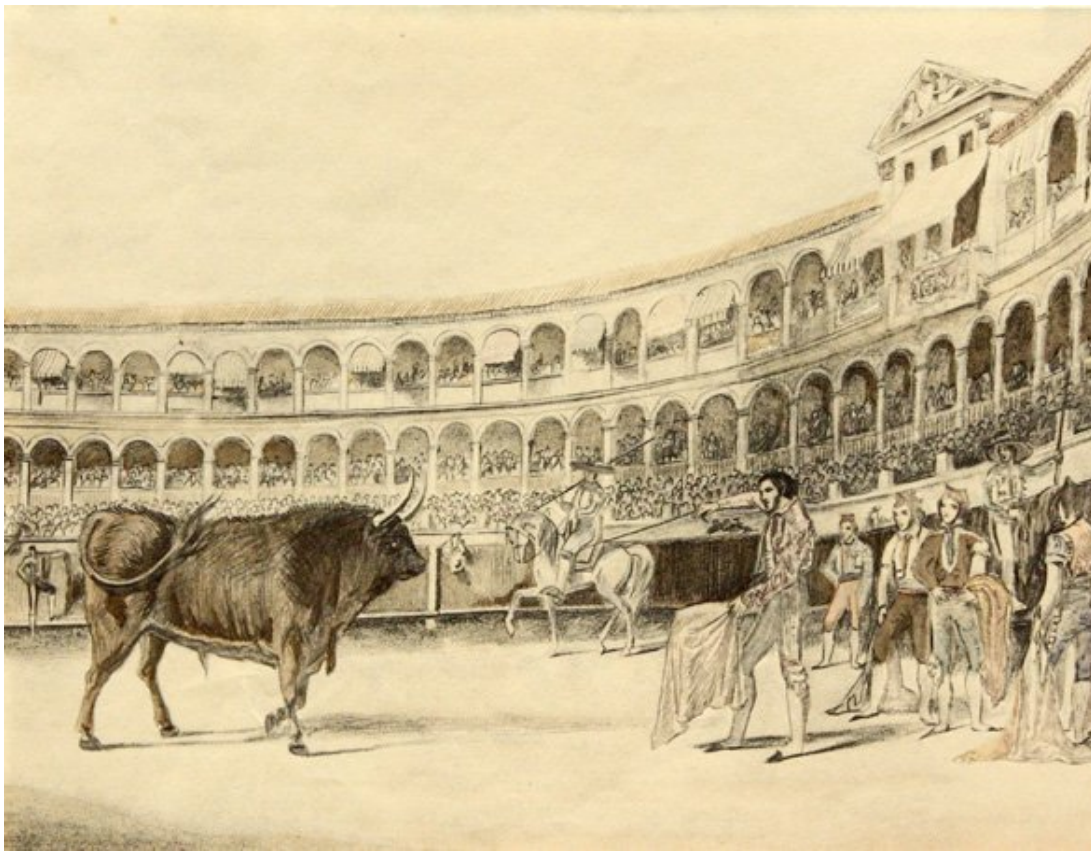


Fig. 52 William Lake Price. *Tauromachia or the spanish bull-fights. The Matador*. 1852.

lo podemos trasladar a otras estampas como *El brindis*, *El descanso de los toreros*, *El paseíllo* (Fig. 53) o *El picador* (Fig. 54). Se da importancia a la representación de actitudes como la gallardía, elegancia, valor y aplomo que para los románticos son fundamentales. También el análisis de los animales es interesante. Así como los



Fig. 53 William Lake Price. *Tauromachia or the spanish bull-fights. El paseíllo*. 1852



Fig. 54 William Lake Price. *Tauromachia or the spanish bull-fights. El picador*. 1852

caballos son finos y estilizados, los toros se deforman y se exageran terriblemente. Es el espíritu romántico, su libre interpretación de *la Fiesta*. Parece como si Lake Price nos diera a entender que la tauromaquia es un enfrentamiento clásico entre el héroe y la bestia. Estas mismas características se encuentran en las ilustraciones de Pharamond Blanchard para el libro del barón Taylor *Voyage pittoresque en Espagne*⁹² (Fig. 55), en el *Combat de taureaux*⁹³ de Victor Adam (Fig. 56 y Fig. 57), en el libro *Erinnerungen*



Fig. 55 Pharamond Blanchard. *Voyage pittoresque en Espagne*. 1860 (Fuente Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina de M^a Dolores Palacios López)

⁹² TAYLOR, I (barón de). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côted' Afrique, de Tanger à Tetouan*. Gilde fils. París. 1860.

⁹³ ADAM, V. *Combat de Taureaux. Douze sujets dessinés d'après nature par Victor Adam*. Bulla. París. 1830.



Fig. 56 Víctor Adam. *Combat de Taureaux*. 1830



Fig. 57 Víctor Adam. *Combat de Taureaux*. 1830



Fig. 58 W. Gail. *Erinnerungen aus Spanien*. 1837 (Fuente *Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina de M^a Dolores Palacios López*)



Fig. 59 Eugène Ginain. *La course de taureaux de Eugène Ginain*.

*aus Spanien*⁹⁴ de Wilhelm Gail (Fig. 58), en *La course de Taureaux* de Eugène Ginain⁹⁵ (Fig. 59) –de la cual tan sólo se conservan dos estampas de esta serie-. Pero

⁹⁴ GAIL, W. *Erinnerungen aus Spanien. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Cantabrien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien*. Literalish Artistische Anstalt. München. 1837

⁹⁵ PÈRES, Pierre. *La course de taureaux de Eugène Ginain*. Gacetilla de la Unión de Bibliófilos Taurinos, nº10. Madrid, 1959. Pág 26-27

probablemente, la figura emblemática de la estampa y la ilustración taurina de este momento sea Gustavo Doré. Su visión romántica del espectáculo taurino se repite en numerosas ocasiones en su obra. Se sabe que fue con Théophile Gautier y con Paul Dalloz en 1855 con quienes hizo una primera incursión en España, pero será con Davillier con quien descubrirá lo pintoresco del país y así lo plasmará en sus obras. Ya en su primer viaje a España, Doré recogió sus impresiones sobre la fiesta en su álbum *Corrida de toros*, formada por seis litografías con títulos en español y en francés y en las que se muestra el espíritu romántico del que antes se ha hecho mención pero interpretándolos con un dramatismo y unos elementos retóricos que las confiere una gran fuerza. Estas obras pueden entenderse como un ensayo de las que después vendrán con Davillier. Prueba de la retórica de la que hablo es la primera lámina titulada *Caída del picador* (Fig. 6o). La escena resulta espectacular, teatral y llena de movimiento.



Fig. 6o Gustavo Doré. *Corrida de toros. Caída del picador*. 1860

A diferencia de las futuras láminas, aquí el público tan sólo se intuye en el tendido. El interés se concentra en el primer plano, donde el picador ha sido derribado y es auxiliado por un subalterno mientras el toro se ensaña con el caballo. El toro resulta un tanto irreal, con unos inmensos pitones, mientras que el caballo y el herido muestran gran dramatismo. Los personajes responden, pues, a este tratamiento heroico del romanticismo. En 1862 realizó de nuevo un viaje a España junto con Jean Charles Davillier, para quien ilustró el libro *L'Espagne*⁹⁶. En estas ilustraciones se aprecia un mayor conocimiento del espectáculo taurino más allá del evidente virtuosismo de los dibujos. En los capítulos III, IV y V se dan datos de la tauromaquia como diversión típicamente española, en los que también se profundiza en datos históricos, los distintos momentos de la corrida y sus protagonistas, se habla de ganadería y de labores camperas y se entiende, por tanto, la corrida de toros como un elemento más dentro del conjunto que conforma el mundo de los toros. Del toreo se da una visión heroica que es apoyada por las ilustraciones de Doré. En esta obra son en total diecinueve grabados dedicados a la tauromaquia que destacan por su expresividad. Se exaltan las visiones del espectáculo haciendo especial hincapié en todo lo visto en los románticos anteriores (cogida de caballos, animales muertos, toros de gran tamaño...). Como ejemplo, en el grabado *Le triomphe de l'espada* (Fig. 61) se puede ver la exaltación del torero como héroe mientras que a sus pies yacen los caballos destripados. Los acontecimientos al margen de la corrida se recogen en los grabados que tratan de las escenas camperas como en *Taureaux de combat conduits a Valence pendant la nuit* (Fig. 62) en el que un grupo de caballistas conducen a una manada de toros en una visión nocturna. Doré introdujo también ilustraciones con el tema taurino en otras publicaciones como en la

⁹⁶ DAVILLIER, J. Ch. (Le Baron). *L'Espagne*. Librairie Hachette. París. 1874



Fig. 61 Gustavo Doré. *Le triomphe de l'espada*. 1874.

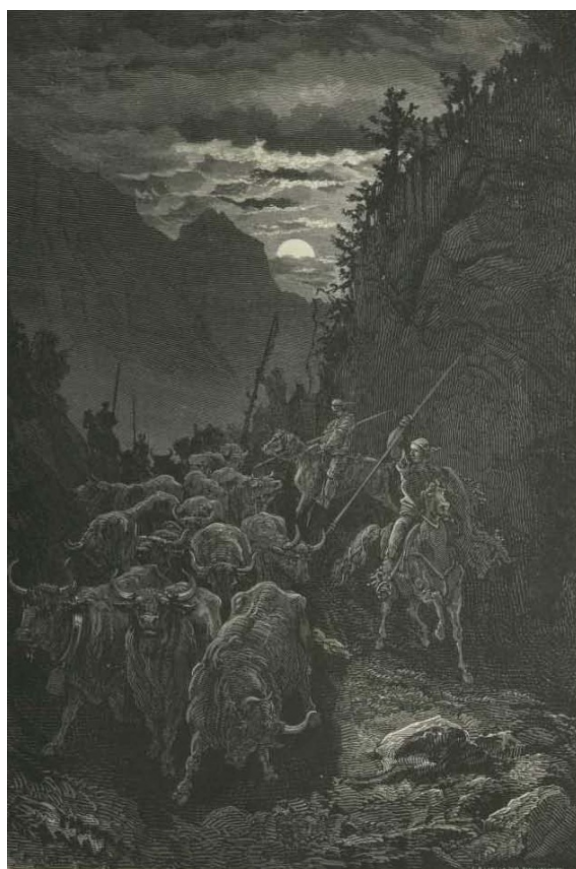


Fig. 62 Gustavo Doré. *Taureaux de combat conduits a Velence pendant la nuit*. 1874.

revista *Le Tour du Monde*⁹⁷, titulado *Miguel López "Gordito" mata un toro sobre zancos* (Fig. 63), o en *Album du Grand Journal*⁹⁸. Otro aspecto que resalta en sus estampas es el público que ocupa los tendidos de la plaza y que, casi inevitablemente, lleva a comparaciones con los grabados de Goya de 1816. Y es que el ambiente en las gradas, como parte del espectáculo, es algo en lo que inciden la mayoría de cuadernos o libros de viajes consultados. Un hecho que puede justificar la importancia dada al público por parte de estos viajeros es probablemente el intento de dar relevancia al poder que las clases populares regentaban en la fiesta de los toros⁹⁹. Hay que tener en cuenta que el incipiente toreo popular de a pie vino a llenar el vacío que produjo la



Miguel López Gordito, mató un toro sobre sus zancos, en un momento de la Plaza de Sevilla, en Madrid en 1860.

Fig. 63 Gustavo Doré. *Miguel López "Gordito" mata un toro sobre zancos*. 1860

⁹⁷ *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages*. Charton, E. París. 1860

⁹⁸ *Album du Grand Journal*. Imprimerie Valle. París. 1865. Pág 66-69

⁹⁹ "En la plaza, y sólo allí, manda el pueblo como soberano, y puede decir y hacer todo lo que quiera." MÉRIMÉE, P. *Viajes a España*. El Libro Aguilar. Madrid. 1988. Pág 45

decadencia de la afición por el arte de torear a caballo que la nobleza abandonó para adaptarse a los gustos de la corte versallesca que trajo Felipe V. El chulo, que antes cumplía un papel secundario auxiliando al caballero en la brega, pasó a ser protagonista y el pueblo podía, por fin, ver a alguien de los suyos triunfar, escalar socialmente y ser admirado. De esta época, cabe destacar a dos grandes viajeros escritores que mostraron gran atracción y curiosidad por todos los tópicos que acompañan la imagen de España, entre ellos los toros. Se trata de Prosper Mérimée y Théophile Gautier. El primero, según él mismo nos cuenta, se estrenó como espectador taurino en la vieja plaza de la calle Alcalá de Madrid, construida en tiempos de Fernando VI, durante el primero de los siete viajes que realizó a España. Según se deduce de sus cartas dirigidas al director de la Revue de París, aquel espectáculo le impresionó enormemente:

“La primera vez que entré en la plaza de Madrid, temí no poder soportar la vista de la sangre que allí se hace correr con prodigalidad; sobre todo temía que mi sensibilidad, de la cual desconfiaba, me pusiera en ridículo ante los viejos aficionados que me habían cedido un asiento en su palco. No hubo nada de eso. Cuando se dio muerte al primer toro que salió, ya no pensé en marcharme.[...]Ninguna tragedia en el mundo me había interesado hasta ese punto. Sea cruel o no, este espectáculo es tan interesante y atractivo, produce emociones tales que no se puede renunciar a él una vez que se ha resistido el efecto de la primera prueba.”¹⁰⁰

Y en una carta enviada desde Sevilla a su amigo Albert Stapfen, le confesaba entusiasmado:

¹⁰⁰ Ibidem. Pág 41-56

“A propósito de los toros, sepa que es el más bello espectáculo que pueda verse. Es cierto que no hay nada más cruel, ni más feroz que las corridas de toros, pero coja a Mr. Appert, el filátropo, y oblíguele a asistir a una corrida [...] Uno se interesa por un toro, por un caballo, por un hombre, diez veces, mil veces más que por un personaje de tragedia. No me sorprende que la gente que una vez por semana ve matar a una docena de toros no pueda luego sentirse atraída por las obras dramáticas.”¹⁰¹

Esta pasión mostrada por Mérimée hacia los toros, con una evidente carga romántica en su redacción, va derivando a medida que se leen sus cartas de posteriores viajes y estancias en España desde 1830 hasta aproximadamente 1865 en comentarios alejados del aspecto meramente externo, pintoresco y colorista para adentrarse en opiniones de auténtico aficionado sin hacer ningún tipo de concesión al estilo retórico y cargado tan característico de la época. En estas cartas se aprecia el entusiasmo y también la decepción, el hastío o el mal humor de un verdadero taurófilo. Se confesaba seguidor de Montes Paquiro¹⁰² y en muchos de sus escritos se lamenta de la pérdida de casta del ganado lidiado. Este último punto parece preocuparle hasta el extremo de ser su principal argumento para oponerse, como senador, al proyecto de Napoleón III, casado

¹⁰¹ MÉRIMÉE, P. Correspondance Générale, t. I, pág. 72

¹⁰² Existen múltiples referencias a este torero en sus cartas publicadas en sus *Viajes a España*. Es interesante destacar su admiración hacia Montes Paquiro al tratarse, como se ha visto anteriormente, del autor de uno de los tratados más importantes y trascendentales para la fiesta de los toros, además de excelente lidiador, según cuentan las crónicas del momento. Mérimée lo expresa así en una carta fechada en Junio de 1842: *“Todo lo que la fama ha publicado, verdadero o falso, acerca de los matadores clásicos, Pepe Hillo y Pablo -aquí Mérimée confunde el nombre por el de Pedro- Romero, lo enseña Montes todos los lunes en la Plaza Nacional, como se dice hoy. Valor, gracia, sangre fría, destreza maravillosa, todo lo reúne él...los toreros de un valor dudoso se convierten en héroes cuando Montes los guía, pues saben que con él, nadie corre peligro”*. Y en otra carta dirigida a Jenny Daquin desde Madrid en octubre de 1859, aún continúa con sus alabanzas hacia Paquiro: *“El lunes presencié una corrida de toros que me divirtió muy poco. Tuve la desgracia de conocer demasiado pronto la belleza perfecta. Y, después de haber visto a Montes, ya no puedo ver a sus sucesores venidos a menos.”*

con la española Eugenia de Montijo, de introducir las corridas de toros en París. Ya en 1853, escribía Mérimée a Adolphe de Circout:

“Hasta ahora no se ha podido presentar ninguna solicitud en el Ministerio para la autorización de una plaza de toros; pero hace varios meses, una compañía se ofreció para montar en París este tipo de espectáculo. La comisión se ha pronunciado en contra de la implantación de los toros. Yo he estado con la mayoría, no para proteger la sensibilidad del respetable público de nuestra heroica ciudad, sino porque me parecía imposible tener en París toros de lidia tolerables. Para eso hacen falta los desiertos de España. Un toro que ha visto hombre se convierte en un animal despreciable. Deja de tener bravura y furia. Para llevar a Madrid los toros de las montañas de Córdoba, por ejemplo, es preciso seguir unas rutas muy estudiadas con el fin de evitar los lugares frecuentados. Se conducen de noche con las mayores precauciones y se procura sobre todo mantener esa misantropía imprescindible para que sean buenos toros. Sería de todo punto imposible traer a París toros españoles sin que el viaje les hiciera perder todo su mérito. En lugar de una corrida se asistiría a una repugnante carnicería.”¹⁰³

Aquel proyecto no llegó a prosperar en París en un primer momento¹⁰⁴, pero aquel mismo verano se celebraron toros en Bayona por primera vez a pesar de lo cual Mérimée no modificó su criterio de censurar cualquier propuesta de llevar la fiesta a territorio francés.¹⁰⁵ Aquella primera corrida de toros en el país vecino fue cubierta por

¹⁰³ MÉRIMÉE, P. Correspondance Générale, t. VII, pág. 143-144

¹⁰⁴ Coincidiendo con la exposición universal de París de 1889, se construyó la primera plaza de toros parisina en la Rue de la Federation y, una vez terminada, se desmontó para construir otra en la Rue de la Pergolesse con capacidad para 22.000 espectadores hasta que fue clausurada en 1892.

¹⁰⁵ Escribe Mérimée a la Señora de Lagrené en 1853 desde Carabanchel: *Me dicen que las corridas de toros causan furor en Bayona y que se están preparando también en Burdeos. Es una invasión, según*

Théophile Gautier como cronista del periódico *La Presse* de París. Gautier visitó España en 1840 junto con su amigo Éugène Piot y durante este viaje de cinco meses de duración llegará a escribir *Viaje a España: Tras los montes*¹⁰⁶, una recopilación de los artículos enviados al periódico *La Presse* que fue publicado por primera vez en 1846. Su lectura se convierte en muchos momentos en un auténtico goce estético, en un verdadero poema en prosa a pesar de ser en ocasiones exagerado en la aplicación de los tópicos –con razón lo califica José María Cossío como “*la pandereta romántica*”. Su estancia coincidió con la derrota del carlismo y la abdicación de la reina María Cristina a favor de su hija Isabel, por lo que en muchos pasajes de su relato se refiere a las escenas de miseria que deja la guerra de la que es testigo. No obstante, habla de un país anestesiado al dolor como el que describe años más tarde Eugenio Noel:

*“[...] todo era música y alborozo. Sin duda, la única ocupación de los españoles es divertirse. Se entregan al placer con un entusiasmo, un abandono y una sinceridad maravillosa. Es el pueblo que tiene mayor aspecto de felicidad. Un extranjero no puede creer al atravesar España, que haya habido sucesos políticos graves, ni acierta a imaginarse que aquél sea un país arruinado y devastado por diez años de guerra civil.”*¹⁰⁷

Gautier muestra en su obra gran interés por la tauromaquia y las corridas de toros¹⁰⁸. De hecho, de los quince capítulos de los que consta, tres de ellos tienen como protagonista

parce. Tanto peor. Por otro lado, se está perdiendo aquí el arte. Ya no hay talentos cimeros, y hasta el ganado parece resentirse de la decadencia general.

MÉRIMÉE, P. *Viajes a España*. El Libro Aguilar. Madrid. 1988. Pág 220

¹⁰⁶ GAUTIER, Th. *Voyage en Espagne. Tras los montes*. Ed. Mediterráneo. Madrid. 1944

¹⁰⁷ *Ibidem* pág 73

¹⁰⁸ Al parecer, Gautier sintió desde muy pequeño curiosidad y atracción por España. La obra *Hernani* de Víctor Hugo fue determinante, según él mismo cuenta, en su deseo de conocer nuestro país. En su *Historia del Romanticismo* dice así: “[...] *Estábamos a veinticinco de febrero de 1830, el día de Hernani,*

en mayor o en menor grado a *la Fiesta*. De entre ellos, a modo de ejemplo, se podría destacar la descripción que realiza de su viaje desde Granada a Málaga para asistir a la corrida inaugural de su Plaza Nueva y en el cual todos los tópicos románticos se juntan –desde aspectos formalistas, folclóricos o descriptivos como en su encuentro con los bandoleros de la sierra-. Según cuenta el propio Gautier, el destino previsto desde Granada era la ciudad de Córdoba, pero al enterarse del acontecimiento que se preparaba en Málaga, en el cual se esperaba la actuación del ya conocido como Gran Montes, Paquiro, decidieron modificar los planes de viaje. Gautier lo explica así:

“Aunque habíamos visto ya varias corridas de toros, nunca tuvimos la suerte de ver actuar a Montes, a quien sus opiniones políticas le impedían presentarse en la Plaza de Madrid¹⁰⁹. Marcharse de España sin ver a Montes es algo tan estúpido y bárbaro como marcharse de París sin ver a mademoiselle Racnel. “

una fecha que ningún romántico ha olvidado y de la que tal vez se acuerden los clásicos, pues la lucha fue encarnizada por ambas partes. ¡Hermosos tiempos aquellos en que las cosas de la inteligencia apasionaban hasta ese punto! [...] Para esta generación, Hernani ha sido lo que El Cid para los coetáneos de Corneille. Todo lo que era joven, valiente, sensible, poético, recibió su aliento. Esas hermosas exageraciones heroicas y castellanas, ese soberbio énfasis español, ese lenguaje tan orgulloso y altivo dentro de su familiaridad, esas imágenes de una originalidad deslumbrante, nos llevaban al éxtasis y nos arrebatában con su poesía embriagadora. [...] Diez años más tarde acabábamos de entrar en España, el país donde tenemos nuestros ensueños; recorríamos el camino entre Irún y Tolosa, cuando en un posta un nombre mágico para nosotros hizo vibrar hasta lo más hondo de nuestro corazón nuestra fibra romántica. La población en la que nos deteníamos se llamaba Hernani. Era una sorpresa semejante a la que experimentaríamos al oír dar a un lugar real el título de una obra de Shakespeare.”

¹⁰⁹ En el argot taurino, *presentarse en Madrid* significa confirmar la alternativa, cosa que Montes ya había hecho en 1831. En este caso, Gautier parece referirse a los bulos que corrían en la época sobre las simpatías políticas de Paquiro, al cual se le vinculaba con los carlistas. Al parecer, el mismo Montes consiguió salir del paso con un certificado de buena vida, costumbres y conducta política en la que decía que *“Montes es de una familia distinguida y bien acomodada [...], que es hombre de excelentes costumbres y vida arreglada, que no es pendenciero, borracho ni escandaloso con el bello sexo y si ha tenido algún vicio lo habrá ejecutado en términos que no ha llamado la atención ni manchado su buena conducta en lo más leve [...] que es conocidamente adicto y amante a la Reina, no perteneció a las filas de voluntarios realistas y de siempre se ha evidenciado claramente su amor y fidelidad a la Reina y su legítimo gobierno.”*

Aquella fue una mala tarde de toros tal y como la relata Gautier, que de nuevo hace hincapié en el ambiente en los tendidos, en el poder real que el público muestra como soberano del acontecimiento y de la fuente de emociones que le transmite este espectáculo en comparación con el teatro, en el cual “*no se representan más que canciones de melodramas y vodeviles franceses*”. Es conocedor de la obra de Lope de Vega, de Moratín, Martínez de la Rosa, Antonio Gil de Zárate, el duque de Rivas o Larra y llega a nombrar a Espronceda al que compara con Lord Byron. En todos ellos pone de común una crítica que bien tienen que ver con su admiración por la Tauromaquia:

“El honor y el heroísmo como tema ya no se comprenden, pues resulta ridículo. [...] No hay, pues, que censurar demasiado la multitud que mientras invade la plaza de toros deja abandonado el teatro. Estas gentes van a buscar emociones donde las encuentran, y no es culpa suya si los teatros no les resultan atractivos. Tanto peor para nosotros los poetas si no sabemos ofrecerles obras atractivas y nos dejamos vencer por los gladiadores. En resumen: es más saludable al entendimiento y al corazón ver a un hombre valiente matar a una fiera a la luz del sol que oír a un cómico sin talento cantar o decir una obra vulgar o un vodevil obscuro entre la batería de un teatro.”¹¹⁰

El exotismo y Romanticismo buscados en el siglo XIX dieron paso a otro tipo de experiencias buscadas por los viajeros, ya no diletantes, que de alguna forma se sintieron atraídos por España durante los principios y mediados del siglo XX. Probablemente Ernest Hemingway y Orson Welles hayan sido los Mérimée y Gautier del siglo XX en lo que a la divulgación de la fiesta de los toros se refiere. A través de *Fiesta* (1926), *Muerte en la tarde* (1931) y *El verano peligroso* (1960), Hemingway

¹¹⁰ GAUTIER, Th. *Voyage en Espagne. Tras los montes*. Ed. Mediterráneo. Madrid. 1944, pág. 82

desgranó el festejo y lo diseccionó incluso en sus aspectos más oscuros y mercantilistas. Este autor no sólo contribuyó como altavoz de la Tauromaquia en sí, sino también como cronista de excepción del duelo taurino del momento entre Luis Miguel Dominguín y Antonio Ordóñez como hicieron Mérimée y Gautier con Montes o Francisco Sevilla. Por su parte, Orson Welles captó a través de una serie de documentales realizados entre 1956 y 1961 encierros, capeas y corridas de toros en grandes plazas. Tras su muerte en Los Ángeles en 1985, las cenizas del director de cine fueron enterradas en la finca de su admirado amigo Antonio Ordóñez. Orson Welles comenzó a sentir interés por el mundo de los toros hacia 1932. En aquel año, después de haber vivido cuatro meses en Triana, participó en una corrida bajo el nombre de *El Americano*. A este hecho se refería Orson Welles en la introducción de unos de estos documentales para la BBC al decir:

*“Creo que tengo derecho a hablar sobre las corridas de toros, porque fui durante un momento, no estoy seguro por qué, aspirante a torero.... Para mí el torero es un actor que da la cara a las cosas reales”.*¹¹¹

La pintura de Miquel Barceló tampoco puede entenderse sin conocer sus estancias, trayectorias y viajes alrededor del mundo. Desde Nueva York al Himalaya, el artista reconoce como determinante sus experiencias africanas en el país dogón de Mali. Sin embargo, no parece romperse el hilo invisible que conectan sus obras con la Mallorca de su infancia. Como más adelante se desarrolla, la primera serie de tauromaquia de Miquel Barceló se pintará en la isla, pero conceptualmente se comenzará a gestar en tierras africanas, puesto que fue allí donde entró en contacto con las obras de los antropólogos Marcel Griaule y Michael Leiris.

¹¹¹ Véase *Orson Welles sketchbook- Episode 6 bullfighting*. BBC Interviews. 3 de julio de 1955.

2.4 Los toros en la Mallorca de Miquel Barceló

El contacto con el mundo de la Tauromaquia por parte de Miquel Barceló no arranca, sin embargo, del momento en que comienza a pintar su primera serie de toros hacia 1990 puesto que en su localidad natal, Felanitx, los festejos taurinos han sido protagonistas de sus fiestas patronales hasta fechas muy recientes (Fig. 64) y su tradición taurina está documentada con anterioridad al siglo XIX. Resulta ilustrativo el hecho de que entre los comentarios generados en la edición digital del periódico *Ara*¹¹² con motivo de una entrevista a Miquel Barceló -en la que se refería a “*su relación con los animales, sobre su afición a los toros y a hacer la matanza del cerdo*”, la mayoría de ellos contrarios a las posiciones *taurófilas* del artista, uno de ellos conteste que “*si investigau un poc el lloc on va néixer tot se us farà més bo d’entendre.*”¹¹³



Fig. 64 Plaza de toros de La Macarena. Felanitx.

¹¹² El diario *Ara* es un periódico editado en catalán para las comunidades de Cataluña, Baleares, Comunidad Valenciana y Andorra y con “*vocación de convertirse en un periódico de referencia en todos los territorios de habla catalana*”.

<http://atenciolector.ara.cat/resposta.php?id=3&idtema=1>

¹¹³ “*Si investigáis un poco el lugar donde nació, lo entenderéis todo mejor*” N.d.A

http://www.ara.cat/entrevistes/ARA_TV-Miquel_Barcelo-Carles_Caodevila-Mallorca-toros_3_647965208.html

Felanitx es un municipio situado al sudeste de Mallorca de unos quince mil habitantes. Esta localidad está formada por una serie de núcleos y pedanías como Ca's Concos, S'Horta, Es Carritxó o Porto Colom. En éste último, zona ya costera, Miquel Barceló desarrolló ya desde muy joven una conexión emocional con el mar y la pesca, lo que tuvo posteriormente su influencia en las temáticas aplicadas a sus obras iniciales y a la identificación con la Mallorca de su infancia a la que hace referencia en varias ocasiones. Felanitx tiene una plaza de toros, en desuso desde el año 2008, construida en 1891 y ampliada en 1913¹¹⁴ para dar cabida a unos 5000 espectadores. El coso se ubica dentro del casco urbano de la población, adosado a las medianeras de dos edificios de fábrica de marés. Su arquitectura guarda una gran similitud con varios de los cuadros de Barceló de la serie de 1990 como *Suerte de varas*, por lo que bien pudo ser el modelo de esta obra de inicios de su serie de tauromaquia. Esta plaza conservó la promoción y titularidad privada hasta 1954, año en la que se vendió al Ayuntamiento. En 1960 pasó de nuevo a manos privadas. Fue Federico Molina quien le puso el nombre de la *Macarena* y así se conoce a día de hoy como propiedad de la familia Balañá, quien la compró al Sr. Molina recogiendo la condición de que se debía celebrar año tras año la novillada de Sant Agustí. En caso contrario, debería pasar el inmueble a propiedad municipal de nuevo. La última función taurina se realizó en 2008 para la tradicional novillada. Al año siguiente, las exigencias de acondicionamiento del viejo coso por parte de Función Pública para la obtención de la actividad, que implicaban unos elevados gastos, llevaron al cierre y al contencioso en el que ahora se encuentra sumido. Dadas sus reducidas dimensiones, en *La Macarena* últimamente se celebraban festejos

¹¹⁴ XAMENA FIOL, Pere. *Història de Felanitx. Vol II*. Gráficas Miramar. Palma de Mallorca. 1975. Pág. 277

sin caballos una vez al año durante las fiestas de Sant Agustí, patrón del pueblo, aunque no siempre fue así. Según se recoge de crónicas periodísticas, esta plaza mantuvo una continua y frecuente actividad durante las temporadas veraniegas de mediados del siglo XX y durante los años 20 y 30 formaban parte de las ternas los aficionados del pueblo:

“En el mes de agosto, se anuncia una novillada picada en Felanitx. En el cartel, Ángel Vicente “Morenito de Belmonte” y Tolo Solá¹¹⁵, con dos novillos de Santa Coloma (Son San Martí¹¹⁶). De sobresaliente, Antón Martín¹¹⁷”

Se tiene constancia de que en 1933 ya existía un club taurino que organizaba corridas de toros, a menudo benéficas. Las frecuentes instancias y permisos para estos festejos llegaron, incluso, a condicionar las autorizaciones gubernativas “a que los diestros encargados de la lidia, reúnan a juicio de V. la aptitud necesaria para evitar desgracias”.¹¹⁸ En 1960 el Club Taurino de Felanitx tenía su sede en el Bar Perú¹¹⁹ al igual que otras asociaciones locales donde en marzo de aquel año se llegó a organizar un ciclo de conferencias sobre temas taurinos. En la actualidad han desaparecido los

¹¹⁵ Tolo Solá fue uno de tantos toreros de plata mallorquines (como Bernardo Mas, Miguel Horrach, Juan Pomar, Tolo Verger o Miguel Antic) de las décadas de los 30 y 40. COLL, Bartolomé. *Toreros mallorquines*. Tertulia Taurina del Niza. Palma de Mallorca. 2006. Pág. 87

¹¹⁶ *Son Sant Martí* fue una ganadería también mallorquina situada en la finca del mismo nombre, en el término municipal de Muro. Se tiene constancia de esta ganadería de fechas anteriores a 1892. Ésta es la crónica en el periódico *El Isleño* de un día de tiente en esta finca:

“La tiente llevada a cabo de las reses que se crían en el predio de Son Sant Martí de Alcudia, hace esperar que la ganadería allí establecida, con vacas de Flores, dará resultado. Asistieron a la tiente, además del inteligente “Blanquet” y algunos aficionados “pur sang”, el propietario del predio y otras distinguidas personas. Tentáronse 18 becerros y 12 vacas; y hubo sus arremetidas más o menos serias, que causaron sustos a los que están acostumbrados a ese espectáculo, resultando una jaca muerta, de la acometida que recibiera de uno de sus becerros. El año próximo se repetirá la tiente y como sigan creciendo los becerros en bravura no tardaremos en ver una corrida con novillos o toros de Son Sant Martí.”

El isleño, jueves 3 de noviembre de 1892

Ibidem pág. 115

¹¹⁷ Ibidem pág. 87

¹¹⁸ Ibidem Pág. 209

¹¹⁹ Ibidem Pág. 211

clubes taurinos en la localidad, pero las peñas taurinas siguen siendo protagonistas de las fiestas patronales que, aún sin toros, hoy subsisten como asociaciones juveniles. Algunas de ellas, paradójicamente, conservan el nombre *taurino* y son defensoras de posiciones abiertamente antitaurinas. De ellas destaca y es conocida *El Coso*, peña con la que Miquel Barceló ha colaborado recientemente. En 2013 donó una edición limitada del cartel *Bitxos Crucificats* para colaborar en los gastos de un proceso judicial en que se vieron involucrados varios jóvenes de esta peña. Otras agrupaciones taurinas locales son las de *Graderío*, *Bous* o *Toriles*. La historia de correr toros en Felanitx está ampliamente documentada. A la antigua costumbre de enfrentar toros con perros que recoge Juan Segura Palomares y Llabrés Bernal, entre otros, se denominaba “*al uso mallorquín o según la tradición de Felanitx.*”¹²⁰ Prueba de esta costumbre y arraigo en la población está la razón que otorga el Gobierno Civil en julio de 1860 para conceder permiso a un vecino de la localidad para celebrar una corrida de toros “*atendiendo a la costumbre establecida en esta villa.*”¹²¹ La plaza de toros de Felanitx se inauguró en agosto de 1891 a la vez que el Casino Republicano *con gran jolgorio y música*. Para aquella ocasión, el diario *La Roqueta* escribió el siguiente recorte que deja entrever que cierta polémica existió con motivo de la primera corrida de toros de muerte en *la part forana*:

¹²⁰ Ver nota 151

¹²¹ “D. José Reus vecino de esta villa ha acudido a mi autoridad en súplica de que se le conceda permiso para poder solemnizar la fiesta del protomártir San Esteban con una corrida de toros. Vistas sus razones y atendiendo a la costumbre establecida en esta villa, he acordado concederle el permiso [...]”
ROSSELLÓ VAQUER, Ramón. *Música, Teatre i festes a Felanitx*. Albertí-Rosselló. Felanitx. 2013. Pág. 198

“Día 28 del mes actual, qu’és Sant Agustí, patró de la ciutat de Felanitx, hey haurá a n’aquella plassa de toros una corrida de novillos de Comenar, los cuals serán atoreats p’én Fabrilo y és seu germá. Será sa primera corrida de medio cartel que s’ haurá feta á la part forana.

¡Corridos de toros a Felanitx!

Vamos, ja veym qu’aquesta ciutat comensa á entrá de bondeveres dins ses vées de sa civilisació.

¿Y qué? ¿Pot haverhi corrides de toros sensa sa verdadera civilisació? ¿Y perquè, idó, les han introduides fa sis o set añys á França, qu’és sa nació que marcha á <<la cebeza de la civilización>>?

Que hey tenga que dí, qu’als es dit.”¹²²

El diario *El Isleño* daba noticia que al acto de desembarcar los novillos en la plaza para el día de su inauguración *“acudió tal gentío que no hubo sitio para todos los espectadores”¹²³*. Con la plaza finalizada y a escasos día de su primer festejo, se tienen noticias ese mismo año de *corregudes d’homes i de bestiar en la possessió de Son Navata* con la presencia del teniente de alcalde representando al ayuntamiento y con la plaza ya inaugurada, constan los permisos municipales de vecinos del pueblo para

¹²² *“El día 28 del mes actual, que es San Agustín, patrón de la ciudad de Felanitx, habrá en aquella plaza de toros una corrida de novillos de Colmenar, los cuales serán toreados por Fabrilo y su hermano. Será la primera corrida de medio cartel que se habrá hecho fuera de Palma. ¡Corridas de toros en Felanitx!, vamos, ya vemos que esta ciudad empieza a entrar de verdad en la civilización. ¿Y qué? ¿Puede haber corridas de toros sin la verdadera civilización? ¿Y porqué, entonces, las han introducido hace seis años en Francia, que es la nación que marcha a la cabeza de la civilización?” [T.d.A] Roqueta, La. 14 de agosto de 1891. Palma de Mallorca. 1891. Pág. 2*

¹²³ *Isleño, El. 27 de agosto de 1891. Palma de Mallorca. 1891*

utilizarla para “*dar corridas o funciones de mojiganga*”.¹²⁴ Este tipo de festejos se asimilarían a los anunciados en junio de 1899 o 1914 –“*com ja han fet en anys anteriors*”-¹²⁵ en el que los lidiadores eran una *cuadrilla de aficionados de esta ciudad* que toreaban vacas bravas de Son Sant Martí y los picadores iban montados en burros.¹²⁶ Miquel Barceló, durante sus años de juventud y formación en los que vivió alternando Felanitx con Palma desde 1960 hasta 1977, coincidió con una época prolífica en número y calidad de festejos y así se refleja en las crónicas locales de la época. Sin querer entrar en más detalles en la historia de la plaza de Palma, el *Coliseo Balear*, cabe recordar que este coso alcanza una importante repercusión en el ámbito taurino durante los años cincuenta. El auge que tomó el *Coliseo* hizo que D. Pedro Balañá se interesara por la propiedad de la plaza, adjudicándosela en 1955. Con este empresario, los festejos de toros se consolidaron en Palma con largas temporadas e importantes carteles que circulaban rotando los anunciados triunfadores en Barcelona. En el año 1967 fue el coso que más corridas de toros celebró en todo el territorio nacional, con casi cuarenta funciones. Por esta plaza toreó *el Viti* en sesenta y seis ocasiones, *Chamaco* en cuarenta y cinco, Diego Puerta en treinta y siete, Julio Aparicio en treinta y dos, Paco Camino y Jaime Ostos en treinta y una, Palomo Linares en veintinueve, Paco Bautista en veintiocho, *el Cordobés* y Joaquín Bernadó en veintisiete, Antoñete en veinticinco,

¹²⁴ “En vista de la instancia producida por el vecino de esta ciudad D. Juan Garau Sastre, he acordado conserder [sic] el permiso que solicita para dar dos corridas o funciones de mojiganga en la plaza de Toros de esa localidad los días 20 y 27 del actual, con arreglo al programa presentado en este Gobierno y del que remito a V. un ejemplar con el sello de este Gobierno”.

ROSSELLÓ VAQUER, Ramón. *Música, Teatre i festes a Felanitx*. Albertí-Rosselló. Felanitx. 2013. Pág. 209

¹²⁵ *Como ya han hecho en años anteriores*.
Ibidem Pág. 211

¹²⁶ Ibidem Pág. 200

Pedrés y Antonio Ordóñez en veinticuatro¹²⁷. Miquel Barceló, desde Felanitx, coincidió en su niñez y juventud con esta *época dorada* del Coliseo Balear y durante su residencia en la capital en los años setenta, y a la vez que ingresaba en la Escuela de Artes y Oficios de Palma, coincidiría con el ambiente que generaban toreros que visitaron esta plaza durante aquellos años como Dámaso González, Paco Bautista o Manolo Arruza. A finales de los años ochenta comenzó el declive de la plaza y que llega a la prácticamente nula actividad taurina. No parece, sin embargo, que durante aquel periodo de apogeo de festejos al que nos referíamos los toros interesaran a Miquel Barceló. El ambiente taurino que se vivía alrededor del *Coliseo Balear* contrastaba con las nuevas galerías y cafés en los que se reunían grupos de jóvenes artistas, como la *Jove Plàstica* – autodefinidos como anarquistas, comunistas e izquierdistas-, el *Grup Bes* o el *Taller Llundàtic*. Joan Miró, desde la proximidad de su estancia en Mallorca, mostró su apoyo y simpatía hacia estos grupos incipientes y así colaboró en la creación de la galería *4 Gats* “con el fin de dar a conocer un arte alternativo al paisajismo establecido”.¹²⁸ Barceló comenzó, por ejemplo, a trabajar en 1976 en sus *Cadaverinas* junto con Pep Albertí, un poeta del *Taller Llundàtic*. Se trataba de un conjunto de doscientas veinticinco cajas organizadas en quince series que incluían materia orgánica en su interior. Conceptualmente, se trataba de mostrar un tema recurrente en el Arte como es la descomposición y el paso del tiempo. Se utilizaron pequeñas cajas para envíos postales de madera en las que se añadían productos frescos como un tomate, un plátano, pescado, un pastel o flores y se iba observando su lenta putrefacción durante el paso de los días (*fig. 65*). La reflexión en torno a los efectos del tiempo sobre la materia es y ha

¹²⁷ COLOMBAS VANRELL, Perico. *Plaza de toros de Palma "Coliseo Balear, mil seis festejos en sesenta años de toros": 1929-1989*. Ed. El autor. Palma de Mallorca. 1990

¹²⁸ DAMIANO, Michael. *Porque la vida no basta*. Anagrama. Barcelona. 2012. Pág. 52

sido una constante en la obra de Barceló hasta hoy: “*Comprender el momento en que las*

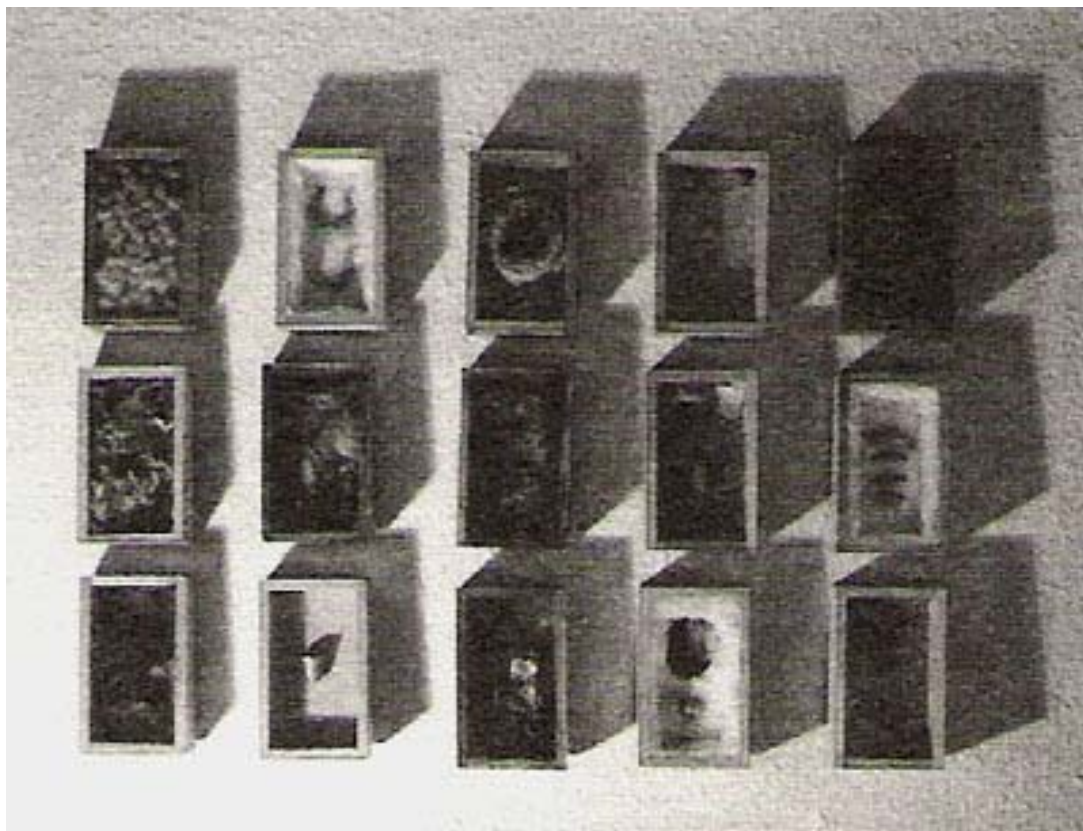


fig. 65. Miquel Barceló. *Cadaverina 15*. Técnica mixta. 1976

cosas se transforman, se convierten en arte”.¹²⁹ Esta misma reflexión la comenzó a realizar Miquel Barceló con la Tauromaquia en Mallorca a partir de 1990. Coincidencia o no en el tiempo, a la vez que pintaba su serie de toros, Miquel Barceló, participó de forma activa en la campaña de recuperación del toro autóctono mallorquín. En 1980 la Asociación de Criadores de Ganado Bovino de Raza Mallorquina inició un proceso de

¹²⁹ MARZAL, Carlos. *Sentimiento del toreo*. Ediciones Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 71

recuperación de estos toros de *raza antigua*¹³⁰ del que formó parte activa Miquel Barceló:

*“En el verano de 1991, Rafel Ramis (de son Bosc), viendo que las vacas no le eran rentables, vendió su parte, siete vacas, tres bravas, dos terneros y un toro a Miquel Barceló i Artigues, a Gabriel Puigserver, a Biel Martorell, a Tomeu Lliteras, a Sebastià Grimalt y al PRAM. Dos vacas viejas, tres terneras y un ternero se fuerno a Sa Devesa de Artà de Miquel Barceló y el resto a S’Albufera.”*¹³¹

La búsqueda de ejemplares de esta raza autóctona para este proceso se inició en la sierra de Tramuntana, concretamente en L’Ofre. Hacía poco tiempo que se habían sacrificado las últimas vacas de esta raza en la finca de Ses Comunes, en Petra, y en las de Femenia y Albarca en Escorca, pero se consiguió la recuperación de los ejemplares existentes en las *possessions* de Son Vidal de Bunyola, l’Ofre de Escorca y Ariant de Pollença. Estas ganaderías mallorquinas solían repetirse durante los carteles del siglo XIX para la celebración de festejos de a pié o con perros¹³², como ocurría en otras partes de España, dentro de unos recintos de madera conocidos como *tancats*¹³³ (Fig. 66). Existen noticias

¹³⁰ I PUIGSERVER LLITERES, G y B. *Archivos de zootecnia*. Vol. 49. "Proceso de recuperación de una agrupación racial de bovinos de Mallorca". Nº 185-186. 2000. Pág. 71-76

¹³¹ Ibidem pág. 74

¹³² "Mañana domingo habrá corrida en dicha plaza en la cual saldrán 6 toros. A saber: 1º y 2º de los campos de Tarragona, 3º del predio de Son Mir, 4º del de S. San Juan, nuevo en dicha plaza, 5º de los campor de Tarragona, 6º del predio de Coscona. A cada toro se le darán tres veces perros." *El Balear. Diario*. 2 de octubre de 1848. Palma de Mallorca. 10848. Pág. 4

¹³³ Cercado. N.d. A

"En Mallorca no hay toros de lidia; sin embargo, en los tancats del campo a veces luchan toros indígenas con perros; los primeros proceden de Mortitx, Aumellutx y Massanella. Esta función la harían los perros de presa o Cans de Bou, raza extinguida en los años treinta. En Sóller existía un coso a propósito para este fin." PUIGSERVER LLITERES, G y B. *Archivos de zootecnia*. Vol. 49. "Proceso de recuperación de una agrupación racial de bovinos de Mallorca". Nº 185-186. 2000. Pág. 96

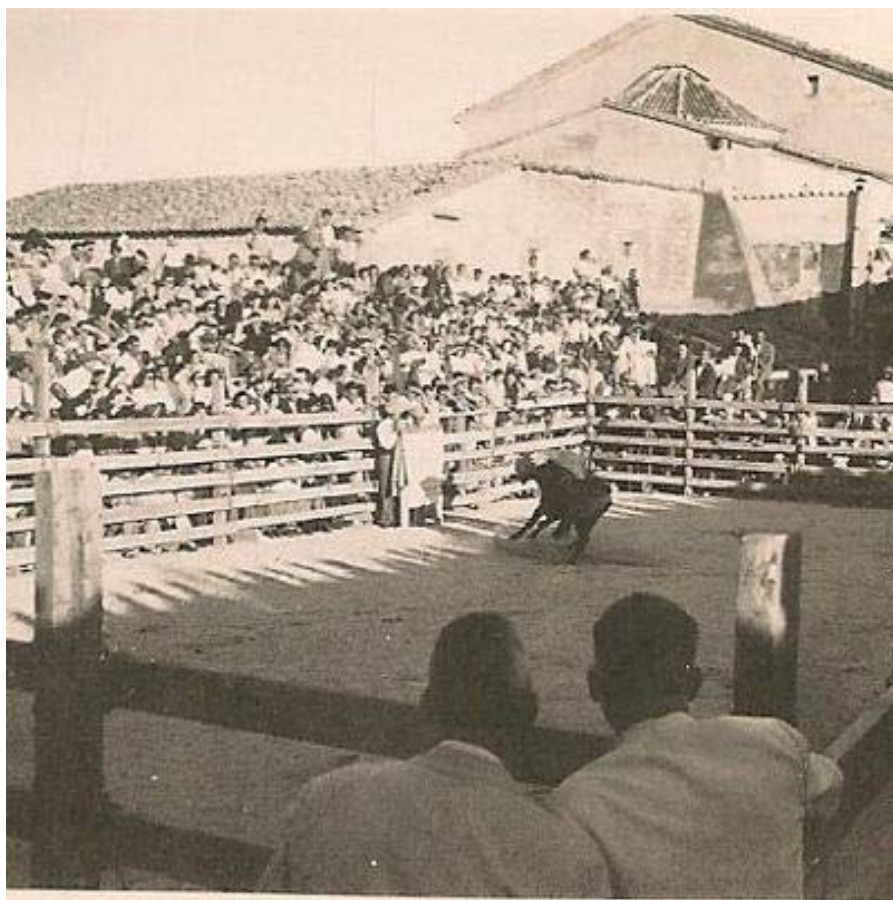


Fig. 66 Placita construida aún a modo de los *tancats de bous* en Son Sardina hacia 1920

de este tipo de festejos en Mallorca durante el siglo XVIII y XIX si bien el investigador Onofre Vaquer va más allá y asegura que ya se desarrollaban en el siglo XV “*i es probable que el seu origen fos molt antic*”:¹³⁴ Esta *antiquísima tradición*, que fue decayendo a partir de 1880 a favor de las corridas de toros, aparece reglamentada incluso en los anuncios de los festejos en la prensa de la época con exhaustiva precisión y detalle.¹³⁵ Otra variante local la recoge el historiador Diego Zaforteza Musoles con su

¹³⁴ VAQUER, Onofre. *Les diversions a la Mallorca del segles XV-XVII*. Espai i temps d'oci a la història, XI Jornades d'Estudis històrics locals, Palma. 1993. pág.561

¹³⁵ “*Con permiso de la autoridad superior. Mañana domingo 8 de octubre si el tiempo lo permite, habrá corrida en dicha plaza. Programa. Saldrán seis toros. A saber: -1º De los campos de Tarragona.—2º Del predio de Son Mir.—3º De los campos de Tarragona.—4º Del predio de Son San Juan.—5º De los campos de Tarragona. 6º De Mostitx. A cada toro se le darán tres datas de perros, las que consistirán de uno hasta cuatro: si se dá uno de ellos podrá auxiliarse con tres, soltándolos según crea conveniente la empresa. Se entenderá por data siempre que hayan hecho presa la mitad de los perros que se hubiesen soltado al toro; y*

ensayo histórico-toponímico de la *Ciudad de Mallorca* al explicar el origen del nombre de la calle *plaza de toros*¹³⁶ que en el s. XIX daba acceso a la *Plaça Vella* de Palma:

“Los toros en Mallorca, vinieron a sustituir la costumbre antigua que tenían los payeses de probarse en fuerza y agilidad ab so brau fermat”¹³⁷.

El hecho es que en estos espectáculos se anunciaban toros que llegaron a alcanzar cierta fama.¹³⁸ La incorporación de nuevo ganado en algunas ganaderías como la de Son Sant Martí se describe como un acontecimiento crítico en la prensa de la época¹³⁹. Llorenç Capellà identifica tres zonas de crianza de estos toros *maleïts*¹⁴⁰ en Mallorca, dos de las cuales estaban próximas a humedales. Las situadas en el norte de la isla y coincidiendo con las albuferas de Alcúdia y Pollensa comprendían las fincas de Can Cullerassa

en caso de ser tres, será data siempre que se verificase haber hecho presa dos de ellos. Si alguno de los perros que se soltaren al toro no pudiese hacer presa por causa de vencido, herido ú otro razonable incidente, podrá ser separado de la plaza, ó sustituirse otros en su lugar siempre que lo crea conducente la empresa. Siendo presa, desde luego los hombres que habrá en la plaza destinados para sujetar al toro, podrán efectuarlo; advirtiéndose que si después de haberse operado de él se desprendiese de la presa algún perro por cualquier motivo que sea, asimismo se contará por data, y no habrá derecho a pedir el que se suelten otra vez. Si después de la tres expresadas datas que sufrirá cada uno de los toros quisiere algún particular efectuar otra (esto por una sola vez) de uno hasta cuatro perros, conforme lo dispuesto por la empresa, ésta se lo concederá siempre que para ello obtenga el permiso de la autoridad que presida. A las 4.[...]" *El Balear. Diario*. 7 de octubre de 1848. Palma de Mallorca. 1848. Pág 4

¹³⁶ "Plaza de toros, calle de la. _ Es la antigua calle dels tancats, y antes, carreró de sa Murada."

ZAFORTEZA Y MUSOLES, Diego. *La Ciudad de Mallorca: ensayo histórico-toponímico*. Ajuntament de Palma. Palma de Mallorca. 1987. Pág. 67-69

¹³⁷ Ibidem pág. 69

^b "En Casetes duia gent a la plaça. I els de Son Mir, Son Fullana i Son Sant Joan també. Es Curro va obrir en canal el bover de la plaça. Es Curro era de Biniatria (Alcúdia). Altres bous anomenats foren en Feroç, n'Airós, en Lucero i es Sargent. Tots ells eren animals que pasturaven en estat quasi salvatge. A un inventari de la possessió de Son Real, situada a Santa Margalida, datat l'any 1650, es compten 25 bous salvatges." CAPELLÀ, Llorenç. *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7. Binissalem. 1999 pág. 18.

¹³⁹ "Han marcado las vacas forasteras que trajeron de fuera de Mallorca a Son Sant Martí. Alrededor de ellas hemos visto una gran cantidad de gente, lo que quiere decir que no son tan forasteras como la gente se pensaba. No faltó alguno que [...] supuso que después de haber comido unas cuantas ensaimadas de la albufera, cualquier niño de seis años las podría muñir. Y bien visto, aunque hoy en día no falte leche en Mallorca, más nos convendrían vacas de cría que no de pelea. Aunque los mallorquines sean tan aficionados a los toros, vacas, etc a todo lo que huelga a cuernos." (T.d.A) Roqueta, La. 14 de agosto de 1891. Palma de Mallorca. 1891. Pág. 3

¹⁴⁰ Malditos. [T.d.A]

(Pollensa), Son Serra Parera y Biniatria (Alcudia), Son Real (Santa Margarita) y Son Sant Joan en Muro. En el levante de la isla se localizaban ganaderías en Sa Vall (término de Ses Salines), Punta de'n Troncoso (entre San Lorenzo y Son Servera), en el Rafal des Porcs (Santanyí) y en Sa Canova (Campos). También se localizaban ganaderías en la sierra de Tramuntana en las fincas de Mortitx y Tossals Verds en el término de Escorca. Parece ser que este tipo de ganado que pastaba en las montañas era de menor volumen y más nervioso, lo que recuerda a las características fenotípicas de la casi extinguida casta navarra, aunque por su comportamiento no podrían calificarse como animales bravos. El propio Archiduque Luis Salvador, como viajero ilustrado en su obra *Die Balearen*, hace referencia a este tipo de ganado y a su comportamiento:

“Las vacas mallorquinas son de razas españolas aclimatadas en la isla. Su corpulencia es mediana; su pelo rojizo y no sirven, en manera alguna, para ser toreadas. En Ariant y Formentor existen unas vaquillas semisalvajes (unas 20-25 en cada predio), pero en realidad no son bravas, dejan aproximar a la gente, pero no se dejan coger. Son ariscas debido a la vida que llevan, pero muy pequeñas y flacas. Para hacerlas entrar en el corral se las persigue con perros (probablemente perros de pastor o Cans de Bestiar) y finalmente se las sujeta por los cuernos con una cuerda de la que va tirando delante un hombre y otro detrás. [...]En Mallorca no hay toros de lidia; sin embargo, en los tancats del campo a veces luchan toros indígenas con perros; los primeros proceden de Mortitx, Aumellutx y Massanella.”

Este tipo de ganado adquiere enorme importancia simbólica ya en la cultura talayótica a través de las representaciones de estos animales durante los siglos VI y II a.d.C –existen discrepancias cronológicas según distintos investigadores como Rosselló Bordoy, Font

Obrador o Blanco Frejairo¹⁴¹ - con una finalidad, al parecer, de carácter religioso siguiendo prácticas del Egeo¹⁴² y que el profesor Rosselló Bordoy denominó *taulatría*¹⁴³. Las representaciones más conocidas de este periodo en la isla de Mallorca se corresponden con las tres cabezas de toro de bronce encontradas en el santuario de Son Corró (Fig. 67) por D. Bartolomé Ferrá – director del Museo Arqueológico Luliano- en 1895, en el término municipal de Costitx y que actualmente se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional. De un periodo algo anterior, y con



Fig. 67 Toro de Costitx. Bronce. S V-III a.C. Museo arqueológico nacional

¹⁴¹ SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela. *Materiales talayóticos del Servicio de Investigación Arqueológico Municipal de Valencia*. Bsal 43. Valencia. 1987. Pág. 9

¹⁴² ENSEÑAT, C. "Las cuevas sepulcrales mallorquinas de la Edad del Hierro". *Excavaciones Arqueológicas en España*, nº118. Madrid. 1981

¹⁴³ El profesor Rosselló Bordoy "propuso la existencia de tres corrientes culturales en los siglos finales de la cultura talavótica, en lo que se refiere a los cultos; por una parte la taulatría, por otra el culto a una divinidad combativa representada por las estatuillas de guerreros y la tercera, y más antigua, la perduración del culto a los muertos en aquellos santuarios donde no aparecen representaciones plásticas pero sí ofrendas."

SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela. *Materiales talayóticos del Servicio de Investigación Arqueológico Municipal de Valencia*. Bsal 43. Valencia. 1987. Pág. 10



Fig. 68 Taula de Torralba. Alaior.

distintas interpretaciones, son los monumentos megalíticos situados en la isla de Menorca conocidos como *taules* (Fig. 68) que diversos estudios las relacionan con el culto al toro en la isla, aunque existe otras teorías alejadas de esta lectura. Camón Aznar, por ejemplo, era partidario de esta relación¹⁴⁴ al igual que para el profesor Mascaró Pasarius, que la identificaba como un *símbolo taurolátrico*¹⁴⁵:

¹⁴⁴ "Sobre ella se colocarían ofrendas, que podrían consistir en víctimas, seguramente toros sacrificados. Y acaso también pájaros. Todos ellos son animales dedicados al Sol y que luego han de ser objeto de culto en esta isla".

AZNAR CAMÓN, José. *Las artes y los pueblos de la España Primitiva*. Espasa-Calpe. Madrid. 1954

¹⁴⁵ MASCARÓ PASARIUS, J. *La taula como símbolo taurolátrico*. X Congreso Nacional de Arqueología. Mahón. 1969. Pág. 117-126

En distintos lugares del archipiélago se repiten distintos topónimos con la raíz originaria de *Taurus*, según las conjeturas de Álvaro Galmés y P. Aebisher.¹⁴⁶ Otros ejemplos de la figura del toro con finalidad religiosa encontrados en Mallorca y Menorca son las piezas, también de bronce, localizadas en la Cova de Son Cresta, en el municipio de Lluçmajor (Mallorca), o la ubicación de un santuario de la época talayótica con restos óseos de bóvidos durante las excavaciones del yacimiento de Son Espases (Mallorca) en 2010. En el municipio mallorquín de Búger el profesor Rosselló Bordoy estudió el conocido Protomo de Vilar de Talapi¹⁴⁷ y procedente de la Taula de Torralba d'en Salord, en el municipio de Alaior (Menorca), se conserva una pieza de bronce de los

"La taula es un monumento formado por dos grandes lajas, una hincada verticalmente en tierra y la otra descansando sobre ésta, horizontalmente. En Menorca existen veintisiete taulas, de las que sólo siete conservan en su posición original la piedra superior o piedra capitel. En Mallorca no se tienen noticias seguras de que hayan existido [...] aunque el autor de estas notas está convencido de que si Quinto Metelo hubiera retardado un par de siglos la conquista de las Baleares por Roma, hallaríamos también taulas en Mallorca [...] La religión del hombre de los talaiots ha sido un enigma. Pero se sabe con certeza que los honderos baleares importaron del sur de Italia el culto a Marte y al toro, que viene probado, entre otras cosas, por los numerosos hallazgos bronce en Mallorca y en Menorca y por cabezas de toro, toretes y cuernos sueltos, del que sus ejemplares más importantes y conocidos son las famosas cabezas de toro procedentes del santuario tauroológico de Costitx. Aparte de estos hallazgos, de bronce, los de astas de cápridos en monumentos talaióticos son innumerables. [...] La taula no es más que un monumento de piedra al dios-toro. Es más, la taula es una cabeza de toro esquemática y monumental. Su piedra capitel, cortada en bisel de abajo a arriba, no es más que la cornamenta del dios-toro.[...]Para representar al dios-toro no se exigía ni una clase de material determinado: bronce, plomo, barro, etc, ni que fuera una representación naturalista sino que una parte esencial del toro podía representar el todo. Y es evidente que los cuernos son la representación más gráfica y elocuente de todo el animal-símbolo.[...] Las taulas son en mi opinión, la versión monumental menorquina del culto taurolátrico importado a Baleares por los honderos, que se desarrolló desde los siglos inmediatos a la conquista de Quinto Cecilio Metelo hasta la romanización de las islas. Esto no excluye que pudiera existir un trasfondo de más antiguas creencias relacionadas de algún modo con la taurolatría, así como tampoco significa que la interpretación dada por los honderos y su pueblo a este culto fuera idéntica al original. Ha de aceptarse una interpretación propia, tal vez acomodando al mismo otras creencias.[...] Relacionados con este culto están sin duda los pectorales de plomo hallados repetidamente en las excavaciones arqueológicas de las Baleares, que para el autor de estas líneas no son sino versiones esquemáticas pero evidente de la cabeza de toro vista de frente, donde los cuernos –elemento cultural determinante- vienen señalados con toda claridad e intención."
 MASCARÓ PASARIUS, J. *Menorca en la Prehistoria. El culto al Dios-Toro. La Vanguardia Española*. Barcelona. 26 de agosto de 1966. Pág. 12.

¹⁴⁶ GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *Toponimia balear y asociación etimológica*. Archivum: Universidad de Oviedo. Oviedo. 2011. Pág. 414-415

¹⁴⁷ ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. *El protomo de Vilar de Talapi (Búger-Mallorca)*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 1932.

siglos V-IV a.d.C. Actualmente, en el municipio de la sierra de Fornalutx, todavía se conserva la tradición de soltar un toro enmaromado cuya celebración guarda cierta similitud con la del toro nupcial celebrada en otras localidades peninsulares. Hasta no hace muchos años, lo mismo ocurría en municipios como Andratx, Alaró o Sóller¹⁴⁸. En cualquier caso, actualmente se encuentra prácticamente desaparecida la raza autóctona que conformaban estos toros y entre los que se criaban los *maleïts* a los que antes nos hemos referido. En la misma localidad de Felanitx, se tienen noticias de la existencia de esta raza bovina ya en 1399¹⁴⁹. Por ello, no son de extrañar las referencias a festejos taurinos en Mallorca ya entrado el siglo XIV¹⁵⁰ coincidiendo con la llegada del rey Juan I a Mallorca. Se desconoce en qué consistían tales celebraciones con exactitud, pero es probable que se asimilaran a los organizados en otras zonas de la Corona de Aragón. De hecho, las noticias sobre la afición de este monarca a los festejos taurinos nos llegan ya desde su condición de infante en Valencia en 1373¹⁵¹ o como rey en Barcelona en 1390 cuando solicitó la presencia de un lidiador castellano:

¹⁴⁸ PUIGSERVER LLITERES, G y B. *Archivos de zootecnia*. Vol. 49. "Proceso de recuperación de una agrupación racial de bovinos de Mallorca". Nº 185-186. 2000. Pág. 96

¹⁴⁹ "Per Sa Galera hi había bestiar boví salvatge i la gent es lamentava de la destroça que feia als camps"

¹⁵⁰ La llegada del rey Juan I *El cazador* a Mallorca fue festejada con toros en el castillo de Bellver hacia finales del siglo XIV.

VAQUER, Onofre. *Les diversions a la Mallorca del segles XV-XVII*. Espai i temps d'oci a la història, XI Jornades d'Estudis històrics locals, Palma. 1993. pág.560

¹⁵¹ "[...] con motivo de la visita del infante Don Juan, futuro Juan I el Cazador, y su esposa doña Marta de Armanac. Sabemos que en dicha ocasión, los carniceros de la ciudad organizaron dos corridas de toros, los días 8 y 9 de julio, en la plaza del Mercado. En el transcurso de las mismas la regia pareja fue obsequiada con "melocotons, dolços e vi groch e vermell". El infante don Juan, gran aficionado a estos espectáculos, felicitó a los organizadores, en la persona de Pedro Bailaq, y prometió regresar para presenciar otras diversiones taurinas."

BADORREY MARTÍN, Beatriz. *Primeras disposiciones jurídicas sobre fiestas de toros*. Ed. Uned. Madrid. 2010. Pág. 11

“[...] Porque querríamos tomar plazer en veros matar toros, vos dezimos et mandamos que vengades aquí a nós, con quatro toros, los más bravos que haver podedes e ocho murellos e dos alanes vaqueros e dos matatoros.”¹⁵²

Algunas tesis señalan que la introducción de las fiestas con toros en la corona aragonesa llegó tras la muerte de Martín I el Humano, último representante de la Casa de Aragón, lo que provocó tras el Compromiso de Caspe su sucesión en la dinastía castellana de los Trastámara. Según esta tesis, la nueva dinastía llevó a los territorios vinculados a la Corona de Aragón los entretenimientos de la nobleza castellana, como eran los espectáculos con toros.¹⁵³ Sin embargo, las evidencias de los festejos celebrados durante el reinado de Juan I, anteriores al Compromiso como se ha visto, rebaten la anterior afirmación. A estos festejos de carácter regio, celebrados a caballo, se contraponen t en Mallorca los de carácter popular *según la antigua tradición de Felanitx* en los que el protagonista era el *ca de bou*, a los que antes nos hemos referido. Con todo ello, se puede afirmar que las corridas de toros *reglamentadas* llegaron a la isla a la par que se afianzaban en el resto del país a lo largo del siglo XIX como bien explica Llorenç Capellà:

“Les curses de braus, els espectacles amb bous o les bregues de bous amb cans i altres animals, tenen, a Mallorca, una antiguitat semblant a les de Castella. El Cronicón Mayoricense consigna que el 15 de juny de 1689, s’havia de fer, a la

¹⁵² OBREGÓN de, Enrique. “El toro y el Hombre”. *Rev. Historia y vida* nº353. Prima. Barcelona.1997. Pág. 13

¹⁵³ “Ès logica la suposició de que els senyors de la nostra vila, perdudes llurs pretensions a la corona del rehilame d’Aragó, traslladarien la seva principal residència a Madrid, i portarien a Cardona els entreteniments de la noblesa castellana, el divertiment principal de la qual era el corre-bou, amb el qual es distraurien durant els sojorns que passaven al nostre Castell”.

SERRA I VILARÓ, Joan. *Historia de Cardona. Llibre IV*. Sugrañes Hnos. Cardona. 1962. Pág. 477

*plaça de Santa Eulàlia, una cursa de bous per a celebrar les festes de Sant Vicenç Ferrer. Per cert que s'hi devia haver congregat tanta gent per veure-la, que fins i tot hi havia espectadors per les teulades [...] En qualsevol cas, en el segle XVIII ja son un espectacle corrent. El mateix Cronicón, amb data de 25 de juliol de 1733, relata que "asistió el ayuntamiento a una corrida de toros que se celebró en el Mercado, cuyo producto se destinó a la continuación de la obra de la Iglesia parroquial de S.Nicolás". I posteriorment, el 20 de maig de 1753, indica que "vui dit die comensan los tancats a Sant Antoni". Les crides de l'ajuntament de Palma insisteixen en la prohibició de donar els bous als can, per raons estrictament higièniques."*¹⁵⁴

No es por tanto extraño comprender el interés que despertaba entre los aficionados la promoción de recintos fijos para celebrar espectáculos taurinos. La primera plaza fija de la *Ciutat* de Mallorca fue de madera y se construyó en 1863, aunque tan sólo dos años después se levantó en el mismo lugar una de obra con capacidad para unos 9000 espectadores, aproximadamente el mismo aforo que la provisional ¹⁵⁵ (Fig. 69).

¹⁵⁴ *Las corridas de toros, los espectáculos con toros o las peleas de toros con perros y otros animales tienen, en Mallorca, una antigüedad similar a las de Castilla. El Cronicón Mayoricense consigna que el 15 de junio de 1689, se tenía que celebrar, en la plaza de Santa Eulalia, una corrida de toros para celebrar las fiestas de San Vicente Ferrer. Por cierto que se debió haber congregado tanta gente para verla que incluso había espectadores en los tejados [...] En cualquier caso, en el siglo XVIII ya son un espectáculo corriente. El mismo Cronicón, con fecha de 25 de julio de 1733, relata que "asistió el ayuntamiento a una corrida de toros que se celebró en el Mercado, cuyo producto se destinó a la continuación de la obra de la Iglesia parroquial de S.Nicolás". Y posteriormente, el 20 de mayo de 1753, indica que "empiezan los cercados en San Antonio". Las llamadas del ayuntamiento de Palma insisten en la prohibición de dar los toros a los perros por razones estrictamente sanitarias. T.d.A*

CAPELLÀ, Llorenç. *La Mallorca del clavell*. Di7 Edició. Palma de Mallorca. 1999. Pág. 13-14

¹⁵⁵ *"Su emplazamiento fue junto al bastión del Sitjar dirigiendo su construcción el arquitecto D. Antonio Sureda y siendo costeada por suscripción entre los aficionados". LLABRÉS, J. Noticias y relaciones históricas de Mallorca siglo XIX. Vol IV (1861-1870). Palma. Sociedad Arqueológica Luliana. 1966. Pág. 144.*



Fig. 69 Antigua plaza de toros de Palma hacia 1898.

Las crónicas de aquellos primeros espectáculos taurinos en Mallorca, incipientemente reglamentados, coinciden en destacar la expectación que por ellos se había creado y, sobre todo, entre la gente de campo.¹⁵⁶ Para su inauguración se llegaron a celebrar cinco festejos con llenos en sus gradas y con ganado mayoritariamente de casta navarra, aunque también se lidió alguna que otra res mallorquina que no salió muy bien parada.¹⁵⁷ Las crónicas hablan de cómo los toreros eran recibidos por “*un inmenso gentío*” en el muelle a la llegada del vapor que los transportaban a ellos y a los

¹⁵⁶ “Sólo a fin de tener al corriente a nuestros lectores, y sin pretender echarlas de inteligentes, vamos a dar cuenta de la corrida de ayer, tan deseada y para la cual vino del campo tanta gente [...] A las 12 se abrieron las puertas de la plaza y la mayor parte de los espectadores que no tenían asiento fijo empezaron a ocupar los tendidos; a las 3 estaba casi llena y, momentos antes de empezar, ya no había nadie más. La plaza estaba magnífica, muy cerca de 9000 eran los espectadores; la mayor parte de los palcos estaban ocupados por el bello sexo, que se presentó con sencillos y elegantes trajes.[...]En la corrida, que constituyó un verdadero suceso en la isla, y tal interés y afluencia despertó que fueron muchos los que se quedaron en la calle sin poder entrar en la plaza¹⁵⁶. [...] También han venido muchos payeses de los pueblos de la isla, que presurosos iban a tomar entradas y localidades, notándose en el despacho una aglomeración extraordinaria.” *Ibidem* pág. 291

¹⁵⁷ “El toro del país fue tostado con banderillas de fuego y sirvió de juguete a la turba de chiquillos hasta que murió”.

Ibidem pág. 152

animales. Aunque lo cierto es que cualquier llegada extraordinaria al puerto era recibida con expectación: soldados, toreros o cualquier cargamento fuera de lo habitual. El ejemplo más gráfico lo encontramos en la llegada de Mazzantini a Palma el 15 de agosto de 1886.¹⁵⁸ La expectación que despertó la llegada de este matador a Mallorca fue también aprovechada para ridiculizar la exaltación de los personajes populares que se identificaba en la figura del torero.¹⁵⁹ La misma expectación provocada por las corridas de toros hacía que en la prensa local se cruzasen artículos tanto a favor como en contra de estos festejos y que en las librerías palmesanas se tratara de poner al día al aficionado con la nueva reglamentación que debían regir estos espectáculos.¹⁶⁰ Las crónicas de aquellos años también nos hablan de un público bullicioso¹⁶¹ y exigente con el ganado y lidiadores. También nos hablan de “*cuando una corrida de toros era un*

¹⁵⁸ “Numeroso gentío había esta mañana en el muelle esperando la llegada del vapor, en el que venía Mazzantini y su cuadrilla que ha de lidiar mañana en la plaza de toros. El entusiasmo por ver al célebre matador, que se manifestó á los primeros anuncios, ha ido creciendo en términos que mañana se espera un lleno completo, a pesar de que la empresa ha tenido necesidad de alterar con un pequeño aumento de precios, en atención á los escesivos [sic] gastos que se le han aglomerado.” *El Isleño*. 13-de agosto de 1886. Palma de Mallorca. Pág. 3

¹⁵⁹ ALCÁNTARA PENYA de, Pere. “*Un personatge*”. *Museo Balear*. Imprenta Gelabert. Palma de Mallorca. 1886. Pág. 425-428

¹⁶⁰ “Con motivo de anunciarse la celebración de toros de muerte semejantes en todo a las que se daban en otras ciudades del continente se dividió en pró [sic] y en contra de la fiesta la opinión pública e insertáronse artículos en los periódicos en ambos sentidos. En las librerías de la imprenta Guasp y de D. Pedro J. García se despacharon ejemplares de “*El indispensable para los aficionados a los toros*” (un cuaderno de 8º) a 3 cuartos, y la “*Historia del toreo y de las principales ganaderías de España*”, adornada con los retratos de los más destacados lidiadores antiguos y modernos.”

LLABRÉS, J. *Noticias y relaciones históricas de Mallorca siglo XIX. Vol IV (1861-1870)*. Palma. Sociedad Arqueológica Luliana. 1966. pág. 143

¹⁶¹ “[...] el Gobernador recordó nuevamente la prohibición de arrojar al ruedo objetos que embarazasen la lidia y pudieran causar desgracias y advirtió que ni las banderillas de fuego, ni los perros, ni la media luna, podía ordenarlos la autoridad fuera de los casos en que los toros estuvieran completamente huidos de la lidia e imposibles de matar en la suerte de la espada.”

Ibidem pág. 293

acontecimiento en la vida palmesana”¹⁶² y los niños incluían entre sus juegos callejeros el jugar al toro¹⁶³ o cuando llegaban barcos desde Menorca¹⁶⁴ repletos de pasajeros para ver las corridas de toros anunciadas. Francisco Cúchares, Lagartijo, Frascuelo, Fernando Gómez Gallito o *El Espartero* fueron también algunas de las figuras que pisaron la arena de aquella vieja plaza durante la segunda mitad del siglo XIX. El ambiente que rodeaba las corridas se preparaba con días de antelación mediante notas de prensa y noticias relacionadas con los festejos. Se anticipaba el estreno de pasodobles dedicados a los matadores¹⁶⁵, se hacían comentarios acerca del ganado a lidiar o se anunciaban los servicios especiales de trenes y horarios para transportar el público de la *part forana* a la capital para asistir a la corrida¹⁶⁶. Aquel ambiente taurino en la capital se afianzó durante los inicios del siglo XX hasta el punto de que esta plaza, conocida

¹⁶² COLL, Bartolomé. *Historia del toreo en Mallorca (1865-1964)*. Arsgrafis. Palma de Mallorca. 1965. Pág. 8

¹⁶³ "Els senyors auxiliars han procurat que els nins estiguessin ocupats amb tot tipus de jocs de pati i a les excursions s'han aprofitat els espais lliures de perill per fer que els juguessin espontàniament que és quan s'obté la màxima satisfacció. S'han proscrit del tot els jocs de cartes i els de toros. Com a jocs complementaris a la gimnàstica hem d'esmentar els salts, les carreres, el futbol, les evolucions de marxés, etc."

JAUME CAMPANER, Miquel. "La Colònia Escolar provincial de 1930 subvencionada per la Caixa de Balears". *V jornades d'estudis locals de Sóller i Fornalutx*. Ajuntament de Sóller. Sóller. 2011. Pág. 37
El Balear. Diario. 15 de febrero de 1855. Palma de Mallorca. 1855. Pág.2

¹⁶⁴ "Decididamente ha salido esta mañana para Mahón el vapor Menorca con objeto de estar aquí el domingo de madrugada trayéndose a los menorquines que vienen para concurrir a la corrida de toros. Contando con esto con los pedidos de entradas que de algunos pueblos se han hecho, y con el entusiasmo que reina en Palma, fundado en la bravura que demuestran los escogidos bichos y en la fama del matador y su cuadrilla podemos asegurar un lleno y una gran corrida."
El Isleño. 13-de agosto de 1886. Palma de Mallorca. Pág. 3

¹⁶⁵ "Pasodoble torero para piano con retrato en la portada y dedicado al célebre matador de toros Luis Mazzantini, por J. Gimenez. Magníficos retratos-fotografías del citado diestro Mazzantini a 4 y 6 reales cada uno."

El Isleño. 12-09-1886. Palma de Mallorca. Pág.4.

¹⁶⁶ "Para mayor comodidad de las personas que deseen acudir a la corrida, la Compañía de Ferro-Carriles ha accedido gustosa en poner trenes extraordinarios."

Ibidem.

como *la vella*¹⁶⁷, estuvo en activo hasta el año 1931 (Fig. 70) y coexistió durante dos años con la nueva plaza de Palma, el Coliseo Balear (Fig. 71), obra del prestigioso arquitecto mallorquín Gaspar Bennassar y que se construyó para 16000 espectadores. Aquel aforo

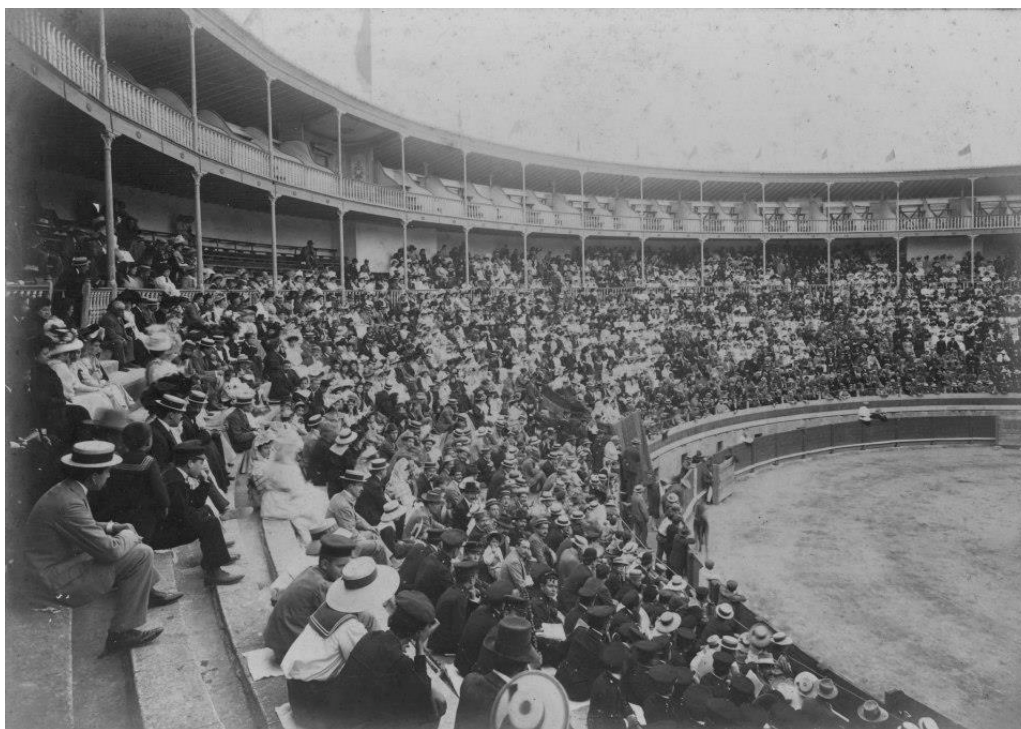


Fig. 70 Antigua plaza de toros de Palma situada en la plaza Bisbe Berenguer de Palou.

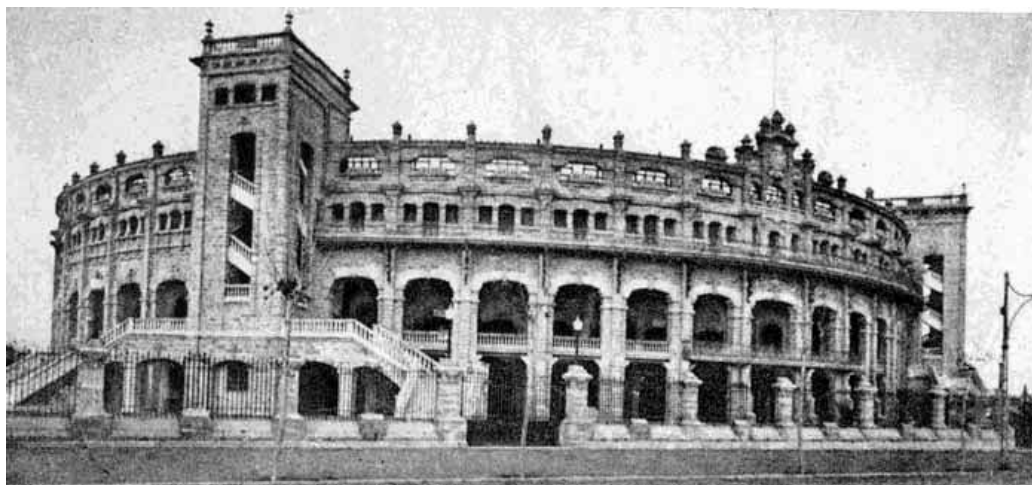


Fig. 71 Coliseo Balear o plaza nueva de Palma.

¹⁶⁷ *La vieja*. T.d.A

pareció excesivo para la época, pero los acontecimientos posteriores en la historia del *Coliseo* demostraron que no lo fue en absoluto, al menos durante un tiempo, tal y como hemos comentado anteriormente. La motivación que generó la construcción de este enorme edificio fue “a causa de l’interés que despertava entre el públic la proliferació de toreros mallorquins”.¹⁶⁸ Toreros mallorquines de finales del siglo XIX y principios del XX como fueron Manuel Montaner *Regueret*, Jordà *Gallardo*, Jaime Clar *Moreno*, Antonio Perelló, Jaime Dupuy, Pedro Oliver *Tortillo*, Julián Solà *Herrerito*, Bartolomé Picornell *Primito*, Lorenzo Pascual *Artillero*, Enrique Tolín *Barquillero*, Juan Tugores, Manuel Soler *Vaquerito*, Miguel Sastre *Marinero*, Paco Baró¹⁶⁹, Bartolomé Guerrero, Nicolás Ripoll o el *binissalemer* Gaspar Vallés *el albañil* (Fig. 72) hasta llegar a Melchor



Fig. 72 Tarjeta personalizada de Gaspar Vallés *el albañil*. Entre 1890-1900.

Lladó

¹⁶⁸ CAPELLÀ, Llorenç. *La Mallorca del clavell*. Di7 Edició. Palma de Mallorca. 1999. Pág. 39

¹⁶⁹ El periódico *Baleares*, en un reportaje escrito en 1919, lo describía como “el novillero predilecto de los mallorquines [...] a fuerza de valor y de vergüenza torera ha sabido conquistar un cartel envidiable y hacerse suyo nuestro público [...]”
Baleares. Diario. 10 de agosto de 1919. Palma de Mallorca. 1919. Pág. 17

Company, conocido como Melchor *Delmote*, primer matador mallorquín que tomó la alternativa en circunstancias accidentadas en 1932 en el Coliseo Balear (Fig. 73). Melchor *Delmote* protagonizó durante parte de su carrera como torero la también primera gran rivalidad local y taurina con el novillero Quinito Caldentey (Fig. 74).



Fig. 73 Cogida de Melchor *Delmote* el día de su alternativa.



Fig. 74 Quinito Caldentey



Fig. 75 Manolete, Juanito Belmonte y Jaime Pericás en el patio de cuadrillas del Coliseo Balear el 20 de julio de 1941.

Se cuenta que las aficiones partidarias de uno y otro torero llegaron en alguna ocasión a las manos durante los festejos en los que coincidieron¹⁷⁰. No estuvieron los toros en Mallorca exentos del convulso debate político de aquellos años. Después de instaurada la Segunda República, la federación balear del Partido Socialista –que había adquirido determinado grado de poder político en las islas- calificaba a las corridas de toros como *bárbaro espectáculo*¹⁷¹ e incipientes sectores nacionalistas, como los representados por Miquel Ferrà i Juan, declaraban su *pena y vergüenza* por el hecho de que en Alcudia se celebrase una novillada con becerros para sufragar las obras del Santuario de La Victoria¹⁷². Paralelamente a estos dos personajes, en la isla iba aumentando la popularidad de una joven promesa en el toreo isleño, Jaime Pericás (Fig. 75) –hijo del

¹⁷⁰ COLL, Bartolomé. *Historia del toreo en Mallorca (1865-1964)*. Arsgrafis. Palma de Mallorca. 1965. Pág. 30

¹⁷¹ OLIVER ARAUJO, Joan. *Cuadernos de la Facultad de Derecho. "Las elecciones del Frente Popular en Baleares"*. Nº 13. UIB. Palma de Mallorca. 1986. Pág. 36

¹⁷² "L'article titulat *Carnestoltes foraster a Alcudia*, al nº 8, és una crítica al Rector de la parròquia d'Alcudia, feta amb «pena i amb vergonya» perquè el «Centro Recreativo Alcudiense» ha organitzat «una novillada con becerros» per sufragar les obres del Santuari de la Victòria. Inclou la «gacetilla» de «La Almudaina» que la comenta i diu que podria ser escrita a Cuenca. Just davall d'aquesta crítica i amb el títol de *Circular episcopal* hi ha la del bisbe de Barcelona que prohibeix a les associacions catòliques de beneficència sufragar despeses amb toros i altres espectacles per l'estil."

LLADÓ ROTGER, Francesc. *El "Correu de les lletres i Miquel Ferrà. I Jornades d'Estudis Locals*. Ajuntament de Sóller. Sóller. 2007. Pág. 203

torero cómico Jaime Pericás *Marino*- cuya prometedor carrera y éxitos fueron truncados por la Guerra Civil:

*“Como la mariposa que va de flor en flor, Jaime Pericás pasó a confirmar dicho doctorado en Madrid el día 2 de julio siguiente estoqueando toros de doña Carmen de Federico con Manolo Bienvenida, que actuó de padrino, Domingo Ortega y Rafaelillo. A los pocos días empezó la guerra civil, serio contratiempo para los progresos del joven diestro.”*¹⁷³

¹⁷³ A tenor de la importancia que tuvo la figura de este torero entre la afición mallorquina, creemos conveniente reproducir el artículo publicado en ABC en el año 2006 que recordaba su trayectoria:

"Realmente no eran infundadas las ilusiones que aquel joven novillero mallorquín de la década de los treinta llamado Jaime Pericás había despertado entre la más esperanzada y exigente afición de la época. Le vi torear de matador de toros en los años 1939, 40 y 41 cuando todavía manifestaba el fulgor de su arte. Pericás fue buen torero, fino y elegante. Dentro de las normas y formas clásicas desarrollaba con capote y muleta inteligencia, soltura, quietud y variedad. Vestía impecable. Lorenzo Agudo el sastre de toreros, me decía que el primer traje de luces lo confeccionó para Jaime Pericás y que el diestro mallorquín era el más sibarita que conoció en cuestiones de ropa de torear. José Jaime Pericás Ripoll nació el 14 de marzo de 1916 en La Alquería Blanca, un pueblecito pequeño que pertenece a Santanyí distante a unos 38 kilómetros de Palma de Mallorca. En Madrid se presentó como novillero el 22 de junio de 1933 para estoquear reses de Villamarta con Ballesteros y Gitanillo de Triana II. Ya lo había hecho el 4 de julio de 1931 en una nocturna sin caballos. Todos los aficionados advertían en él a un torero con amplio porvenir. Este mismo año 1933, el 22 de octubre se presentó en Las Arenas de Barcelona alternando con José Montaner «Varelito II» y Curro Caro, que estoquearon novillos de Antonio Pérez. Cortó una oreja de su primero. Sus finas maneras cautivaron al público y no dudó don Pedro Balañá Espinós en repetirlo el día 29, mano a mano con Curro Caro y novillos de Juana Sánchez Blanco. Nuevo triunfo del mallorquín que recibió el premio de otra oreja. Pero antes de proseguir con los éxitos de Jaime Pericás en nuestra ciudad en 1934, hago una digresión ajena al tema que estamos tratando. En mi último trabajo sobre Armillita Chico, al transcribir las corridas toreadas en 1945 en Barcelona olvidé la última, que fue el 21 de abril de 1946 y Fermín Espinosa toreó con Domingo Ortega, Luis Briones y Pepín Martín Vázquez, actuando, además, el rejoneador Alvaro Domecq. No vi esta corrida. Subsano así el involuntario desliz que nada afecta al cómputo de corridas. Continuemos sin más dilación con el diestro Jaime Pericás que, apenas asomar las narices 1934, el 18 de febrero, en la función inaugural en Las Arenas de Barcelona estaba, con Revertito y Curro Caro, estoqueando novillos de José María Galache. Repitió el 18 y 19 de marzo y, el 3 de junio con Pepe Chalmeta y Martín Bilbao y en todas sus actuaciones primó su figura airosa y simpática. Tenía juventud, alegría, afición y salero. Su amplio repertorio y arte y una inteligencia nada común en los novilleros fascinaron a la afición barcelonesa. El 29 de junio de 1935 le localizo de nuevo en nuestra ciudad, mano a mano con Rafael Ponce «Rafaelillo» que lidian novillos de Esteban Hernández (Encinas). Este año da un terrible bombazo de éxitos en Valencia donde torea doce novilladas. El 6 y 14 de julio y el 4 de agosto obtiene de un novillo de Arias, de Argimiro Pérez Tabernero y Parladé respectivamente, el premio de las orejas y el rabo. El perol de la calle Játiva entró en ebullición. Y aquella temporada de 1935, cuajado y en sazón Jaime Pericás con 47 novilladas toreadas, decidió doctorarse. Tomó la alternativa el 17 de marzo de 1936 en Valencia de manos de Domingo Ortega y en presencia de Rafaelillo, su otro afortunado compañero de aventuras novilleriles. Se lidiaron toros de Antonio Pérez. El 3 de mayo se presentó como matador de toros en Barcelona con El Estudiante y Félix Colomo y con el toro «Marchano» numerado con el 30 de Antonio Pérez realizó una faena extraordinaria que tuvo el privilegio de promover en el público una exaltación de esas que sólo las

Pero tan importantes para la afición mallorquina como interesantes son las plazas fijas de la *part forana*¹⁷⁴, construidas incluso con anterioridad a las de la capital y que todavía se conservan con cierta actividad estival, a excepción de la de Felanitx. La primera plaza mallorquina construida en la isla fue la de Inca en 1860 para un aforo inicial de 2000 espectadores que se amplió a 5600 en 1910; la siguió la del pueblo natal de Miquel Barceló, Felanitx, de la que ya se ha hablado; continuó la plaza de Alcudia,

grandes figuras del toreo originan de vez en cuando. Rubricó la faena con dos pinchazos y media estocada. Cortó una oreja, al terminar el festejo lo alzaron en hombros y así desapareció por la puerta de cuadrillas. Como la mariposa que va de flor en flor, Jaime Pericás pasó a confirmar dicho doctorado en Madrid el día 2 de julio siguiente estoqueando toros de doña Carmen de Federico con Manolo Bienvenida, que actuó de padrino, Domingo Ortega y Rafaelillo. A los pocos días empezó la guerra civil, serio contratiempo para los progresos del joven diestro. Le vi torear en 1939, en Las Arenas, el 7 de mayo con Pepe Bienvenida y El Estudiante. El encierro de los hermanos Villagodio no dio facilidades pero recuerdo que Jaime Pericás tuvo un gran éxito en su primero cortando las orejas y el rabo. Un revistero local comentaba «que le hacía concebir la esperanza de que llegase a tener en su arte una categoría parecida a la que su paisano don Antonio Maura tuvo en la política». En la corrida del 25 de junio, Pericás le cortó una oreja a un atanasio por una perfecta estocada en el hoyo de las agujas. Para el 2 de junio de 1940 don Pedro Balañá Espinós organizó una gran corrida con Ortega, Manolete y Mariano García con seis toros de doña Enriqueta de la Cova. Además se advirtió que durante la corrida se darían las incidencias del partido de fútbol entre el Barcelona y el Español. Pero aquella mañana cayó repentinamente enfermo Manolete. ¡Buena papeleta para la empresa! Se habló con Pericás que estaba en Valencia. El torero mallorquín salió en seguida en coche. Se retrasó la corrida media hora, pero un percance del automóvil obligó a demorar un cuarto de hora más el festejo. Pericás no llegaba. Al fin se resolvió la cosa aclarando que quedaría en un mano a mano y el que no estuviera conforme que pasara por taquilla. A las seis menos diez se iniciaba la corrida y a las siete menos veinte llegó Pericás que despachó los toros cuarto y sexto. Y tan bien estuvo el mallorquín que el público que se quedó en la plaza salió de ella más contento que unas castañuelas. El 27 de octubre realizó una primorosa faena a un toro de doña Carmen de Federico. Y, tras un pinchazo y una gran estocada le concedieron las orejas y el rabo y le sacaron de la plaza en hombros. El 1 de noviembre Jaime Pericás acometió la hazaña de encerrarse con seis toros, cuatro de Manuel González y dos de Atanasio Fernández. Obtuvo un señalado éxito y no precisó el descabello en ninguno de sus toros. Se deshizo de la corrida de un pinchazo y siete estocadas. La música amenizó las faenas de los cuatro últimos toros, destacó como la mejor la del cuarto, una maravilla de arte y finura, cortó las orejas y el rabo de ese toro, dio dos vueltas al ruedo y una en el toro quinto y quienes hemos vivido estas tensas emociones difícil es que nos la den con queso. Recuerdo que el 25 de mayo de 1941 toreó con Pepe Bienvenida mano a mano, en Barcelona toros de doña Concepción de la Concha y Sierra, hermanos de la corrida lidiada ocho días antes en Madrid y cuya tercera res ocasionó la muerte a Pascual Márquez. El segundo toro lo hirió menos grave en una pantorrilla. Y Pepote mató los seis. A Jaime Pericás le vi torear por última vez el 11 de noviembre de 1945 con Curro Caro y Valencia III en nuestra ciudad. Aquí toreó veinte corridas. Desmenuzarlas sería trabajo de chinos. Murió en Palma de Mallorca el 10 de septiembre de 1989. Hoy recuerdo aquel ilustre mallorquín. Vestía impecable y poseía toda la luminosidad y fragancia de las doradas tierras isleñas. Me deleitó con su elegancia, variedad y finura.”

SANTAINÉS CIRÉS, Antonio. ABC, diario. *Sutilezas de Jaime Pericás*. 28 de mayo de 2006. Madrid. 2006.

¹⁷⁴ Así se conoce en Mallorca al territorio de ámbito rural no coincidente con la capital.

construida en 1898 y, finalmente, la de la localidad de Muro, inaugurada en 1910 para unos 7000 espectadores y que tiene como característica el hecho de haber sido construida bajo rasante en una antigua cantera de marés. Todavía entre los aficionados más antiguos se habla en algunas de estas plazas de episodios singulares acaecidos en ellas, como la muerte del torero alicantino Ángel Carratalá en Inca en 1929 o el trágico fin de semana de mayo de 1960 en el que coincidió la muerte del rejoneador Salvador Guardiola en el Coliseo Balear con la conocida *corrida trágica* de Muro.¹⁷⁵ (Fig. 76).

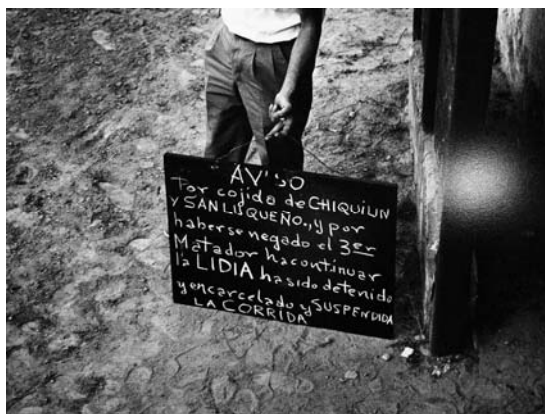


Fig. 76 Cartel de aviso anulando la corrida de toros celebrada el 20 de mayo de 1960.

¹⁷⁵ “En Muro, en Mallorca, el sábado 20 se celebró la anunciada corrida de toros, con ganado de Sánchez Valverde de Salamanca, debiendo lidiarlos los diestros “Chiquilín”, “Sanluqueño” y Pepe Núñez, hispanomejicano que tomaba la alternativa. Esta corrida, debido a los incidentes derivados de dos graves cogidas, no terminó provocándose un formidable escándalo. En el primer toro, “Chiquilín” dio la alternativa al novel espada Núñez, quien con poco lucimiento y procurando abreviar, se deshizo de la res, que fue aplaudida durante el arrastre, oyéndose pitos para el recién doctorado. El segundo toro, que correspondía a “Chiquilín”, pese al duro castigo en varas, quedó muy entero y en uno de los lances el diestro fue cogido y volteado aparatosamente. Fue conducido a la enfermería sangrando. “Sanluqueño” empuñó los trastos y, casi inmediatamente, resultó asimismo cogido, volteado y corneado implacablemente. En este momento debía hacerse cargo de la lidia el matador hispanomejicano. Pero se negó a tomar los trastos y durante veinte minutos la totalidad de los peones persiguieron al astado por el ruedo llevando estoques escondidos en las capas hasta que por fin dobló el toro. El público protestó ruidosamente y, ante la negativa de Núñez a terminar la corrida, se suspendió ésta. El público continuó en los tendidos hasta que la fuerza pública despejó la Plaza. El presidente llamó al torero. Manifestó Núñez que por miedo se negaba a torear. Sin pensarlo dos veces, se subió a las gradas y se dirigió a la presidencia. Lo que dijo fue lo siguiente:

- Señor presidente: yo había venido aquí a matar dos toros no superiores a un peso en canal de doscientos veinte quilos. Estos toros que salen por los chiqueros, además de viejos y muy superiores al peso convenido, lo único que pueden hacer es matarnos a los que quedamos, por lo que he tomado la determinación de negarme a continuar en el ruedo. Si quieren, pueden detenerme.

Se ordenó entonces su detención. [...] *El Mundo de los Toros*. Mayo. 1960

3 La Tauromaquia entendida por Miquel Barceló

La pintura taurina es de las peores que se haya hecho nunca. Es uno de los géneros más maltratados. La suerte es que hay algunos Goyas, Picassos y algún Manet, pero sino, es espantosa. Piensa en muchos carteles de toros: son horribles. Pensaba que como género merecía la pena.¹⁷⁶

Miquel Barceló (2003)

¹⁷⁶ LARRABEITI, Gorka. "Barceló por Barceló". Revista Cervantes nº4-2003/I. Pág. 16

3.1 Los procesos creativos (I): La técnica pictórica.

El objetivo de este apartado no es otro que el intentar poner de manifiesto algunas cuestiones relativas a las técnicas de ejecución y estilo de las primeras obras de Tauromaquia de Miquel Barceló y, así, relacionarlas con obras coetáneas del mismo artista. De esta manera se evidenciará el hecho, tan referido por él mismo, de que las técnicas pictóricas utilizadas son una parte determinante de su proceso creativo, hasta el punto de que es el uso de esas técnicas lo que puede motivar o determinar el tema final de una obra. Éste es también el caso de sus obras taurómicas, independientemente del conocimiento del mundo de la lidia que en un principio Miquel Barceló pudiera tener por ser oriundo de Felanitx¹⁷⁷ y sobre el que abiertamente reconocerá hacia 1990 que “*le apasiona*”¹⁷⁸. Su primera obra relacionada con el mundo de la tauromaquia es de 1986, al colaborar en el diseño para el cartel de toros anunciador

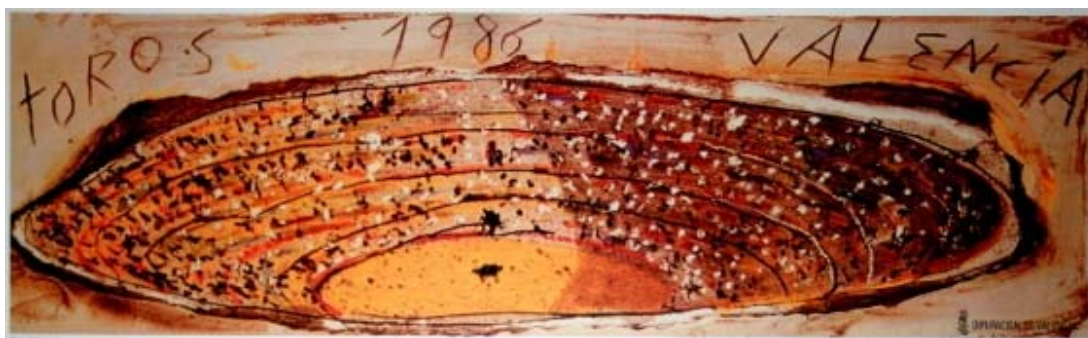


Fig. 77 Miquel Barceló. *Toros en Valencia*. Técnica mixta sobre papel. Diputación de Valencia. 1986

¹⁷⁷ Como ya se ha dicho, Felanitx es, junto con Inca, Muro, Fornalutx, Alcudia y Palma, uno de los municipios de Mallorca en los que aún se mantiene activa una cierta tradición taurina. Con motivo de la festividad de Sant Agustí se celebra una novillada anual –desde hace dos años ausente por contencioso administrativo- y dispone de una plaza construida en 1914 con capacidad para 5.600 localidades que sustituyó a otra anterior con aforo para 3.600 asientos.

Véase COLL, Bartolomé. *Historia del toreo en Mallorca (1865-1964)*. Col. Mallorca taurina. Palma. 1965

¹⁷⁸ Expresión tomada del artículo de MANRESA, Andreu. “Barceló expondrá sus cuadros taurinos en París”. *Diario El País*. Madrid. 20 de agosto de 1990.



Fig. 78 Miquel Barceló en la cúpula del Mercat de les Flors. 1986. Barcelona. Fotografía de Jean-Marie del Moral

de la Feria de julio en Valencia (Fig. 77) coincidiendo en tiempo con la inauguración de la cúpula del Mercat de les Flors en Barcelona (Fig. 78). Un año antes ya había estado en esta ciudad con motivo de la presentación en el IVAM de la exposición proveniente de la Whitechapel art Gallery de Londres, por lo que no es descartable suponer que el encargo de dicho cartel se realizara en ese momento. Miquel Barceló, con veintinueve años, es ya un artista cotizado. Su carrera de éxitos posiblemente se pueda datar de cuando tan sólo tenía veinticinco y acudió a la bienal de Sao Paulo y a la Kassel's Dokumenta, aunque por aquellas fechas declarara que *“el éxito no le preocupaba”*.¹⁷⁹ La plaza de toros, representada a modo de gran vasija, muestra en su diseño una evidente influencia de su reciente trabajo con la arcilla y con los recipientes que contienen sus

¹⁷⁹ *El éxito no me preocupaba antes, ni tampoco me preocupa ahora, porque soy un solitario.* Ver MONTAGUT, Albert. “El neoexpresionismo de Barceló”. *El País*. 03/05/1986

sopas, donde comienzan a aparecer las elipses y óvalos con los que plasmará motivos de diferente naturaleza. En la concavidad de la misma se insinúa el público abarrotando el graderío y tan sólo una mancha negra en el centro de lo que se supone el ruedo indica la presencia del animal. Toda la composición se construye a base de elipses paralelas que van generando cierta sensación de profundidad y no se aprecia ningún elemento que permita identificar singularmente este recinto con la plaza de Valencia. Alrededor de la *vasija-plaza* se reparte una heterogénea masa de material que refuerza el contraste con el hueco o vacío que es el centro de la composición, coincidente con la arena del ruedo. El trazado de la elipse ya la había utilizado para pintar los platos que contienen su *Soupe française* (Fig. 79), *Zuppa di pesce* (Fig. 80), *Sopa marina* (Fig. 81) o *Arròs Brut* (Fig. 82) (1984) y las naturalezas muertas o bodegones como *Fum de cuina* (Fig. 83) o *Big spanish dinner* (Fig. 84) (1985),

“naturalezas muertas en transformación en las que insistía en el procedimiento de fabricación de la pintura y en la aproximación a las grandes transformaciones orgánicas”¹⁸⁰

y en las que la acumulación de viscosidad sirve para modelar los elementos y objetos que conforman las escenas. Miquel Barceló representa, por tanto, una plaza de toros como otro tema más en el que continuar con las transformaciones que desde 1983 habían comenzado con la introducción en perspectiva de composiciones curvas e inanimadas allá donde antes formas zoomorfas, quebradas y angulosas -como *Volador sobre la ciudad* (Fig. 85) o *Mapa de carn* (Fig. 86) (1982)- ocupaban la totalidad del lienzo. El mismo recurso y composición se encuentra en el cartel presentado para la

¹⁸⁰ Declaraciones de Miquel Barceló a POWER, Kevin: *Conversaciones con Miquel Barceló*. Alicante. Diputación de Alicante. 1985. Pág. 14-15, Op. Cit. CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *L'univers artístic de Miquel Barceló*. UIB. Palma 2003. Pág. 90.



Fig. 79 Miquel Barceló. *Soupe française*. Óleo sobre collage 220x270cm. 1983



Fig. 80 Miquel Barceló. *Zuppa di pesce*. Técnica mixta sobre tela 81x100cm. 1983



Fig. 81 Miquel Barceló. *Sopa marina*. Técnica mixta sobre tela 238x320cm. 1984



Fig. 82 Miquel Barceló. *Arròs Brut*. Técnica mixta sobre tela 80x95cm. 1984



Fig. 83 Miquel Barceló. *Fum de cuina*. Técnica mixta sobre tela 197x200cm. 1985

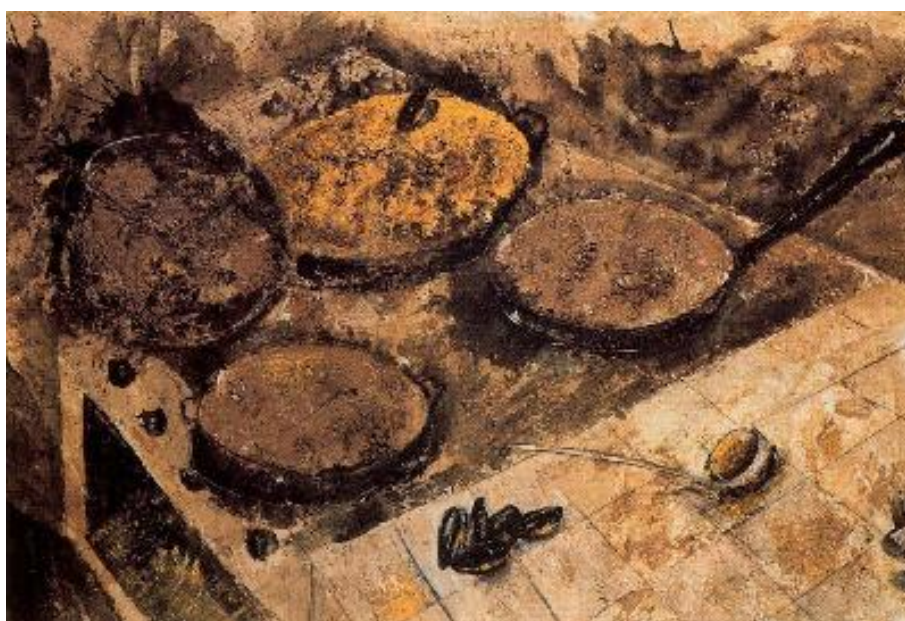


Fig. 84 Miquel Barceló. *Big Spanish Dinner*. Técnica mixta sobre tela 200x300cm. 1985



Fig. 85 Miquel Barceló. *Volador sobre la ciudad*. Técnica mixta sobre tela 114x162cm. 1982



Fig. 86 Miquel Barceló. *Mapa de carn*. Técnica mixta sobre tela 195x345cm. 1982

Feria de Nimes de 1988(Fig. 87) aunque en esta ocasión, la transformación de plaza en vacío, hueco o cráter es más evidente dado el agresivo contorno rojizo con que lo rodea. Se hace inevitable poner en relación estas composiciones con obras que realiza



Fig. 87 Miquel Barceló. Feria de Nimes. Técnica Mixta sobre papel. 1988.

paralelamente a ésta -como son *Sístole diástole*, *Nou forats*, *Euroafrisia*, *Fifteen holes* o *Two poles* (1987)- y en las cuales los *cráteres* parecen salir cuando menos de un paisaje lunar entre colores claros y primario (Fig. 88) al contrario que las plazas de toros de 1990, si bien con el mismo sistema de técnica mixta con pasta de papel.



Fig. 88 Miquel Barceló. Constel.lació nº4. 1987.

Y es que las plazas de Valencia y Nimes no dejan de ser cráteres vistos desde el cielo surgidos del método de trabajo o técnica que experimente en ese momento –tal y como el propio Barceló declara: “[...]Y la forma de la plaza corresponde en cierto modo a eso, a un círculo, un cráter”.¹⁸¹-, técnica que en su caso precede a la idea como él mismo explicaba con el siguiente ejemplo en 1983:

“El tema vino dado por la técnica... cosa que ocurre a menudo. Primero hago algo y luego pienso que parecen las escamas de un pescado. Entonces, pinto un pescado.”

El caso de su pintura de toros no escapa a esta suerte, tal y como el artista declaraba en 2004 respecto de la serie Lanzarote de 2002 con idénticos argumentos con los que justificaba pintar un pescado en el año 1983: *“Nunca fui con la idea de pintar temas taurinos, ni mucho menos, sino que vinieron por sí solos, así como resultado de estas búsquedas técnicas”¹⁸²*. En cierta manera, Barceló se está retratando así como el genio del que nos habla Kant¹⁸³ puesto que no es capaz de identificar ni explicar su proceso creativo de forma secuencial o coherente, dejándolo de manos de su talento natural.

¹⁸¹ BARCELÓ, M. ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 75

¹⁸² Entrevista de Pascal Torres a Miquel Barceló el 1 de Junio de 2004 con motivo de la exposición de la serie *Lanzarote* en Fuendetodos,, publicada en el catálogo de la exposición *Miquel Barceló: Serie Lanzarote*, del Museo del Grabado de Fuendetodos (19 Junio - 19 Septiembre) y en el Centro Cultural Bancaja de Alicante. (Octubre 2004 - Enero 2005).
TORRES, Pascal. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/Pascal_Torres_31.pdf

¹⁸³ “[...] el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tengan poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos [...]”

KANT, Immanuel. *Critica del juicio*. Espasa. Madrid. 1997. Pág 263.

Miquel Barceló se reitera en la imposibilidad de poder explicar su propia obra a través de un proceso coherente en muchas ocasiones de su puño y letras:

“[...] Por qué será que estando mi pintura tan entremezclada con mi vida, sea incapaz de verla en su totalidad? Probablemente por la misma razón que soy incapaz de elaborar estrategias pictóricas, ello hace que cada cuadro sea el último y lo único pintable. Me acuerdo muy bien de la desazón de estar pintando cebollas. [...] Nunca fue una idea antes de ser un cuadro [...]”¹⁸⁴

En cualquier caso, sería inexacto limitarse a entender su obra como un mero producto del azar, puesto que es el azar del que se sirve el artista el que se transforma en el universo temático con el que Barceló se identifica¹⁸⁵ una y otra vez. Un universo temático en el que tienen cabida cráteres, bibliotecas, bestiarios, peces y, cómo no, los toros resultado de “*estas manchas que había experimentado en la realización de los paisajes cuando intentaba acotar esta forma circular*”¹⁸⁶ a base de otra técnica utilizada en Lanzarote: la de los cortes con una sierra de disco sobre las planchas de zinc a fin de expresar esa “*especie de movimiento circular*”, movimiento cíclico que lo abarca todo.

¹⁸⁴ BARCELÓ, Miquel. *Escrito en el aire*. ABC Cultural de 2 de octubre de 1999. Madrid. Pág. 42

¹⁸⁵ “*Primero hago las cosas y luego encuentro una explicación*”, declaraba el propio artista en una entrevista realizada por el periodista Joaquín Luna.
LUNA, Joaquín. *Magazine*. Madrid. 29 de marzo 1998. Pág. 23

¹⁸⁶ *Ibid.* Pág. 23



Fig. 89 Miquel Barceló. *Constel·lació n°6*. Técnica mixta sobre tela 200x200cm. 1989.

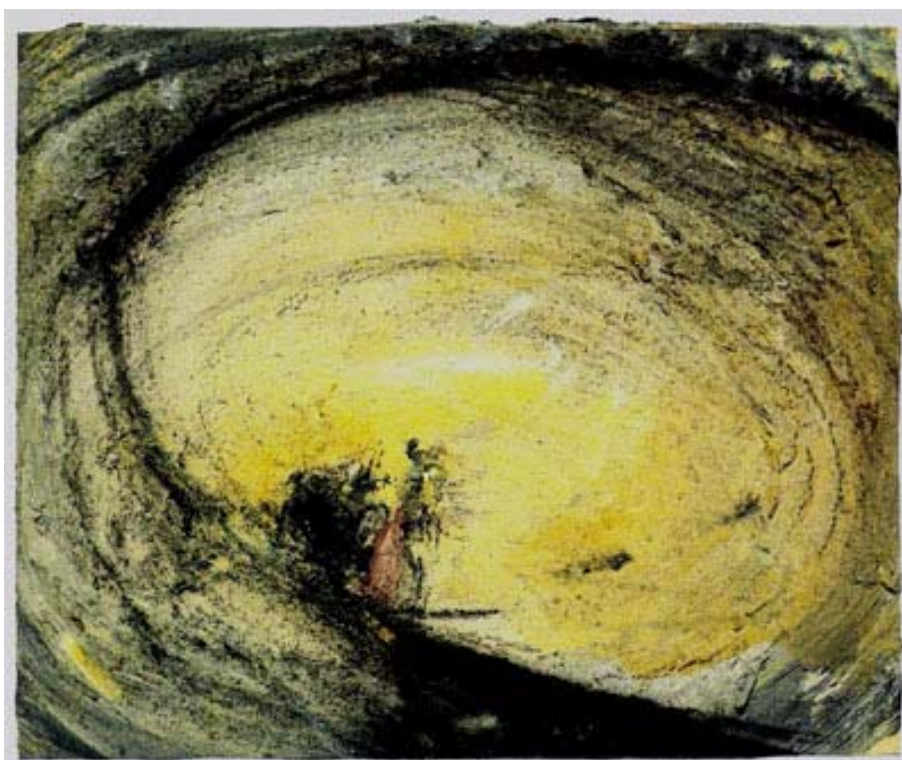


Fig. 90 Miquel Barceló. *En las tablas*. Técnica mixta sobre tela 47x55cm. 1990.

3.2 Los procesos creativos (II): La intuición del movimiento en la plaza.

Miquel Barceló se refiere en numerosas entrevistas al hecho de que su obra es profundamente intuitiva: “Yo sé las cosas una vez hechas. Nunca a priori. Es un proceso intuitivo”.¹⁸⁷ La intuición, seguida por el artista en base al proceso creativo de su trabajo, extrae argumentos reiterativos para sus obras como si de un violento vórtice de ideas se tratara. Así pues, no tan sólo con la tauromaquia, sino en sus temáticas en general, Barceló otorga a la experimentación con la técnica que aplique en determinado momento el mérito, accidente o justificación de la materia protagonista del trabajo que realice. Su obra *taurina* hasta 1990 es, como se ha visto, escasa y de alguna manera fortuita y fruto de los ocasionales encargos de carteles para las ferias de Valencia y Nîmes en los que se aprecia la adaptación de su técnica al tema en cuestión. La generalización del trazado curvo, el movimiento circular o la formación de cráteres que incorpora a su repertorio artístico desde 1983 -ya sean bodegones, cefalópodos, desiertos o tauromaquias- se concreta en el caso de las corridas de toros en una reflexión sobre la importancia en ellas de la geometría y el movimiento implícito en las trayectorias que generan sus protagonistas. Barceló atiende a ello en un coloquio en Nîmes que protagonizó junto al torero Luis Francisco Esplá:

“Esplá: [...] Una noche, aquí, en Nîmes, me hablaste de los círculos. Te preguntabas si un torero, cuando realiza una faena, trazaba círculos perfectos a partir de las circunvoluciones de la capa y del toro en torno suyo; y si sus pies inmóviles trazaban una especie de cráter al girar...En ese momento pensé que lo que decías era efecto del champán. No obstante, tomé nota de aquellas reflexiones y las puse a un lado, pensando que algún día me serían útiles, hasta que, una

¹⁸⁷ GIL, Iñaki. “La esfera”. *El Mundo*. Madrid. 2 de marzo de 1996. Pág. 2

mañana, me ocurrió una cosa curiosa: estaba en el campo delante de mi finca, lucía un sol limpio, inmaculado...

Barceló: Como una playa por la mañana...

Esplá: ...y me puse a torear. El toreo de salón es lo que más se acerca al toreo perfecto. Porque no hay ningún toro que venga a turbar tu lenguaje. Llegado un momento, me paré porque estaba agotado, quería descansar, me senté, y miré el suelo. Me dije “Coño! Tiene razón el cabrón de Miquel!” Todo estaba nítidamente dibujado en el suelo: los círculos, el cráter, los movimientos de la capa, que se supone que son los del toro, ¡todo estaba ahí! Desde entonces, comprendo el vínculo total, absoluto, que existe entre el círculo, la curva y el toreo, que en su esencia debe ajustarse al máximo a ese concepto.”¹⁸⁸ (Fig. 91)



Fig. 91 Miquel Barceló. *Corrida*. Litografía 66x90cm. 1990

¹⁸⁸ BARCELÓ, M. ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 74-75

De esta lectura es arriesgado, e incluso injustificado, deducir que la característica resolución formal de muchas de sus obras a base de movimientos circulares provenga de este tipo de interrogantes que planteó, por ejemplo, al torero Esplá. Pero no lo es decir que, de la misma manera que *las escamas de un pescado*, el azar formal y técnico de su trabajo le llevó a poder justificar y poner en contexto sus obras de temática taurina que realizará desde 1986 hasta 2011. En este tiempo, Barceló realizó dos series, la primera de ellas tal vez la más conocida de su obra en relación con los toros¹⁸⁹ -la realizada en 1990- que constaba de treinta y tres lienzos en técnica mixta sobre tela o papel y cinco litografías de *plazas-espinales* y cabezas de toro que se ejecutan a la vez que un bestiario de rinocerontes, jirafas o elefantes, ya que coincide en el tiempo con el regreso de su primer viaje a África en 1988¹⁹⁰, momento en el que vuelve a su obra el color dejando de lado sus cuadros blancos:

“[...] supuso una vuelta al color, a la figura. Fue como una especie de orgía, después de tanta cuaresma [...]”¹⁹¹

¹⁸⁹ Como ejemplo de ello, una de las obras de esta serie (*Faena de muleta*) fue subastada en Christies' s a finales de junio de 2011 por 4,4 millones de euros, convirtiendo así a Barceló en el artista español vivo mejor valorado y superando así a Antonio López. Su anterior *récord* estaba en 1,3 millones de euros por la obra *Tres equis*, también de la misma serie.

¹⁹⁰ Barceló las enumera en un anuario de 1990 en el que contabiliza “30 cuadros de toros hechos entre julio y octubre en Mallorca [...], 10 litografías de toros, bestiario, etcétera [...] 1 cartel de toros Beneficencia Madrid [...] Libro de toros. Reproducción de 30 cuadros+reverso+dibujos+cuento de R.Rey Rosa[...].” BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África*. Galaxia-Gutenberg. Barcelona. 2004. Págs. 48-49

¹⁹¹ Entrevista a Gorka Larrabeiti en el artículo *Barceló por Barceló*. Revista Cervantes nº4-2003/I. Pág. 15-16. En ya fechas tan lejanas de aquel su primer viaje como en el 2010, Miquel Barceló reconocía la importancia que tuvo esta estancia en su obra y en vida: “De África volví distinto. Fue como si me hubieran hecho un scanner integral que hubiera provocado un cambio en mi interior.”

Entrevista de Álex Vicente en Aviñón con motivo de la inauguración de tres exposiciones en el Palacio de los Papas el 26/06/2010.

En esta serie se distingue en algunos de sus cuadros como modelo arquitectónico y escenario la plaza de toros de Arles o el coso de Nimes (Fig. 92) -ambos anfiteatros romanos- como puede apreciarse en *El paseíllo* (Fig. 93), *Muletazo* (Fig. 94) o *Muletero* (Fig. 95). Otro modelo arquitectónico utilizado para algunas de las obras de esta serie fue



Fig. 92 Plaza de toros de Nimes, Francia



Fig. 93 Miquel Barceló. Miquel Barceló. *El paseíllo*. Técnica mixta sobre trale 203x303cm. 1990



Fig. 94 Miquel Barceló. *Muletazo*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x173 cm



Fig. 95 Miquel Barceló. *Muletero*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x164 cm.

la plaza de toros de Felanitx (Fig. 96), de la que ya se ha hecho referencia en el capítulo correspondiente y que se puede observar su similitud en cuadros como *La cuadrilla* (Fig. 97), *Suerte de varas* (Fig. 98) o *La suerte de matar* (Fig. 99). Por otro lado, la posterior



Fig. 96 Plaza de toros de Felanitx, Mallorca.



Fig. 97 Miquel Barceló. *La cuadrilla*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x200 cm.



Fig. 98 Miquel Barceló. *La suerte de varas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 264x294 cm



Fig. 99 Miquel Barceló. *La suerte de matar*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x203 cm.

serie *Lanzarote* (Fig. 100-Fig. 101), que consta de veinticinco aguatinas, quince de ellas tienen las corridas de toros como tema. Sobre ellas, Miquel Barceló reflexiona diciendo:



Fig. 100 Miquel Barceló. Lanzarote 48. Aguatina 43x53cm. 2002



Fig. 101 Miquel Barceló. Lanzarote 61. Aguatina 70x83cm. 2002)

“[...] he intentado plasmar esas cosas, lo que queda, los espacios, y pensaba en lo que se dice del toreo moderno, de Belmonte, que comenzó con curvas. Viene a ser el equivalente del cubismo en pintura, o, en física, del espacio curvo de Einstein; es el momento en que se acaba un modo de torear que podríamos denominar “romano”, lineal [...] únicamente había secuencias donde el toro y el torero se cruzaban; una secuencia tras otra, como en el cine. Y Belmonte es el primero que cambia esa tendencia, el primero que gira, que hace girar al toro [...]”¹⁹²

Barceló muestra a partir de este comentario un conocimiento de la evolución técnica y estética del toreo que para él arranca con Juan Belmonte¹⁹³ y Joselito *El Gallo*:

¹⁹² *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 74-75

¹⁹³ Existe entre aficionados la eterna discusión del origen del toreo moderno, entendido como tal el toreo en redondo. José Alameda, en su libro *Los arquitectos del toreo moderno*, arremete contra la idea simplista y muy extendida de que esta nueva concepción técnica y estética de la lidia comienza con Juan Belmonte: “Así, ha venido a resultar que el repertorio de ideas habituales del aficionado figure, como explicación casi única del nacimiento y desarrollo del toreo moderno, la de que Juan Belmonte lo inventó y que, más tarde, Gitanillo de Triana (Curro Puya) depuró ese toreo, al mantener bajas las manos, ahondando el lance. Ambas afirmaciones son, sin embargo, falsas. La que se refiere a Gitanillo de Triana lo es radicalmente, porque no fue Gitanillo en mantener las manos bajas, sino Joaquín Rodríguez “Cagancho”. [...] En cuanto a la creencia de que Juan Belmonte inventó el toreo moderno, es verídica en parte, y en parte no. Cierto que él hizo algo decisivo, pero no todo. Otros hicieron lo suyo y no se ha dicho. No existe innovación que surja de la noche a la mañana sin su porqué, como no hay planta que crezca de la tierra, si no le precedió una semilla. El hombre que plantó, sin sospecharlo la semilla del toreo moderno fue Rafael Guerra “Guerrita”, gran torero cordobés, tan enérgico para la acción como negado para el ejercicio de la crítica”. ALAMEDA, J. *Los arquitectos del toreo moderno*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2010. Pág. 15-16. Domingo Delgado de la Cámara opina, por el contrario, que “el perfil técnico del toreo actual se debe a muchos toreros. Es un hijo de muchos padres, donde Joselito y Manolete tienen tanta importancia o más que Belmonte. Quizá más. [...]” DELGADO DE LA CÁMARA, Domingo. *Revisión del toreo*. Alianza Ed. Madrid. 2002. Pág. 72. Sin embargo, las opiniones más coincidentes son que el toreo moderno arranca en realidad con Manuel Jiménez *Chicuelo*. Néstor Luján, en su *Historia del toreo*, lo justifica así: “*Chicuelo es creador del ritmo de torear moderno, del encadenamiento suave y fluente de las faenas [...] Todas las faenas –las buenas, se entiende- de Chicuelo poseían ligazón impalpable que, unida a la perfección que imprimía a sus pases, dieron lugar a aquella radiante armonía que ha quedado como modélica.*” LUJÁN, N. *Historia del toreo*. Barcelona. 1967. *Chicuelo* puso día y hora al nacimiento del toreo moderno en una faena realizada en Madrid el 25 de mayo de 1928 al toro de Graciliano Pérez- Taberero *Corchaíto*. “Ese día nació el toreo en redondo, algo que antes de *Chicuelo*, no se había producido más que ocasionalmente, por excepción y sin coincidencia clara de su alcance y significado [...] Ahora, sobre la base del toreo en redondo, cobraba vida la faena moderna, con distinto trazo, con otro empleo de los terrenos y un diferente desarrollo”. ALAMEDA, J. *Los arquitectos del toreo moderno*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2010. Pág. 24. Finalmente, reproduzco tan sólo el comienzo de la crónica de aquel día del periodista Federico Alcázar en el diario *El Imparcial*, el cual recomiendo su lectura completa por su bellísima redacción: “Yo,

“*Joselito podría ser el primer renacentista y Belmonte el primer barroco.*”¹⁹⁴

Esta evolución se expresa en el torear ceñido -a diferencia de los antiguos toreros, que daban muletazos desligados, dejando casi siempre ir suelto al animal- y llevar al toro embebido en el engaño desde el hecho de citar *cruzado*¹⁹⁵ para, de esta forma, describir una curva al final del pase. Es el inicio del toreo en redondo, de la ligazón de las *suertes*¹⁹⁶ y de la valoración del *temple*¹⁹⁷ como incorporación y cualidad estética. En las tauromaquias anteriores a la llegada de Belmonte se delimitaban los terrenos¹⁹⁸ de toro y torero, se citaba al toro en la rectitud y se le remataba *al hilo*¹⁹⁹, lo que en definitiva representa la diferencia entre el antiguo *lidiar* y el nuevo *torear*. Ajustando el toreo al cruce, Belmonte cambió la geometría de las suertes pasando de ser lineal a

Federico M. Alcázar, mayor de edad, natural de Albacete, con cédula personal vigente y en uso perfecto de mis facultades mentales, declaro solemnemente que la faena que realizó ayer tarde Chicuelo en la plaza de Madrid, con el toro Corchaíto de Graciliano Pérez-Taberner, ganadero y señor por derecho propio, es la obra de arte más grandiosa, más excelsa, más genial que se ha hecho en el toreo.[...]” extraído del libro de ALAMEDA, J. *El hilo del toreo*. Ed- Espasa. Madrid. 2002. Pág. 177.

¹⁹⁴ Extraído del artículo de GARCÍA CAVIEDES, Luis. “Miquel se pone torero”. *El día del mundo*. Palma. 28/7/1995

¹⁹⁵ *Cruzarse: Atravesarse el diestro en la suerte hacia el cuerno contrario del de su dirección, es decir, hacia el derecho, si es de derecha a izquierda, o hacia el izquierdo, si es de izquierda a derecha.* Véase COSSÍO, José María. *Los toros. Tomo I. vocabulario y anecdotario*. Espasa. Madrid. 2007. Pág. 172

¹⁹⁶ *Suerte: Cada uno de los lances de la lidia taurina.* Ibidem. Pág. 347

¹⁹⁷ *Templar: Adecuar el movimiento del capote a la violencia, velocidad, etc., de la embestida del toro.* Ibidem. Pág. 353

¹⁹⁸ *Terreno: El área de superficie del ruedo en que es eficaz la acción ofensiva del toro o la defensiva del torero.* Ibidem. Pág. 355

¹⁹⁹ Expresión taurina que se utiliza para describir la colocación del torero respecto al toro en su embestida. Citar *al hilo* es hacerlo hacia el pitón interior, al contrario que citar *cruzado* o *al pitón contrario*. Se considera que el cite *al hilo* conlleva mucho más riesgo para el torero que *al pitón contrario*, ya que con aquél, el toro tiende a seguir una línea recta en su embestida natural -con lo que se echa encima del lidiador-. Al cruzarse para citar *al pitón contrario*, el animal tiene que describir una curva hacia el exterior del eje del torero, aunque para ejecutarlo correctamente -sin usar el pico de la muleta-, el torero tiene que situarse entre los pitones del toro, lo que transmite una sensación de muchísimo riesgo.

basarse en la curvatura de las trayectorias. Gregorio Corrochano lo expresaba de esta manera:

*“El toreo tiene su explicación en el movimiento geométrico de dos líneas: una vertical, que es el torero, y otra horizontal, que es el toro. En tanto la línea vertical gira sobre sí misma sin variar de punto de apoyo en el suelo, la línea horizontal tiene que trasladarse, hacer un recorrido para ir y otro para volver. En aprovechar todo este tiempo empleado por el toro al embestir y revolverse, en ir y venir, que por rápido que parezca es lento si se compara con el giro del torero, está basada la defensa del torero y la posibilidad del toreo. En esta sencilla lección de geometría nace toda la difícil teoría del arte de los toros.”*²⁰⁰

Consecuencia de ello, al *cite* y *embroque*²⁰¹ se le añadió el *remate*²⁰² como parte fundamental del lance y se diluyeron definitivamente los tradicionales terrenos o jurisdicciones, divididos entre toro y torero, para que todos fueran posibles para el lidiador. El encadenamiento, sin recuperación de terreno por el torero, de los pases fundamentales –pase natural y pase de pecho- que se dibuja en la curva y “*que no hace sino anunciar otra curva, y después otra, otro juego en círculo y después otra curva, siempre tan vana para la embestida*”²⁰³ es la aportación de Juan Belmonte a la que se refiere Miquel Barceló y que dicen comenzó un 11 de Abril de 1913 en Madrid al

²⁰⁰ CORROCHANO, Gregorio. *Tauromaquia*. Ed. Espasa. Madrid. 1999. Pág. 220

²⁰¹ *Embroque*: “La disposición en que el torero se halla respecto al toro, cuando si no se moviera llevaría la cornada” (*Tauromaquia de Montes*)
Ibidem. Pág. 201

²⁰² *Rematar*: Último tiempo de las suertes, en el que se las da por terminadas airoosamente.
Ibidem. Pág. 330

²⁰³ WOLFF, Francis. *Filosofía de las corridas de toros*. Ed. Bellaterra. Barcelona 2008. Pág. 183

saludar al utrero con cinco *verónicas*²⁰⁴ seguidas²⁰⁵. Curiosas fechas en las que la revolución en la forma y arte de lidiar coincidían cronológicamente con el momento en que la Pintura, la Música y también la Ciencia estaban rompiendo con las leyes de representación y composición *clásicas* (entiéndase a Schönberg en la música, al cubismo en la pintura o incluso en el campo científico al concepto tradicional de gravedad, reformulado por completo en 1915 a través de la teoría de la relatividad general)²⁰⁶.

*“El toreo moderno empieza con las curvas. [...] antes de que se retiren los muleteros, en el momento en que limpian el ruedo, lo que mejor se ve es la línea curva del arrastre, pero también se observan perfectamente los pases, los movimientos.”*²⁰⁷

²⁰⁴ Se denomina *Verónica* al lance de frente básico del toreo de capa.

²⁰⁵ “La corrida debió celebrarse el día 25 de marzo, pero se aplazó hasta el día siguiente por la lluvia, lo que prolongo y exacerbó la expectación que había por juzgar a los “fenómenos”, como nos llamaban. Salí a la plaza con verdadera ansias de triunfar. Di al primer novillo cinco *verónicas* que entusiasmaron al público y, al salir de un recorte, me ceñí tanto, que recibí un pitonazo en un muslo. [...] Aquella noche entraba yo en los cafés de la calle Alcalá y Puerta del Sol, y las gentes, al reconocirme, me aplaudían y vitoreaban. Madrid estaba conquistado”. SÁNCHEZ NOGALES, Manuel. *Juan Belmonte, matador de toros*. Alianza Editorial. Madrid, 2009. Pág 152

²⁰⁶ De forma contrapuesta a los ejemplos dados, la revolución en el toreo sin embargo aspira a adaptar su nueva estética a los cánones clásicos de la *tragedia*: “Es curioso cómo en esta situación la corrida recuerda el juego de los elementos integradores de la tragedia clásica. El coro con la insufrible amenaza de sus fórmulas elementales, tejiendo el destino entre aprobaciones y lamentos; Dyónisos, espectador. Los personajes de la acción viviendo con lucidez la tragedia; Apolo y Dyónisos en indestructible unidad.” Op. Cit. TIERNO GALVÁN, Enrique. *Los toros, acontecimiento nacional*. Turner. Madrid. 1989. Pág. 48. También Michel Leiris explica la paradoja que es que la ruptura estética en la evolución del toreo se acerque a los cánones de belleza más clásicos: “En el pase tauromáquico, el torero, en suma, con sus movimientos calculados, su ciencia, su técnica, representa la belleza geométrica sobrehumana, el arquetipo, la idea platónica. Esa belleza toda ideal, intemporal, sólo comparable con la armonía de los astros, tiene una relación de contacto, de roce y de amenaza constantes con la catástrofe del toro, [...]” LEIRIS, Michel. *Espejo de la tauromaquia*. Ed. Aldus. México. 1998. Pág. 29

²⁰⁷ Op. Cit. BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010.. Pág. 74

En obras como *536 kilos* (Fig. 102) o *Verónica* (Fig. 103) se aprecia especialmente el interés por mostrar las trayectorias del toro, ya sea para describir la *fuerza centrípeta* sobre la que se basa una suerte bien ejecutada o los movimientos de un toro abanto²⁰⁸ de salida. De esta forma demostraba Barceló que la intuición²⁰⁹ que le hacía repetir una y otra vez trazos y gestos curvos en sus obras de temática taurina tenían desde luego un sentido – algo así como un presentimiento- que se enraizaba con los orígenes mismos del toreo moderno:

*“A mí, lo que me interesaba era esta especie de trazos en la arena así como su disposición que resultaba del movimiento...[...] me gusta esta especie de arquitectura, me parece maravillosa, esto es lo que yo he pintado muchas veces, esta cosa circular, es una arquitectura circular. Entonces en mis cuadros, sobre todo en los de toros, pero también en mis grabados, siempre es esta especie de movimiento circular lo que deseo expresar. Es algo que todavía no sé si lo he explotado del todo, sigue siendo un campo de experimentación.”*²¹⁰

Esta lectura geométrica de sus tauromaquias basada en las líneas de movimiento y las trayectorias se complementa en algunas de sus obras con otro aspecto fundamental en el arte de la lidia al que antes he hecho referencia, como son los terrenos²¹¹,

²⁰⁸ *Abanto: Dícese del toro espantadizo.*

Véase COSSÍO, José María. *Los toros. Tomo I. vocabulario y anecdotario*. Espasa. Madrid. 2007. Pág. 61

²⁰⁹ Véase nota 50

²¹⁰ Entrevista de Pascal Torres a Miquel Barceló el 1 de Junio de 2004 con motivo de la exposición de la serie *Lanzarote* en Fuendetodos,, publicada en el catálogo de la exposición *Miquel Barceló: Serie Lanzarote*, del Museo del Grabado de Fuendetodos (19 Junio - 19 Septiembre) y en el Centro Cultural Bancaja de Alicante. (Octubre 2004 - Enero 2005).Pág. 3

Op. Cit. TORRES, Pascal. http://www.miguelbarcelo.info/documentos/Pascal_Torres_31.pdf

²¹¹ Véase nota 73

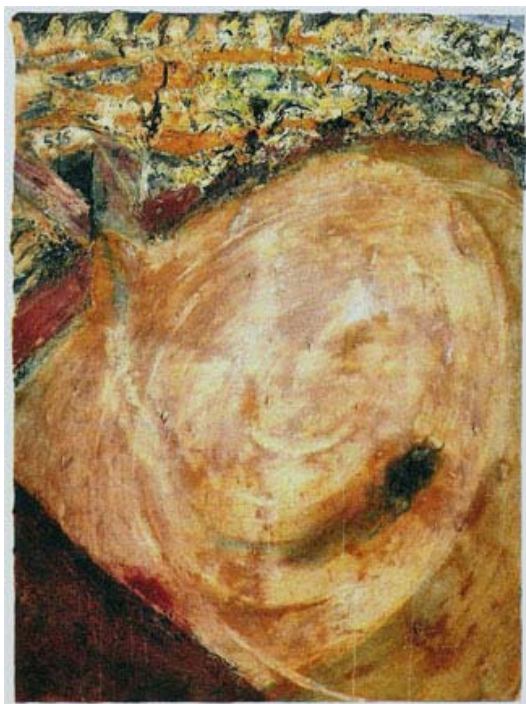


Fig. 102 Miquel Barceló. *536 kilos*. Técnica mixta sobre tela 164x135 cm. 1990



Fig. 103 Miquel Barceló. *Verónica*. Técnica mixta sobre tela 163x131 cm. 1990.

jurisdicciones²¹² y querencias²¹³ que Barceló, de forma implícita, representa. En esta serie de pinturas, los protagonistas –toro, torero, caballo- son apenas reconocibles dada la distancia con la que son representados. En base a esas distancias, todos ellos transmiten la tensión escénica que sólo en la plaza se percibe y que Barceló identifica como aquellas situaciones apreciables según varios momentos de la lidia, como se explica en este caso:

“Volviendo al asunto de los terrenos, recuerdo un cuadro que pinté, titulé “Ad marginem”(Fig. 104). Casi todo se desarrolla fuera del cuadro, el cuadro es tan sólo el resto del espacio, vacío; el toro y el torero están en el borde, casi no se les ve, al público tampoco, como si todo se lo hubiera tragado la arena. No obstante, hay una gran tensión en el cuadro, y es realmente una cuestión de milímetros, [...].Una diferencia de unos milímetros, y cambia absolutamente todo”²¹⁴.

En algunas ocasiones, Barceló ha comparado y equiparado, como ya hizo Michel Leiris, el trabajo del artista con el del torero:

“El torero siempre habla de la distancia, del espacio, pero estos son espacios invisibles, una especie de geometría fantasma, y esto es muy cercana a la pintura con esta idea de la perspectiva. Pero lo más importante es lo que sucede en la

²¹² *Jurisdicción: Su terreno, del torero y del toro. “La del diestro es el pedazo de tierra en que puede hacer suerte con el toro, y la de éste, donde alcanza con el hachazo” (Tauromaquia de Montes)*
Véase COSSÍO, José María. *Los toros. Tomo I. vocabulario y anecdotario*. Espasa. Madrid. 2007. Pág. 252

²¹³ *Querencia: El lugar de la plaza al que el toro muestra preferencia, y al que por ello suele tender a encaminarse después de cada suerte.*
Ibidem pág. 316

²¹⁴ *Op. Cit. BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. Sentimiento del toreo. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 82*

*arena. En una corrida de toros, se puede leer lo que pasó en la arena, es una bella metáfora de la pintura porque mis pinturas son como las huellas de lo que ha sucedido allí, todo lo que sucede en la cabeza, de hecho. El objeto de imagen es un poco como la arena de la arena, una especie de detritus de lo que ocurrió allí”.*²¹⁵

Las composiciones en *Ad marginem* (Fig. 104) como en *El primero* (Fig. 105), *El segundo* (Fig. 106) o *El tercero* (Fig. 107) quedan condicionadas por la posición que ocupan toro y torero en el margen del cuadro o, en lo que viene a ser en la plaza, las tablas. En estos cuadros se muestra la forma de fijar al toro de salida,



Fig. 104 Miquel Barceló. *Ad marginem*. Técnica mixta sobre tela 202x207. 1990.

²¹⁵ M. Barceló, cit. en Subiros, P. (ed.), *Miquel Barceló... Mapamundi*, exh gato, Fondation Maeght, Saint-Paul, 2002, p. 98

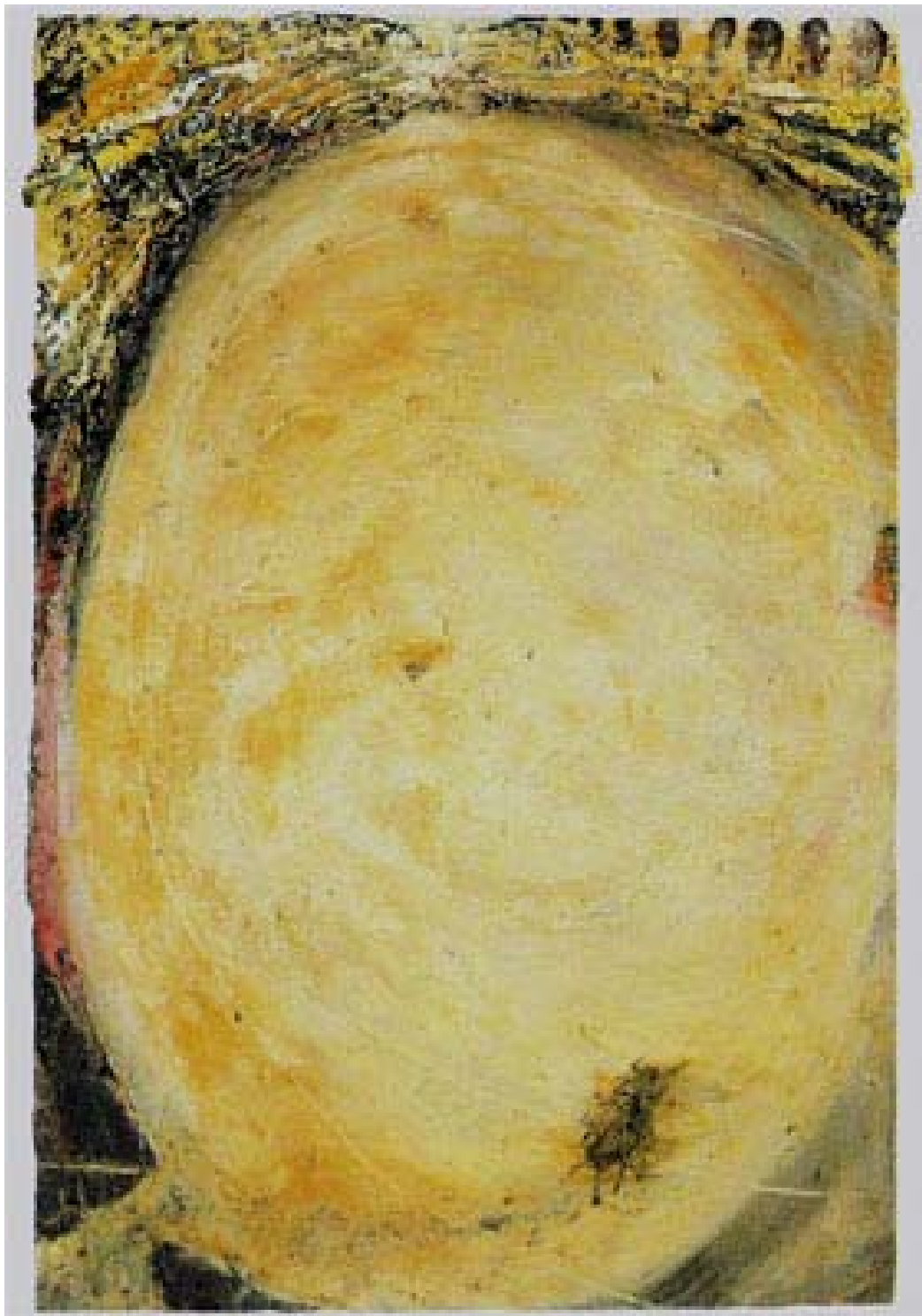


Fig. 105 Miquel Barceló. *El primero*. Técnica mixta sobre tela 196x140. 1990.



Fig. 106 Mique Barceló *El segundo*. Técnica mixta sobre tela. 198x135 cm. 1990



Fig. 107 Miquel Barceló. *El tercero*. Técnica mixta sobre tela. 197x140 cm. 1990

probándolo y alejándolo de su querencia natural, tal y como ya se aconsejaba en las tauromaquias antiguas²¹⁶. En otros cuadros como *La suerte de matar* (Fig. 99), *Banderillas negras* (Fig. 108), *Pase de pecho* (Fig. 109)²¹⁷ o *Cite sesgado* (Fig. 110) se observa, sin embargo, la ejecución de remate de esas suertes *dejando libre la huida* del toro desde la *contraquerencia*²¹⁸ y aprovechando las tablas, tal y como también se



Fig. 108 Miquel Barceló. *Banderillas negras*. Técnica mixta sobre tela 200x255. 1990.

²¹⁶ Francisco Montes Paquiro, en su *Tauromaquia* de 1836 explicaba al respecto: "Procurará el lidiador apartarles de ellas [las querencias] para todas [las suertes], cuidando además en lo posible dejarles libre la huida a estos sitios."

MONTES (Paquiro), Francisco. *Tauromaquia completa o sea, el arte de torear en la plaza*. Turner. Madrid. 1994

²¹⁷ Es curioso el título de esta obra, ya que, aparentemente, se está ejecutando un *natural*.

²¹⁸ Término que se entiende como estar fuera del abrigo de las tablas.

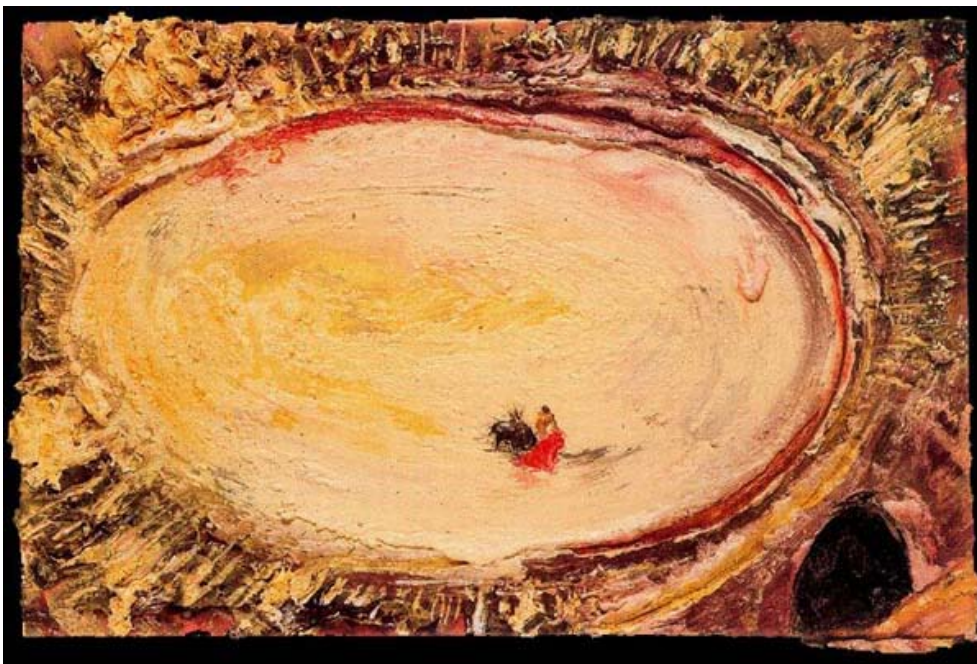


Fig. 109 Miquel Barceló. *Pase de pecho*. Técnica mixta sobre tela. 74x103 cm. 1990



Fig. 110 Miquel Barceló. *Cite sesgado*. Técnica mixta sobre tela. 51x61 cm. 1990

aconsejaba en la tauromaquia de Paquiro. Casualidad o no, en el vórtice en que se convierten las obras de esta serie se aprecian esas *querencias*²¹⁹ centrífugas que rechazan todo lo que entra y que es preciso, en la práctica del toreo, transformar en centrípetas, es decir, en invertir los terrenos en la lidia provocando una reacción hostil del toro hacia el torero, tal y como explicaba el maestro Esplá. Esa concentración de fuerzas contenidas en un círculo, la tensión perceptible y maleable que el torero maneja cambiando *los terrenos*²²⁰ durante la lidia según sea la condición del animal, se formaliza en base a *las suertes* que Barceló retrata en las series de 1990 y 2002. El gran vacío en estos cuadros que es la plaza y la posición exacta que adquiere cada protagonista otorga esa tensión que es perceptible perfectamente en el *sublime*²²¹

²¹⁹ Véase nota 92

²²⁰ La importancia del conocimiento de las querencias y terrenos se repite en todas las tauromaquias desde Montes e Hillo. Gregorio Corrochano lo resume de esta manera: "El que no haya dado cuenta de la querencia de un toro, torea a ciegas; el que se haya dado cuenta, la aprovecha. Hay que conocer las querencias y aprovecharlas, unas veces para defenderse, y otras para dar emoción, pero siempre sabiendo por dónde anda el toro y por dónde debe andar el torero. Cuando va cada uno por su terreno, anda por la plaza el toreo. Cuando los terrenos del toro y del torero se confunden, anda por la plaza la Muerte". Op. Cit. CORROCHANO, Gregorio. *Tauromaquia*. Ed. Espasa. Madrid. 1999. Pág. 265

²²¹ El filósofo francés Francis Wolff, en su libro *Filosofía de las corridas de toros*, desarrolla la comparación entre la tauromaquia como espectáculo natural y el concepto de *sublime* en el sentido que Kant plantea en su *Crítica del juicio*. En este texto, Wolff identifica el papel de la fuerza de la Naturaleza que sobrecogen al Hombre en la figura del toro: "El carácter irresistible de la fuerza de la naturaleza [ese toro desenfrenado] nos hace reconocer, a nosotros, seres naturales [nosotros, pobres seres humanos], nuestra impotencia en el plano físico [...]". Advierte que en una corrida de toros el disfrute de lo sublime "nada tiene que ver con la delectación cruel ni con el esplendor de caos o el frenesí dionisiaco: la "domesticación artística de lo horrible", como decía Nietzsche de la tragedia. Es la admiración impresionada ante la grandeza absoluta, el sobrecogimiento turbador ante un poder desmesurado." Para ilustrar estas ideas, Wolff describe sus sensaciones en algunas corridas de toros (Pamplona, Nimes, Madrid...), recuerda protagonistas como los toros que más le sobrecogieron (*Chivito*, de Pablo Romero o *Inoportuno*, de Miura) o toreros de faenas épicas (Luis Francisco Esplá en Pamplona, César Rincón en Madrid, Nimeño II en Nimes...) "El primer efecto de lo sublime es abrumar al hombre y el segundo es el de elevarlo. Al principio, se apodera de nosotros el espanto ante ese aspecto [el del toro a la salida del toril], aunque ningún daño personal puede afectarnos entonces [sentimos intensamente la comodidad de nuestros incómodos tendidos], pero, cuando toda la furia de la naturaleza se manifiesta, el hombre siente una energía interior que puede liberarlo de todos los temores, mediante la voluntad o la resignación, mediante el ejercicio o la abdicación de su libertad moral, y esa conciencia de sí mismo vuelve a animarlo y lo alienta. Francis Wolff destaca, finalmente, el componente ético en las corridas de toros que las acercan al hecho sublime: Una guerra reñida con orden y con respeto absoluto del adversario: ésa es exactamente la ética agonística de las corridas de toros. ¿Dónde se ha visto una realidad que corresponda a



Fig. 111 *Con Curro Romero en Nimes*. Fotografía de Fernando Salas. 1992.

espectáculo de las corridas de toros que Barceló frecuenta y cultiva por aquellos años con la amistad de toreros de la talla de Luis Francisco Esplá o Curro Romero²²² (Fig. 111).

El proceso creativo se invierte una vez más:

*“[...] A veces son los cuadros los que dan vida a las ideas, no al revés. Cada vez que he pintado a partir de una idea, he fracasado. Para que todo funcione, ha de ser el cuadro el que genere las ideas.”*²²³

esa imagen sino en las corridas de toros, que hacen realidad su ideal ante nuestros ojos? Y eso es precisamente lo que las hace sublimes.”

Op. Cit. WOLFF, Francis. *Filosofía de las corridas de toros*. Ed. Bellaterra. Barcelona 2008. Pág 229-239

²²² La relación con el torero Curro Romero bien pudo venir dada por la amistad común que compartían con el cantaor José Monje Cruz “Camarón de la isla”. En 1992, *Camarón* anunció la publicación de su último trabajo “*Potro de rabia y miel*”, para cuya portada Miquel Barceló realizó un dibujo en acuarela. Para la VII Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, que se iba a celebrar en el mes de septiembre de 1992, estaba previsto que el espectáculo inaugural fuera una mezcla de cante y toreo, que iba a correr a cargo de *Camarón* y Curro Romero en La Maestranza. Desgraciadamente, el cantaor falleció antes de poder interpretarlo. Barceló declaraba en una entrevista recientemente que continúa escuchando flamenco: *Y, por supuesto, no he dejado nunca de escuchar a Camarón. Cuando estoy en África lo escucho tanto que mis amigos de la aldea se lo han aprendido de memoria. Les entra muy bien y cuando menos te lo esperas los oyes cantar “Canastera”*. Entrevista de Teresa Sesé el 04/07/2010.

SESÉ, Teresa. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/Magazine_141.pdf.

²²³ Ibid. Pág 77.

Así que, como él mismo declara, fue después de pintar estas escenas taurinas cuando Barceló empezó a ir “*un poco más a los toros para ver si era verdad lo que estaba pintando, para ver si se parecía*”²²⁴, es decir: su intuición, una vez más, le convierte en un curioso observador a posteriori de la verdad que imagina y que le aleja de la imagen del característico y pedante aficionado que caricaturizaba Pérez de Ayala en su *Laudator temporis acti*²²⁵. La geometría oculta, intuitiva, que se observa en cada una de sus escenas, es la que otorga finalmente significado al conjunto, un significado que, como se ha visto, no es en absoluto evidente. Esta misma geometría es la que se puede apreciar, curiosamente, en unas escenas muy bien conocida por Barceló, como son los *Estudios para corridas de toros* de Francis Bacon, obras muy influenciadas por la amistad y afición que el artista británico comparte con el pintor y escritor surrealista Michel Leiris -cuya obra es también conocida por Barceló, como se verá más adelante-²²⁶ De esta manera, sus obras entendidas como una *geometría y cinemática taurina*²²⁷ no son más que la explicación de las suertes a través de “*líneas que simbolizan*

²²⁴ Declaraciones de Miquel Barceló recogidas por la periodista Alba Rueda con motivo del premio Príncipe de Asturias otorgado al artista en 2003.

Op. Cit. RUEDA, Alba. *La tauromaquia como metáfora de la pintura*. <http://barcelona.mundotoro.com/noticias/noticia.aspx?value=26404>

²²⁵ Así se refiere D. Ramón López de Ayala a los aficionados: “*En resolución: el público de toros –fuera y dentro de los cosos taurinos- se asemeja a los públicos de los países civilizados en su falta de inteligencia, si bien los públicos extranjeros lo reconocen (y esto es principio de sabiduría) y el de toros se tiene por infalible. La ignorancia no estriba tanto en el ignorar, cuanto en el ignorar que se ignora*”.

PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Obras completas. Tomo III*. Ed. Aguilar. Madrid. 1966. Págs. 794 y 830.

²²⁶ PEPPIATT Michael. *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Gedisa. Barcelona. 1999. Pág. 272

²²⁷ Expresión apuntada por José Ortega y Gasset al referirse al toreo de Domingo Ortega, cuando dice: “*Es extraño que no se haya compuesto nunca una geometría y cinemática taurina, cuando todo el que ha querido explicar una suerte ha tenido que tomar el lápiz de dibujar líneas que simbolizan movimientos. [...] Toro y torero, excepto en la cogida, no deja margen a la atención para percibir en su detalle la doble melodía de los movimientos que es cada suerte. De aquí que la doctrina expuesta por Domingo Ortega se nos presenta con cierto aire de teorema geométrico. Todo lo demás es geometría ó cinemática. En la lidia todo es rápido y dramático y nos sobrecoge. Toro y toreo son dos sistemas de puntos que han de variar en correlación el uno con el otro. [...]*”

ORTEGA y GASSET, José. *La caza y los toros*. Espasa-Calpe. Madrid. 1962. Pág. 126

movimientos, terrenos y querencias que se manifiestan en una corrida de toros tal y como relataba Ortega y Gasset acerca del toreo del maestro homónimo Domingo Ortega:

“Toro y torero constituyen lo que los matemáticos llaman grupo de transformaciones geométricas. Es sabido que la geometría reclama en sus cultivadores una peculiarísima dote nativa para la intuición de las relaciones espaciales, ello acontece también en la geometría del toreo. En la terminología taurina en lugar de espacios y sistemas de puntos, se habla de terrenos y esta intuición de los terrenos- toro y torero- es el don congénito y básico que el gran torero trae al mundo. Merced a él, sabe estar siempre en su sitio, porque ha anticipado infaliblemente el sitio que va a ocupar el animal. Todo lo demás, aún siendo importante es secundario: valor, gracia, agilidad de músculo. El esfuerzo y un continuado ejercicio permiten que quien carece de ese don llegue a aprender algunos rudimentos de la ciencia de los terrenos y consiga realizar, sin ser atropellado algunas suertes gruesas como los capotazos de los peones. Pero el toreo auténtico y pleno, presupone ineludiblemente aquella extraña inspiración cinemática que es, a mi juicio, el más substantivo talento del gran torero. Por eso la excelencia de éste, aparece inmediatamente desde sus primeras actuaciones.”²²⁸

Captado como espectador, como si diera forma a la máxima kantiana de que “*el espectáculo resulta más atrayente cuanto más espantoso es*”²²⁹, Barceló plasma de

²²⁸ /ibidem

²²⁹ “Elevados peñascos suspendidos en el aire y como amenazando, nubes tempestuosas reuniéndose en la atmósfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso Océano agitado por la tormenta, la catarata de un gran río, etc., son cosas que reducen a una insignificante pequeñez nuestro poder de resistencia, comparado con el de tales potencias. Mas el aspecto de ellos tiene tanto más atractivo, cuanto

manera intuitiva en estas obras las reglas y normas en la práctica del toreo²³⁰: el trazado en redondo, la liturgia de la ceremonia taurica y la determinante delimitación de los terrenos y querencias de los protagonistas. Tal vez por eso, Miquel Barceló se atreva a comparar los gestos del pintor con los del torero,

“dando vueltas sobre el lienzo, con el cuadro en el suelo²³¹ [...] Yo estaba de pie, ahí en medio y hacía gestos circulares, muy similares a los del capote. Lo que me interesaba era reflejar el torbellino, y después el vacío central. Y lo que quedaba en el albero después de la faena, las marcas que dejan el toro y el torero”²³²

al igual que años atrás él mismo se representaba como un animal en su taller “*pintando a cuatro patas*”²³³, buscando esa experiencia orgánica ligada a lo más puro y fundamental que conecta al ser humano con el animal o, dicho con las mismas palabras de Barceló, “*la transformación del artista en animal*”²³⁴.

es más terrible, puesto que nos hallamos seguros, y llamamos voluntariamente estas cosas sublimes, porque elevan las fuerzas del alma por cima de su medianía ordinaria, y porque nos hacen descubrir en nosotros mismos un poder de resistencia de tal especie, que nos da el valor de medir nuestras fuerzas con la omnipotencia aparente de la naturaleza.”

Op. Cit. KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Espasa. Madrid. 1997. Pág. 204

²³⁰ Con respecto a su *manera intuitiva*, me remito de nuevo a la nota 31 y 50

²³¹ Declaraciones de Miquel Barceló recogidas por la periodista Alba Rueda con motivo del premio Príncipe de Asturias otorgado al artista en 2003.

Op. Cit. RUEDA, Alba. *La tauromaquia como metáfora de la pintura*. <http://barcelona.mundotoro.com/noticias/noticia.aspx?value=26404>

²³² LARRABEITI, Gorka. “Barceló por Barceló”. Revista Cervantes nº4-2003/I. Pág. 15-16

²³³ Op. Cit. BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 88

²³⁴ Ibid pág. 89

3.3 Miquel Barceló y Michel Leiris: Los toros entendidos como rito mediterráneo.

El interés de Miquel Barceló por la temática de toros se confirma, como se ha visto, hacia 1990, al pintar la primera serie taurina. Coincide esta fecha justo después del regreso de su primer viaje a África en 1988 con Javier Mariscal y Pilar Tomás, donde pasa medio año (de enero a julio). En este viaje atravesaron el desierto de Sahara hasta llegar a Gao, Mali²³⁵, a donde regresó de nuevo Miquel Barceló en el invierno de 1990. Desde 1992, Barceló pasará largas y frecuentes estancias en su casa-taller de Gogoli (Fig. 112), en el país Dogón de Mali, tierra con la que se siente especialmente vinculado. Este interés por el pueblo dogón le llevó a conocer las obras de Marcel Griaule²³⁶, antropólogo francés al cual se le reconoce como pionero, junto con Michael Leiris, en la expedición a las tierras de los dogones en 1931. En estas obras, Griaule reconstruye la exégesis y las estructuras del pensamiento sagrado, los mitos y ritos²³⁷ del pueblo dogón (Fig. 113), así como el estudio de sus máscaras ceremoniales. Es posible que Miquel

²³⁵ "Primer viaje a África, con Javier Mariscal y Pilar Tomás. Atraviesa el desierto de Sahara hasta llegar a Gao, Mali, donde conoce al escultor Amahigueré Dolo, que se convertirá en su colaborador y amigo. La estancia se alarga medio año (Enero - Julio) y viaja por Mali, Senegal y Burkina Faso. Trabaja principalmente sobre papel, utilizando pigmentos locales y sedimentos fluviales".
<http://www.miquelbarcelo.info/>

²³⁶ GRIAULE, Marcel. *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmëil* Librairie arthème Fayard. París. 1975. Este libro puede consultarse en http://classiques.uqac.ca/classiques/griaule_marcel/ogotemmeli_dieudeau/griaule_dieudeau.pdf.
GRIAULE, Marcel. *Masques dogons*. Ed. Muséum national d'Histoire naturelle. París. 2004

²³⁷ Dentro de sus tradiciones, se encuentra el ritual llamado Sigi, una fiesta que dura siete años -y que no se repite hasta sesenta años más tarde- y que conmemora, según el antropólogo Germaine Dieterlen, *el recuerdo del invento de la lengua y, por lo tanto, el invento de la muerte*. Es un acontecimiento cíclico que va de aldea en aldea. Durante estas procesiones, que están vetadas a niños y mujeres, las máscaras y las danzas cuentan la historia del origen del pueblo dogón en siete episodios. Uno por año. Marcel Griaule y Michel Leiris, los etnólogos que descubrieron el pueblo dogón en 1931, escribieron en su crónica de viaje: "Aquí ya no se nota nada de la sumisión de la mayoría de las personas que hemos encontrado hasta ahora [...] Todos los que conocemos (en África), sean negros o blancos, al lado de esta gente (los dogón) parecen figuras harapientas o esperpénticas. ¡Qué religiosidad tan enorme! Uno se topa continuamente con lo sagrado, todo parece sabio y trascendente... Esta noche sueñan los cuernos, y desde lejos se escuchan cantos."
SANZ, Javier. *Malí-Burkina Faso*. Gaesa. Madrid. 1991. Pág. 287



Fig. 112. Vista de la casa de Miquel Barceló en Gogoli.



Fig. 113. Rito funerario dogón.



Fig. 114 Miquel Barceló. Mural realizado para la Trienal de Luanda en 2007 junto con dos artistas angoleños.

Barceló comenzase a profundizar en las tradiciones dogones a partir de sus textos y así posteriormente incorporarlos a su imaginario artístico (Fig. 114). Michael Leiris, pintor y escritor vinculado al movimiento surrealista, se encontraba bajo las órdenes de Griaule durante esa expedición cuando “*acababa de romper con la cúpula surrealista y pasaba por malos tiempos personales*”²³⁸. De Michael Leiris es uno de los libros que Miquel Barceló apunta como lectura para su viaje hacia Mali en el invierno de 1990. *Leiris-literatura tauromaquia*²³⁹ es la nota que deja escrita en su diario haciendo referencia sin duda al pintor, escritor y etnógrafo Michel Leiris, cuya afición a los toros parece provenir de su vinculación con ceremonias sacramentales táuricas en Abisinia²⁴⁰. Michel Leiris, en su *Miroir de Tauromachie*, entiende la corrida de toros como una *institución*²⁴¹ con un valor particular, ya que cree

“[...] que su función en el orden general de las cosas es ponernos en contacto con lo más íntimo que hay en el fondo de nosotros, en circunstancias ordinarias lo más opaco, si no es que lo más oculto e impenetrable.”²⁴²

Según palabras del antropólogo José Antonio González Alcantud, en su análisis sobre el trabajo ya mencionado de Michel Leiris, “*la omnipresencia de la espiritualidad dogon plena de expresionismo sensorial y filosófico no andaba muy lejos de la taurología*

²³⁸ GIOBELLINA BRUMANA, Fernando. *El etnólogo y sus fantasmas. Leiris en África*. <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/215/216>

²³⁹ En esta anotación, Barceló sólo puede referirse a dos obras de Michel Leiris: *Espejo de Tauromaquia (Miroir de la Tauromachie)* y *La edad del Hombre (L'âge d'homme)*. BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África*. Galaxia-Gutenberg. Barcelona. 2004.

²⁴⁰ GARCÍA-BAQUERO, Antonio; ROMERO DE SOLÍS, Pedro. *Fiestas de toros y sociedad*. Universidad de Sevilla. 2004. Pág. 470-471

²⁴¹ En este caso, entendida como *hecho de prestigio debido a su antigüedad*.

²⁴² LEIRIS, Michel. *Espejo de la tauromaquia*. Ed. Aldus. México. 1998. Pág. 15

entendida al modo del Leiris de *Miroir de la tauromachie* [...].”²⁴³ Para Vanessa Fauchier, Michel Leiris entendía la tauromaquia como una experiencia dionisiaca básicamente²⁴⁴, es decir, impulsiva, instintiva y orgiástica –en contraposición a los caracteres de serenidad y elegancia apolíneos que también incorporaba en su concepto de tauromaquia José Bergamín- en la que se ejemplificaba la “*comunidad total de dos seres o ese instante tremendo y conmovedor en que el torero y la bestia -el Yo y el Otro- se cruzan sin tocarse*”²⁴⁵. A través de Leiris, Barceló tiene conocimiento de una suerte de vinculación, de reminiscencia en la tauromaquia con lo ancestral, con aquel mecanismo mimético y taumatúrgico que al parecer aplicaban los hombres primitivos en sus representaciones mágicas de escenas de caza del *bos taurus primigenius*, el toro flechado que protagonizará años más tarde su cartel para la Real Maestranza de Sevilla y que aquí el artista recoge para “*verse como un animal*”²⁴⁶. Por ello, no es casualidad que su interés por aspectos rituales y ancestrales, como son las corridas de toros, se

²⁴³ Parece ser que Michel Leiris y Marcel Griaule, vinculados al Musée de l’Homme de París y a la École Pratique des Hautes Études, se entregaron al estudio de las Ciencias de la Religión después de formar parte en 1934 de la expedición Dakar-Djibuti, poco después de sus primeros contactos con el pueblo dogón en 1931. Al publicar en 1937 el *Miroir de la tauromachie*, Leiris sitúa en el centro del debate del grupo formado por él, Bataille y Callois, el asunto taurómico. Como dato curioso, según Annie Maillis, Leiris trató de establecer un club taurino nada menos que en el Museo del Hombre de París en el que aparecen nombres como Picasso, Dora Maar, Sabartés o René Char. Al parecer, una vez iniciado el club en el café Madrid del boulevard Montmartre, ni Leiris ni Picasso asistirán a sus sesiones, “según el primero porque no quería acudir a un club que cataloga como <<misa de difuntos>>, para añadir que la única afición verdadera era la española.” Op. Cit. GARCÍA-BAQUERO, Antonio; ROMERO DE SOLÍS, Pedro. *Fiestas de toros y sociedad*. Universidad de Sevilla. 2004. Pág. 471

²⁴⁴ FAUCHIER, Vanessa. *Le Tauromachie comme expérience dionysiaque: chez George Bataille et Michel Leiris*. Ed. Duende Atlantica. 2002. Este libro examina cómo ambos autores consideran las corridas de toros como un espejo fascinante de las preocupaciones fundamentales del hombre: mientras que Michel Leiris utiliza el drama de las corridas de toros como un trampolín para su propia introspección, G. Bataille devuelve la violencia de la corrida de toros en la búsqueda de la trascendencia, a la adhesión del hombre con la divinidad.

²⁴⁵ MARTÍN ARIAS, Luis. “Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror”. *Revista Trama y Fondo*. Nº21. 01/12/2006. Pág. 37

²⁴⁶ Op. Cit. BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 90

produzca después de su primera estancia con el pueblo dogón, “*cuya organización social, costumbres y cosmogonía son una de las más fascinantes de toda África*”²⁴⁷ y donde todavía hoy sus creencias y ritos marcan el ritmo de los quehaceres cotidianos con los que conviven de forma conjunta desde hace siglos:

*En África hay una terrible belleza de lo extremo. No es nada, pero es siempre lo esencial. La humedad y la sequía. A la orilla del río está la vida, y un poco más lejos la muerte, el desierto, la nada. Esa unión es una sensación que está próxima a la pintura, una metáfora de lo húmedo y lo seco, de la vida y de la muerte.*²⁴⁸
*[...]Participo en los funerales y en estas ceremonias, que las hay continuamente, que a veces duran días y noches entera con tambores, bailando. Es entonces cuando salen las máscaras. Sobre todo cuando es el funeral de un viejo importante. Y sin duda esto influye mucho en mi trabajo, pero no como iconografía, no creo que haya modificado excesivamente mis imágenes. Es algo mucho más profundo, que está incluso relacionado con la idea de sacrificio, con la idea de los ciclos: muerte y crecimiento. Es muy animista, desde luego*²⁴⁹.

²⁴⁷ SANZ, Javier. *Mali-Burkina Faso*. Gaesa. Madrid. 1991. Pág. 13

“El pueblo dogón es el más conocido de los grupos étnicos malienses. Su intrincada cosmogonía y orden social sigue asombrando a los modernos antropólogos que los estudian. Enclavados en la llanura que lleva su nombre, al pie de la grandiosa Falla de Bandiagara, su indiferencia ante las influencias extranjeras, que hace siglos les condujo a refugiarse en este lugar hasta hace poco desconocido e inaccesible, es famosa y envidiada en todo África occidental. No obstante, la presión de la modernidad de estilo europeo promovida por la creciente llegada de turistas, está empezando a mellar esta virtud ancestral.”
Ibid. Pág. 159

²⁴⁸ BERNADAC, Marie-Laure. Mallorca. Septiembre 1995.
http://www.miquelbarcelo.info/documentos/malau_61b2.pdf

²⁴⁹ BARCELÓ, Miquel. *Cuaderno de Mali*. El País Semanal, Madrid. Especial número 52. 16 de Febrero de 1992Pág 43

La *espiritualidad dogón* a la que se refería González Alcantud y por la que se interesa Barceló no debe entenderse como una aproximación hacia el arte sacro, por el cual reconoce su nula atracción. Sin embargo, es a través de esa *espiritualidad* global como se puede conectar y entender universalmente un rito arcaico oficiado con una máscara dogón, ejecutado en una plaza de toros o celebrado en un espacio como la Catedral de Mallorca, puesto que en todos ellos subyace la eterna necesidad humana “*de trascendencia*”²⁵⁰ -que es a lo que en definitiva aspira el Arte a través de sus obras al ser concebidas como “*frutos del espíritu*”²⁵¹-. En este sentido, la Tauromaquia es para Barceló “*una representación del mundo, y de la muerte, casi literal, una representación antiquísima, y eso hace aflorar la emoción*”²⁵². Según Sartre, la emoción es “*una brusca caída de la conciencia en lo mágico [...]*”²⁵³, *una determinada manera de aprehender el mundo*”²⁵⁴. Esa emoción es mágica por ser trascendente al convertir a la

²⁵⁰ *Me interesa la espiritualidad [...]. No tiene nada que ver con sentimientos religiosos ni nada de eso. [...] Es una necesidad de trascendencia.*

Op. Cit. LARRABEITI, Gorka. “Barceló por Barceló”. *Revista Cervantes* nº4-2003/l. Pág. 17.

Anteriormente, en 1998, Barceló también explica en una entrevista en relación a la exposición en la iglesia de Santa Eulalia de los Catalanes de Palermo que su obra es “*[...] un reflejo de una idea personal de espiritualidad, sin espiritualidad, nada tiene sentido en mi obra.*”

ABC Cultural. Ed.ABC. Madrid. 1998. Nº 359 (15 de octubre de 1998). Pág. 35

²⁵¹ *“Pero las obras de arte son ajenas a toda idea de progreso. Son frutos del espíritu. De Altamira a la antigua China, a nuestra atribulada y temerosa Europa, a través de los siglos y a través de los conflictos, se muestran como productos de un afán de trascendencia. Van más allá de las miserias y nos conciernen personalmente ahora y siempre.”*

BARCELÓ, Miquel. Conferencia pronunciada el 23 de octubre de 2003 en la víspera de la entrega del Premio Príncipe de Asturias en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/Discurso_20b2.pdf

²⁵² *Op. Cit. BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. Sentimiento del toreo. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 83*

²⁵³ *“La emoción es una brusca caída de la conciencia en lo mágico: o, si se prefiere mejor, diremos que el mundo de lo útil, de lo determinado (de lo que llamamos realidad), desaparece bruscamente, apareciendo en su lugar el mundo mágico [...].”*

SARTRE, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Alianza. Madrid. 1971. Pág 124

²⁵⁴ SARTRE, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Alianza. Madrid. 1971. Pág 77

lidia en toreo, es decir, en arte²⁵⁵ y contiene un componente taumatúrgico y ritual que sin duda existe en la corrida de toros y que se aprecia “*en lo relativo al ordenamiento y sus formas, en lo relativo al valor del animal muerto y en lo relativo a la relación entre el hombre y el animal.*”²⁵⁶ De manera más específica a las corridas de toros, Ramón Pérez de Ayala explicaba de forma muy gráfica la emoción:

*“La fiesta de los toros es una aleación de hermosura sensual para los ojos y de emociones recias para nervios, corazón y pulmones, y como quiera que toda emoción intensa se produce necesariamente como consecuencia de un hecho temeroso, insólito o brutal, de aquí que las corridas de toros hayan tenido sus detractores, así extranjeros como nacionales, quienes vituperan este espectáculo precisamente a causa de su brutalidad. Si estos reparan sólo en el lado bárbaro de la fiesta, los apologistas, por el contrario, no quieren reparar sino en el deleite de los sentidos y en el enardecimiento de las potencias del alma engendrados por este espectáculo congojoso y deslumbrante; por donde, en consecuencia, lo califican de sublime.”*²⁵⁷

En este sentido, el toreo, como generador de emociones, pertenece -en palabras de Luis Francisco Esplá citando al propio Miquel Barceló²⁵⁸- a ese tipo de mecanismos que el hombre ha creado contra la muerte, “*contra la evidencia de nuestro destino entre los*

²⁵⁵ “*Resulta casi frustrante dar tantos rodeos en torno a ellas [a cosas que no se llegan a definir por sí mismas] sin poder decir más, cuando sabemos que es trascendental y que es lo que convierte al toreo en un arte.*” *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 91

²⁵⁶ *Op. Cit.* WOLFF, Francis. *Filosofía de las corridas de toros*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2008. Pág. 87

²⁵⁷ *Op. Cit.* PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Obras completas. Tomo III*. Ed. Aguilar. Madrid. 1966. Pág. 780

²⁵⁸ “*Seguramente, el arte es una forma de lucha contra la muerte*”, dice Barceló en el diario *El Mundo*, suplemento de *Cultura* el 30 de Abril de 1995.

que se encuentran la religión y el arte, pequeños raptos de inmortalidad tan inocentes como inútiles”²⁵⁹, pues sólo el hombre es capaz de establecer relaciones de carácter simbólico. El ritual de la Tauromaquia sigue siendo un lenguaje simbólico, es decir, que “no expresa un razonamiento consciente, que posee un lógica que la lógica no reconoce en absoluto”²⁶⁰. La muerte, sin embargo, ha estado presente en la obra de Barceló incluso desde los años 70 -véase el ciclo de *Cadaverina* (Fig. 115)-, mucho antes de llegar a África, tema que el propio artista interpreta como una “*experiencia de metamorfosis*”²⁶¹ no exento de ese carácter trágico que le es inherente a la corrida de



Fig. 115. Miquel Barceló. *Cadaverina 15. Caja con un pescado*. Caja de madera con cristal. 1976

²⁵⁹ Extraído de la ponencia de Luis Francisco Esplá en la comisión de debate sobre la prohibición de las corridas de toros en el parlamento de Cataluña en junio de 2010.

²⁶⁰ PITT-RIVERS, Julian. *Ritos y símbolos de la tauromaquia*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2012. Pág. 35

²⁶¹ HUICI MARCHA, Fernando. *Arte y Parte*, nº 77, pág. 27

toros.²⁶² Es así que se entienda que, de forma paralela a la serie de tauromaquia de 1990, Miquel Barceló inicie un bestiario de animales colgados/crucificados²⁶³ (Fig. 116, Fig. 117) como cabras, ovejas, pollos o burros que el pueblo dogón sólo consume en ocasiones muy especiales²⁶⁴ o que se ofrecen como sacrificio durante sus ceremonias.²⁶⁵ La muerte del animal, con una evidente relación con *la Fiesta* y su ritual de sacrificio -su aspecto más polémico y criticado- es entendida por él como una metamorfosis. En el caso de animales domesticados, Barceló lo explica a través de su transformación en alimento:

²⁶² "Las corridas de toros nos presentan, patéticamente, ante los ojos y dentro del corazón, esa tragedia natural de destino; y no por simulacro, como en las tragedias escénicas, sino en vivo, mano a mano con la muerte de verdad [...] En esta tragedia natural, el toro representa a la Naturaleza, eternamente indómita y en acecho.[...] El caballo representa a la Naturaleza domesticada, al servicio del hombre, contra la Naturaleza indómita".

PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Obras completas. Tomo III*. Ed. Aguilar. Madrid. 1966. Pág. 1273

²⁶³ Entiendo que hay que distinguir entre esta serie, en la cual los animales muertos se representan a sí mismos, con la vinculación que se ha otorgado generalmente a Barceló con determinados animales a título incluso identificativo y que el propio pintor explica así: "Yo soy del campo, como Esplá; siempre ha habido animales en mi vida. Actualmente, en mi casa, tengo vacas, asnos, cerdos, y en mi taller siempre ha habido perros y gatos. Así que, del modo más natural, comencé a representar a esos animales en mi taller. Y también a representar al pintor como animal. Porque cuando me veía pintar a cuatro patas en el suelo, aquello era más una postura de animal que de pintor; tenía poco que ver con la iconografía habitual del pintor sentado ante su caballete. Ni siquiera era como Jackson Pollock, que arrojaba la pintura sobre el lienzo, sino que me ponía abiertamente a cuatro patas; una amalgama de cerdo y lobo! Por eso muchos de mis cuadros de aquella época me representan como pintor-perro, pintor-animal.[...] Lo más importante para mí es la transformación del artista en animal." *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. "Un ejercicio de deslumbramiento". *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 88. Todavía en una entrevista reciente del año 2010, a una pregunta relacionada con el retrato de un león, el artista responde: "Tuvieron la capacidad de empatizar e identificarse con la bestia, de casi convertirse ella, con sus pelos hirsutos y enhiestos en la nuca, los cojones pegados a la cola[...]" AMELA, Víctor. "Yo hago como los pulpos: devoro partes de mí mismo." *La Vanguardia*. Barcelona. 15 de julio de 2010. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/VictorMAMela_145.pdf

²⁶⁴ "Un mallorquín no puede ni siquiera comprarse un piso ni un amarre para su barca y un dogón no puede comprar ni un pollo ni una bicicleta."

BARCELÓ, Miquel. Conferencia pronunciada el 23 de octubre de 2003 en la víspera de la entrega del Premio Príncipe de Asturias en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/Discurso_20b2.pdf

²⁶⁵ SANZ, Javier. *Malí-Burkina Faso*. Gaesa. Madrid. 1991. Pág. 291



Fig. 116 Miquel Barceló. *Proyecto de crucifixión 2*. Técnica mixta sobre tela 168x137 cm. 1992.



Fig. 117 Miquel Barceló. *Cap i pota*. Técnica mixta sobre tela 130x195 cm. 1991.

”Ese tránsito del animal al alimento es la misma química que la pintura cuando ésta pasa de la pasta informe, de sopa removida en la que se pone un poco de todo, para transformarse en piel de Venus. [...] En los toros, al igual que en la pintura, hay algunos elementos puramente metafísicos y otros profundamente inexplicables. [...] A mí, la idea de torear sin matar al toro me resulta totalmente absurda. No es que me parezca un momento más hermoso que cualquier otro, pero hay que hacerlo. [...] El toro sólo puede morir dignamente en la plaza. Lo demás resulta patético y humillante, porque lo matan igual, pero a escondidas...”²⁶⁶

En este sentido, se aprecia un punto de conexión entre estos animales representados sin vida de la etapa africana y la tauromaquia que realiza a su regreso a Mallorca y es la no ocultación de la muerte a los ojos del público al entenderla como un *sacrificio*, ya sea de carácter ritual (Tauromaquia) o destinado al consumo (matanza del cerdo, caza o pesca, por ejemplo, en Mallorca o en Gao)²⁶⁷. No hay que extender esta interpretación a toda la obra del artista, puesto que él mismo es el que reconoce su incapacidad para explicarla en la mayoría de las ocasiones, aunque en otras esta explicación es mucho más sencilla:

“Los animales colgados de mis cuadros tienen una explicación muy sencilla. Desde la ventana de mi taller de Palma se veía una pollería, y ahí siempre había ristras de pollos enganchados por el pescuezo. Al principio pintaba aquello como

²⁶⁶ *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 85

²⁶⁷ Entrevista de Carmen Rigalt a Miquel Barceló publicada en el diario *El Mundo* el 3 de marzo de 1996.

un ejercicio de expresión naturalista, pero luego fui evolucionando y terminé por crucificar a los pollos. De todas formas, la idea de la muerte, que también es la idea de la vida, se ha concretado mucho en mi obra desde que vivo en África. Es lo que veo.”

El hecho de haber sido común entre las antiguas sociedades y religiones del Mediterráneo el sacrificio de animales, en particular de ganado vacuno²⁶⁸, con fines rituales y ceremoniales vinculados al poder, la fuerza y la fecundidad, como el *agitatío taurorum* o participación en juegos y fiestas²⁶⁹, vincula el rito táurico con otras sociedades mediterráneas. Por ello, incluso el mar Mediterráneo, entendido como un entorno identitario del que bebe su obra creadora, y en la que su iconografía se desarrolla hasta una estética absolutamente personal e identificable, cabe también entenderse como una plaza, “*un ruedo de toros con algunos frágiles burladeros para protegernos*”²⁷⁰ que el artista observa con tristeza ante el peligro de su autodestrucción, de una “*pérdida irremediable por una combinación de ignorancia, codicia y estupidez*”²⁷¹. Recuerdos de orígenes también arcaicos, sencillos y vigentes de su

²⁶⁸ “El culto al toro parece haber existido desde siempre en los países mediterráneos; su forma actual más depurada es la corrida española, que ha dado lugar a abundante literatura.”

PITT-RIVERS, Julian. *Ritos y símbolos en la tauromaquia*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2012. Pág. 31

²⁶⁹ Sobre este aspecto, me remito a los trabajos de Cristina Delgado Linacero (U.A.M), Jorge Maier Allende (Real Academia de la Historia) y Pedro Sáez (Universidad de Sevilla) publicados en el libro *Fiestas de toros y sociedad*. Universidad de Sevilla. 2004. Pág. 69-106. También resulta interesante la consulta del catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010.

²⁷⁰ “Por la ventana de mi taller, el plácido mar Mediterráneo parecía un ruedo de toros, con algunos frágiles burladeros para protegernos, definitivamente insuficientes ante la vergüenza de saber que a pocas millas se muere de frío y de hambre en frágiles embarcaciones [...]”

Barceló, Miquel. Conferencia pronunciada el 23 de octubre de 2003 en la víspera de la entrega del Premio Príncipe de Asturias en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo. http://www.miquelbarcelo.info/documentos/Discurso_20b2.pdf

²⁷¹ En este sentido, Barceló declaraba en una entrevista a *El Semanal* que “a mí me ha marcado mucho la insularidad, que es algo que deja una huella muy fuerte y para siempre. Esa especie de movimiento

infancia como “*morder un pulpo entre los ojos para matarlo, sólo así certero y eficaz, y la tinta ya inútil tiñendo el agua de negro*”²⁷² son los que Barceló asocia a este universo mediterráneo en el que él reconoce a una Mallorca, Atenas o Pompeya ya desaparecidas²⁷³ en las que identifica una memoria común²⁷⁴ que puede llegar a abarcar desde el culto táurico mitraico en toda la costa oriental e italiana, pasando por Egipto hasta llegar a Iberia, culto convertido en pagano por el cristianismo²⁷⁵. En la Mallorca rural actual, como aún en otras partes de España, la tradicional matanza del cerdo, de la que tanto gusta participar Barceló (*Fig. 118*), adquiere tintes rituales que convierten el hecho del sacrificio del animal en un auténtico acontecimiento social, vecinal o familiar que hace que trascienda al simple acontecimiento de la muerte para dotarlo de

permanente en que vivo creo que viene de ahí. Yo tengo relaciones muy agrídulces con la isla de Mallorca [...]”

OTERO, Gloria. *El Semanal*, nº819. Taller de Editores. Madrid. 2003. Pág. 24

²⁷² Ibid.

²⁷³ “*Pero este mundo mediterráneo está ahora debajo de gruesas capas de hormigón y son otras lenguas ya las que se oyen en los muelles, donde velocísimas máquinas marinas ocupan el lugar de los desaparecidos y lentos llaüts*”. Ibidem. En este sentido, Barceló reconoce ciertas similitudes entre aquella Mallorca perdida de su infancia y sus estancias en Mali, como si de alguna manera aquel territorio actuase a modo de *magdalena proustiana*: “*La Mallorca rural de mi niñez era un poco lo que ahora es Mali, un día te encuentras un perro muerto junto a un árbol y cuando regresas al cabo de un año el perro sigue ahí, algo más seco... El tiempo pasa lentamente y la vida apenas cambia. El mismo pobre y la misma esquina permanecen año tras año... A Mallorca siempre vuelvo curándome en salud porque me sobresaltan los cambios tan vertiginosos que se han producido en estos últimos tiempos. Allí tengo una especie de parque donde juego como cuando era niño, una tierra pelada que hace diez años no quería nadie y en la que hay asnos, toros, ovejas...*”

Entrevista de Carmen Rigalt a Miquel Barceló publicada en el diario *El Mundo* el 3 de marzo de 1996

²⁷⁴ Para el catálogo de la exposición *A la recerca de la memoria* de 1987, Barceló declara: “*La memoria española representa una memoria particular, la de un mundo mediterráneo con fuentes griega y árabe que se ha impregnado de una cierta influencia del norte. Hablo a menudo de ascetismo, de una verticalidad y un rigor muy especial que se encuentra en la pintura española.*”

JUNCOSA, Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Ed. Síntesis. Madrid. 2008. Pág. 31

²⁷⁵ A este respecto, me remito a la obra de Ramón Grande *El culto al toro*, al catálogo de la exposición *El toro i la Mediterrània y Principales prohibiciones canónicas y civiles de las fiestas de toros* de la profesora de la UNED, Dña. Beatriz Badorrey.

GRANDE del BRÍO, Ramón. *El culto al toro*. Tutor. Madrid. 1999.

El toro i la Mediterrània. Centre Cultural “Sa Nostra”. Palma de Mallorca. 2001

BADORREY MARTÍN, Beatriz. *Aspectos jurídicos de los espectáculos taurinos. Historia de la normativa taurina. Principales prohibiciones canónicas y civiles de las fiestas de toros*. UNED. Madrid. 2010



Fig. 118 Miquel Barceló participando de una tradicional *matança* en su casa de Ferrutx.

significación. Desde primera hora de la mañana, cada acto relacionado con la *matança* se convierte en ritual por ser extraordinario y herencia de generaciones. También la propia herramienta, *s'acorador*²⁷⁶, forma parte de este ritual al igual que el matarife o la romana. Miquel Bennassar realiza un interesante análisis de este acontecimiento social calificándolo también como *ritual*²⁷⁷ y el actor mallorquín Toni Gomila, en un premiado monólogo, lo resume así:

*“Sempre s’ha fet així. Sempre. I aquest “sempre” agafa proporcions bíbliques.”*²⁷⁸
[...] què aguanta es senalló, autèntica caixa de Pandora des ritual que s’acosta,
d’on només en guaita es mànec d’una impúdica destrat, ceptre de rei. Sobtada
presència, sacerdot des sacrifici, que en un no-res tot ho haurà transfigurat.[...]Es

²⁷⁶ *Acorador*: Cuchillo largo que sirve para matar cerdos

Acorar: Meter hasta el fondo de un cuerpo. Introducir hasta el corazón. Aniquilar.

GOMILA, Antoni. *Acorar*. Ed. Món de Llibres. Palma. 2012.

²⁷⁷ BENNASSAR VENY, Miquel. *Comunicació a les II Jornades d’Estudis Locals de Felanitx*. “Les Matances: anàlisi antropològic d’un ritual”.

²⁷⁸ “Siempre se ha hecho así. Siempre. Y este “siempre” coge proporciones bíblicas.” (T.d.A)

GOMILA, Antoni. *Acorar*. Ed. Món de Llibres. Palma. 2012. Pág. 17

matador dóna sa cerimònia per acabada. Li treuen un poal d'aigua calenta i un pot de Mistol, i amb s'esment des apòstols se renta ses mans –conjunt de calls i talls-, decidides, terroses. I, talment treure's una sotana, se lleva sa granota i ses katiuskas, i apareix una segona pell, en forma de xandall del Mallorca, amb espartenyas J'hayber. Una disfressa ideal per dissimular s'autèntic jo, per amagar es bruixot de sa tribu i tornar-lo a sa societat net de sospita. [...]"²⁷⁹

En su obra *Mayurqa*, Barceló incorpora en este peculiar mapa de Mallorca el característico asno²⁸⁰ con la figura del toro que se reconoce sobre Fornalutx, Costitx, Dragonera y Artá, recordando a aquel mapa en relieve de la isla que colgaba en su escuela cuando era niño²⁸¹. De esta asociación entre el toro y el Mediterráneo se demuestra que el artista entiende el mundo de la Tauromaquia como un hecho cultural de carácter supranacional²⁸². Barceló parece de esta manera interesarse por la

²⁷⁹ " [...] que aguanta la cesta, auténtica caja de Pandora del ritual que se acerca, de donde sólo sobresale el mango de una impúdica hacha, cetro de rey. Repentina presencia, sacerdote del sacrificio, que en nada transfigurará todo. [...] El matarife da la ceremonia por acabada. Le sacan un cubo con agua caliente y Mistol, y con la pose de los apóstoles se lava las manos –conjunto de callos y cortes- decididas, terrosas. Y, como si se quitara una sotana, se saca el mono y las katiuskas y parece una segunda piel en forma de chándal del Mallorca con zapatillas J' hayber. Un disfraz ideal para disimular el auténtico yo, para esconder al brujo de la tribu y devolverlo a la sociedad limpio de sospecha." (T.d.A)
Ibidem. Pág. 21

²⁸⁰ El lienzo al que aquí nos referimos puede consultarse en BARCELÓ, Miquel. *Terra/mare*. Collection Lambert. Avignon. 2010. Pág. 130-131

²⁸¹ "Recuerdo que en la escuela había un mapa en relieve de la isla, que parecía totalmente rodeado por las olas. Cuando me dijeron que la Tierra daba vueltas, creí que la isla era la que giraba en el mar. Más tarde, cuando se nos hablaba de las fuerzas centrífuga y centrípeta, imaginé que Mallorca estaba sometida a ellas Y no me equivocaba: hay dos clases de insulares, los que jamás abandonan el terruño y los que van hasta el fin del mundo. Cristobal Colón nació en mi pueblo, Felanitx. Mallorca es una isla de cartógrafos, de grandes viajeros y de piratas; sin embargo, también conocí allí a una mujer de 70 años que jamás había visto el mar. En Cabo Verde existen otras personas como ella."
ODY Joelle. *El Semanal*. (25/11/2001). Taller de Editores. Madrid. 2001. Pág. 19

²⁸² En su taller de París, Barceló conservaba en el año 2004 un ejemplar del catálogo de la exposición *El toro i la Mediterrània*. Sa Nostra Obra Cultural. Palma de Mallorca. 2000. En ella se puede seguir el simbolismo del toro en las culturas del Mediterráneo antiguo, sus ritos y mitos así como su relación con el sacrificio y el mundo funerario.

Tauromaquia como aquellos artistas de finales del XIX que asistían a las corridas de toros como a un espectáculo o, mejor dicho, a una ceremonia de resonancias muy arcaicas que, a través de su evolución en el tiempo y en la Historia, ha sido capaz de transformarse para convertirse en una de las “*artes mágicas del vuelo*”²⁸³ de las que habla Bergamín, “*como la expresión definitiva de un arte tal como lo entendían los griegos al exigir para todo cumplimiento artístico la sagrada conjunción de Apolo y Dionisos*”²⁸⁴, es decir, en la lidia codificada que hoy conocemos y que, independientemente de nuestra valoración moral al respecto, se vincula a los ritos de aquellas civilizaciones mediterráneas primitivas²⁸⁵ llegando hasta nuestros días a través de la vigencia de la Tauromaquia. La ceremonia es aquí una corrida de toros y su rito son las reglas, las normas, el orden, la repetición cuidadosa y respetuosa de los gestos hacia la autoridad, el público y el animal. Gestos como el despeje o la concesión de trofeos que han dejado de tener significado hoy en día, o vigentes como los reconocimientos previos, el sorteo, el apartado, el paseíllo y su orden de terna -montera en mano o desmonterado-, los tercios, sus cambios y códigos presidenciales, la ovación, los pitos o el silencio, la alternativa con su posterior confirmación y un largo etcétera.

“*Aquí está el aspecto litúrgico de la corrida, viene a ser como una misa.*”²⁸⁶

²⁸³ BERGAMÍN, José. *Obra taurina. La música callada del toreo*. CSIC. Madrid. 1998. Pág. 123

²⁸⁴ Ibidem. Pág. 92

²⁸⁵ Sobre este tema, además del catálogo de la exposición *El toro i la Mediterrània*. (Sa Nostra Obra Cultural. Palma de Mallorca. 2000), es interesante destacar el texto de Cristina Delgado Linacero *El toro y el mediterráneo antiguo*, en donde se explica cómo el ganado bovino “*fue considerado desde tiempos ancestrales signo de riqueza y de posición social, se ha identificado con deidades, ha sido elemento de trueque para expiar agravios cometidos y tributo a los Cielos para obtener el preciado don de la fertilidad*”. DELGADO LINACERO, Cristina. *El toro en el mediterráneo antiguo*. Historia 16 nº273. Enero 1999. Pág. 76-85.

²⁸⁶ *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 85

Pero esa forma ritual, por anacrónica, no está vacía: sólo así se da sentido a la inmolación pública de un animal que se valora precisamente por eso, por el valor que se le concede como ser vivo extraordinario y que se ejecuta de forma brutal en una lucha que representa el enfrentamiento entre razón y naturaleza y en el que subsiste un trasfondo ceremonial-religioso que se remonta a sus más oscuros orígenes. A este respecto, Michel Leiris, en su libro *L'âge d'home*, incorpora a esa experiencia dionisiaca, además, el último ingrediente que el artista, en su afinidad con el torero, percibe y comparte en cierta manera: el miedo al fracaso de la obra artística, donde compara su proceso creador –como hace Barceló en ocasiones- con el de un torero:

“Així doncs somniava amb una banya de toro. No podia resignar-me a ser tan sols un literat. El matador que aprofita el perill que corre per tal de ser més brillant que mai en el moment en què es veu més amenaçat mostra tota la qualitat del seu estil: això és el que em meravellava, el que jo volia ser.”²⁸⁷

Sin embargo, la angustia por el fracaso -su muerte artística- difiere considerablemente del riesgo que conlleva la práctica del arte del toreo, puesto que para él, la amenaza de muerte es real y no sólo metafórica.²⁸⁸ Aquel movimiento circular, del que parte todo, es

²⁸⁷ *“Así pues, soñaba con el cuerno de un toro. No podía resignarme a ser tan sólo un literato. El matador que aprovecha el peligro que corre para ser más brillante que nunca en el momento en que se ve más amenazado muestra toda la cualidad de su estilo: esto es lo que me maravillaba, lo que yo quería ser”* (T.d.A)

LEIRIS, Michel. *L'edat d'home. De la literatura considerada com una tauromàquia*. Ed. 62. Barcelona. 1992. Pág. 13

²⁸⁸ *“De tota manera, per al torero hi ha amenaça real de mort, cosa que mai no existirà per a l'artista si no és d'una manera externa al seu art (així, durant l'ocupació alemanya, la literatura clandestina que implicava certament un perill però en la mesura en què s'integrava en una lluita molt més general i al cap i a la fi, independent de l'escriptura mateixa.)”*

Ibidem. Pág. 14

originado, en palabras del propio Barceló, por la duda²⁸⁹, lo que no deja de ser miedo a no saber qué pintar, en qué se va a convertir el lienzo. Es el miedo al papel en blanco del escritor o el miedo que percibe el torero cuando, frente a un toro, *huele a enfermería*) -como decía el maestro Paco Ojeda cuando, después de una tanda de bellos y ceñidos naturales, se quedaba paralizado de miedo ante su oponente-. José Bergamín distinguía entre el miedo al toro, el miedo al público y, finalmente, el miedo a uno mismo. José Manuel Caballero Bonard compartía con Miquel Barceló un cuarto miedo más: el de la soledad

*“esa angustiosa impresión que experimenta el torero desde la noche anterior a la corrida [...] la soledad irremediable del que no está seguro de ser el superviviente frente a un enemigo. Es el miedo a tener miedo, el peor de todos.”*²⁹⁰

Este miedo, el de la soledad, es el que Enrique Juncosa asignaba a Miquel Barceló para entender la tauromaquia en su obra:

²⁸⁹ “[...] *El gesto inicial de esta serie [se refiere a la Tauromaquia de 1990] es el de la duda. Cuando tienes toda la tela empastada, no sabes por dónde embestir...Es igual si intentas retratar a tu novia y no te sale, y la conviertes en un cuadro de tu abuela; luego buscas el bodegón y no aparece...Quizás sea ridículo explicarlo así al tener un montón de pasta sobre la tela, el gesto de duda, para mí, es circular y provocar un agujero, una sopa, una espiral. Es la vida y la muerte. Un gesto circular crea la plaza, en lugar de plasmar el agujero negro final en el espacio blanco de luz, con la vida y la muerte en el centro, el toro y el torero.*”

Entrevista con Andreu Manresa *El mundo artificial de Barceló*. El País Artes, Madrid 15 de Septiembre de 1990. Pág.8

²⁹⁰ CABALLERO BONARD, J. M. “Del ritual del miedo”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 58. El miedo del torero se describe de forma magnífica en la biografía que Manuel Chaves Nogales escribió de Juan Belmonte: “*El día que se torea crece más la barba. Es el miedo. Sencillamente, el miedo. Durante las horas anteriores a la corrida se pasa tanto miedo, que todo el organismo está conmovido por una vibración intensísima, capaz de activar las funciones fisiológicas, hasta el punto de provocar esta anomalía que no sé si los médicos aceptarán, pero que todos los toreros han podido comprobar de manera terminante: los días de toros la barba crece más aprisa [...].*”

CHAVES NOGALES, Manuel. *Juan Belmonte matador de toros*. Alianza Editorial. Madrid. 2009. Pág. 208.

Guillem Sureda llamaba al miedo “*el gran torturador de los que salen a la plaza en traje de luces. Porque mientras haya Muerte habrá Miedo.*”

SUREDA MOLINA, Guillermo. *Tauromagia*. Espasa Calpe. Madrid. 1978. Pág. 20

“La soledad del artista, el riesgo y la importancia del acto creador, bajo la mirada implacable del público, que ya lo ha visto todo pero que puede ser sorprendido otra vez tras una nueva faena.”²⁹¹

Miquel Barceló, junto a los maestros Antonio Ordóñez y Luis Francisco Esplá, durante una conferencia en Ronda en 1995, ya incidía en la importancia del aislamiento del artista, incluso entre la multitud que le observa durante el proceso creador de su obra: *“Aunque el toreo se encuentra preñado de matices y gentes, el torero, como el artista, se encuentra a solas. Es preciso que el torero se aísle.”²⁹²*



Fig. 119 Miquel Barceló. *Lanzarote 62*. Aguatinta. 2002. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA,

²⁹¹ Juncosa, Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Ed. Síntesis. Madrid. 2008. Pág. 41-42

²⁹² Extraído del artículo de García Caviedes, Luis, *Miquel se pone torero*, el día del mundo. Palma. 28/7/1995



Fig. 120 Miquel Barceló *Lanzarote 60*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm.
Edición: 35,5 PA,



Fig. 121 Miquel Barceló. *Lanzarote 58*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm.
Edición: 35,5 PA



Fig. 122 Miquel Barceló *Lanzarote 57*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA,



Fig. 123 Miquel Barceló. *Lanzarote 55*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA

3.4 División de opiniones

La frecuente utilización del tema taurico por parte de un artista en su obra no es en absoluto prueba, justificación o adhesión de afición a la fiesta de los toros, aunque no sea éste el caso de Miquel Barceló, el cual ha mostrado abierta y públicamente sus simpatías hacia la *fiesta por antonomasia* -tal y como la denominó Mario Vargas Llosa²⁹³- en unos momentos en los que la afición taurófila no se entiende dentro de lo políticamente correcto. Es por ello que al artista pudiera resultarle incluso *provocador*²⁹⁴ tal materia al igual que en su momento lo fue el clásico y manido tema del bodegón que desarrolló con sus *sopas*²⁹⁵. En un primer momento en que el argumento de las corridas de toros no es más que una práctica colorista e intuitiva en la que se resumen sus discursos habituales²⁹⁶, el pintor lo observa con la distancia que le da el hecho de verlo como un ejercicio artístico: [...] *el problema, con la pintura, es cuando la gente te interpela por lo que haces. ¿Qué pintas?, te preguntan. ¿Y qué vas a contestar a eso?*²⁹⁷

²⁹³ Así lo expresa Mario Vargas Llosa en *El pregón de Sevilla* de la Feria de Abril de 2000. MARZAL, Carlos. *Sentimiento del toreo*. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág 93

²⁹⁴ "De la misma manera que he pintado bodegones y paisajes, con los toros, con toda la modestia del mundo y con todo lo contrario, quería escoger un tema pictórico en el que se resumen mis temas habituales, la vida y la muerte, los agujeros y los remolinos, esta especie de sopa espesa. Son al mismo tiempo mi mundo privado y, claro, los toros. Me hacía gracia y me servía para utilizar color después de esta cuaresma africana en la que había palidecido. Después, al final, cuando lo piensas, resulta provocador. Ahora ya no, pero crear bodegones fue un gesto arriesgado; era un género olvidado, igual que las alegorías y las vanitas".

Entrevista con Andreu Manresa *El mundo artificial de Barceló*. El País Artes, Madrid 15 de Septiembre de 1990. Pág. 8

²⁹⁵ Con respecto a este tema, puede ampliarse la información en el libro de COLL, Tònia. *Miquel Barceló. Insularitat i creació*. Columna Assaig. Barcelona. 2000

²⁹⁶ Entrevista con Andreu Manresa *El mundo artificial de Barceló*. El País Artes, Madrid 15 de Septiembre de 1990. Pág. 8

²⁹⁷ De la charla coloquio de Luis Francisco Esplá y Miquel Barceló en 2002 en Nimes. MARZAL, Carlos. *Sentimiento del toreo*. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág 81



Fig. 124 Miquel Barceló. Cartel anunciador de la temporada taurina en Sevilla 2008.

Probablemente esa pregunta y esa misma respuesta fueran las indicadas en la presentación del cartel anunciador de la temporada 2008 de Sevilla diseñado por Miquel Barceló (Fig. 124). El 19 de diciembre de 2007 se presentó en el Salón de Carteles de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla con gran expectación, como cada año. Ya desde 1994, y a instancias del pintor y caballero maestrante D. Juan Maestre, la Real Maestranza impulsó la iniciativa de hacer partícipe al arte contemporáneo de los carteles anunciadores de la temporada, colaborando hasta hoy artistas como José María Sicilia, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Alex Katz, Botero, o Francesco Clemente²⁹⁸. *Un toro de peso escaso, en plena voltereta, a punto de darse un costalazo, atravesado por una flecha roja que entra por el flanco derecho de la imagen y sale por el izquierdo*²⁹⁹ fue el cartel diseñado por Miquel Barceló para la ocasión. No tardaron en llegar reacciones airadas, calificándolo de *antitaurino*³⁰⁰ y augurando polémica³⁰¹ como lo demuestran los artículos que periodistas y especialistas como Ruiz Villasuso³⁰², Zabala de la Serna³⁰³ o

²⁹⁸ MARTÍN MARTÍN, Fernando. *Laboratorio del Arte*. "Juan Romero: pintor de lo maravilloso.". nº24. Sevilla. 2012. Pág. 708

²⁹⁹²⁹⁹ *Diario ABC de Sevilla* (21/12/2007). ABC. Sevilla. 2007. Pág. 64.

³⁰⁰ Colectivos antitaurinos como Amnistía Animal o ACTYMA solicitaron, incluso, utilizar el cartel en sus programas y pasquines contra la fiesta de los toros. *ABC de Sevilla*. (21/12/2007). ABC. Sevilla. 2007. Pág. 64.

³⁰¹ D. Alfonso Guajardo-Fajardo, Teniente hermano mayor de la Maestranza en aquel momento, declaraba al haber visto el cartel: "*Será un cartel polémico, como ya es tradición en esta casa. A mí me ha impactado mucho. [...] no nos ha sorprendido cuando lo hemos desembalado porque sabíamos a quién se lo encargábamos.*" *Ibidem*, pág. 65

³⁰² "*Que no es feo ni agresivo, sino que simplemente no es. Ni es figurativo ni es realista. Es reaccionario. Un animal retorcido y semianoréxico de color negro y partido por un rayo de color rojo en forma de flecha de los indios norteamericanos. Tiene tres extremidades en lugar de cuatro y cara de mula. En realidad el cartel de Barceló es el ejemplo más sangrante del papanatismo con que el mundo del toreo se relaciona con la cultura, de forma acomplexada. Son tan palurdos, tan incultos, tan pobres de espíritu y creen tan poco en el valor de esta fiesta que para justificarla o argumentarla tenemos que recurrir siempre a un pintor, a un poeta o a alguien que sea supuestamente y oficialmente cultura. Así que todo el toreo lleva un par de años detrás de la procesión llevando bajo palio a Serrat, Sabina y Dragó. Unos tipos que, entre los tres, han sacado en su vida algo así como una docena de entradas regaladas para ir a los toros.*" PUIGROS PLANAS, Bartolomé. *Diario El Comercio*. 21 de enero de 2008. Pág. 11

Antonio Burgos³⁰⁴ dedicaron de forma ofensiva al cartel. Otros, sin embargo, entendieron el cartel como un guiño primitivista, casi rupestre, que enraizaba la

³⁰³ "Se veía venir. Antes o después algo así tenía que ocurrir con la colección de carteles modernos que impulsa la Real Maestranza de Sevilla desde 1994 para anunciar la temporada de toros. Normalmente había división de opiniones entre los aficionados: los que decían que era feo y los que creían que era muy feo. Ahora, por fin, se ha conseguido la unanimidad: es un horror. De la mano, ni más ni menos, que de Miquel Barceló se ha servido en bandeja ¡¡amarilla!! un toro (o una rata muerta) patas arriba atravesado por una flecha como la que los chavales tallan en sus corazones adolescentes sobre la corteza de los árboles del Parque de María Luisa. El maestro Antonio Burgos se adelantó a la actualidad y escribió hace unos días que los antitaurinos debían de estar tirando cohetes y soltando palomas. Pues ea: miembros del colectivo Amnistía Animal quieren el cartel taurino para sus nuevas campañas. Normal." ZABALA DE LA SERNA, Vicente. *Diario ABC*. Madrid. 31/12/2007

³⁰⁴ "Si Manolo Roca todavía fuera teniente de hermano mayor de la Maestranza, luchando tanto por aferrarse a la vida como en sus últimos años, y hubiera sacado esta birria de cartel taurino de la brocheta de toro, pinchado como una aceituna, por razones caritativas y humanitarias yo diría ahora que me encanta el cartel de Barceló. Pero como al pobre Conde de Luna le dijimos adiós una fría mañana de las atarazanas con el impresionante rito de la Hermandad e la Caridad, y como el teniente de la Maestranza es ahora don Alfonso Guajardo-Fajardo y Alarcón,, que está más sano que un roble y además es un caballero que va en la vida por derecho, solemnemente le repito la frase de costumbre ante cada nuevo cartel de la temporada taurina, esa coartada de la modernidad en la que los maestrantes se gastan una millonada para que no les digan que son unos carcas, sino mecenas de la vanguardia. La frase que les suelo decir a los tenientes de la Maestranza cuando tienen una salud de hierro:

-¡Valla mierda de cartel, Alfonso!

Hasta ahora los carteles de la Real Maestranza eran una mierda vanguardista pinchada en un palo. Éste llega a más: es una mierda vanguardista pinchada en una flecha, y en forma de toro. Ya hay teorías interpretativas. Quiénes afirman que es una brocheta de cucarachas muy mal despachada. Quiénes sostienen que es parte de la Memoria Histórica: la única flecha que quedó del yugo y las flechas de la Falange, con un toro de la ganadería de Sancho Dávila, que la fundó en Sevilla. Quiénes aseguran que es un toro atravesado por la flecha de Cupido. Quiénes mantienen que es el carnero de la Legión de luto. Hay ya estas teorías y más que vendrán. Hasta que un sevillano le ponga el nombre definitivo al cartel, lo clave con una palabra o una frase, como el del Yogur con Dos Moscas o el Chuletón de Ávila. Y no hay una teoría, sino una práctica tristísima: que los antitaurinos deben de estar a estas horas tirando cohetes y soltando palomas porque en su anual coartada de la modernidad, los maestrantes les han dado este año hecho el mejor cartel contra la Fiesta Nacional. Ese cartel que sacan los antitaurinos del toro con una estocada demasiado delantera sangrando por la boca es angelical al lado de esta crueldad donde el gachó que estropeó la Catedral de Palma de Mallorca y que ha cobrado la monterá ni siquiera ha puesto "Plaza de toros de Sevilla" ni "Real Maestranza" ni nada, que para eso es un genio, y no la Imprenta Raimundo. Este cartel repugna a la vista. Es de los que no hacen afición bajo ningún concepto. Nosotros los aficionados defendiendo la Fiesta por razones culturales, argumentando con Picasso, Goya y García Lorca, y vienen los maestrantes y me sacan un cartel que parece que lo ha pintado Carod Rovira o uno de los catalanes que quieren cargarse la Fiesta por española y por crueldad con los animales. Y para más guasa, de amarillo. Ese cartel lo pagamos usted y yo, abonados aqpoquinantes de la plaza de toros. Ese cartel contra la Fiesta, que la desprestigia, que le da razones a sus enemigos, se ha pagado con los millones que le deja al Real Cuerpo propietario del coso del Arenal el porcentaje de pisoplaza que cobra de todos los que pasamos por taquilla. ¡Con lo claro que lo tiene el conserje de la Maestranza! Lo contaba ayer ese periodista de alta velocidad y largo recorrido que es Alberto García Reyes, en su finísima crónica de la presentación del cartel de Barceló(ná). Al ver el cartel, el conserje se pegó el mismo susto que se pegaría el teniente al desembarcarlo por la mañana. Sólo que el conserje, cortito de ojana, lo dijo:

-¡Ojú, esto parece lo que pintan en las cuevas!

En nombre de los apoquinantes aficionados que con nuestro porcentaje de pisoplaza pagamos cada año el mamarracho de cartel, piso que la próxima vez no lo elijan ni el teniente ni la junta, sino el conserje. El

Tauromaquia moderna con sus más oscuros orígenes. Nada alejado de otras obras suyas en línea con los carteles diseñados para su exposición parisina de 1992 en “Piese Unique”, la de Barcelona en la galería “Salvador Riera” (Fig. 125), o sus bestiarios en la iglesia de Santa Eulalia -conocida como *de los catalanes*-³⁰⁵ en 1998 durante su

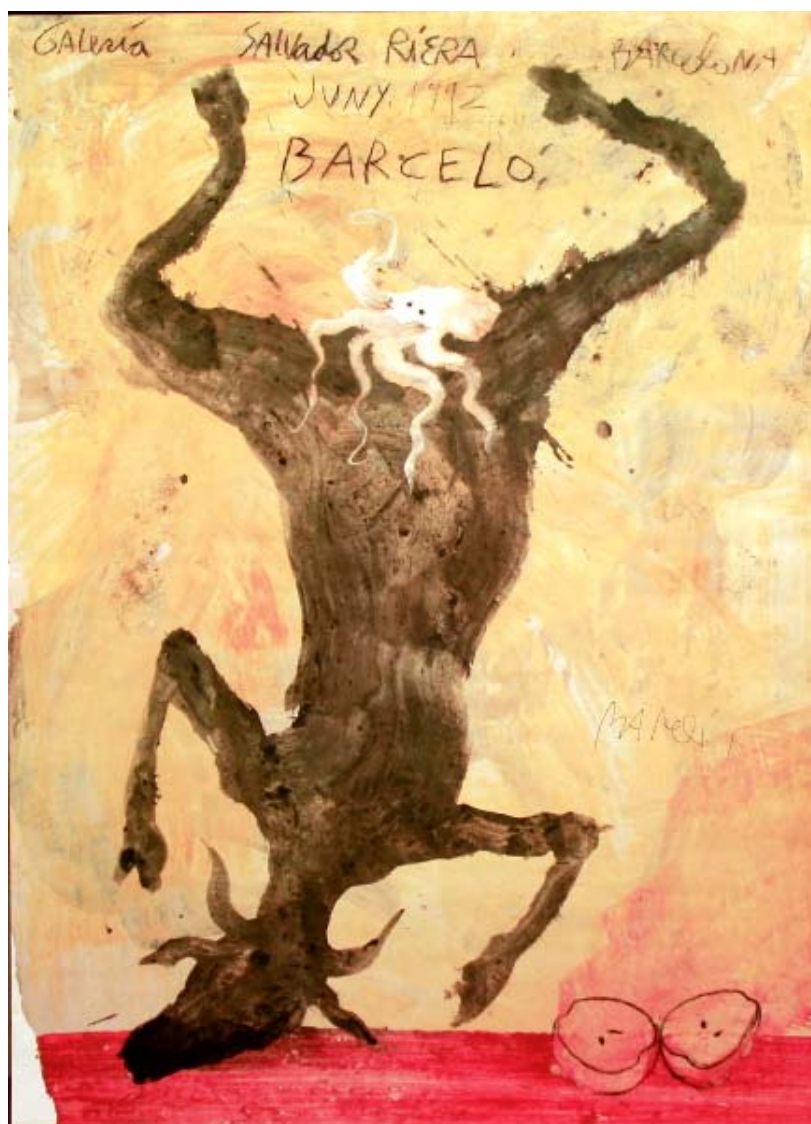


Fig. 125 Miquel Barceló. Cartel para la exposición de Barceló en la galería Salvador Riera de Barcelona. 1992.

conserje del "ojú" es el que tiene las ideas más claras en la Real maestranza y además no se avergüenza de lo que es y significa. ¡Cómo no tiene que buscarse la coartada de la modernidad para que no le digan carca...!"

BURGOS, Antonio. "El cartel del ojú". *Diario ABC*. Sevilla. 22/12/2007. Pág. 5

³⁰⁵ Op. Cit. CANTARELLAS CAMPS, Catalina. Pág. 10

estancia en Palermo (Fig. 126), donde estableció temporalmente su estudio y sobre cuyos muros desacralizados dejó sus pinturas rupestres de animales crucificados. Tampoco se alejaba mucho de la ilustración que Miquel Barceló eligió para el vídeo que acompañaba al volumen *N* de la revista *Matador*³⁰⁶. En este ejemplar, pensado y



Fig. 126 Miquel Barceló. *La caduta dal cavallo*. Técnica mixta sobre papel de periódico montado sobre tela 408x280 cm. 1998.

³⁰⁶ *Revista Matador*, vol N. La Fábrica. Madrid. 2010. Acompaña a la revista *El rito* [Recurso electrónico]/ [dirección] Isaki Lacuesta. La Fábrica. Madrid. 2010

dirigido directamente por el propio Barceló, aparece de nuevo la figura del maestro Luis Francisco Esplá -quien reflexiona sobre la geometría en el toreo a la cual ya nos hemos referido- y un grabado en el que un animal bocabajo -asno, caballo o toro similar al del cartel de La Maestranza- ilustra el vídeo de Isaki Lacuesta titulado, curiosamente, *El rito*. En él, se visualizan crudísimas imágenes desde el interior de un matadero de la provincia de Gerona, donde se sacrifican reses según la Shariah. La comparación y la influencia de la pintura primitiva en su obra en general es algo constatado, demostrable y nada extraño, ya que él mismo declara que más de una ocasión que le *emociona*³⁰⁷:

*“Me gustaría que dentro de dos mil años mis obras provocasen la misma excitación que nos provocan algunas obras primitivas, de cuyos artistas no sabemos nada.”*³⁰⁸

Tal excitación dice le produjo la visita de las cuevas de Chauvet o Lascaux, donde *“puedo sentir su ansia de sangre [el de los leones] previa al ataque”*³⁰⁹, en referencia a los animales salvajes retratados en las paredes de esas cavernas. Leyendo la descripción de las pinturas de la Sala de los Toros de Lascaux, se tiene la impresión de poder estar observando el toro retratado por Barceló para el cartel de la Maestranza entre las escenas de caza y sacrificiales que alberga la cueva:

“[...] colas tan largas que rozan el suelo, como eficaz defensa contra unos insectos seguramente más abundantes que los actuales. [...] Su cabeza es de color negro, a modo de capirote, y presenta una banda blanquecina a lo largo del lomo característica de las hembras uro. Su aspecto flaco y consumido, en el que apunta

³⁰⁷ Entrevista de AMELA, Victor, el 15/07/2010 en La Vanguardia.
http://www.miquelbarcelo.info/documentos/VictorMAMela_145.pdf

³⁰⁸ Ibidem

³⁰⁹ Ibidem

*la estructura ósea, sugiere una alimentación deficiente o escasa, propia del período invernal o de los inicios de la primavera [...]*³¹⁰(Fig. 127)

Nos encontramos, por lo tanto, ante una nueva y particular interpretación de la Tauromaquia a raíz del interés mostrado por el artista hacia un primitivismo evolucionado desde el año 1992, cuando se *sumerge en el paleolítico*,³¹¹ y comienza a abandonar aquellas geometrías circulares que para el diseño del cartel de la



Fig. 127 Pintura rupestre situada en la sala de los toros de las cuevas de Lascaux (Francia).

³¹⁰ DELGADO LINACERO, Cristina. *Juegos taurinos en los albores de la Historia*. Egartorre. Madrid. 1997. Pág. 50-51

³¹¹ SIERRA, Rafael. "Miquel Barceló se sumerge en el Paleolítico". Diario EIMundo. Cultura. 25 de enero de 1994

Beneficencia de Madrid de 1990 utilizó (Fig. 128). Eran los recursos y lenguaje de la serie de tauromaquia de aquel año, centrándose de nuevo en el análisis del movimiento implícito en la espiral y la circunferencia.³¹² La acogida de aquel cartel estuvo muy alejada de la polémica suscitada por el sevillano dieciocho años después, al igual que los diseñados para Valencia (Fig. 77), Nimes (Fig. 87), Ronda (Fig. 129), Ceret (Fig. 130) o Barcelona (Fig. 131). La Tauromaquia, como hecho provocador o, sencillamente, fuera de

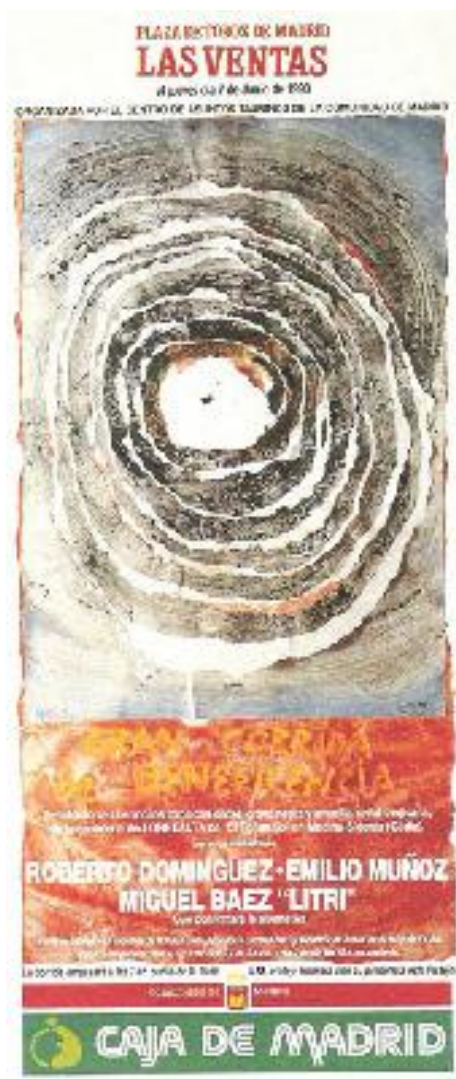


Fig. 128 Miquel Barcelo. Cartel para la corrida de la Beneficencia de Madrid 1990

³¹² Aquel cartel costó cuatro millones de pesetas y estuvo durante años presidiendo la entrada la Museo Taurino de Madrid.

ABELLA, Carlos. *Cuenta y Razón*. "La economía en los toros". Nº 55. 1991. Pág. 62

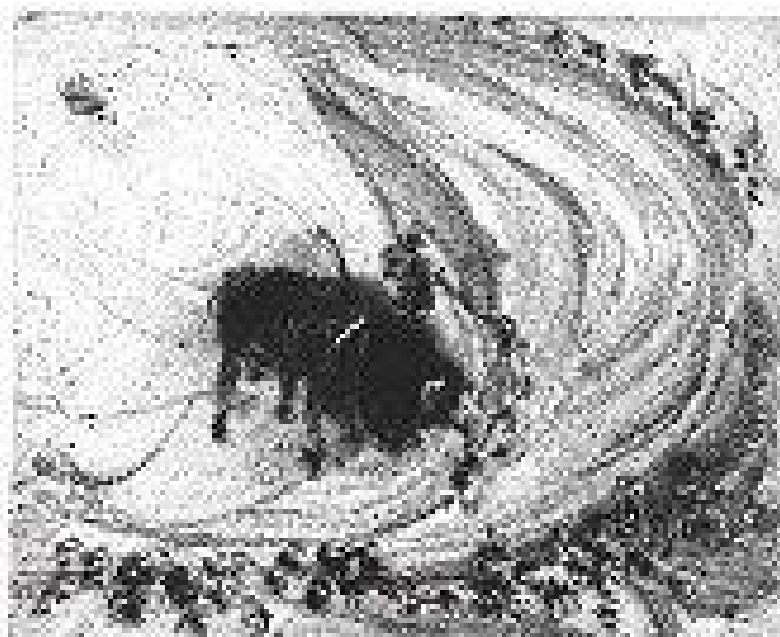


Fig. 129 Miquel Barceló. Cartel para la Feria de Pedro Romero de Ronda 2003



Fig. 130 Miquel Barcelo. Cartel para la Feria de Céret 2004

MONUMENTAL de BARCELONA



TOROS DE NUÑEZ DEL CUVILLO
FINITO DE CÓRDOBA
JOSÉ TOMÁS
CAYETANO

17 de juny 2007 > 19.00h

Fig. 131 Miquel Barceló. Cartel para Barcelona 2007

lugar, fue utilizada por Miquel Barceló en 1995 (Fig. 132) al ser rechazado el cartel diseñado para la edición de Roland Garros de aquel mismo año. Miquel Barceló propuso ni más ni menos que la imagen de un torero toreando a la verónica en un diminuto ruedo. Es la primera ocasión en que el artista muestra interés por dotar de relevancia y protagonismo a toro y torero en su obra taurómaca. Hasta ese momento, sus obras se habían basado en la perspectiva aérea y en



Fig. 132 Miquel Barceló. *Cartel para Roland Garros (rechazado)*. 1995.

mostrar el espectáculo de la corrida desde la distancia y el análisis de los movimientos y terrenos. Pero en este cartel se adentra ya en aspectos puramente estéticos de la faena y los lances que anteriormente no eran apreciables y que no volverá a retomar hasta su serie de Lanzarote en 2002, en donde se aprecian pases naturales (Fig. 133), ayudados por alto (Fig. 134), trincherazos y medias verónicas así como en varios cuadros de



Fig. 133 Miquel Barceló. *Lanzarote 48*. Aguatinta 65x75cm. 2002.



Fig. 134 Miquel Barceló. *Lanzarote 49*. Aguafuerte y aguatinta 65x75cm. 2002.)

2004 siguiendo la línea marcada para el cartel de la corrida goyesca de Ronda o como *Izquierdazo* (Fig. 135). El título de este cuadro lleva a confusión, puesto que el torero representado ejecuta el lance con la mano derecha. Sin embargo, la postura y posición de los brazos, así como la colocación de la muleta sin ayuda aparente del estoque, es característica del pase natural, es decir, de un izquierdazo. Una posible explicación a ello sea que la figura del torero se haya dibujado invertida, tal vez con proyector de diapositiva –técnica que utilizó en aquella época en otras obras-. En su estudio parisino



Fig. 135 Miquel Barceló. *Izquierdazo*. Técnica mixta sobre tela 235x285cm. 2004.

de Marais se observan colgadas, entre otras imágenes de toros, una portada del ABC con Curro Romero, *el Faraón de Camas*, rematando el lance con una media que bien pudo servir de modelo en alguna ocasión. Como otras referencias sobre las que podría haber estudiado los aspectos más técnicos de los lances, hay que contar con su biblioteca personal en la que guarda libros de Tauromaquia como el *¡Toro!* de Michel Glaize³¹³ -libro que recoge la correspondencia entre el torero y amigo de Barceló, Luis Francisco Esplá y Jacques Durand³¹⁴-, o la monografía dedicada al malogrado torero de Nimes Christian Montcouquil, *Nimeño II*³¹⁵, o los libros *Toros en Madrid*³¹⁶, el catálogo de la exposición *El toro i la Mediterrània*³¹⁷ y un libro del artista Jean Bescós -probablemente su *Tauromaquia*, realizada junto con Antonio Saura y Marcel Cohen en la que se superponen fotografías con pinturas-, entre otros. No suscitó, sin embargo, ninguna división de opiniones el cartel que Miquel Barceló se ofreció a diseñar para anunciar la última corrida celebrada en la Monumental de Barcelona en septiembre de 2011 (Fig. 136). Un toro negro, bien armado y de buenas hechuras, centra la composición del cartel. Según explicaba el apoderado del torero José Tomás, Salvador Boix, el cual toreó esa tarde, fue Miquel Barceló quien se ofreció a mediados de julio al torero para realizar el histórico cartel anunciador, lo que provocó cierta indignación a la artista del cartel oficial de la Feria de la Mercé, María Franco (nieta del poeta Rafael

³¹³ GLAIZE, Michel. *¡Toro!*. Ed. Marval. París. 1994

³¹⁴ Jacques Durand es periodista del diario parisino *Liberation* y participó como guionista del documental *Curro Romero. La leyenda del tiempo*. Manga films. Barcelona. 1998. También es autor de *Cronicas Taurinas*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2009

³¹⁵ MONTCOUQUIOL, Alain. *Nimeño II. Torero de France*. Ed. Marval. París. 1992. El libro va acompañado por fotografías de Lucien Clergue, el cual colaboró con Barceló para su libro *Toros*.

³¹⁶ FORNEAS, María Celia. *Toros en Madrid*. Ed. Pirámide. Madrid. 1994

³¹⁷ *El toro i la Mediterrània*. Sa Nostra, Obra Social i Cultural. Palma de Mallorca. 2000



Fig. 136 Miquel Barceló. Cartel de la última corrida de toros en la Plaza Monumental de Barcelona. 2011.

Alberti) al atribuirle por parte del público, de forma confusa, a Barceló la autoría también del cartel oficial de la feria³¹⁸:

“Vaig fer el cartell per a la darrera cursa a la Monumental com a manifest personal, però em vaig negar a firmar el manifest aquell perquè estava redactat fatal i gairebé tot eren senyors de dretes³¹⁹. M’agada José Tomás però no sóc capaç de convencer a ningú a favor del toros si aixó no li agrada. Tinc toros mallorquins a casa, dels vermells, una raça autòctona amb risc de desaparèixer, des de fa vint anys.”³²⁰

Aquella tarde, desde el tendido bajo en el que se encontraba, Miquel Barceló era testigo del arrastre de *Dudalegre*, el último toro bravo estoqueado en Barcelona. El último cartel taurino que Miquel Barceló ha realizado corresponde también a la promoción de la feria de Céret de 2013 (Fig. 137). En 2004 ya había sido el responsable de su diseño y esta vez volvía a hacerlo después del que anunciara la última corrida en Barcelona. Su diseño se corresponde con una fotografía de una cerámica del artista que recuerda vagamente la cabeza de un toro y que forma parte de la exposición que presenta precisamente en el Museo de Arte Moderno de Céret. Esta exposición, titulada

³¹⁸ La pintora María Franco declaró para EFE sobre este asunto:

“El cartel oficial de las últimas corridas de toros en Cataluña lo he pintado yo, y por tanto lleva mi firma. Hace más de un mes que está en la calle, colgado en escaparates, marquesinas y paredes, y publicado en medios de comunicación. A mí me lo encargó la empresa Funciones Taurinas, con la que tengo un contrato donde se recoge el derecho de exclusividad. Y de ahí que me sienta indignada porque este señor se apunte ahora un honor que no le corresponde”

Barcelona presume de Barceló, autor del cartel del último festejo.
<http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2011/09/20/barcelona-presume-barcelo-autor-cartel-ultimo-festejo/704630.html>

³¹⁹ Se refiere al Manifiesto de la Merced por la Libertad de diciembre de 2009, promovido por la Plataforma para la Promoción y Difusión de la Fiesta.

³²⁰ *“Hic el cartel para la última corrida de Barcelona como manifiesto personal, pero me negué a firmar el manifiesto aquel porque estaba redactado fatal y eran señores de derechas. Me gusta José Tomás pero no soy capaz de convencer a nadie a favor de los toros si no les gusta esto. Tengo toros mallorquines en casa, de los colorados, una raza autóctona con riesgo de desaparecer desde hace veinte años”.* Entrevista en el diario *Balears*. Grup Serra. Palma de Mallorca. 19 de febrero de 2012. Pág. 29

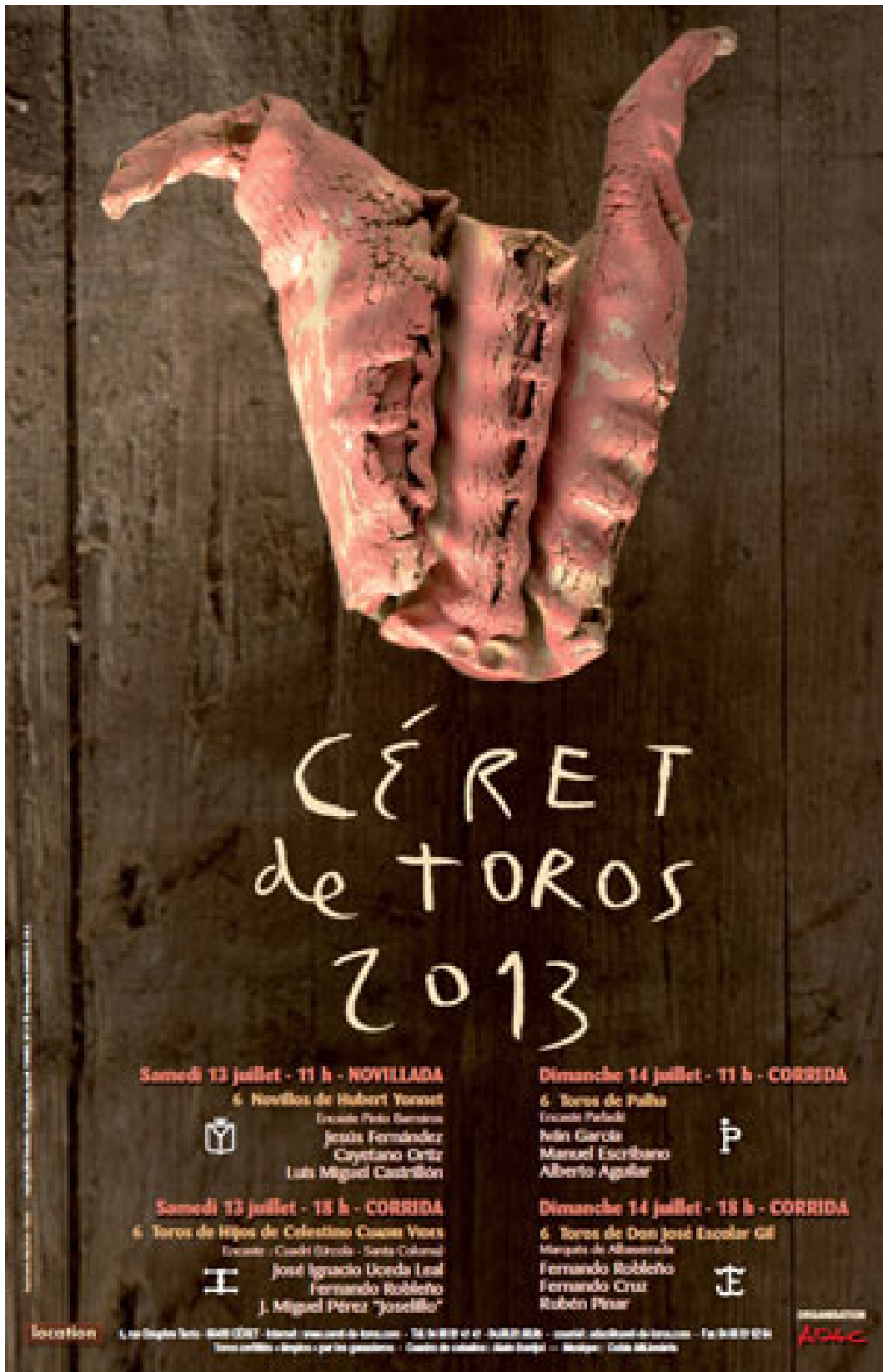


Fig. 137 Miquel Barceló. Cartel de toros en Céret. 2013

Terra Ignis, es una muestra de piezas cerámicas creadas en Mallorca entre 2009 y 2013. Céret representa hoy la reivindicación más activa de la *catalanidad* también de la Tauromaquia. Al comienzo de sus festejos se puede escuchar a la banda música interpretando *Els Segadors* con el público puesto en pié. En el paseíllo, detrás de las cuadrillas de los matadores, los areneros y monosabios van tocados con *barretinas* rojas, fajines y alpargatas *payesas* y los burladeros del callejón tienen rotulado en catalán para quiénes están reservados.

4 Conclusiones.

La obra de Miquel Barceló relacionada con la Tauromaquia -que desarrolla desde 1986- arranca alrededor de la evolución del lenguaje pictórico que realiza por aquellos años. Desde 1983, las formas angulosas y antropomorfas comienzan a dejar paso a composiciones en las que la curva adquiere protagonismo. De ahí, sus primeras obras relacionadas con bodegones, platos, cráteres o escenas en las que la composición se ordena alrededor de una elipse o una circunferencia. Las plazas de toros surgen en esta fase de metamorfosis formal que proviene, en palabras del propio Barceló, del gesto que le suscita la duda del no saber qué pintar. La continuación de lienzos y aguafuertes de toros en los que la curva aparece como trazado generador del movimiento y posición de los personajes, le lleva a reflexionar sobre la función del trazado curvo y la importancia de la geometría en las fases y ejecución de la lidia con el fin de conocer cuándo la Tauromaquia, como la Pintura, se convierte en arte. Para ello, la amistad que entabla con grandes maestros de la Tauromaquia, como son Luis Francisco Esplá, Curro Romero o José Tomás, será determinante para confirmar cómo la curva que instintivamente él pinta, encaja en la técnica y estética del toreo moderno. De esta manera, a través de la intuición de la que él extrae parte de su proceso creativo, justificará el trazado y composición de estas obras, como él mismo reconoce. Su progresivo interés por la Tauromaquia y el conocimiento de su evolución histórica es algo que Barceló demuestra conocer a raíz de sus coloquios, declaraciones y entrevistas, además de su biblioteca. De ahí que el conocimiento de la técnica irá dando paso a la valoración estética del toreo, tal y como se demuestra en el tratamiento de su obra taurómaca comparando las series de 1990 y 2002. En ellas se puede observar que la representación y relación de los personajes principales –toro y torero- se transforman,

pasando de ser representados como “*insectos en mitad de un gran magma*”³²¹ a presentarse en un primer plano dando protagonismo al detalle mismo de los lances. De forma paralela, el origen mediterráneo de los ritos de culto al toro, del cual derivan las corridas actuales, permite justificar la temática taurina dentro del contexto cultural y geográfico común con el resto de su obra. En este sentido, la Tauromaquia “*como una representación del mundo y de la muerte*”³²² enlaza con las tradiciones, ceremonias y ritos animistas que descubre del pueblo dogón en África, y sobre los que profundizará a través de los trabajos de Marcel Griaule y Michael Leiris. Durante la segunda estancia en Mali de Miquel Barceló, éste conocerá las obras de Tauromaquia de Leiris, cuya afición a los toros parece provenir de su vinculación con ceremonias sacramentales táuricas que estudió durante sus expediciones africanas, y de las que se extrae en definitiva una interpretación de la Tauromaquia como metáfora del mundo interior del artista en un orden ritual que la vincula con sus más oscuros orígenes -tauromaquia convertida en taumaturgia por las sociedades primitivas-. Es por ello que en sus representaciones más influenciadas por el arte rupestre primitivo, también tenga cabida la figura del toro. Miquel Barceló hará uso de ella en su obra táurica más polémica, el cartel de Sevilla de 2008, probablemente siendo consciente de las reacciones contrarias que provocaría. La provocación es una actitud que Barceló ha utilizado a lo largo de su carrera en multitud de ocasiones y ha utilizado la temática de los toros en algunas de ellas. No obstante, en su trayectoria la provocación se superpone en ocasiones con la

³²¹ Declaraciones de Miquel Barceló a la televisión austriaca ORF el 11 de diciembre de 2012 con motivo de la exposición retrospectiva en Bank Austria.

³²² *Op. Cit.* BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. “Un ejercicio de deslumbramiento”. *Sentimiento del toreo*. Ed. Tusquets. Barcelona. 2010. Pág. 83

incoherencia, hecho que Miquel Barceló reivindica como *método artístico*³²³. De su imagen de artista vinculado políticamente a las izquierdas -como él mismo se declara- y alejado del estereotipo de la España de pandereta, Miquel Barceló sorprende y provoca al declarar su interés, que no afición³²⁴, por un espectáculo secularmente polémico y complejo que parece hoy lentamente agonizar a la luz de prohibiciones como la de Barcelona y que él mismo se ofreció a anunciar y denunciar.

³²³ "A principios de los 80 yo empecé a reivindicar la incoherencia como método artístico [...] Con el tiempo, creo que he seguido aplicando este método en mi trabajo, es decir, hacer una cosa y lo contrario. Pero con el tiempo, veo que las cosas van fatalmente tomando sentido".

Declaraciones de Miquel Barceló a la televisión austriaca ORF e I 11 de diciembre de 2012 con motivo de la exposición retrospectiva en Bank Austria.

³²⁴ Declaraciones de Miquel Barceló junto al escritor Pere Gimferrer el 1 de octubre de 2013 en el Círculo de Lectores de Madrid.

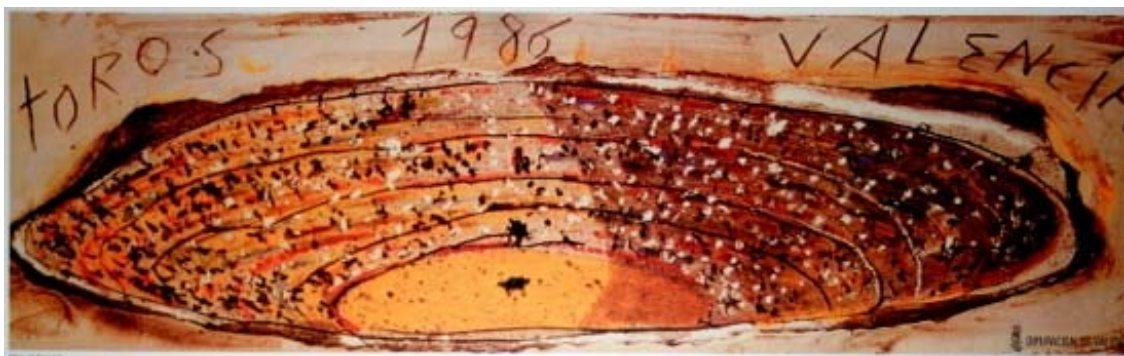
5 Anexo gráfico. Catálogo

5.1 Índice de ilustraciones del catálogo.

| | |
|---|-----|
| cat. 1. Cartel Toros en Valencia, 1986. | 196 |
| cat. 2. Cartel Feria de Nimes, 1988. | 196 |
| cat. 3. Cartel Beneficencia de Madrid. 1990. | 197 |
| cat. 4. Cartel rechazado para el torneo Roland Garros de 1995. | 198 |
| cat. 5. Cartel para la XLVII corrida goyesca. Feria de Pedro Romero , 2003 en la plaza de toros de la Real maestranza de Caballería de Ronda, Málaga. | 199 |
| cat. 6. Cartel para la Feria de Céret, Francia. 2004. | 200 |
| cat. 7. Cartel conmemorativo de la corrida de reaparición del torero José Tomás en Barcelona. 2007. | 201 |
| cat. 8. Cartel anunciador de la temporada taurina en la Real maestranza de Sevilla de 2008. | 202 |
| cat. 9. Cartel de la última corrida de toros en la Plaza Monumental de Barcelona. 2011. | 203 |
| cat. 10. Cartel para la Feria de Céret, Francia. 2013. | 204 |
| cat. 11. El paseíllo, 1990. Técnica mixta sobre tela. 203x303 cm. | 206 |
| cat. 12. Paseíllo negro, 1990. Técnica mixta sobre tela. 66x101 cm. | 206 |
| cat. 13. El primero, 1990. Técnica mixta sobre tela. 196x140 cm. | 207 |
| cat. 14. El segundo, 1990. Técnica mixta sobre tela. 198x135 cm. | 208 |
| cat. 15. El tercero, 1990. Técnica mixta sobre tela. 197x140 cm. | 209 |
| cat. 16. La cuadrilla, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x200 cm. | 210 |
| cat. 17. Salida de chiqueros, 1990. Técnica mixta sobre tela. 161x197 cm. | 211 |
| cat. 18. 536 kilos, 1990. Técnica mixta sobre tela. 164x135 cm. | 212 |
| cat. 19. Verónica, 1990. Técnica mixta sobre tela. 163x131 cm. | 213 |
| cat. 20. La suerte de varas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 264x294 cm. | 214 |
| cat. 21. Tres puertas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 53x61 cm. | 215 |
| cat. 22. Faena, 1990. Técnica mixta sobre tela. 49x58 cm. | 216 |
| cat. 23. Banderillas negras, 1990. Técnica mixta sobre tela. 202x255 cm. | 217 |
| cat. 24. El ruedo amarillo, 1990. Técnica mixta sobre tela. 51x52 cm. | 218 |
| cat. 25. Faena de muleta, 1990. Técnica mixta sobre tela. 160x196 cm. | 219 |
| cat. 26. Muletero, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x164 cm. | 220 |
| cat. 27. Plaza con dos puertas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 48x57 cm. | 221 |
| cat. 28. Pase de pecho, 1990. Técnica mixta sobre tela. 74x103 cm. | 222 |
| cat. 29. Tres X, 1990. Técnica mixta sobre tela. 67x102 cm. | 223 |
| cat. 30. En las tablas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 47x55 cm. | 224 |
| cat. 31. Ad marginem, 1990. Técnica mixta sobre tela. 202x207 cm. | 225 |
| cat. 32. Muletazo, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x173 cm. | 226 |
| cat. 33. En los medios, 1990. Técnica mixta sobre tela. 90x92 cm. | 227 |
| cat. 34. Cite sesgado, 1990. Técnica mixta sobre tela. 51x61 cm. | 228 |
| cat. 35. Sin título I, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm. | 229 |
| cat. 36. Sin título II, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm. | 230 |
| cat. 37. Sin título III, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm. | 231 |
| cat. 38. La suerte de matar, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x203 cm. | 232 |
| cat. 39. Sobrero, 1990. Técnica mixta sobre tela. 92x92 cm. | 233 |
| cat. 40. Ruedo negro, 1990. Técnica mixta sobre tela. 29x36 cm. | 234 |

| | |
|--|-----|
| cat. 41. Cuatro puertas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 47x55 cm. | 235 |
| cat. 42. Areneros y muleros, 1990. Técnica mixta sobre tela. 265x197 cm. | 236 |
| cat. 43. El arrastre, 1990. Técnica mixta sobre tela. 162x197 cm. | 237 |
| cat. 44. Toros, 1990. Técnica mixta sobre tela. 68x100 cm. | 238 |
| cat. 45. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 90x66 cm. | 239 |
| cat. 46. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 66x90 cm. | 240 |
| cat. 47. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 100x65 cm. | 241 |
| cat. 48. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 100x65 cm. | 242 |
| cat. 49. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 52x67 cm. | 243 |
| cat. 50. Sin título, 1990. Litografía sobre papel. 98x67 cm. | 244 |
| cat. 51. Lanzarote 48, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 246 |
| cat. 52. Lanzarote 49, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 247 |
| cat. 53. Lanzarote 50, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 248 |
| cat. 54. Lanzarote 51, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 249 |
| cat. 55. Lanzarote 52, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 75x92cm. Plancha: 50x70 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 250 |
| cat. 56. Lanzarote 53, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 75x92cm. Plancha: 50x70 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 251 |
| cat. 57. Lanzarote 54, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 252 |
| cat. 58. Lanzarote 55, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 253 |
| cat. 59. Lanzarote 56, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 254 |
| cat. 60. Lanzarote 57, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 255 |
| cat. 61. Lanzarote 58, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 256 |
| cat. 62. Lanzarote 59, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 257 |
| cat. 63. Lanzarote 60, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 258 |
| cat. 64. Lanzarote 61, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 259 |
| cat. 65. Lanzarote 62, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC. | 260 |
| cat. 66. Izquierdazo, 2004. Técnica mixta sobre tela. 235x285 cm. | 262 |

5.2 Cartelería taurina.



cat. 1. Cartel *Toros en Valencia*, 1986.



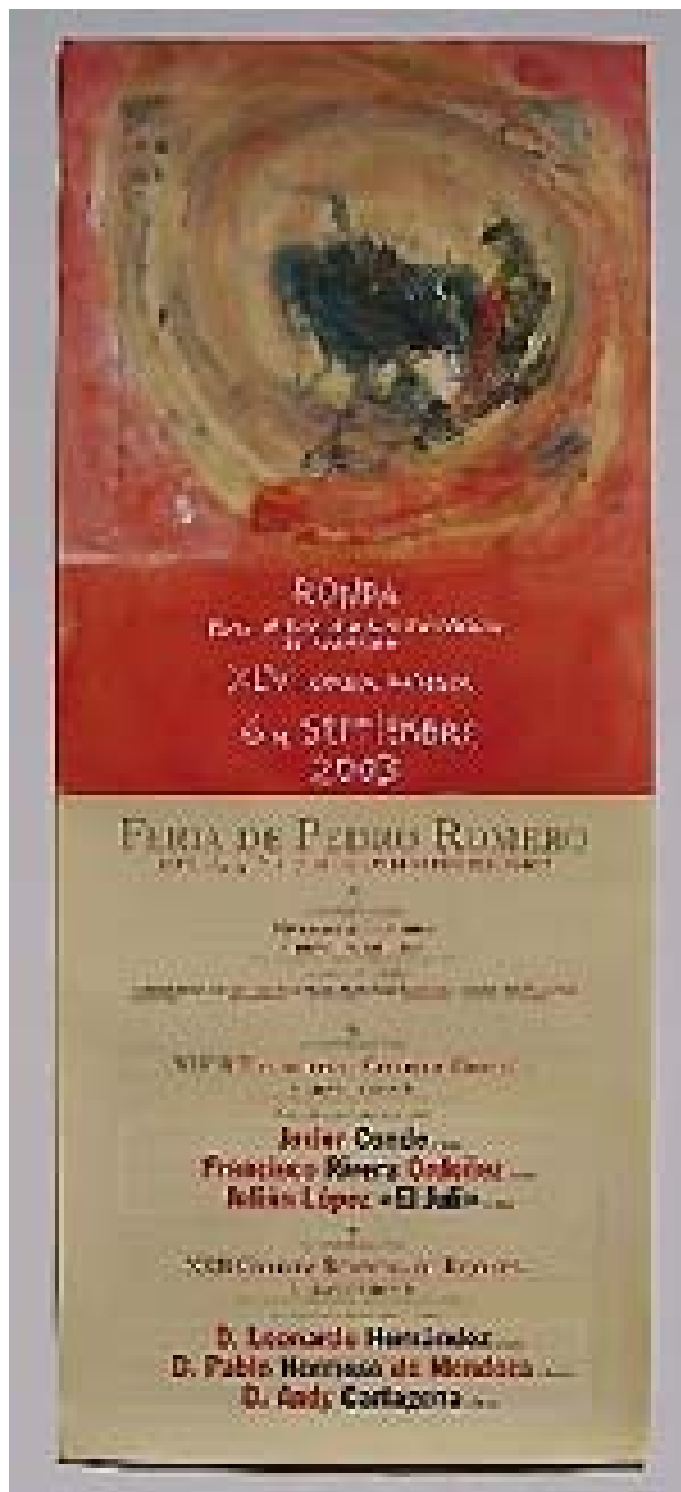
cat. 2. Cartel *Feria de Nimes*, 1988.



cat. 3. Cartel Beneficencia de Madrid. 1990.



cat. 4. Cartel rechazado para el torneo Roland Garros de 1995.

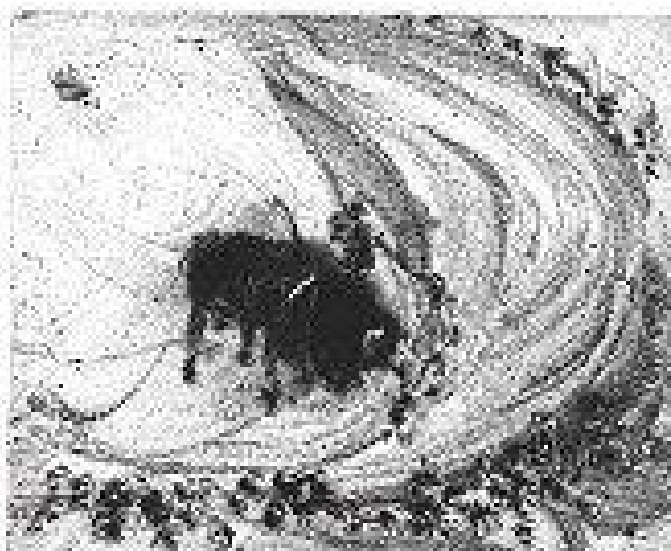


cat. 5. Cartel para la XLVII corrida goyesca. Feria de Pedro Romero, 2003 en la plaza de toros de la Real maestranza de Caballería de Ronda, Málaga.



cat. 6. Cartel para la Feria de Céret, Francia. 2004.

MONUMENTAL de BARCELONA



TOROS DE NUÑEZ DEL CUVILLO
FINITO DE CÓRDOBA
JOSÉ TOMÁS
CAYETANO

17 de juny 2007 >19.00h

cat. 7. Cartel conmemorativo de la corrida de reaparición del torero José Tomás en Barcelona. 2007.

TOROS

SEVILLA 2008

PROFESORADO DE LA REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA - EMPRESA PACOS®

ABONO TEMPORADA 2008

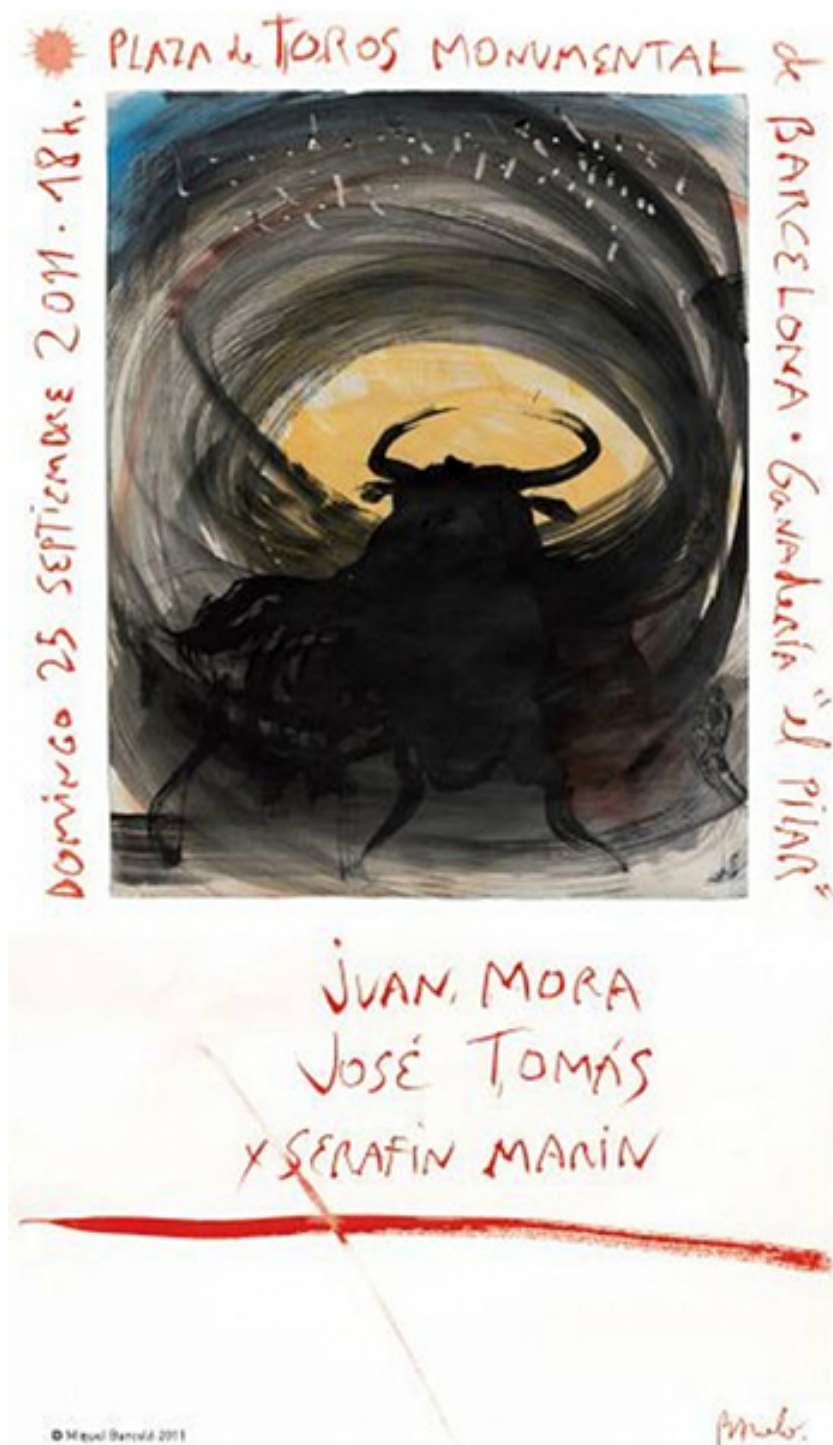
| | | | | | |
|--|--|---|---|---|---|
| 1 DOMINGO DE PACHECO "EL COO" ALVARO DELGADO | 2 ANDRÉS GALIÀ "EL COO" SALVADOR VEGA | 3 "EL FUNDI" ESLI DE TORREDO LOS SOLAR | 4 FERRER BORDABERRI "EL COO" JOSÉ VENTURA | 5 SANCHEZ BARRA MAN SARDIA FERNANDE CRUZ | 6 LEPEL CHAVES LUS VALDES CELAR GIRON |
| 7 ANTONIO BARRERA MATEO TIELA "EL CAPU" | 8 POPINERA ANTONIO FERRER "EL COO" | 9 JAVIER GONZ SEBASTIAN CASTILLA HELENE CALVALE | 10 "EL LUJ" OSCAR MANGANER "EL ANGE PEREZ" | 11 "TINO" JORDAN MOJANO "EL PUERLA" SALVADOR CORTES | 12 ENRIQUE PONCE SEBASTIAN CASTILLA OSCAR MANGANER |
| 13 JUAN BAUTISTA "EL COO" ALVARO DELGADO | 14 MONTEJO "EL COO" JOSÉ MANGANER | 15 SALVADOR VEGA SALVADOR CORTES DANIEL LUQUE | 16 CURIOS DIAZ "EL COO" PELOLA DEL PEREZ | 17 "EL COFORDI" FERRER BORDABERRI "EL COO" "EL COO" | 18 ANDRÉS GALIÀ "EL COO" SALVADOR VEGA |
| 19 "EL FUNDI" JUAN JOSE VILLALBA JAVIER TRUJERQUE | 20 PEPE MORAL SALVADOR BARRERAN SALVADOR VEGA | 21 AGUSTIN DE ESPINOSA FERNANDO DEL TORO "EL VALS" | 22 RUBEN PINA OSCAR MANGANER "EL COO" | 23 FERRER BORDABERRI "EL COO" "EL COO" | 24 CURIOS DIAZ SALVADOR VEGA OSCAR MANGANER |
| 25 ELIOT GALLARDO JOSE JUAN VILLALBA | 26 MIQUEL YENDO MARIO AGUILAR | 27 PEREZ VILCANE ROMAN PEREZ | 28 "EL JULI" "EL COO" "EL COO" | 29 FERRER BORDABERRI "EL COO" "EL COO" | 30 "EL COO" "EL COO" "EL COO" |

VENTA DE JOQUEANES: Los joqueanes de Sevilla se venden con el 10% de descuento el día de la corrida, en horario de 10 a 14 horas en el 1º y 2º sótano de la Maestranza de Sevilla. Los joqueanes se venden también por internet en el 10% de descuento en el día de la corrida.

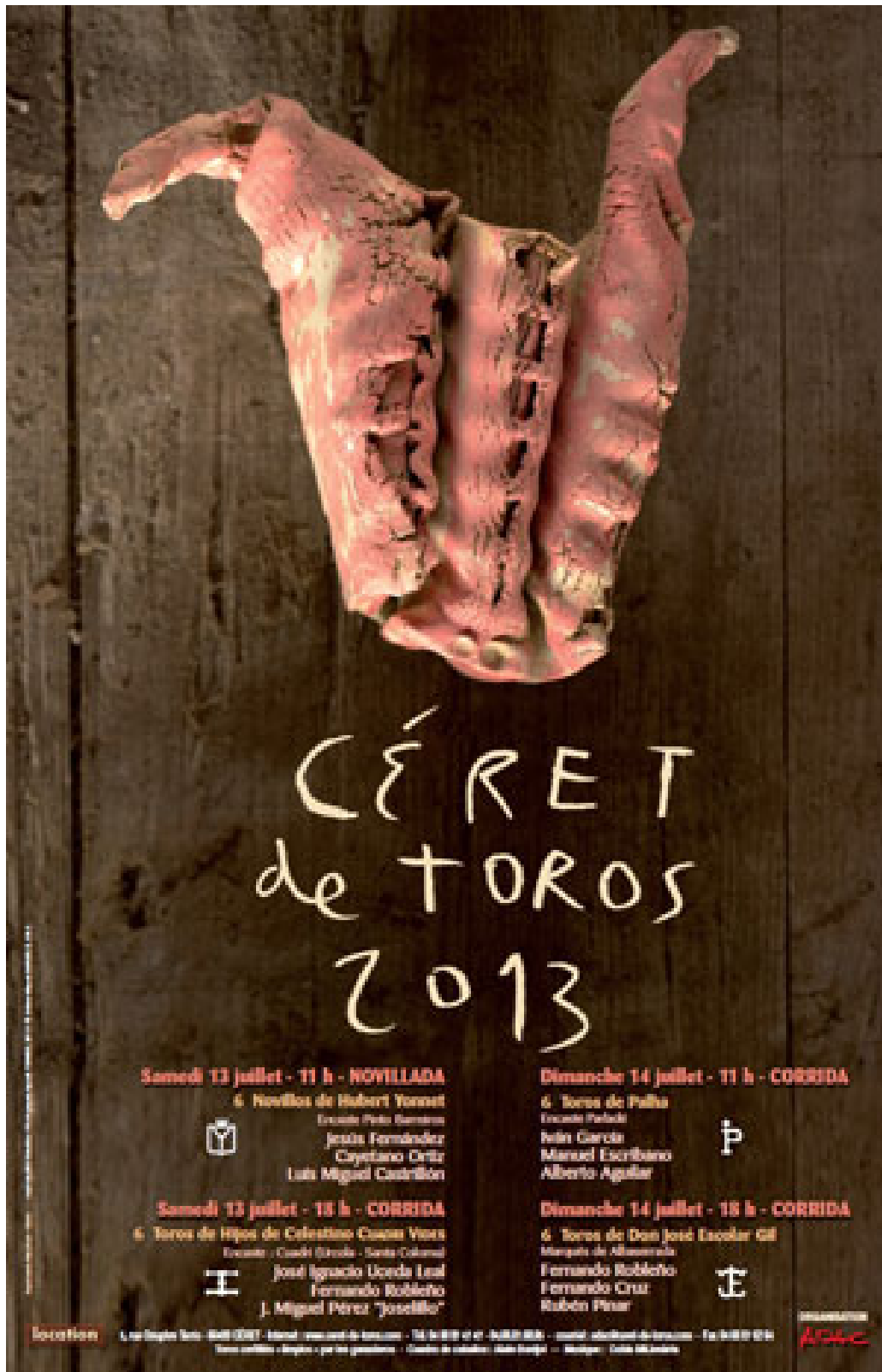
VENTA ANTICIPADA POR INTERNET PN: www.laestruca.es 020 49

RIVES **Cajasol**

cat. 8. Cartel anunciador de la temporada taurina en la Real Maestranza de Sevilla de 2008.



cat. 9. Cartel de la última corrida de toros en la Plaza Monumental de Barcelona. 2011.



cat. 10. Cartel para la Feria de Céret, Francia. 2013.

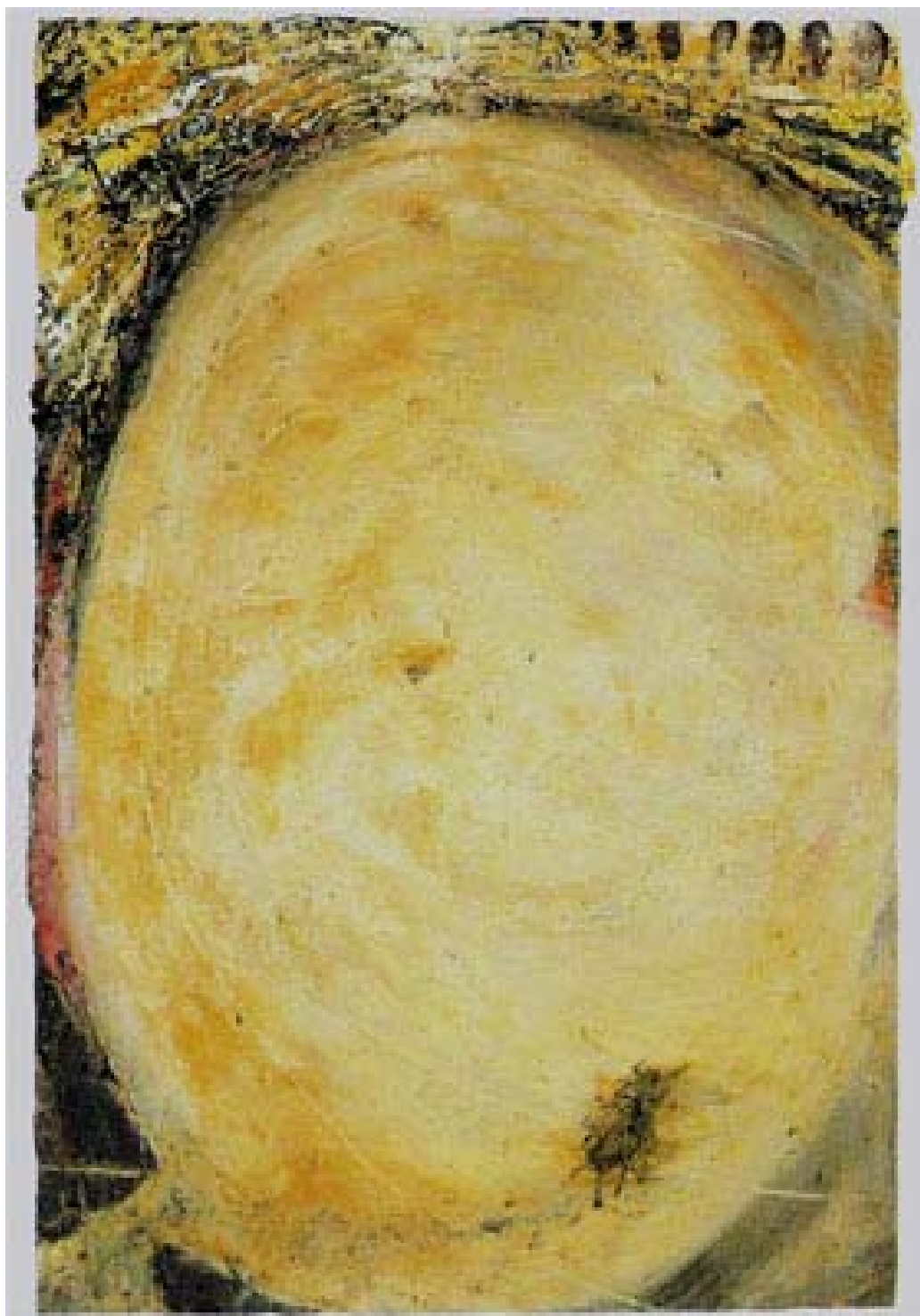
5.3 *Serie de Tauromaquia 1990-1991*



cat. 11. *El paseillo*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 203x303 cm.



cat. 12. *Paseillo negro*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 66x101 cm.



cat. 13. *El primero*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 196x140 cm.



cat. 14. *El segundo*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 198x135 cm.



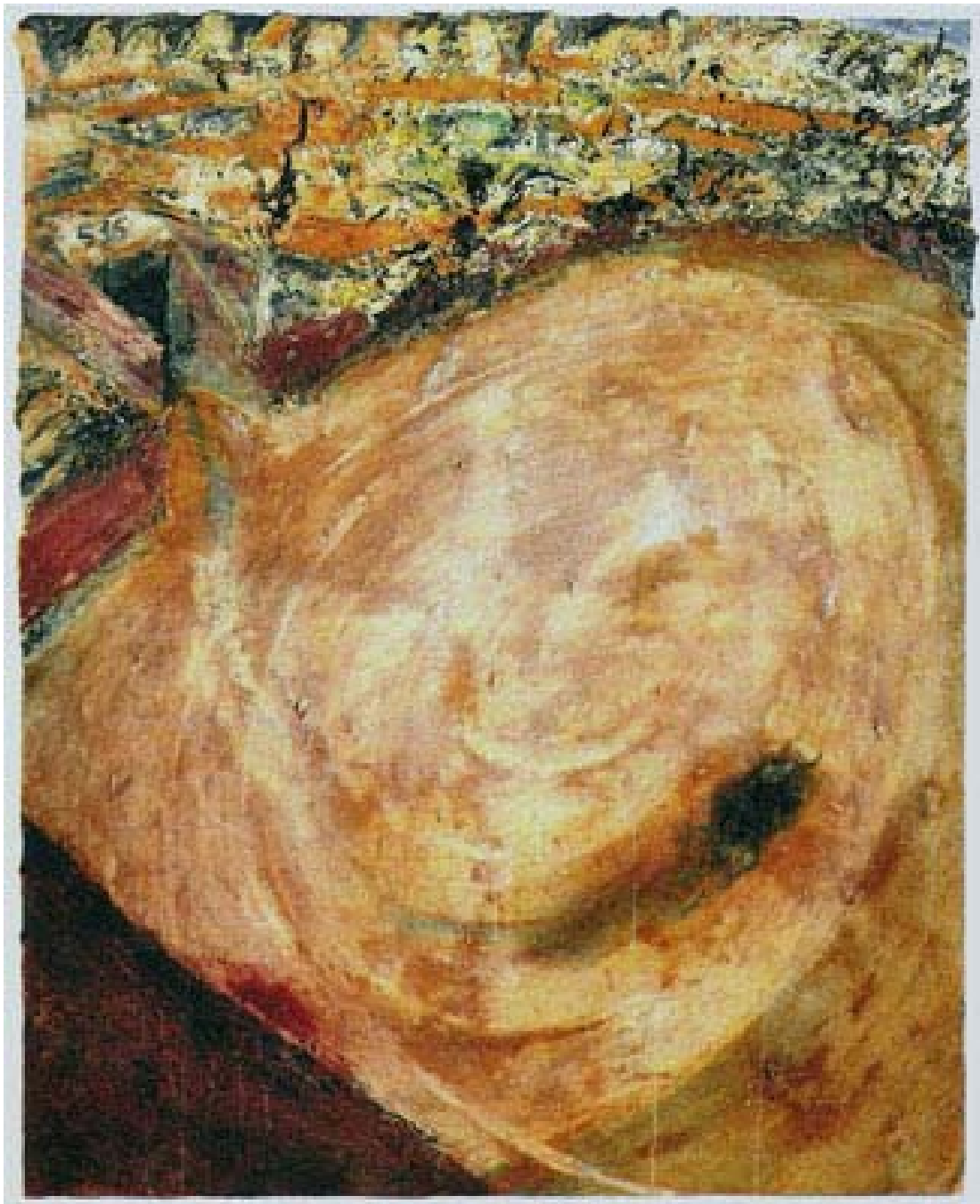
cat. 15. *El tercero*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 197x140 cm.



cat. 16. *La cuadrilla*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x200 cm.



cat. 17. *Salida de chiqueros*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 161x197 cm.



cat. 18. *536 kilos*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 164x135 cm



cat. 19. *Verónica*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 163x131 cm.



cat. 20. *La suerte de varas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 264x294 cm



cat. 21. *Tres puertas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 53x61 cm.



cat. 22. *Faena*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 49x58 cm.



cat. 23. *Banderillas negras*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 202x255 cm.



cat. 24. *El ruedo amarillo*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 51x52 cm.



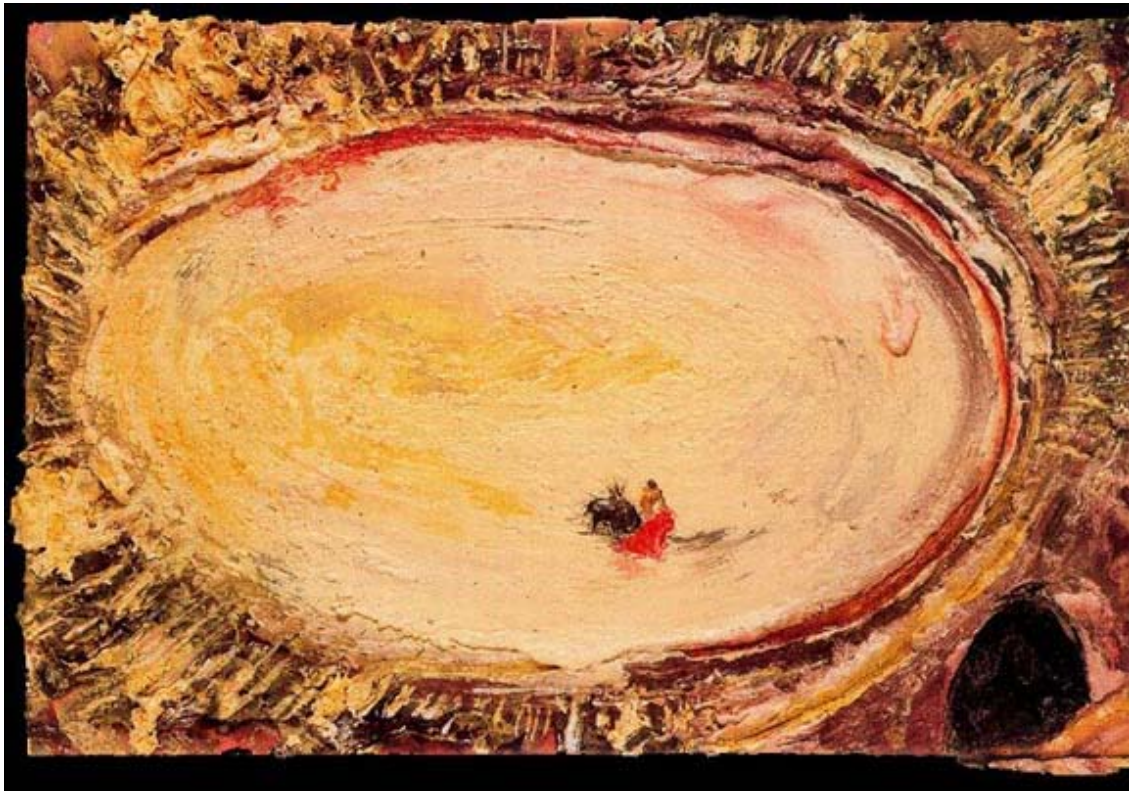
cat. 25. *Faena de muleta*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 160x196 cm.



cat. 26. *Muletero*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x164 cm



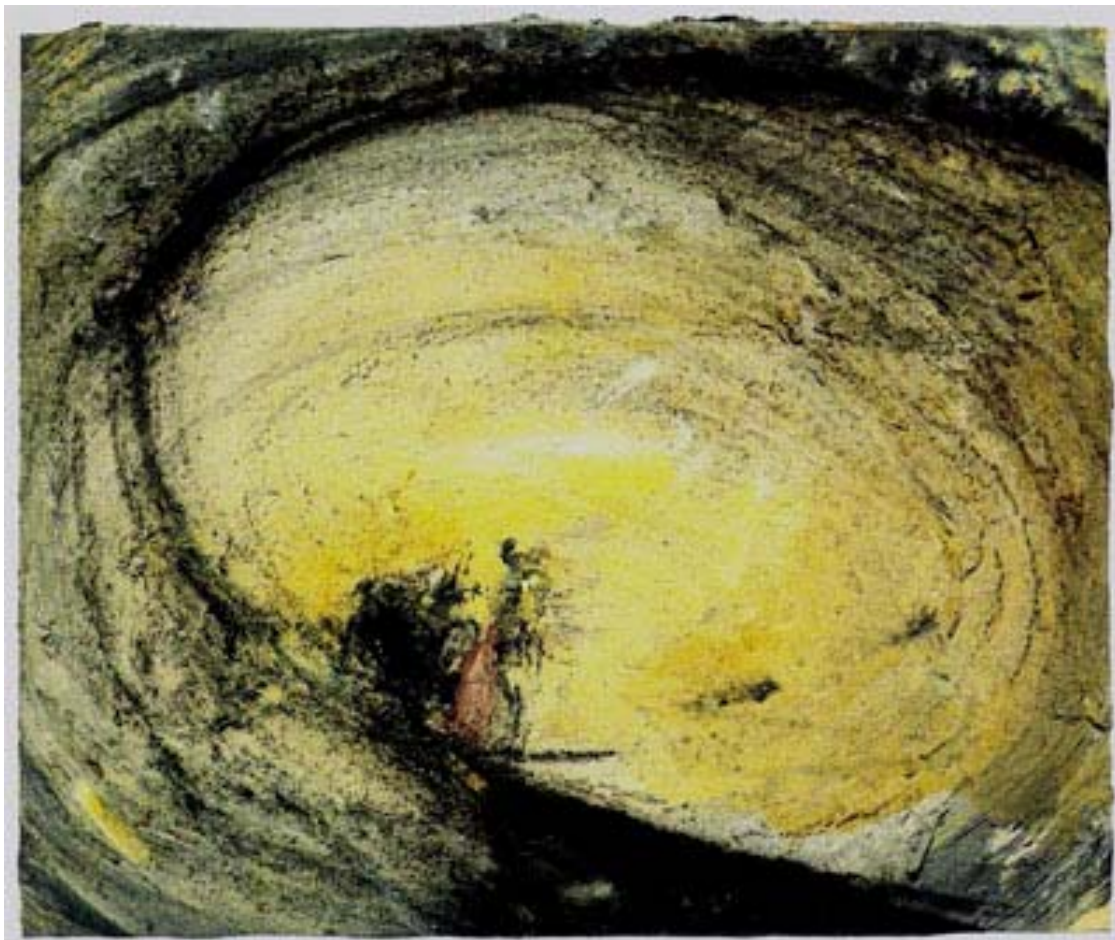
cat. 27. *Plaza con dos puertas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 48x57 cm.



cat. 28. *Pase de pecho*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 74x103 cm.



cat. 29. *Tres X*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 67x102 cm.



cat. 30. *En las tablas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 47x55 cm.



cat. 31. *Ad marginem*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 202x207 cm.



cat. 32. *Muletazo*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x173 cm.



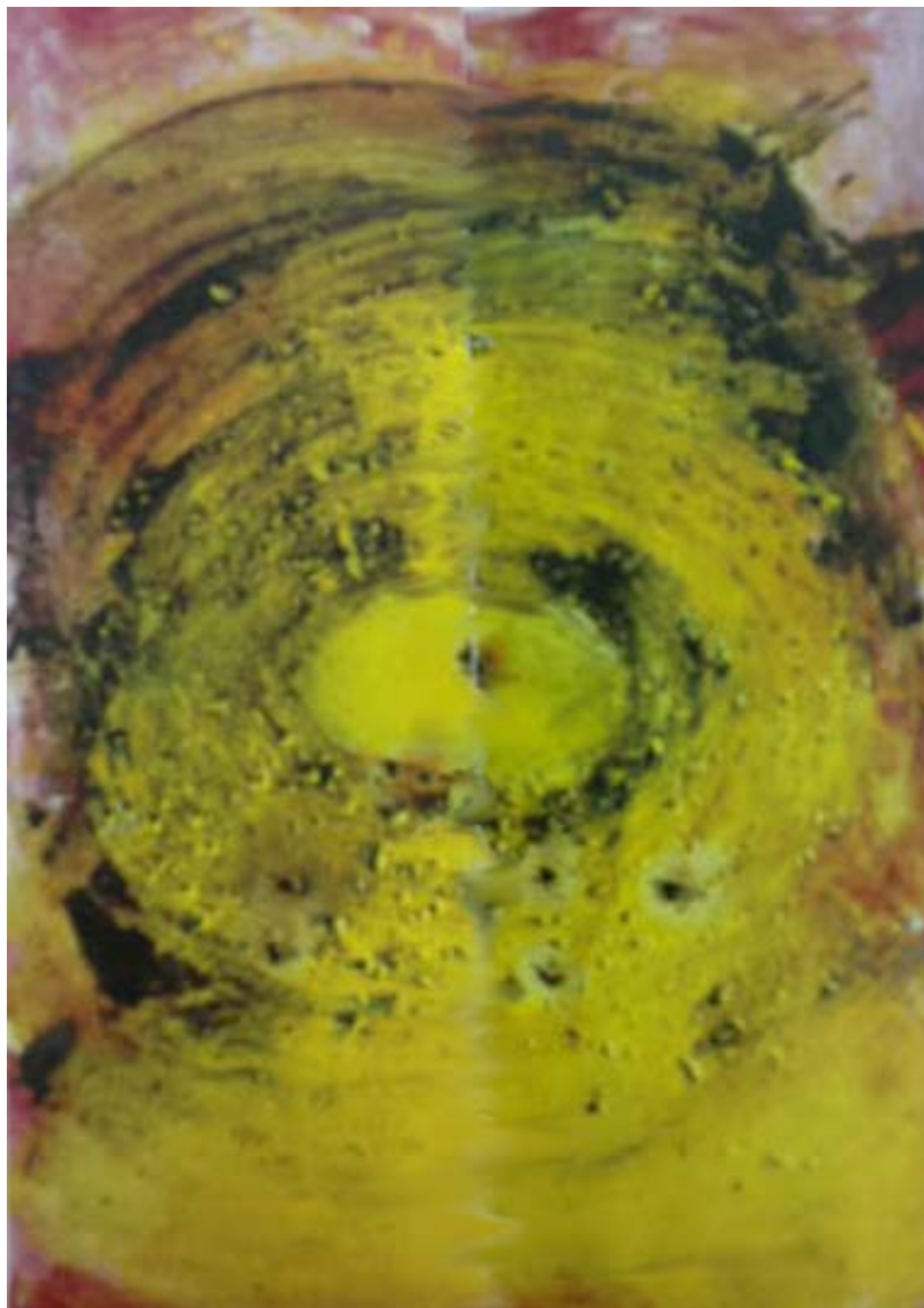
cat. 33. *En los medios*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 90x92 cm.



cat. 34. *Cite sesgado*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 51x61 cm.



cat. 35. *Sin título I*, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm.



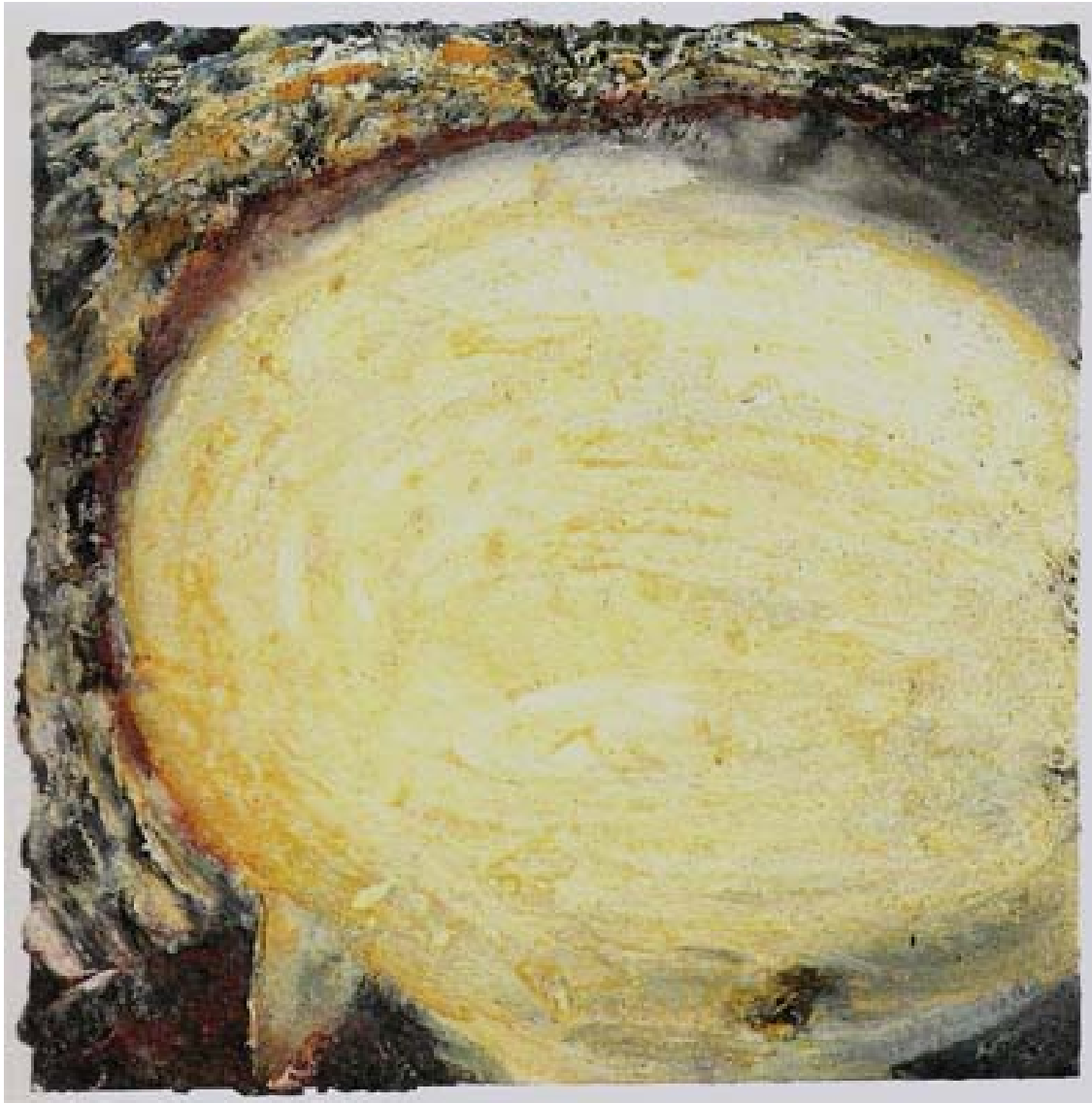
cat. 36. *Sin título II*, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm.



cat. 37. *Sin título III*, 1990. Técnica mixta sobre papel. 101x70 cm.



cat. 38. *La suerte de matar*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x203 cm.



cat. 39. *Sobrero*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 92x92 cm.



cat. 40. *Ruedo negro*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 29x36 cm.



cat. 41. *Cuatro puertas*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 47x55 cm.



cat. 42. *Areneros y muleros*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 265x197 cm.



cat. 43. *El arrastre*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 162x197 cm.



cat. 44. *Toros*, 1990. Técnica mixta sobre tela. 68x100 cm



cat. 45. *Sin título*, 1990. Litografía sobre papel. 90x66 cm.



cat. 46. *Sin título*, 1990. Litografía sobre papel. 66x90 cm.



cat. 47. *Sin título*, 1990 Litografía sobre papel. 100x65 cm.



cat. 48. *Sin título*, 1990 Litografía sobre papel. 100x65 cm



cat. 49. *Sin título*, 1990 Litografía sobre papel. 52x67 cm



cat. 50. *Sin título*, 1990 Litografía sobre papel. 98x67 cm

5.4 *Serie Lanzarote 2002*



cat. 51. *Lanzarote 48*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 52. *Lanzarote 49*, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



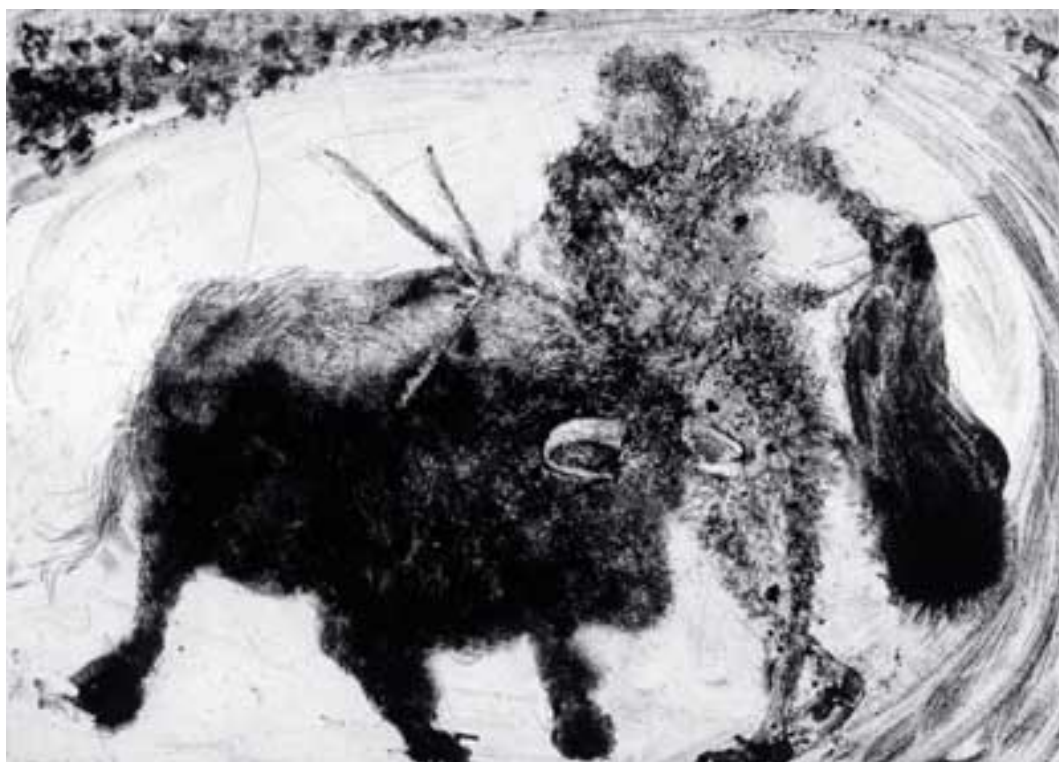
cat. 53. *Lanzarote 50*, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



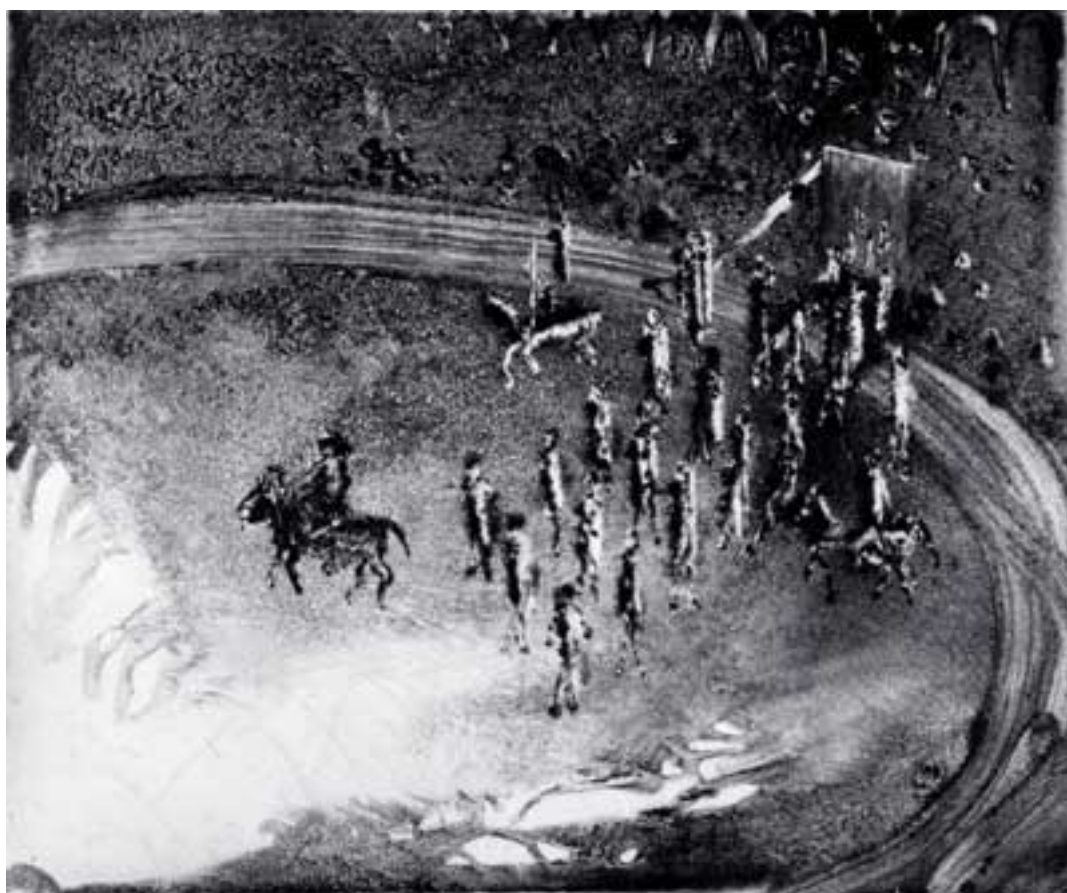
cat. 54. *Lanzarote 51*, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 65x75cm. Plancha: 43x53cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 55. *Lanzarote 52*, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 75x92cm. Plancha: 50x70 cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 56. *Lanzarote 53*, 2002. Aguafuerte y aguainta. Papel: Arches, 75x92cm. Plancha: 50x70 cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 57. *Lanzarote 54*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 58. *Lanzarote 55*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 59. *Lanzarote 56*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 60. *Lanzarote 57*, 2002. Aguafuerte y aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm.
Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 61. *Lanzarote 58*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 62. *Lanzarote 59*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 63. *Lanzarote 60*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 64. *Lanzarote 61*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.



cat. 65. *Lanzarote 62*, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, 1HC.

5.5 *Fuera de series.*



cat. 66. *Izquierdazo*, 2004. Técnica mixta sobre tela. 235x285 cm.

6 Bibliografía

Bibliografía relacionada con Miquel Barceló

6.1.1 Bibliografía específica sobre Miquel Barceló

- ASHTON, Dore. *A mitad del camino de la vida*. Galaxia Gutemberg. Barcelona. 2008
- ASHTON, Dore. *Miquel Barceló. La capilla*. Galaxia Gutemberg. Barcelona. 2011
- BURGOS, Antonio. "El cartel del ojú". *Diario ABC*. Sevilla. 22/12/2007
- DAMIANO, Michael. *Porque la vida no basta*. Anagrama. Barcelona. 2012
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina. *L'univers artístic de Miquel Barceló*. UIB. Palma de Mallorca. 2003
- COLL, Tònia. *Miquel Barceló. Insularitat i creació*. Columna Assaig. Barcelona. 2000
- CLARK POWER, Kevin. *Conversaciones con Miquel Barceló*. Diputación provincial de Alicante. Alicante. 1985
- GAMBÚS, M; TOUS, L; SUAÚ, T. *Catedral de la Eucaristía. Miquel Barceló y la Capilla del Santísimo*. Cabildo de la Catedral de Mallorca. Palma. 2007
- GARCÍA CAVIEDES, Luis. "Miquel se pone torero". *El día del mundo*. Palma. 28 de julio de 1995
- GIL, Iñaki. "La esfera". *El Mundo*. Madrid. 2 de marzo de 1996
- JEFFET, William. "Taurus, torero y toreo. La corrida como mito y como arte". Catálogo de la exposición *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010.
- JUNCOSA, Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Ed. Síntesis. Madrid. 2008
- LARRABEITI, Gorka. "Barceló por Barceló". *Revista Cervantes* nº4-2003/l.
- LUNA, Joaquín. *Magazine*. Madrid. 29 de marzo 1998

- MANRESA, Andreu. "El mundo artificial de Barceló". *El País Artes*, Madrid 15 de Septiembre de 1990.
- MANRESA, Andreu. "Barceló expondrá sus cuadros taurinos en París". *Diario El País*. Madrid. 20 de agosto de 1990.
- HUICI MARCHA, Fernando. *Arte y Parte*, nº 77. Santander. 2008
- MONTAGUT, Albert. "El neoexpresionismo de Barceló". *Diario El País*. Madrid. 03 de mayo de 1986
- MORAL del, Jean Marie. *Barceló*. La Fábrica Editorial. Madrid. 2004
- MORAL del, Jean Marie. *Barceló, detrás del espejo*. La Fábrica Editorial. Madrid. 2008
- ODY, Joelle. *El Semanal*. (25/11/2001). Taller de Editores. Madrid. 2001
- OTERO, Gloria. *El Semanal*, nº819. Taller de Editores. Madrid. 2003.
- PUIGROS PLANAS, Bartolomé. *Diario El Comercio*. 21 de enero de 2008
- REY ROSAS, R. *El mar de Barceló: en la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones de la ONU en Ginebra*. Ed. 62. Barcelona. 2008.
- SIERRA, Rafael. "Miquel Barceló se sumerge en el Paleolítico". *Diario El Mundo. Cultura*. 25 de enero de 1994
- TORRES, Agustí (fotografías). *Miquel Barceló. La catedral bajo el mar*. Galaxia/Gutenberg. Barcelona. 2005
- TORRES, Pascual. Catálogo *Miquel Barceló: Serie Lanzarote*. Museo del Grabado de Fuendetodos. Zaragoza. 2005
- ZABALA DE LA SERNA, Vicente. *Diario ABC*. Madrid. 31/12/2007

Textos de Miquel Barceló

- BARCELÓ, Miquel. "Escrito en el aire". *ABC Cultural*. Madrid. 2 de octubre de 1999.
- BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África*. Galaxia-Gutenberg. Barcelona. 2004

- BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos deL Himalaya* .Galaxia-Gutenberg. Barcelona. 2012
- BARCELÓ, Miquel. *Terra/mare*. Collection Lambert. Avignon. 2010.
- BARCELÓ, Miquel; CLERQUE, Lucien. *Toros*. Ed. Bischoberger. Zurich. 1991
- BARCELÓ, M; ESPLÁ, L.F. "Un ejercicio de deslumbramiento". *Sentimiento del toreo*. Ediciones Tusquets. Barcelona. 2010
- *Matador, vol N*. La Fábrica. Madrid. 2010. Acompaña a la revista *El rito [Recurso electrónico]/ [dirección] Isaki Lacuesta*. La Fábrica. Madrid. 2010

Bibliografía específica sobre tauromaquia

- ABELLA, Carlos. *Cuenta y Razón*. "La economía en los toros". Nº 55. 1991
- ALAMEDA, J. *El hilo del toreo*. Ed- Espasa. Madrid. 2002
- ALAMEDA, J. *Los arquitectos del toreo moderno*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2010
- ALCÁNTARA PENYA de, Pere. "Un personatge". *Museo Balear*. Imprenta Gelabert. Palma de Mallorca. 1886
- BADORREY MARTÍN, Beatriz. *Aspectos jurídicos de los espectáculos taurinos. Historia de la normativa taurina. Principales prohibiciones canónicas y civiles de las fiestas de toros*. UNED. Madrid. 2010
- BADORREY MARTÍN, B. *Principales prohibiciones canónicas y civiles de las corridas de toros*. Provincia nº22
- BERGAMÍN, José. *Obra taurina. El arte de birlibirloque*. CSIC. Madrid. 2008
- CATÁLOGO: *El toro i la Mediterrània*. Sa Nostra Obra Cultural. Palma de Mallorca. 2000
- CATÁLOGO: *Los toros en el Arte*. Fundación Rodríguez Acosta. Granada. 1964

- CATÁLOGO: *Taurus. Del mito al ritual*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. 2010.
- CAPELLÀ, Llorenç. *La Mallorca del Clavell*. Di7 Edició. Palma de Mallorca. 1999.
- COLL, Bartolomé. *Historia del toreo en Mallorca (1865-1964)*. Col. Mallorca taurina. Palma. 1965
- COLL, Tomeu. *Toreros mallorquines*. Tertulia Taurina del Niza. Palma de Mallorca. 2006
- COLOMBAS VANRELL, Perico. *Plaza de toros de Palma "Coliseo Balear, mil seis festejos en sesenta años de toros": 1929-1989*. Ed. El autor. Palma de Mallorca. 1990
- CORROCHANO, Gregorio. *Qué es torear?*. Ediciones Revista de Occidente. Madrid. 1966
- COSSÍO, José María. *Los Toros*. Espasa Calpe. Madrid. 2007
- DELGADO, Josef "Pepe Hillo". *La Tauromaquia ó arte de torear: obra utilísima para los toreros de profesion, para los aficionados, y toda clase de sugetos que gustan de Toros [sic]*. Ed. Egartorre. Madrid. 1994.
- DELGADO DE LA CÁMARA, Domingo. *Revisión del toreo*. Alianza Ed. Madrid. 2002.
- DELGADO LINACERO, Cristina. *Juegos taurinos en los albores de la Historia*. Egartorre. Madrid. 1997
- DURAND, Jaques. *Cronicas Taurinas*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2009
- FAUCHIER, Vanessa. *Le Tauromachie comme experience dionysiaque: chez George Bataille et Michel Leiris*. Ed. Duende Atlantica. 2002
- *Felanigense, El. 7 de septiembre de 1912*.
- FELICES, Raúl. *Catalunya Taurina: una historia de la tauromaquia catalana de la edad media a nuestros días*. Ed. Bellaterra. Barcelona. 2010
- FORNEAS, María Celia. *Toros en Madrid*. Ed. Pirámide. Madrid. 1994
- GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne: tras los montes*. Charpentier, G. París. 1881
- GLAIZE, Michel. *¡Toro!*. Ed. Marval. París. 1994

- GRANDE DEL BRÍO, Ramón. *El culto al toro*. Ed. Tutor. Madrid. 1990
- GARCÍA-BAQUERO, Antonio; ROMERO DE SOLÍS, Pedro. *Fiestas de toros y sociedad*. Universidad de Sevilla. 2004.
- GARCÍA DUEÑAS, F. *Martincho*. Diputación de Zaragoza. Ejea de los Caballeros. 1991
- GLAIZE, Michel. *¡Toro!*. Ed. Marval. París. 1994
- GONZÁLEZ, Antonio. *Vida, hechos y admirables ejercicios de virtud de V.P.F. Julián Font y Roche (o Roig)*. Estampa del Real Convento de Santo Domingo. Madrid. 1702.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Arte y Tauromaquia*. Turner. Madrid. 1983.
- GRANDE DEL BRÍO, Ramón. *El culto al toro*. Tutor. Madrid. 1999.
- *Iseño, El. 27 de agosto de 1891*. Palma de Mallorca. 1891
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Toros, verbenas y otras fiestas populares*. Ed. Reino de Cordelia. Madrid. 2011
- LEIRIS, Michel. *Espejo de la tauromaquia*. Editorial Aldus. México. 1998
- LEIRIS, Michel. *L'edat d'home. De la literatura considerada com una tauromàquia*. Ed. 62. Barcelona. 1992
- LUJÁN, N. *Historia del toreo*. Barcelona. 1967
- MARTÍN ARIAS, Luis. "Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror". *Revista Trama y Fondo*. Nº21. 1 de diciembre de 2006.
- MARTÍNEZ PARRAS, J.M. *Principios básicos de la fiesta de los toros*. Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla. 2002.
- MONTES (Paquiro), Francisco. *Tauromaquia completa o sea, el arte de torear en la plaza*. Turner. Madrid. 1994
- MONTCOUQUIL, Alain. *Nimeño II. Torero de France*. Ed. Marval. París. 1992
- *Moratín, Jovellanos, Fígaro. Sus escritos sobre Tauromaquia*. Editorial Complutense. Madrid. 2009
- OBREGÓN de, Enrique. "El toro y el Hombre". *Rev. Historia y vida nº353*. Prima. 1997. Barcelona

- ORTEGA y GASSET, José. *La caza y los toros*. Revista de Occidente. Madrid. 1960.
- PALACIOS LÓPEZ, M^a Dolores. *Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina*. Alianza Editorial. Madrid. 1994
- PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Obras completas*. Tomo III. Ed. Aguilar. Madrid. 1966
- PITT-RIVERS, Julian. *Ritos y símbolos en la tauromaquia*. Ed. Bellaterra. Barcelona
- PLA i CASADEVALL, Josep. *Madrid. El Advenimiento de la República*. Alianza Editorial. Madrid. 2007.
- REPARAZ, Carmen. *Tauromaquia Romántica. Viajeros por España. Merimée, Ford, Gautier, Dumas. 1830-1864*. Ediciones Serbal. Madrid. 2000
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. *Sobre Tauromaquia. Obra periodística, conferencias y entrevistas*. Ed. Benerice. Sevilla. 2010
- SÁNCHEZ NOGALES, Manuel. *Juan Belmonte, matador de toros*. Alianza Editorial. Madrid, 2009.
- SEGURA PALOMARES, Juan. *Desafío al presente*. Espasa-Calpe. Madrid. 1990
- SAURA, Antonio. "La Fiesta por dentro". *Arte y Tauromaquia* .Ed. Turner. Madrid. 1983
- SONSECA ROJAS, Ángel. *El cartel taurino. La sociedad y los toros*. Ed. Ángel Sonseca Rojas. Madrid. 2008
- SUREDA MOLINA, Guillermo. *Tauromagia*. Espasa Calpe. Madrid. 1978.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, *Los toros: acontecimiento nacional*. Ed. Turner. Madrid. 1989.
- VARGAS PONCE, José. *Disertación sobre las corridas de toros compuesta en 1807*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1961
- WOLFF, Francis. *Filosofía de las corridas de toros*. Ed. Bellaterra. Barcelona 2008

6.1.2 Otra bibliografía consultada o referida

- ADAM, V. *Combat de Taureaux. Douze sujets dessinés d'après nature par Victor Adam*. Bulla. París. 1830
- AZNAR CAMÓN, José. *Las artes y los pueblos de la España Primitiva*. Espasa-Calpe. Madrid. 1954
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*. Espasa Calpe. Madrid. 1992.
- *Album du Grand Journal*. Imprimerie Valle. París. 1865
- *Baleares. Diario*. Palma de Mallorca
 - o 10 de agosto de 1919.
 - o 30 de octubre de 1919
 - o 30 de octubre de 1921
- BENNASSAR VENY, Miquel. *Comunicació a les II Jornades d'Estudis Locals de Felanitx. "Les Matances: anàlisi antropològic d'un ritual"*.
- *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana. Revista de estudios históricos*. Tomo VIII. Ed. Felipe Guasp. Palma de Mallorca. 1898.
- BOURING, J. F. *Atlas pour servir au tableau de l'Espagne Moderne*. Levrault, F. París. 1803.
- CODERCH DE SENTMENAT, J.A. *Del toreo*. Ed. RM. Barcelona. 1977
- COLL i MIRANBENT, Isabel. *Charles deering and Ramon Casas/ Charles Deering y Raón Casas*. Northwestern University Press. Canadá. 2012.
- DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Círculo de Lectores. Barcelona. 1989
- DAVILLIER, J. Ch. (Le Baron). *L'Espagne*. Librairie Hachette. París. 1874
- *Diario de las Discusiones y Actas de las Cortes. Tomo XXII*. García Campoy, D. Cádiz. 1813.
- *El Balear. Diario*. Palma de Mallorca
 - o 2 de octubre de 1848
 - o 7 de octubre de 1848
 - o 15 de febrero de 1855
- *El Isleño. Diario*. . Palma de Mallorca
 - o 12 de agosto de 1886

- 13 de agosto de 1886
- ENSEÑAT, C. "Las cuevas sepulcrales mallorquinas de la Edad del Hierro". *Excavaciones Arqueológicas en España*, nº118. Madrid. 1981
- GAIL, W. *Erinnerungen aus Spanien. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Cantabrien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien*. Literalish Artistische Anstalt. München. 1837
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. *Toponimia balear y asociación etimológica*. *Archivum*: Universidad de Oviedo. Oviedo. 2011
- GAUTIER, Théophile. *Viaje a España*. Ed. Cátedra. Madrid. 1998.
- GOMILA, Antoni. *Acorar*. Ed. Món de Llibres. Palma. 2012.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Arte y Tauromaquia*. Ed. Turner. Madrid. 1983.
- IMBERT, Pierre-Léonce. *L'Espagne, splendeurs et misères: voyage artistique et pittoresque*. E. plon et Cie Editeurs. 1875. París.
- JAUME CAMPANER, Miquel. "La Colònia Escolar provincial de 1930 subvencionada per la Caixa de Balears". *V jornades d'estudis locals de Sóller i Fornalutx*. Ajuntament de Sóller. Sóller. 2011.
- LLADÓ ROTGER, Francesc. *El "Correu de les lletres i Miquel Ferrà. I Jornades d'Estudis Locals*. Ajuntament de Sóller. Sóller. 2007
- *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages*. Charton, E. París. 1860.
- LLABRÉS BERNAL, Juan. *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*. Vol. IV.
- *Mallorca, Diario de*. 24 de septiembre de 1809. Palma de Mallorca. 1809
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. *Laboratorio del Arte*. "Juan Romero: pintor de lo maravilloso.". nº24. Sevilla. 2012
- MASCARÓ PASARIUS, J. *La taula como símbolo taurolátrico*. X Congreso Nacional de Arqueología. Mahón. 1969.
- MASCARÓ PASARIUS, J. *Prehistoria de las Baleares*. Ed. Mascaró Pasarius. Mahón. 1968.
- MATILLA, J.M; MEDRANO, J.M. *El libro de la Tauromaquia. Francisco de Goya*. Museo del Prado. Madrid. 2001.

- MERIMÉE, Prosper. *Viajes a España*. El libro Aguilar. Madrid. 1988.
- OLIVER ARAUJO, Joan. *Cuadernos de la Facultad de Derecho*. "Las elecciones del Frente Popular en Baleares". Nº 13. UIB. Palma de Mallorca. 1986
- ORME, Edward. *Foreign Fields Sports, Fisheries, sporting anecdotes*. Young, H.R. Londres. 1819.
- PARMELIN, Hélène. *Picasso en el ruedo*. Ed. Plaza&Janés. Barcelona. 1961
- PÈRES, Pierre. *La course de taureaux de Eugène Ginain*. Gacetilla de la Unión de Bibliófilos Taurinos, nº10. Madrid, 1959
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier. *Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional*. Ed. Algaba. Madrid. 2003
- PESQUERO, Saturnino. *Joan Miró: La intencionalidad oculta de su vida y obra* Erasmus Ediciones. Barcelona. 2009.
- PLA i CASADEVALL, Josep. Madrid. *El Advenimiento de la República*. Alianza Editorial. Madrid. 2007
- PUIGSERVER LLITERES, G y B. *Archivos de zootecnia*. Vol. 49. "Proceso de recuperación de una agrupación racial de bovinos de Mallorca". Nº 185-186. 2000
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel. *Islas en el horizonte del "fi de segle" catalán: textos de Jeroni Zanné, Miquel de Palol y Santiago Rusiñol en Au bout du voyage, l'île : Mythe et réalité* [actas del coloquio internacional organizado en Reims en diciembre de 1999 por el Centre de recherche VALS (Le voyage dans les arts, la littérature et les sciences). Presses universitaires de Reims. Reims. 2001.
- *Roqueta, La. 14 de agosto de 1891*. Palma de Mallorca. 1891.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillem. *Festes i llocs de festa a Madina Mayurca: una nova lectura del repartiment àrab*. Espai i temps d'oci a la història, XI Jornades d'Estudis històrics locals, Palma. 1993.
- ROSSELLÓ BORDOY, Guillermo. *El protomo de Vilar de Talapi (Búger-Mallorca)*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 1932.
- ROSSELLÓ BORDOY, G. y FONT OBRADOR, B. *El toro en la prehistoria mallorquina*. XI Congreso Nacional de Arqueología. Mérida. 1969
- ROSSELLÓ VAQUER, Ramón. *Música, Teatre i festes a Felanitx*. Albertí-Rosselló. Felanitx. 2013.

- SANTAINÉS CIRÉS, Antonio. *ABC, diario. Sutilezas de Jaime Pericás*. 28 de mayo de 2006. Madrid. 2006.
- SERRA I VILARÓ, Joan. *Historia de Cardona. Llibre IV*. Sugrañes Hnos. Cardona. 1962.
- STUBBS George. *The anatomy of the Horse*. Dover Publications. Dover. 2012
- SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela. *Materiales talayóticos del Servicio de Investigación Arqueológico Municipal de Valencia*. Bsal 43. Valencia. 1987.
- TAYLOR, I (barón de). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côted'Afrique, de Tanger à Tetouan*. Gilde fils. París. 1860.
- TWISS, Richard. *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. Robinson, G. Londres. 1775
- *Vanguardia española, La. Diario*
 - o 16 de agosto de 1966
- VAQUER, Onofre. *Les diversions a la Mallorca del segles XV-XVII. Espai i temps d'oci a la història, XI Jornades d'Estudis històrics locals, Palma*. 1993
- XAMENA FIOL, Pere. *Història de Felanitx. Vol II*. Gráficas Miramar. Palma de Mallorca. 1975
- ZAFORTEZA Y MUSOLES, Diego. *La Ciudad de Mallorca: ensayo histórico-toponímico*. Ed. Ajuntament de Palma. Palma de Mallorca. 1987.

7 Índice de ilustraciones

| | |
|---|----|
| Fig. 1 Miquel Barceló. Suerte de Varas. Técnica mixta sobre tela 264x294. 1990 | 5 |
| Fig. 2 Libro-catálogo con motivo de la exposición Toros. 1991 | 6 |
| Fig. 3 Eugenio Lucas Padilla. División de plaza en corrida de pueblo. Óleo sobre tabla. 1854 | 10 |
| Fig. 4 Daniel Perea. A los toros. Cogida. Litografía 21,8x 33cm. 1881? | 11 |
| Fig. 5 Roberto Domingo. Un pase de Gallito. Óleo sobre tabla. 1913 | 11 |
| Fig. 6 Ruano Llopis. Cartel de Toros. 1935 | 12 |
| Fig. 7 Antonio Saura. Laberinto Técnica mixta sobre papel. 1990 | 13 |
| Fig. 8 Juan Barjola. Tauromaquia. Óleo sobre tabla. 2002 | 13 |
| Fig. 9 José María Sicilia. El burladero. Instalación. 2011 | 14 |
| Fig. 10 Equipo Crónica. El ruedo ibérico. Óleo sobre lienzo. 1981 | 14 |
| Fig. 11 Eduardo Arroyo. Toros en Vic-Fézensac. 1988 | 15 |
| Fig. 12 George Stubbs. Anatomy of the Horse. 1766 | 16 |
| Fig. 13 Antonio Carnicero. Colección de las principales suertes de una corrida de toros. 1790. | 18 |
| Fig. 14 Francisco de Goya. Dos grupos de picadores arrollados por un solo toro. Serie Tauromaquia nº32. Aguafuerte, aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. 1816. | 20 |
| Fig. 15 Francisco de Goya. Se aprovechan. Serie Desastres de la Guerra nº16. Aguafuerte, aguafuerte, punta seca, buril y bruñidor. Estampación con entrapado. 1810-1814 | 20 |
| Fig. 16 José Gutiérrez Solana. Toros en Chinchón Óleo sobre lienzo. 1920 | 22 |
| Fig. 17 Ignacio Zuloaga. La víctima de la fiesta. Óleo sobre lienzo. 1910 | 22 |
| Fig. 18 Daniel Vázquez Díaz. Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini. Óleo sobre lienzo. 244 x 235 cm. 1936 | 23 |
| Fig. 19 Joaquín Sorolla. Sevilla: Los toreros. 1914 | 24 |
| Fig. 20 Pablo Ruiz Picasso. Corrida: La muerte del torero. Óleo sobre tabla 31x40cm. 1933. Musée Picasso. | 27 |
| Fig. 21 Edouard Manet. Torero muerto. Óleo sobre tela. 1864 | 28 |
| Fig. 22 Francis Picabia. La corrida. Guache y acuarela sobre tabla. 1925 | 28 |
| Fig. 23 George Braque. Torero. Litografía. 1950 | 29 |
| Fig. 24 Francis Bacon. Estudio para una corrida nº3. 1969 | 29 |
| Fig. 25 Juan Barjola. Tauromaquia. Óleo sobre tabla. 2002 | 30 |
| Fig. 26 José Caballero. Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. 1942 | 31 |
| Fig. 27 Óscar Domínguez. Corrida. | 32 |
| Fig. 28. Alex Katz. Toros en Sevilla. 2007 | 33 |
| Fig. 29 Josep María Sert. Mural del comedor del Palacio de los marqueses de Salamanca. Banco Exterior de España. Madrid. 1920 | 34 |
| Fig. 30. Antoni Clavé. Corrida (La mort d'un torero). Litografía 1953 | 35 |
| Fig. 31 Josep Guinovart. Torero. Litografía a la piedra. | 35 |
| Fig. 32 Ramón Casas. Corrida de toros. 1884. Óleo sobre tela. Museo de Montserrat. | 36 |
| Fig. 33 Ramón Casas. Toros (Estesa de cavalls). Óleo sobre tela. 1898 | 37 |
| Fig. 34 Edouard Manet. Corrida de toros. Óleo sobre tela. 1864 | 38 |
| Fig. 35 Edouard Manet. Corrida de toros. Acuarela. 1865 | 38 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 36 Mariano Fortuny. Torero. Guache, pluma y tinta. 1869 | 39 |
| Fig. 37 Mariano Fortuny. Picador. Acuarela. 1867 | 40 |
| Fig. 38 Mariano Fortuny. Lagartijo en la capilla. Acuarela. 1867 | 40 |
| Fig. 39 Mariano Fortuny. Corrida de toros. Picador herido. Acuarela. 1867-1868..... | 41 |
| Fig. 40 Mariano Fortuny. Corrida de toros. Picador herido. Óleo sobre tela. 1867-1868 | 41 |
| Fig. 41 Joan Miró. Cursa de Braus. Óleo sobre tela. 1945 | 42 |
| Fig. 42 Salvador Dalí. Torero alucinógeno. Óleo sobre lienzo. 1970..... | 43 |
| Fig. 43 Salvador Dalí. Corrida Daliniana .Tinta sobre papel. 1971..... | 44 |
| Fig. 44 Antoni Tàpies. Del Toreo .Tinta sobre papel. 1977 | 45 |
| Fig. 45 Pablo Ruiz Picasso. La estocada. 1957..... | 50 |
| Fig. 46 Miquel Barceló. Lanzarote 61. 2002. | 50 |
| Fig. 47 Francisco de Goya. Temeridad de Martincho en la Plaza de Zaragoza. Grabado 52x39cm. 1816. ... | 52 |
| Fig. 48 Richard Twiss. Representación de una corrida de toros en Cádiz y vistas de todas las principales acciones de los toros y los lidiadores. 713x392. 1775. | 60 |
| Fig. 49 Antonio Joli. Vista de la plaza de toros de Madrid. 1750..... | 61 |
| Fig. 50 Edward Orme. Foreign Fisheries, sporting anecdotes. Young, H.R.Londres 1819 | 64 |
| Fig. 51 Antonio Carnicero. Colección de las principales suertes de una corrida de toros. 1790 | 64 |
| Fig. 52 William Lake Price. Tauromachia or the spanish bull-fights. The Matador. 1852..... | 66 |
| Fig. 53 William Lake Price. Tauromachia or the spanish bull-fights. El paseíllo. 1852 | 67 |
| Fig. 54 William Lake Price. Tauromachia or the spanish bull-fights.El picador. 1852 | 67 |
| Fig. 55 Pharamond Blanchard. Voyage pittoresque en Espagne. 1860 (Fuente Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina de M ^a Dolores Palacios López)..... | 68 |
| Fig. 56 Víctor Adam. Combat de Taureaux. 1830 | 69 |
| Fig. 57 Víctor Adam. Combat de Taureaux. 1830..... | 69 |
| Fig. 58 W. Gail. Erinnungen aus Spanien. 1837 (Fuente Arte y Toros. Estampa e ilustración taurina de M ^a Dolores Palacios López)..... | 70 |
| Fig. 59 Eugène Ginain. La course de taureaux de Eugène Ginain..... | 70 |
| Fig. 60 Gustavo Doré. Corrida de toros. Caída del picador. 1860..... | 71 |
| Fig. 61 Gustavo Doré. Le triomphe de l'espada. 1874. | 73 |
| Fig. 62 Gustavo Doré. Taureaux de combat conduits a Velence pendant la nuit. 1874..... | 73 |
| Fig. 63 Gustavo Doré. Miguel López "Gordito" mata un toro sobre zancos. 1860 | 74 |
| Fig. 64 Plaza de toros de La Macarena. Felanitx. | 82 |
| fig. 65. Miquel Barceló. Cadaverina 15. Técnica mixta. 1976..... | 89 |
| Fig. 66 Placita construida aún a modo de los tancats de bous en Son Sardina hacia 1920..... | 91 |
| Fig. 67 Toro de Costitx. Bronce. S V-III a.C. Museo arqueológico nacional..... | 94 |
| Fig. 68 Taula de Torralba. Alaior. | 95 |
| Fig. 69 Antigua plaza de toros de Palma hacia 1898. | 100 |
| Fig. 70 Antigua plaza de toros de Palma situada en la plaza Bisbe Berenguer de Palou. | 103 |
| Fig. 71 Coliseo Balear o plaza nueva de Palma..... | 103 |
| Fig. 72 Tarjeta personalizada de Gaspar Vallés el albañil. Entre 1890-1900. | 104 |
| Fig. 73 Cogida de Melchor Delmote el día de su alternativa..... | 105 |
| Fig. 74 Quinito Caldentey..... | 105 |
| Fig. 75 Manolete, Juanito Belmonte y Jaime Pericás en el patio de cuadrillas del Coliseo Balear el 20 de julio de 1941..... | 106 |
| Fig. 76 Cartel de aviso anulando la corrida de toros celebrada el 20 de mayo de 1960. | 109 |
| Fig. 77 Miquel Barceló. Toros en Valencia. Técnica mixta sobre papel. Diputación de Valencia. 1986..... | 111 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 78 Miquel Barceló en la cúpula del Mercat de les Flors. 1986. Barcelona. Fotografia de Jean-Marie del Moral | 112 |
| Fig. 79 Miquel Barceló. Soupe française. Óleo sobre collage 220x270cm. 1983 | 114 |
| Fig. 80 Miquel Barceló. Zuppa di pesce. Técnica mixta sobre tela 81x100cm. 1983 | 114 |
| Fig. 81 Miquel Barceló. Sopa marina. Técnica mixta sobre tela 238x320cm. 1984 | 115 |
| Fig. 82 Miquel Barceló. Arròs Brut. Técnica mixta sobre tela 80x95cm. 1984 | 115 |
| Fig. 83 Miquel Barceló. Fum de cuina. Técnica mixta sobre tela 197x200cm. 1985 | 116 |
| Fig. 84 Miquel Barceló. Big Spanish Dinner. Técnica mixta sobre tela 200x300cm. 1985 | 116 |
| Fig. 85 Miquel Barceló. Volador sobre la ciudad. Técnica mixta sobre tela 114x162cm. 1982 | 117 |
| Fig. 86 Miquel Barceló. Mapa de carn. Técnica mixta sobre tela 195x345cm. 1982 | 117 |
| Fig. 87 Miquel Barceló. Feria de Nimes. Técnica Mixta sobre papel. 1988. | 118 |
| Fig. 88 Miquel Barceló. Constel.lació nº4. 1987. | 119 |
| Fig. 89 Miquel Barceló. Constel.lació nº6. Técnica mixta sobre tela 200x200cm. 1989. | 122 |
| Fig. 90 Miquel Barceló. En las tablas. Técnica mixta sobre tela 47x55cm. 1990. | 122 |
| Fig. 91 Miquel Barceló. Corrida. Litografía 66x90cm. 1990 | 124 |
| Fig. 92 Plaza de toros de Nimes, Francia | 126 |
| Fig. 93 Miquel Barceló. Miquel Barceló. El paseíllo. Técnica mixta sobre trale 203x303cm. 1990 | 126 |
| Fig. 94 Miquel Barceló. Muletazo, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x173 cm | 127 |
| Fig. 95 Miquel Barceló. Muletero, 1990. Técnica mixta sobre tela. 131x164 cm | 127 |
| Fig. 96 Plaza de toros de Felanitx, Mallorca | 128 |
| Fig. 97 Miquel Barceló. La cuadrilla, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x200 cm. | 128 |
| Fig. 98 Miquel Barceló. La suerte de varas, 1990. Técnica mixta sobre tela. 264x294 cm | 129 |
| Fig. 99 Miquel Barceló. La suerte de matar, 1990. Técnica mixta sobre tela. 200x203 cm. | 129 |
| Fig. 100 Miquel Barceló. Lanzarote 48. Aguatinta 43x53cm. 2002 | 130 |
| Fig. 101 Miquel Barceló. Lanzarote 61. Aguatinta 70x83cm. 2002) | 130 |
| Fig. 102 Miquel Barceló. 536 kilos. Técnica mixta sobre tela 164x135 cm. 1990 | 136 |
| Fig. 103 Miquel Barceló. Verónica. Técnica mixta sobre tela 163x131 cm. 1990 | 136 |
| Fig. 104 Miquel Barceló. Ad marginem. Técnica mixta sobre tela 202x207. 1990. | 138 |
| Fig. 105 Miquel Barceló. El primero. Técnica mixta sobre tela 196x140. 1990 | 139 |
| Fig. 106 Miquel Barceló El segundo. Técnica mixta sobre tela. 198x135 cm. 1990 | 140 |
| Fig. 107 Miquel Barceló. El tercero. Técnica mixta sobre tela. 197x140 cm. 1990 | 140 |
| Fig. 108 Miquel Barceló. Banderillas negras. Técnica mixta sobre tela 200x255. 1990 | 141 |
| Fig. 109 Miquel Barceló. Pase de pecho. Técnica mixta sobre tela. 74x103 cm. 1990 | 142 |
| Fig. 110 Miquel Barceló. Cite sesgado. Técnica mixta sobre tela. 51x61 cm. 1990 | 142 |
| Fig. 111 Con Curro Romero en Nimes. Fotografia de Fernando Salas. 1992 | 144 |
| Fig. 112. Vista de la casa de Miquel Barceló en Gogoli. | 149 |
| Fig. 113. Rito funerario dogón. | 149 |
| Fig. 114 Miquel Barceló. Mural realizado para la Trienal de Luanda en 2007 junto con dos artistas angoleños. | 150 |
| Fig. 115. Miquel Barceló. Cadaverina 15. Caja con un pescado. Caja de madera con cristal. 1976 | 156 |
| Fig. 116 Miquel Barceló. Proyecto de crucifixión 2. Técnica mixta sobre tela 168x137 cm. 1992. | 158 |
| Fig. 117 Miquel Barceló. Cap i pota. Técnica mixta sobre tela 130x195 cm. 1991. | 158 |
| Fig. 118 Miquel Barceló participando de una tradicional matança en su casa de Ferrutx. | 162 |
| Fig. 119 Miquel Barceló. Lanzarote 62. Aguatinta. 2002. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, | 167 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 120 Miquel Barceló Lanzarote 60, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, | 168 |
| Fig. 121 Miquel Barceló. Lanzarote 58, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA | 168 |
| Fig. 122 Miquel Barceló Lanzarote 57, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA, | 169 |
| Fig. 123 Miquel Barceló. Lanzarote 55, 2002. Aguatinta. Papel: Arches, 97x108cm. Plancha: 70x85 cm. Edición: 35,5 PA | 169 |
| Fig. 124 Miquel Barceló. Cartel anunciador de la temporada taurina en Sevilla 2008. | 171 |
| Fig. 125 Miquel Barceló. Cartel para la exposición de Barceló en la galería Salvador Riera de Barcelona. 1992. | 174 |
| Fig. 126 Miquel Barceló. La caduta dal cavallo. Técnica mixta sobre papel de periódico montado sobre tela 408x280 cm. 1998. | 175 |
| Fig. 127 Pintura rupestre situada en la sala de los toros de las cuevas de Lascaux (Francia). | 177 |
| Fig. 128 Miquel Barceló. Cartel para la corrida de la Beneficencia de Madrid 1990 | 178 |
| Fig. 129 Miquel Barceló. Cartel para la Feria de Pedro Romero de Ronda 2003 | 179 |
| Fig. 130 Miquel Barceló. Cartel para la Feria de Céret 2004. | 180 |
| Fig. 131 Miquel Barceló. Cartel para Barcelona 2007 | 181 |
| Fig. 132 Miquel Barceló. Cartel para Roland Garros (rechazado). 1995. | 182 |
| Fig. 133 Miquel Barceló. Lanzarote 48. Aguatinta 65x75cm. 2002. | 183 |
| Fig. 134 Miquel Barceló. Lanzarote 49. Aguafuerte y aguatinta 65x75cm. 2002.) | 183 |
| Fig. 135 Miquel Barceló. Izquierdazo. Técnica mixta sobre tela 235x285cm. 2004. | 184 |
| Fig. 136 Miquel Barceló. Cartel de la última corrida de toros en la Plaza Monumental de Barcelona. 2011. | 186 |
| Fig. 137 Miquel Barceló. Cartel de toros en Céret. 2013 | 188 |