

Revista de Estudios Taurinos
Nº 8, Sevilla, 1998, págs. 197-216

Torres González, Begoña (Com.): *El Cartel Taurino. Quitas entre sol y sombra*, Catálogo de Exposición, Madrid, Museo Nacional de Antropología, Dirección General de Bellas Artes y Bienes culturales, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, 85 págs.



Fig. n.º 69.- Portada del Catálogo de Exposición *El Cartel Taurino. Quitas entre sol y sombra* (Torres González, 1998).

Durante los meses de junio y julio del presente año el Museo Nacional de Antropología, Madrid, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, bajo el título *Quites entre sol y sombra*, mostró una exposición, comisariada por Begoña Torres y de notable interés que, por supuesto, siendo el protagonista principal el cartel logró, también, un brillante montaje que situaba a este medio en el interior de una recreación completa de la Fiesta Nacional. Es interesante que tanto Antonio Limón, director del Museo de Arte y Costumbres Populares de Sevilla como Manuel Berges, director del Antropológico Nacional, hayan coincidido en fechas y año a la hora de abordar sendas exposiciones de materia taurina y nos resulta tanto más digno de mención cuanto que este tipo de instituciones, en España, no suelen prodigarse con muestras de esta índole. Desde las páginas de nuestra **Revista de Estudios Taurinos** lo celebro vivamente y aprovecho para enviarles mi más entusiasta felicitación.

Desde un tiempo a esta parte, sobre todo desde que domina, en las artes, el más extenso eclecticismo y en el pensamiento el más laxo postmodernismo, los Museos, van adquiriendo un papel cada vez más importante a la hora de certificar el interés de los objetos y de elegirlos para la gloria de su exposición convirtiéndolos de esa manera, poco a poco, en objetos señalados, en objetos con luz propia que inician su ascensión al olimpo de las obras indiscutibles de artes. Uno de los rasgos de nuestro tiempo ha sido la inclusión mundial de la producción «artística» popular en los rangos del arte contemporáneo. El *pop art*, primero, y el *arte kistch*, después, han jugado un papel esencial en este cambio de sensibilidades a nivel planetario. El *arte taurino*, el que desborda, efímero y grandioso, se produce y se disipa en el ruedo y se pro-

yecta sobre soportes más perdurables como resultado de la interpretación o vivenciación, culta o popular, que de la Tauromaquia hacen los individuos o los grupos sociales constituyendo un sistema de objetos susceptibles de exposición. El mundo de los toros inyecta en los individuos y en los objetos una corriente poderosa de inspiración que viene de lejos y de la que, en estas Exposiciones que comentamos, se hacen eco las instituciones encargadas de velar por nuestro patrimonio cultural y artístico. Una nueva valoración cobran los objetos que hoy de algún modo han sido tocados por el ángel de la Tauromaquia. Uno de estos objetos es, sin alguna duda, el cartel de toros.

La Exposición que comentamos se organizó a partir de una selección del fondo cartelístico que posee el propio Museo Nacional de Antropología y se manifiesta ambiciosa en su pretensión pues se trata de mostrar cómo el cartel de toros sirve para estudiar la fiesta y ésta, según lo desea Begoña Torres, comisaria de la Exposición, siguiendo el magisterio de Ortega y Gasset, sirve para determinar la influencia de las corridas de toros «en los modos de ser y de comportarse el hombre y la sociedad española» (pág. 12).

La muestra, en cierto aspecto, es el resultado de una paciente y cuidada catalogación de los fondos cartelísticos que almacenaba el Museo. El levantamiento de los datos se hizo siguiendo un criterio cronológico y de esa manera la muestra expuso ciento quince piezas ordenadas en el tiempo procediendo el cartel más antiguo de 1822.

El cartel taurino es abordado como si de un documento antropológico se tratara y, por consiguiente, se nos revela como un instrumento esencial para estudiar la fiesta y la inserción en su entorno social. Ciertamente. Si observamos el cartel n.º 1 del *Catálogo* resulta que además de anunciar la

corrida celebrada en 1822 en la plaza de toros del Real Sitio de Aranjuez, se trata, reducido, condensado, de un código de preceptos orientados a dirigir el comportamiento del público, se proclama el poder del Rey, imperio absoluto que sólo es mediatizado por la meteorología. El análisis del texto se convierte en una fuente imprescindible para analizar e historiar no sólo las corridas de toros sino el comportamiento y las costumbres de la población de aquellos tiempos. Así a partir de su lectura podemos saber que en 1822 la organización de la lidia era bastante distinta de la actual. La «fiesta» estaba dividida en tres partes bien delimitadas: en primer lugar, se asistía a la lidia de cuatro toros; en segundo, se procedía a una especie de «rodeo» con un mulo macho al que era preciso montar para conseguir arrebatarle un premio que llevaba adherido a la cabeza; por último, una corrida de cuatro novillos «para que los aficionados puedan capearlos a su arbitrio» señalando con ello la importancia de la participación real de los asistentes aun no convertidos del todo, en *espectadores*. Se anunciaba en letra pequeña la ganadería de la que procedían los toros (en este caso la de F. Marañón de Alcázar de San Juan) pero se mantenía, por el contrario, en el anonimato la sangre de los novillos. A continuación, eran citados, también, por sus nombres, claro trasunto de la importancia de su cometido en la plaza, los picadores –Toribio Aniceto y Sebastián Parra– y, detrás de éstos, el espada Roque Miranda, «matador de toros», al cual el texto del cartel le atribuye la responsabilidad sobre una cuadrilla de banderilleros. La lectura antropológica del cartel taurino permite despejar algunas otras cuestiones de interés. Por ejemplo, al ser el ganadero, los picadores y el matador, los únicos citados por sus nombres, resulta que son, los que se reparten la responsabilidad, por igual, de la primera parte de

toros. Como el valor, en la clase social dominante, la nobleza, se transmite por la sangre, por su linaje, así la calidad del toro estará asegurada por su sangre, por su casta y por las hazañas que esa casta atesore. El cartel al que nos referimos hace público el hecho fundamental de que los toros cuya lidia se anuncia son «hermanos» del cuarto de la anterior tarde en la que en virtud de su pujanza y su bravura se cobró la vida nada menos que de cuatro caballos. Es siempre interesante constatar cómo un toro sólo adquiriría valor por su ardor, por su fiereza en el combate siendo la sangre el único vehículo de su transmisión. No debemos olvidarlo. Así pues, desde el origen de la fiesta, bravura y fiereza, transmitida por el linaje, es la esencia de la Tauromaquia. Reconocemos a partir de la lectura de cartel que, por aquella época, la autoridad responsable de la organización de los festejos taurinos parece temerosa del compartimiento del público y los mantiene sometido a una estrecha vigilancia pues le prohíbe cualquier comportamiento «que pueda perjudicar a los lidiadores» bajo pena de una multa de 20 ducados o más: en efecto, lo que le preocupa sobre todo, es que el público, pretenda sustituir a los profesionales y se apropie del bravo para su disfrute propio o colectivo¹. ¡No fue fácil educar a los españoles a que permaneciesen sentados en los tendidos! El público castizo se resistió más de un siglo a que su *fiesta* se convirtiese en un *espectáculo*. Ahora bien, si recordamos que la última parte del festejo se dedicaba a la intervención, sin freno, de los aficionados, el cartel nos está diciendo la proximidad en la que todavía se estaba de la fiesta popular del «tumulto».

¹ La entrada popular, el tendido, costaba 4 reales: obsérvese la severidad económica de la sanción.

Entendemos, asimismo, el interés de la pieza n.º 6 de la Exposición (Fig. n.º 71) pues nos informa de ciertas particularidades de la lidia así como de la evolución histórica de la misma. El cartel nos anuncia una «media» corrida en beneficio de los Hospitales de la Corte, es decir, de Madrid, además de darnos la precisión de ser «la última de la última temporada de este año» de 1852. Por el texto, nada más empezar su lectura, nos recuerda que existían «medias» y «enteras» corridas de toros y que la que se anunciaba correspondía a «media», es decir, que sólo se habrán de correrse los toros de la tarde sin incluir los de la mañana –costumbre que se ira afirmando con el tiempo hasta la actualidad en la que ya sólo se lidia por la tarde–. En aquella época, como muy bien recuerda B. Torres, se corrían 16 o 18 toros en jornadas de mañana y tarde. La plaza, queremos recordar, se abría al amanecer con lo que se llamaba el «toro del aguardiente» que corría todo el pueblo y permanecía siempre abierta y llena de gente hasta que no se verificaba, una vez por la mañana y otra por la tarde, el «despejo». En nuestro caso la plaza se abría a las tres de la tarde y se despejaba a las cuatro media para comenzar la corrida a las cinco. El texto dice, también, que era la última corrida de la «temporada», término que sugiere la diferencia entre plazas de «temporada» y plazas de «feria», caracterizándose las urbanas, las pertenecientes a una ciudad populosa con importante afición taurina, como era Madrid, por tener corridas de toros a lo largo de toda la «temporada» y no sólo en tiempo de «feria» como ocurría en los pueblos de menor importancia. Esta última modalidad, con el tiempo, se ha impuesto por todas partes siendo Madrid, la última ciudad en sucumbir pues la Feria taurina de San Isidro es una invención muy moderna, de la segunda mitad de este siglo. El texto

quizá sugiera un mayor protagonismo de los toros pues no sólo siguen encabezando el texto del cartel sino que, vienen claramente especificados los nombres de los dueños de cada una de las vacadas a las que aquéllos pertenecían, así como los colores de las divisas que los identificaban. Pero no satisfechos, los redactores del texto del cartel, precisarán e individualizarán cada uno de los toros con sus... ¡nombres!: «Bonito», «Toronjo», «Mochelo», «Medio Mundo», etc. El proceso de identificación del toro con su lidiador no había hecho sino comenzar: ahora tiene nombre, linaje y... ¡divisa!, igual que un noble guerrero medieval y sólo queda que se comporte como tal: es decir, con casta —puesto que pertenece a un linaje conocido: su ganadería—, con nobleza, pues para ello se ha extirpado de su linaje todo animal de conducta sospechosa, con bravura pues, para ello, es un animal silvestre, esto es, «bravío» al que nunca se ha sometido al yugo del trabajo o de otra forma cualquiera de «domesticación». El texto del cartel, anota a continuación, a los «lidiadores» entre los que distingue: en primer lugar, a los picadores por ser en aquella época, los verdaderos protagonistas de la fiesta, pero no ya del todo indiscutidos pues los toreros de a pie adquieren de más en más prestigio. La viñeta con que el cartel en la parte baja se adorna no hace sino confirmar lo que acabamos de asegurar: los protagonistas de la escena de mayor emoción de la lidia, en 1852, son los picadores. En segundo lugar, el cartel coloca a los espadas y medias espadas distinción que hoy día, está en su total desuso pero que debió corresponder a lo que hoy llamamos «novilleros»: así vemos a *Cúchares* y al *Chiclano* con la responsabilidad de tres toros cada uno pasar por delante de José Muñoz encargado de la muerte de los dos *últimos animales*. No sabemos, la suerte de este últi-

mo *media espada* pero estamos seguros, al menos, de que no logró, en su carrera, alcanzar la fama de compañeros cuyos nombres no sólo enriquecen las páginas de la historia de la Tauromaquia –otro momento del conocimiento taurómico desde donde *mirar* la Exposición que, con él, triplicaría su riqueza de contenido– sino que han pasado al imperecedero romance, a la eterna leyenda, en fin, a la epopeya popular. Torres, en su texto, destaca cómo este cartel nos habla también, del público: en efecto, seguimos como en el anterior, todavía en la fase educativa del público pero, ahora, el texto se dota de una dimensión represora que arrastra la idea de inculcar el modo de estar urbano en el coso. Así se advierte que no se puede ensuciar el ruedo con mondas de frutas, cáscaras, restos de comida, etc. Que no se puede ocupar el callejón, que no se puede invadir el ruedo, que no se puede abandonar la localidad respectiva, etc. Pero, ahora, con el nuevo precepto que «prohíbe absolutamente que los concurrentes se dirijan improprios, ni insultos de una localidad a otra» se ha dado un paso más adelante y nos parece asistir al nacimiento del «partidismo», de la rivalidad en el público como trasunto de la competencia entre toreros en el ruedo. El encabezamiento del cartel se refería a que los fondos económicos devengados por la fiesta serían dirigidos a la financiación de los hospitales de Madrid. La historia de la Tauromaquia está estrechamente vinculada al «beneficio» del país: se han dado corridas no sólo para los hospitales sino también para construir caminos, erigir alojamientos para miserables, ayudar a marginados, alegrar reclusos..., incluso, costear los uniformes del... ¡ejército español!

Si seguimos recorriendo la Exposición y nos detenemos, por ejemplo, en el cartel que anuncia la novillada cele-



Fig. n.º 72.— Cartel de la corrida de «3 toros de seis yerbas y 4 de quatro yerbas» que habría de correrse en la plaza de Barcelona el 2 de mayo de 1869. en el cartel, de formato vertical, se anuncia, en primer lugar, la representación de la «mojiganga» *La Toma de los Castillejos*; en segundo lugar, la corrida de toros embolados por toreros con sus respectivas cuadrillas; tercero, la corrida de cuatro becerros embolados para el público; cuarto, la lucha espectacular de un toro en puntas contra una jauría de perros de presa; quinto, la representación de la «mojiganga» *Los tres novios burlados*; sexto, y para terminar, dos novillos embolados para que los corra y los juegue el público a su aire (Apud.: Torres, 1998: 99, lám. n.º 11).

LOS TRES NOVIOS BURLADOS

brada en la plaza de Barcelona el 2 de mayo de 1869 donde se avisa, además de la corrida de varios novillos embolados, de la representación de dos «mojigangas» (cartel n.º 11 de la Exposición) (Fig. n.º 72), observamos que el anuncio ha perdido el carácter reglamentista que en el principio tuvo para proponernos una corrida sumamente compleja que incorporan, incluso, dos pequeñas obritas de teatro, denominadas *mojigangas* –*La Toma de los Castillejos* y *Los tres novios burlados*–, en las que el toro, de alguna manera, tenía su protagonismo como se deduce del hecho de que la representación de la primera implicase la escenificación en el centro del ruedo de un combate entre musulmanes y cristianos al que daba fin la irrupción de un novillo de «uatro yerbas». ¡Teatro en los toros! La aparición súbita del toro en el ruedo daría fin a la representación de forma un tanto desordenada y caótica no sin una fuerte dosis de humor; humor, como sabemos por otra parte, que era el *tono* de las *mojigangas*. La muestra no olvida, a partir de aquí y por completo, al humor pues lo retoma al final de su recorrido con unos carteles de «charlotadas», esa tauromaquia bufa aun sin estudiar suficientemente. Un análisis del contenido del texto de este nuevo cartel nos proporciona ciertas sorpresas: por lo pronto, la extraña estructura de la fiesta y el intenso protagonismo de la participación del público en la misma. Al «teatro» le sigue la lidia de toros embolados por un espada al frente de una cuadrilla de banderilleros y picadores que ahora, han pasado, ¡a último lugar! Tercero, el retorno del público a los ruedos y la restauración, con la ocupación popular del ruedo, del «tumulto» ¿Caos frente a Orden? ¿Naturaleza frente a Cultura? Sí. La fiesta sigue aun muy cerca de la Naturaleza. Por eso el siguiente acontecimiento será una escena con

amplias resonancias cinegéticas: una jauría de perros hará frente a un toro en puntas: ¡combate de fieras! ¡ausencia de cualquier código! Es el año 69 y la Revolución acababa de obtener el triunfo.

La próxima pieza en la que nos vamos a detener es en la n.º 12 de la Exposición que es el cartel anunciador de la corrida celebrada en Barcelona el 7 de junio de 1891 donde se llama la atención sobre el hecho de que los matadores *Espartero* y *Minuto* estoquearán seis toros de la ganadería de Dña. Celsa Fontfrede, Vda. de Concha y Sierra (Fig. n.º 73). Con su lectura constamos, en primer lugar, que de la fiesta han sido extirpadas todas las excrescencias extra-aurinas que anteriormente le conferían un carácter pintoresco y aspecto variopinto. Ya no hay combates con perros, ya no se erigen castillos sarracenos que expugnar por esforzados y valientes guerreros cristianos, ya no transitan desconcertadas las reses emboladas. Ahora, sólo hay rigor. El toro, el matador, la cuadrilla. El triunfo de la profesionalización y el apoteosis del orden. La fiesta transformada en espectáculo en el que el arte va a iniciar, en los ruedos, su portentosa escenificación: la única representación que se realizará en los ruedos, de ahora en adelante, será el arte de la Tauromaquia. En consecuencia, el cartel constata que el espectáculo sólo corre a cargo de los maestros que conocen a la perfección las reglas de su arte, de su «profesión». Obsérvese que aquí se trata, en primer lugar, de Manuel García, *Espartero*, natural de Córdoba que una vez públicamente reconocido en numerosos ruedos que la calidad del joven Enrique Vargas, *Minuto*, sevillano, era indiscutible y había adquirido el nivel que le permitía lidiar según las reglas del arte las reses bravas, recibirá su alternativa de manos de aquel del maestro que le cederá su toro, un bravo morlaco de

la ganadería sevillana de Concha y Sierra. La procedencia sevillana del ganado y del aspirante, el origen cordobés del maestro a cuyo cargo se coloca, con la concesión de la alternativa, la responsabilidad del reconocimiento del saber del toricantano son testimonios suficientes para deducir que en ese momento, primavera de 1891, no sólo la escuela andaluza domina en la Tauromaquia sino que, además, su perpetuación estaba asegurada. Por fin, la lectura de la «letra pequeña» nos produce nuevas sorpresas, en primer lugar, que lejos de constituirse en un texto represivo con el público al cual amenazará con severas penas, nos encontramos con un contrato comercial donde la empresa encargada de la explotación económica de la plaza ofrece a los aficionados unas condiciones económicas que estima oportunas para que garanticen su continua presencia. Así pues, el tumulto, ha sido definitivamente extirpado, el público presente en los graderíos no se muestra inquieto y deseoso de participar activamente en la fiesta ocupando la arena, sino que asentado en sus tendidos, bien numerados y contruidos con la garantía de la comodidad, espera asistir a la corrida, por primera vez, de *espectadores*. Según nos dice el cartel que comentamos, la corrida de toros en el umbral del siglo XX, de fiesta ya se había transmutado en espectáculo. Un fenómeno de masas inédito hasta entonces.

Prosiguiendo nuestra visita y, para terminar, nos vamos a detener, por ejemplo, en la pieza n.º 21, que corresponde al cartel anunciador de una corrida de Beneficencia a favor de la Cruz Roja, organizada con el concurso de la Asociación de la Prensa y a celebrar en la plaza de toros de Barcelona el 17 de julio de 1895 en la que lidiará al parecer, en solitario, Rafael Molina, *Lagartijo* (Fig. n.º 74). Este cartel, en principio, es deconcertante ¡No sabemos de quién son los toros!

pero, a la vez, es imposible sustraerse a su atractivo ¡Es el primero de vemos impreso con colores!... ¿Y, además, firmado! ¡Cuántas novedades! Según la lectura completa de la ficha con que está catalogado en el Museo Nacional de Antropología resulta que las reses pertenecieron a dos ganaderías, Eduardo Miura y José A. Adalid, y que fueron estoqueadas por los diestros *Guerrita*, *Bombita*, *El Algabeño* y *Villita*. Abajo, en el ángulo de la derecha, aparece una firma, D. Perea. Así pues el cartel, en la medida que suprime la procedencia del ganado y todos los matadores que no fueren *Lagartijo*, parece ponerse exclusivamente al servicio de la glorificación de este matador que...¡oh paradoja! ¡No se enfrenta a ningún toro con nombre y con casta! Parece claro que la motivación principal del cartel no está tanto al servicio de la tauromaquia como al del artista que lo ha confeccionado. El cartel, pues, parece proponerse en sí mismo como una obra del arte, por eso aparece la firma de Daniel Perea. Ahora bien si a la firma le unimos la maravilla técnica y revolucionaria que es su impresión (por eso algo más abajo de la firma del pintor aparece el nombre del taller donde el cartel ha sido impreso Ortega). Se ha logrado la maravilla de imprimir el primer cartel en... ¡colores!

Esta pieza n.º 21 (Fig. n.º 74) nos permite constatar, como B. Torres escribe en la introducción del *Catálogo*, que la exposición *Quites entre sol y sombra* es capaz de iluminar a más de una mirada. En efecto, el cartel, en principio, constituye una de las manifestaciones más ricas del arte popular y del de toros y, dentro de la comunicación visual, constituye un fenómeno muy notable y genuinamente español. Estas formas modernas de comunicación de masas aplicadas al mundo de la tauromaquia, curiosamente, han logrado codifi-



Fig. n.º 74.— Cartel de la corrida extraordinaria de Beneficencia celebrada en Barcelona el 7 de julio de 1898 en el que aparece, como único estoqueador, Rafael Molina, *Lagartijo*. El cartel aporta letras entintadas de rojo y las figuras en colores. Curiosamente olvida el nombre de la ganadería que habrá de lidiarse esa tarde y, sin embargo, aparece firmado por D. Perea. Además, especifica que ha sido impreso en los talleres valencianos de J. Ortega para lo que se han utilizando las tintas coloreadas de Lorilleux (Apud.: Torres, 1998: 109, lám. n.º 21).

car un lenguaje muy formalizado que implica, por igual, a la ilustración y a la tipografía. El anuncio de la corrida de la Beneficencia de Barcelona de 1895 inaugura una nueva y definitiva etapa de la evolución de la cartelística taurina. Los hitos anteriores están perfectamente delimitados en los carteles que hemos venido citando de modo que si nos permitimos repetir el mismo recorrido que el anterior —realizado, recordemos, bajo la óptica antropológica— pero, ahora, poniendo la mirada no en el contenido sino en la forma, podremos ver cómo cada cartel se manifiesta en tanto que un momento distinto del desarrollo del arte de la Tipografía.

En efecto, el cartel n.º 1 del *Catálogo*, el que anunciaba la corrida a celebrar, del Real Sitio (1822) (Fig. n.º 70), resulta que corresponde, al igual que todos los de su época, a un diseño tipográfico semejante. En gran parte del siglo XIX, como en los años inmediatamente anteriores del siglo XVIII, el cartel de toros muestra una tipografía muy sobria, sin adorno alguno, donde el atractivo sólo se funda en la combinación de los tipos de letras que, en algún caso, se encierran en una orla de limitada fantasía.

Treinta años han de pasar para que los avisos de corridas se enriquezcan, rompiendo la orla, e incorporando las primeras escenas taurinas de carácter realista. En efecto, si volvemos a fijarnos en la misma pieza que en el anterior recorrido, la pieza n.º 6 de la Exposición y del *Catálogo* (Fig. n.º 71), que nos anuncia, según podemos recordar, una «media» corrida en beneficio de los Hospitales de Madrid, observamos que la parte inferior de la orla se ha abierto a un ruedo en el que se representa una escena, inspirada en la realidad, donde el toro ha derribado por tierra al picador, éste es auxiliado por un peón, mientras que dos capeadores intentan hacer el «quite» del toro.

El paso siguiente se produce al incluir por primera vez, los procedimientos mecánicos de reproducción industrial de las imágenes (Fig. n.º 73) y, muy poco después, el color en los que se llamaron carteles cromolitográficos (Fig. n.º 74). Con la litografía a color se alcanza al máximo esplendor en la estampación masiva de anuncios de corridas de toros. Mas, los hitos señalados corresponden, además a los capítulos sucesivos que ha recorrido la evolución de la historia española de las Artes Gráficas, una historia que cuenta con siglos de desarrollo y que es imposible hacerla obviando el cartel de toros.

Mas, con este cartel de colores aparece, por primera vez, en el recorrido de la Exposición, no sólo la firma del taller litográfico sino también la rúbrica del autor, en este caso, son respectivamente, la imprenta Ortega y el pintor Daniel Perea². De una parte, con la utilización de tintas de colores y de la impresión cromolitográfica y, de otra, con la incorporación de pintores acreditados en el dominio del Arte, el cartel, este soporte informativo y publicitario, adquiere un rango superior, se quiere conceptualmente emancipado de toda tutela y, por consiguiente, se hace suficiente a sí mismo. El cartel se eleva hasta obra de Arte y se prepara para salir del gueto subterráneo y romper las paredes de los museos. La evolución ha sido larga pero su término triunfal son obras de arte.

Pedro Romero de Solís
Fundación de Estudios Taurinos

² Perea fue un conocido pintor de temas taurinos y famoso ilustrador de la *La Lidia*.