

LA SERIE PICTÓRICA DE ASUNTO TAURINO DE RICARDO BALACA. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS.

Inmaculada C. Rodríguez Aguilar¹



Lratarán estas líneas del estudio de la colección de pinturas que con tema taurino realizara el pintor madrileño Ricardo Balaca, insertándolas en la corriente pictórica de pervivencia romántica en que se produjeron, analizando sus antecedentes en otras series taurinas, algunas de las cuales llegan a ser contemporáneas a la ejecución de la que nos ocupa y por lo tanto le pudieron influir; para terminar con el comentario de la propia serie en sí misma y de su autor. (Ver láminas, págs. 289-300).

Al hablar de la presencia de los toros en las artes plásticas españolas hay que decir que habría que esperar hasta finales del siglo XVIII y prácticamente hasta la ejecución de la *Tauromaquia* de Goya para evidenciar una aportación de calidad a las obras de este tema.

El género artístico taurino pertenece al del cuadro de género, al cuadro de costumbres y éste no tiene éxito en España hasta la llegada de la Ilustración. En este momento esta temática tiene un valor descriptivo de la realidad de un país, responde a un estudio sociológico realizado desde una inquietud filantrópica, desde una preocupación social, y supone un bosquejo notarial de la vida del momento, de sus espectáculos y fiestas populares; asimismo implicaba su tratamiento la defensa de posturas tauróforas o taurófilas.

¹ Doctora en Historia del Arte. Universidad de Sevilla. inroag@yahoo.es

A ello habría que añadir un avance técnico decisivo en la difusión y desarrollo de este tema: el impulso dado por la Academia borbónica al ejercicio del grabado.

Como perteneciente a esta corriente hay que señalar la serie de grabados de Antonio Carnicero: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* (Madrid, 1790), la posterior copia de Luis Fernández de Noseret (1795) y sus múltiples derivaciones en el extranjero y copias anónimas españolas hasta en motivos populares.

Muy pocos años más tarde (1815)² es cuando Goya realiza su obra maestra en este terreno: la colección de más de cuarenta aguafuertes que recrean asuntos, muchos de ellos históricos, relacionados con la lidia, obras ilustradas e ilustradoras de las tesis defendidas por Nicolás Fernández de Moratín en su *Carta histórica de las fiestas de toros de España*, Madrid 1777. Pero este maestro con su genio consigue elevar la categoría del tema al máximo rango, a una trascendentalidad que nunca obtuvo, aplicando su *impresionismo* técnico y su expresionismo a las complejas tensiones emotivas que reproduce en sus lances, de tal modo que su magnífica intervención ha de ser tomada como una salvedad en el lógico proceso que dentro de las escuelas estilísticas de la pintura, el grabado y la litografía sufriría este asunto.

Este tema en poco podía competir con los géneros reinantes del momento: el retrato cortesano, los asuntos religiosos, los mitológicos o el desnudo en los tiempos ilustrados o la pintura costumbrista y el gran cuadro de historia de las Exposiciones Nacionales, más tarde. Tema además, que era denostado en general por los artistas, por motivos muy obvios: la acusación de plebeyismo recaía sobre los taurófilos, pero sobre todo por sus dificultades plásticas y técnicas.³

² Existieron varias ediciones de *La Tauromaquia* de Goya: 1816, 1855, 1876, 1905, 1921, 1928, 1937 y 1983-84, según nos informan Morales, J. L. y Marín, 1987 y Álvaro Martínez Novillo, Á., 1988.

³ Todas estas reflexiones son vertidas por De la Puente, J., 1964.

Con el advenimiento del Romanticismo el tema taurino pasa de ser contemplado como un género meramente ilustrativo de las costumbres españolas, a ser ante los ojos de los de fuera *la costumbre* por antonomasia del pueblo español, pueblo por otro lado muy pintoresco y exótico para los extranjeros, que nos retratan con cierta superficialidad en sus viajes, llegando en esa misma línea, incluso los artistas nacionales a resolver el tema taurino con un vacío descriptivismo al principio, que se tornará después con el tiempo en mero género anecdótico.

Es aquí donde hay que mencionar las obras de artistas nacionales, y sobre todo las de extranjeros, causantes con la generalización de la litografía, de la difusión de la estampa taurina, al menos hasta la llegada en el panorama nacional de figuras artísticas que por su dedicación al tema volvieron a dignificarlo, esta vez ya utilizando la pintura no el buril ni la lámina: Eugenio Lucas, Leonardo Alenza o Manuel Castellano.

Estas series participan de una característica común, y es la reglamentación de la fiesta que otorga la dirección de los acontecimientos al diestro, de forma que la corrida deja de ser aquella batalla, aquella lucha arrolladora contra el toro en la que la fervorosa y alienada masa tomaba una parte decisiva, como en tiempos de Goya. Se institucionalizan la vestimenta, las suertes; en suma el espectáculo taurino se relaciona con el arte de matar toros. Es además el siglo XIX el que conoce el apogeo de la fiesta, que se extiende ahora por todo el territorio nacional, de forma que se hace netamente indispensable su propaganda.

Entre las series de litografías románticas que reproducen distintas partes de la corrida, y que por estar realizadas por artistas tan sólo una generación anterior e incluso contemporáneos de Ricardo Balaca pudieron influenciar la suya, hay que citar las de Victor Adam: *Corrida de toros. Doce cuadros dibujados al natural* (hacia 1830), Wilhelm Gail: *Corrida de toros en la plaza de Sevilla* (1829), Paramond

Blanchard: *Courses de toreaux*⁴, C. Legrand: *Combate de touros em Lisboa*" (hacia 1842), William Lake Price: *Tauromachia or de bullfights of Spain illustrated by twenty six plates representing the most remarkable incidents and scenes in the arenas of Madrid, Seville and Cádiz* (Londres 1852) y Gustavo Doré: *Corrida de toros* (París hacia 1860), entre las extranjeras y las de Luis Ferrant: *Colección de doce suertes de toros*, Francisco van Halen: *Función de toros* (Madrid 1846), Antonio Chaman: *Colección de las principales suertes del toreo*, Mariani: *Escenas tauromáquicas* (Sevilla 1860), la serie de seis láminas de Francisco Lameyer, y otras anónimas entre las nacionales.

Pero realmente donde Ricardo Balaca debe ser adscrito en relación a las obras que nos ocupan es en esa enorme pléyade de artistas del siglo XIX que sin estar especializados⁵ en el tema taurino lo trataron en alguna ocasión, siendo ésta una curiosa característica común a la mayoría de los pintores del momento. De esta forma ejemplos de obras taurinas produjeron en la escuela sevillana de principios de siglo, (de la que puede decirse que fue la iniciadora de forma sistemática de una pintura de toros con entidad) nombres tan conocidos como: Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Antonio Cabral Bejarano, la saga de los Bécquer, Manuel Rodríguez Guzmán y los andaluces Joaquín Fernández Cruzado, José Elbo, Ángel María Cortellini y Hernández; en una primera generación, que tiene su continuidad en el costumbrismo exarcebado practicado por los artistas de la

⁴ Nota curiosa supone el hecho de que tanto Lafuente Ferrari, E. de Cossio, J. M., 1978 como Morales J. L. y Marín, 1987, desconozcan la existencia de la serie de Paramond Blanchard, que al menos en parte fue reproducida en el Catálogo anteriormente citado.

⁵ Es en este momento histórico cuando los pintores se adscriben casi con exclusividad a una clase de temas, de forma que ello determina su personalidad artística y su inclusión en escuelas por géneros.

siguiente: Manuel Cabral y Aguado, Manuel García Hispaleta o Federico María Eder y Gattens, e incluso por los llamados preciosistas seguidores de Mariano Fortuny, como fueron José Jimenez Aranda o José Villegas.⁶

Es en esta segunda generación pero en la que se prodiga en la capital de España en la que hay que incluir los cuadros de Balaca, muy lejos de los ecos goyescos recogidos por otros artistas madrileños como Leonardo Alenza, Francisco Lameyer o Eugenio Lucas y su hijo; siendo su papel en este sentido semejante al de otros pintores *de historia* como José Casado del Alisal, José Nin y Tudó, Dióscoro Teófilo de la Puebla y Manuel Castellano, aunque la especialización de este último por el dibujo de tauromaquia fue muy pródiga y notable, y muy cercana en el tiempo a la trayectoria de Balaca, por lo que hubo de conocerla.

Con respecto a la figura artística de Ricardo Balaca Orejas-Canseco (1844-1880), hay que decir de él que fue un artista precoz, hijo de pintor con quien estudió principalmente, aunque completó su formación en la Academia de San Fernando. Fue un asiduo de las institucionalizadas Exposiciones Nacionales y de otros certámenes semejantes donde se ganó fama en su tiempo como reconocido pintor de cuadros de historia, especialmente de episodios de batallas debido a los numerosos premios y menciones que obtuvo en los mismos con obras como: *La batalla de Almansa*, *Episodio de la batalla de Bailén*, *Episodio de las Navas de Tolosa*, *La batalla de los Castillejos en África*, *La batalla de Treviño*, *La Santa Cruz sobre las aguas*, *Don Pedro I de Castilla entrando a caballo en el Guadalquivir*, *Colón recibido por los Reyes Católicos al regreso de su primer viaje a América*. Además

⁶ Nos parece procedente la inserción de esta relación de autores andaluces en este trabajo debido a que la obra de todos ellos fue conocida en Madrid, bien por sus residencias temporales, bien por su participación en las exposiciones del momento o por la difusión de sus cuadros.

de este género también se prodigó aunque más levemente en otros como el retrato, el cuadro de costumbres, o de asunto religioso, siendo su labor más cuantiosa la de dibujante como ilustrador de las más importantes revistas de la época: *La Academia*, *La Ilustración Artística* y *La Ilustración Española y Americana*, además de su magnífica aportación a la edición de *El Quijote*, editado por Montaner y Simón.⁷

En general sus obras gozan de un excelente y brillante colorido, sobre todo en los cuadros de batalla, en los que sabe recoger el movimiento de las complejas masas militares y en los que sobresalió en la captación de la expresividad en las figuras y en la energía que sus lienzos transmitían. En sus retratos se nos muestra preciosista en los más tiernos y exacto en la identidad de los tipos populares o de carácter. Y en sus paisajes puede apreciarse la idealización propia del espíritu romántico pudiendo evidenciarse aunque muy levemente, algunas de estas características de su estilo en la serie de pinturas que nos ocupan, como ya se comentará.

La serie de lienzos de Ricardo Balaca dedicados al tema taurino, debió constar en origen de un número de al menos doce piezas, todas ellas de pequeño formato, firmadas la mayoría, que nacieron con la intención descriptiva que también guió a las anteriores que hemos nombrado: narrar las suertes del toreo y más concretamente en este caso, la vida de un toro de lidia, desde su cría en la dehesa hasta su arrastre después de su muerte en una plaza. Esta colección, que en la actualidad consta de diez obras, perteneció al menos hasta 1918 al torero José Gómez (*Gallito*)⁸, y pasó por herencia a su pronta muerte a manos de sus familiares en la saga Sánchez Mejías, cuya propiedad ostentan

⁷ Los datos biográficos sobre la vida de Ricardo Balaca han sido extraídos de Ossorio y Bernard, 1975.

⁸ Dicho dato es sabido debido a las noticias referentes a la exposición de la serie en ese año.

hasta nuestros días. La reducción en su número original nos hace inevitablemente hipotetizar sobre las suertes que pudieran reproducir los cuadros que faltan, de este modo una lógica narración de los acontecimientos de la lidia nos hace extrañar al menos una escena en la que el picador realice su suerte y otra en la que los banderilleros hagan lo propio.

De forma generalizada y antes de pasar al estudio individualizado de cada uno de los cuadros deben exponerse las siguientes consideraciones:

Este conjunto participa de bastantes características de sus series predecesoras o contemporáneas, pero también son notables las importantes diferencias con las mismas.

Como una de las más notables diferencias advertidas desde una primera apreciación es la dedicación de las tres primeras obras de la serie a la vida del toro en el campo, tema muy favorecido por el romanticismo, y anteriormente tratado solo en la serie de Francisco van Halen.

Quizás la más destacables de las originalidades sea el hecho de la elevación de un tema como este a la técnica del óleo sobre lienzo, aunque su pequeño tamaño y la rareza de su existencia pueda implicar casi con total seguridad su razón de ser en un encargo particular.

La serie de Balaca se adecua al número de obras que generalmente componían sus coetáneas, ya que era una cantidad apropiada para la reproducción de todos los lances.

Comparándola con la serie grabada de Carnicero⁹, hay que advertir inevitablemente una mayor aportación en la ubicación de las escenas. De esta forma Balaca deja al menos esbozada la

⁹ Según Lafuente Ferrari: «...Es la colección de Carnicero la que constituyó una verdadera fuente de inspiración de casi todos los artistas que durante más de un siglo se propusieron dar una idea gráfica de las suertes de nuestra fiesta nacional. La influencia de esta modesta serie de grabados llega, puede decirse hasta nuestros días...»

plaza detrás de la barrera, aunque el público quede meramente abocetado, muy en la línea de las series de Lameyer y de Gustavo Doré pero con mas atención a unas leves insinuaciones sobre la arquitectura del coso.

Siguiendo además por este terreno hay que aclarar, que a nuestro parecer, la lidia se desarrolla en dos plazas distintas¹⁰, recurso que ya fue utilizado por Henri Pierre Leon Paramond Blanchard, al situar cada parte de su festejo en un lugar distinto: Andalucía, Sevilla, Madrid o Aragón, y que en el caso de este dibujante sirve como alarde para la descripción de bellos entornos.

Con relación a la obra de Goya, y salvando las enormes diferencias de estilo, hay que decir que los cuadros de Balaca sólo participan de aquellos pocos aguafuertes de la *Tauromaquia* que Camón Aznar considera como de las puras suertes del toreo, para diferenciarlas de las de la parte *arqueológica* y de la parte que denomina de *hazañas y tragedias famosas del toreo*, reproducciones que se salen fuera de los lances y suertes de la lidia normal.¹¹

En cuanto al tratamiento dado tanto a las figuras animales como a las humanas, en este sentido cada autor ha respondido de una forma: desde la torpeza ingenua de Carnicero, pasando por la deformación por parte de los pintoresquistas artistas extranjeros de la silueta del toro para convertirlo en una bestia descomunal, acompañándolo de graciosas siluetas goyescas en la figura de los toreros; hasta la habilidad demostrada por Balaca que se

¹⁰ El hecho de reconocer en ciertas obras elementos arquitectónicos que recuerdan la antigua plaza madrileña de la carretera de Aragón acota cronológicamente la ejecución de la serie entre 1874 (año de su inauguración) y 1880, año del fallecimiento de Ricardo Balaca.

¹¹ Esta opinión es recogida por Morales Marín, además de la información de que fue la edición de 1855 la que popularizó la serie de Goya debido a que alguien las hizo llegar a la Calcografía Nacional. Por tanto es perfectamente deducible que nuestro autor las conociera.

nos revela en este sentido como un hábil y diestro animalista, ya que sus toros, aunque más dibujados, tienen el nerviosismo y el dinamismo de los finos y ligeros toros goyescos, superándolos en calidad sus caballos, como ocurre en el caso de la serie de Adam, artista francés especialista como nuestro autor en cuadros de batallas. Nótese en este sentido en la colección que nos ocupa un notorio abocetamiento de las figuras de los diestros y su cuadrilla en relación a los acabados animales.

Por último hay que añadir que pocos artistas de los nombrados supieron captar el dinamismo que tal fiesta implica, aspecto gratamente resuelto por Balaca, autor que dominó el movimiento de las grandes masas en los cuadros de batalla, y que ahora al contemplar con mucha seguridad la fiesta del natural, supo captar tanto la violencia de algunos de estos lances, sin querer entrar en el dramatismo, como el estatismo o la serenidad que son necesarios en otras partes de la lidia que ya en estos tiempos era considerada como un arte.

BIBLIOGRAFÍA

De la Puente, J. (1964): prólogo del Catálogo de la Exposición los toros en el arte, Granada.

Lafuente Ferrari, E. (1978): "Los toros en las artes plásticas" en el volumen II de Cossío, J. M.: *Los toros*.

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

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

Ossorio y Bernard (1975): *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.



LÁMINAS



Fig. n.º 63.- Ricardo Balaca: *Toros en la Dehesa*. Sevilla, colección particular. Sobre la hierba aparece recostado de espalda al espectador un toro en primer término y varios de ellos deambulan pastando, en una superficie paisajística que se pierde en la lejanía, confundándose en el horizonte con el ancho cielo nuboso que inunda la obra y desde donde la figura, solo sugerida, de un caballista contempla la escena. Es altamente notable la veraz captación de la anatomía de los astados.



Fig. n.º 64.- Ricardo Balaca: *Apartando reses*. Sevilla, colección particular. Es esta, como la anterior, una composición taurina pictórica del más clásico gusto romántico, muy similar en el estilo a las obras del pintor sevillano Joaquín Díez contemporáneo de Balaca y especialista en este tema en concreto, aunque hay que apreciar justamente la superioridad del madrileño en cuanto a la captación del movimiento y de la anatomía de sus animales, en especial del caballo del primer plano. De nuevo bajo un imperante cielo nuboso cabalga un mayoral que garrocha en mano, y ayudado por un par de cabestros conducen las reses.



Fig. n.º 65.- Ricardo Balaca: *Derribando a la falseta*. Sevilla, colección particular. De este lienzo puede decirse que es el más conseguido de los diez. Muy en la línea de los anteriores, se desarrolla en el mismo paisaje, pero el autor se ha permitido la colocación de los animales de perfil, de forma que se hace más nítida la captación del movimiento de sus briosos corceles romkánticos, de elegante y sutilísima silueta. Esta obra refleja el momento en que los caballistas después del acoso derriban en este caso a un becerro, proviniendo el nombre de la suerte de la técnica que usan los garrochistas en esta labor previa a la tienta.



Fig. n.º 66.- Ricardo Balaca: *El paseillo*. Sevilla, colección particular. Primera de las obras situadas en el interior de un coso taurino, en el que se intuyen ciertos elementos arquitectónicos que nos hacen recordar la plaza de la Maestranza de Sevilla, estando todo ello solo esbozado, y aún mas abocetado el público como ya se ha explicado en las consideraciones generales de la serie. De nuevo sobre dos bellos y graciosos caballos cabalgan los alguaciles que abren el cortejo taurino presidido por la terna de espadas protagonistas de la lidia, envueltos en brillantes y coloristas capotes de paseo y seguidos de sus cuadrillas de a pie y de a caballo, estando sus figuras solo ligeramente sugeridas.

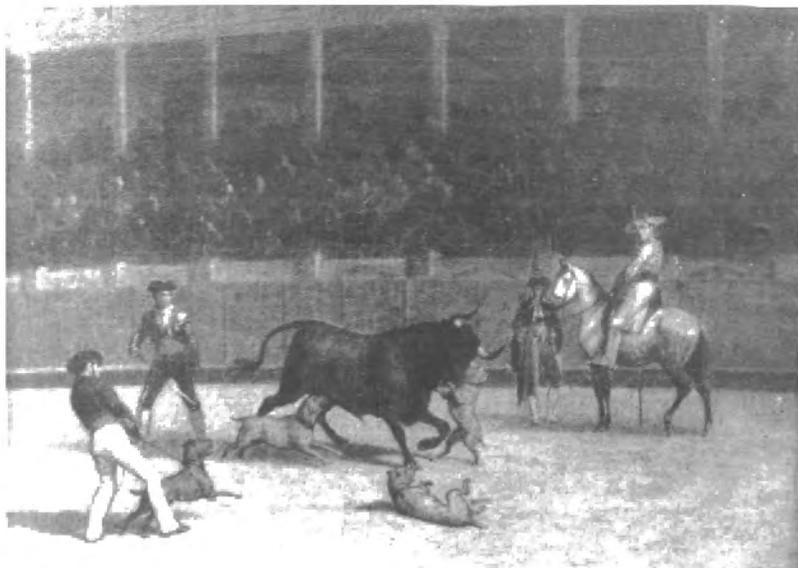


Fig. n.º 67.- Ricardo Balaca: *Echan perros al toro*. Sevilla, colección particular. Dejamos a un lado la plaza sevillana para trasladarnos a otro coso indudablemente distinto, que por su galería adintelada nos recuerda el antiguo coso taurino madrileño de la carretera de Aragón. En esta obra se describe, sin la crudeza habitual, una suerte que debía al menos en teoría estar en desuso y era la de sujetar hasta rendir los toros considerados como mansos por medio de perros alanos. Estos lances fueron ya descritos con especial dramatismo por Goya en varios aguafuertes, y es tema común en la mayoría de las demás series que se han nombrado en este trabajo, especialmente recogida en los extranjeros por su singularidad.



Fig. n.º 68.- Ricardo Balaca: *Derribo del caballo*. Sevilla, colección particular. Otro tema que no suele faltar en ninguna serie, pero que quizás Balaca haya tratado con el menor dramatismo conocido, es la caída que sufre el picador por el embite del toro. En este caso al menos el subalterno no ha quedado bajo alguno de los animales, y el sangriento acometimiento de la res al caballo queda disimulado por el escorzo de este en el suelo. Es notable la captación del dinamismo en los hombres de la cuadrilla prestos al auxilio.



Fig. n.º 69.- Ricardo Balaca: *Cogida del torero*. Sevilla, colección particular. De nuevo en la antigua plaza madrileña, el diestro es empujado y volteado por el toro en la faena de muleta, en una composición bastante efectista pero no cruenta. Se señalan distintas trayectorias de movimiento en todas las figuras participantes: el empuje del toro, el vuelo del torero, los quites uno a cada lado de los subalternos, e incluso el galope de un picador que levemente insinúa avanza desde el fondo.

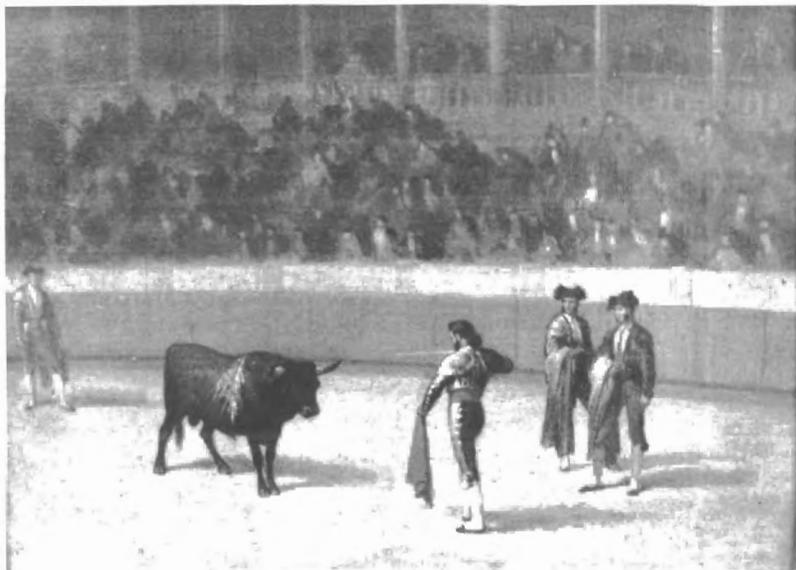


Fig. n.º 70.- Ricardo Balaca: *Suerte de matar*. Sevilla, colección particular. Supone, tanto este cuadro como el posterior, un contrapunto al movimiento demostrado en los anteriores de la serie. Parece poder advertirse como impera el silencio en la plaza madrileña. Todo es expectación y quietismo. El diestro espada en alto se dispone a dar muerte al toro bajo la atenta presencia de los de su cuadrilla, que con el capote recogido, adoptan típicas posturas de la torería. Incluso el esbozado público parece en pie.



Fig. n.º 71.- Ricardo Balaca: *El cachetero*. Sevilla, colección particular En un coso que recuerda a la Maestranza en una de sus puertas, transcurre la acción posterior a la estocada. Los protagonistas anteriores también en las mismas actitudes asisten expectantes a la acción del puntillero.



Fig. n.º 72.- Ricardo Balaca: *El arrastre*. Sevilla, colección particular. Es la más somera de las obras y la de menor calidad debido al desacierto, que más bien puede parecer desinterés del autor en la captación de los escorzos y de las figuras animales, ya que sabemos de su pericia por los cuadros anteriores. Un tiro, en este caso de tres caballos arrastra al animal muerto, ayudado por los látigos de los monosabios.

