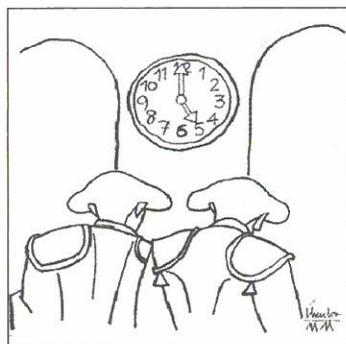


FÁTIMA HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO  
PEDRO ROMERO DE SOLÍS  
(Edits.)

Tauromaquia.  
Historia, Arte, Literatura y  
Medios de Comunicación en  
Europa y América



FUNDACIÓN REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FUNDACIÓN DE ESTUDIOS TAURINOS  
2016



## ÍNDICE GENERAL

### PRESENTACIÓN

<i>Fátima Halcón Álvarez-Ossorio, Pedro Romero de Solís</i> .....	15
---	----

### INAUGURACIÓN

El caballero, el toro y el príncipe <i>Araceli Guillaume-Alonso</i> .....	21
--	----

### HISTORIA DE LA TAUROMAQUIA

Coordinador: Manuel Castillo Martos

Principio y fin de la tauromaquia <i>Carlos Crivell</i> .....	37
--	----

Las caballerizas reales y las fiestas de toros en el siglo XVII: toreadores y tratadistas del reinado de Felipe IV <i>Alejandro López Álvarez</i> .....	47
--	----

Nobles y ganaderos. Los Espinosa Maldonado-Núñez de Prado y sus aportaciones en torno a una casta fundacional gaditana. (Arcos de la Frontera y Sevilla, siglo XVIII y principios del XIX) <i>Mª Paz del Cerro Bohórquez</i> .....	61
---	----

El negocio taurino en la España del siglo XVIII <i>Lourdes Amigo Vázquez</i> .....	75
---	----

La introducción de ganado foráneo en los festejos taurinos en Galicia y su alternancia con el ganado autóctono (siglos XVIII-XX) <i>José María S. Sanmartín Miguez</i> .....	93
---	----

Aproximación a la tradición taurina en Mallorca durante el siglo XIX <i>Ignacio Antonio Sáez</i> .....	103
El toreo a caballo en el <i>Tratado de Cauallería a la Gineta</i> de Hernán Ruíz de Villegas <i>José Campos Cañizares</i> .....	117
El toro en al-Andalus: simbología y destino <i>Dolores Villalba Sola</i> .....	133
El proceso de creación de la corrida moderna vista desde la historia natural <i>Dominique Fournier</i> .....	145
La aportación revolucionaria a la edad de oro del toreo: claves de la Tauromaquia de Juan Belmonte a la luz de un centenario <i>Jesús García Díaz</i> .....	161
Aproximaciones al sorteo de las reses en la fiesta de toros <i>Fernando Fernández-Figueroa Guerrero</i> .....	181
La protección jurídica de la tauromaquia como patrimonio cultural inmaterial <i>Juan Antonio Carrillo Donaire</i> .....	191
Apuntes para una historia antropológica de la tauromaquia: documentación taurina de los siglos XV al XVII <i>Francisco José Díaz Marcilla</i> .....	215
La corrida de Resurrección como significado del toreo <i>Antoinette Molinié</i> .....	227
El toreo en las sociedades arcaicas. Evolución del trabajo, estructura y relaciones sociales. De la publicidad representativa a la publicidad burguesa <i>Lázaro Echegaray Eizaguirre</i> .....	243
El retorno al sacrificio La corrida de toros, un ritual para un dios desconocido <i>Pedro Romero de Solís</i> .....	255
Toros y cuerpo místico de Cristo. Una hipótesis sobre la función agregativa de la muerte en la corrida de toros en España <i>Hélène Zwingelstein</i> .....	259
El régimen jurídico de la tauromaquia: de las prohibiciones históricas de la fiesta de los toros a la regulación de la tauromaquia como patrimonio cultural común <i>Dionisio Fernández de Gatta Sánchez</i> .....	271
<i>Babe, el cerdito valiente</i> <i>Antonio Lorca</i> .....	285
El origen de una plaza de toros singular dieciochesca. La plaza de toros de Almadén <i>Luis Mansilla Plaza</i> .....	291

## LA TAUROMAQUIA EN AMÉRICA

Coordinador: Carlos Martínez Shaw

Tauromaquia americana, geografía en movimiento <i>Jean-Baptiste Maudet</i> .....	305
Los toros en Chile tras la Independencia: abolición y resistencias <i>Escardiel González Estévez</i> .....	325
Cuando Tauro bajó a tierras mexicanas. Fiestas de toros y cañas por el marqués de Villena, virrey de Nueva España <i>Alejandro Wang Romero</i> .....	341
La mirada de los viajeros sobre la fiesta de los toros en México (primera mitad del siglo XIX) <i>Arturo Aguilar Ochoa</i> .....	357
El espacio lúdico español en Filipinas: las plazas de toros como signo de pertenencia a un grupo social <i>Pedro Luengo</i> .....	365
El fin de las corridas de toros en Uruguay: un dilatado proceso <i>Diego Bracco</i> .....	379
Mantenedores, toreadores, corredores y cuadrilleros. Toros y juegos ecuestres en el México virreinal <i>Rubén Andrés Martín</i> .....	387
Entre el sol y el león: toros, fiesta y legitimidad política en el Perú virreinal de la Ilustración <i>Jorge Chauca García</i> .....	397
Del toreo bufo al torero clown americano: choque de imperialismos y dinámica de difusión de la tauromaquia <i>Frédéric Saumade</i> .....	411

## TAUROMAQUIA: PATRIMONIO Y ARTE

Coordinador: Juan Manuel Albendea Pabón

Las fiestas de toros como patrimonio cultural <i>Alvaro Martínez-Novillo</i> .....	425
El reconocimiento institucional de la tauromaquia a la luz del concepto de patrimonio cultural inmaterial (la experiencia francesa) <i>François Zumbiehl</i> .....	429
Luces y sombras de una corrida en el Madrid de 1868: las visiones del arquitecto Charles Garnier y del pintor Gustave Boulanger <i>Fernando Marías</i> .....	439

El cartel de toros en otras imágenes <i>Fernando Olmedo Granados</i> .....	451
Sorolla y la pintura taurina <i>Fátima Halcón</i> .....	471
Wolf Vostell y la tauromaquia <i>Rosa Perales Piqueres</i> .....	485
Del toreo caballeresco al profesional: el origen del traje de luces <i>Bárbara Rosillo</i> .....	497
El vestido de torear <i>Teresa Gómez Espinosa</i> .....	507
La representación del campino en el cine portugués del Estado Novo <i>Adriana Martins</i> .....	521
Cine hiper-realista y desmitificación: explotación social y sacrificio en <i>El Momento de la Verdad</i> (Francesco Rosi, 1965) <i>Silvia Caramella</i> .....	527
Francisco Cano. Luces y sombras de la fiesta <i>Concha Baeza y Josep Vicent Rodríguez</i> .....	537
Fotografía, tauromaquia y arquitectura. Dos apuntes personales <i>Joaquín Bérchez</i> .....	545

#### TAUROMAQUIA Y LITERATURA

Coordinadores: Jacobo Cortines Torres y Rogelio Reyes Cano

Lope de Vega ante la fiesta de los toros <i>Felipe B. Pedraza Jiménez</i> .....	565
Una escena taurina en el teatro del siglo de oro (a propósito de <i>La Serrana de la Vera</i> ) <i>Miguel Cruz Giráldez</i> .....	591
<i>Origen y progresos: la Carta Histórica</i> de Nicolás Fernández de Moratín como génesis del debate sobre la tauromaquia <i>Mark McKinty</i> .....	597
Las crónicas taurinas en verso de don Cecilio de Triana <i>José Vallecillo López</i> .....	609
Luces y proteccionismo en la fiesta. Acerca de una construcción polemista <i>José Marchena Domínguez</i> .....	621
Conceptos fundamentales en el origen del toreo contemporáneo. Una revisión necesaria de las fuentes <i>Andrés Luque Teruel</i> .....	635

## TAUROMAQUIA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Coordinador: Juan Carlos Gil González

La convergencia mediática y el fenómeno taurino: aciertos y errores de las nuevas propuestas comunicativas <i>Juan Carlos Gil González</i> .....	665
El eco mediático de “la corrida de la televisión” <i>M<sup>a</sup> Verónica de Haro de San Mateo</i> .....	677
La rebelión de Sevilla: causas y consecuencias <i>Álvaro Rodríguez del Moral</i> .....	689
Estrategias narrativas de la crónica taurina en agencias de información general <i>Francisco Aguado Montero</i> .....	697
La revista especializada. Nueva fórmula de negocio periodístico <i>Álvaro Acevedo Pérez</i> .....	703
La oferta taurina de un canal temático: temas <i>Elena García Sánchez</i> .....	709

### CLAUSURA

¿Es un arte la corrida de toros? <i>Francis Wolff</i> .....	717
--	-----

## SOROLLA Y LA PINTURA TAURINA

Fátima Halcón

Universidad de Sevilla  
Universidad Autónoma de Chile

**Resumen:** Este artículo analiza la pintura taurina de Joaquín Sorolla a través de su particular visión de la tauromaquia y su postura antes las polémicas contemporáneas surgidas en torno a esa temática.

**Palabras clave:** Sorolla, pintura taurina, corridas.

**Abstract:** This article analyzed the Joaquín Sorolla's bullfighting paintings throughout his particular vision of bullfighting and his attitude to the contemporary controversies arising from this theme.

**Keywords:** Sorolla, bullfighting paintings, bullfights.

La figura de Joaquín Sorolla ha sido estudiada y analizada a lo largo del tiempo por diversos autores desde la biografía escrita por Bernardino de Pantorba en 1927 hasta las distintas exposiciones que se le han dedicado y se le siguen dedicando<sup>1</sup>. A ello hay que añadir la información facilitada a través de la correspondencia mantenida con su mujer Clotilde y con su amigo Pedro Gil Moreno de Mora, mediante la cual podemos construir gran parte de la biografía más íntima del pintor<sup>2</sup>. Sorolla es considerado como uno de nuestros pintores más internacionales que recoge a transición estilística entre los siglos XIX y XX. Nacido en Valencia en 1863, pasó sus años juveniles entre su ciudad de origen y distintos viajes a ciudades europeas con el fin de completar su formación. En sus comienzos fue testigo directo de un periodo de gran inestabilidad política en España (desde su nacimiento se sucedieron el reinado y abdicación de Amadeo I de Saboya, la proclamación de la Primera República Española en 1873 y, once meses más tarde, la Restauración borbónica con Alfonso XII) que lo impulsaron a adoptar una postura de realismo social, reflejada en sus primeras pinturas.

Consciente de su inquietud intelectual y de que su carrera pictórica debía desarrollarla fuera de su ciudad natal viajó a Madrid donde sus constantes visitas al Museo del Prado le permitieron descubrir a los grandes pintores españoles, en particular a Velázquez, del que se sintió deudor a lo

1 Su bibliografía es muy extensa. Destacamos Pons Sorolla, B. (2013): *Sorolla: obras maestras*, Madrid; Tomás, F. y Garín, F. (2007): *Joaquín Sorolla*, Madrid. En ambas se puede encontrar un amplia bibliografía sobre el pintor.

2 Tomás, F., Garín, F., Justo, I. y Barrón, S. (eds.) (2007): *Epistolarios de Joaquín Sorolla*, I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora, Anthropos, Barcelona; Lorente, V., Pons-Sorolla, B., Moya, M. (eds.) (2008): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona; Pons Sorolla, B. y Lorente Sorolla, V. (eds.) (2009): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona.

largo de su vida. Sus comienzos se enmarcan dentro de las corrientes realistas que imperaban en la pintura española contemporánea. Esa tendencia la fue abandonando tras sus estancias en Roma y París. En la capital francesa conoció en directo las últimas tendencias artísticas que influyeron poderosamente en el desarrollo de su carrera como pintor. De hecho, a la vuelta de uno de sus viajes en 1894 comenzó a experimentar con una modalidad pictórica diferente, centrada en el estudio de los efectos de la luz y el paisaje, muy influenciada por el Luminismo que caracterizaría toda su obra. A partir de entonces, consideró el color como la sustancia pura de la pintura apostando por colores brillantes de fuertes contrastes que consideró la esencia de su arte. Esta postura le distanció de otros pintores contemporáneos como Julio Romero de Torres o Ignacio Zuloaga.

La temprana notoriedad que adquirió su pintura en medios españoles e internacionales motivó que algunos intelectuales se interesaran por su arte como fue el caso de Miguel de Unamuno o Ramón María de Valle-Inclán. Ambos fueron muy críticos con su pintura al estar su pensamiento imbuido por un sentimiento pesimista de la vida, contrarios a la exaltación vitalista del arte de Sorolla. Esa postura fue compartida por otros escritores como Ramiro de Maeztu o Pío Baroja. No fue el caso de Azorín cuya posición siempre le fue favorable. La visión de la vida de Sorolla concuerda con la España Blanca, que compartía con su amigo Vicente Blasco Ibáñez. Frente al pesimismo de los escritores pertenecientes a la Generación del 98, Sorolla da un enfoque optimista del universo influenciado por sus amigos regeneracionistas que poseían una perspectiva luminosa del futuro del país. Esa postura contrasta con el sentimiento negativo que le causaba cualquier expresión de la España folclórica. Así se lo manifestó a su amigo Pedro Gil en una de las numerosas cartas que le prodiga a lo largo de su vida, en concreto desde Sevilla «a los que nos gusta el orden, el trabajo no podemos vivir en este pueblo de empleados, charlatanes y toreros»<sup>3</sup>.

A Sorolla como a su amigo Blasco Ibáñez no le gustaron las corridas de toros, ambos las criticaron abiertamente como era la moda del pensamiento progresista de la época. Blasco Ibáñez las atacó en *Arroz y tartana* (1894), aunque ello no fue obstáculo para que en 1908 publicase *Sangre y arena*, novela en la que los toros se convertían en el eje central, reivindicando el papel de las corridas en contra de determinadas asociaciones en defensa de los animales<sup>4</sup>. Hay otros escritores que tomaron la misma postura como fue el caso de Emilia Pardo Bazán quién postulaba a favor de las fiestas de toros rechazando las posiciones de la “propaganda filantrópica”, criticando que los españoles prefiriesen ir a las carreras de caballos antes de las corridas de toros.

La pintura de Sorolla se caracteriza por un afán continuo de la búsqueda de la luz y por una preferencia absoluta por pintar del natural. La temática de sus primeros cuadros se relaciona con el realismo social donde no está ausente cierta crítica a los modos y usos de la sociedad de su tiempo. Esa tendencia la abandonó a partir de la Exposición Universal de París de 1894 y su descubrimiento del Luminismo que marcó toda su etapa posterior. A partir de entonces, se inclinó por la pintura de paisajes, con una preferencia por los levantinos, por el mar y, en general, por cualquier temática tomada del natural donde la presencia de animales o de la figura humana marca el movimiento de la composición.

Dentro de la variada producción pictórica de Sorolla hay una temática que resulta de particular interés. Nos referimos a los distintos dibujos y pinturas de carácter taurino que realizó a lo largo de su vida. Es cierto que la mayor parte de estos dibujos los realizó a raíz del encargo que le hizo Archer M. Huntington en 1911. Como es conocido, Huntington le encargó la decoración de

3 Tomás, Garín, Justo y Barrón (eds.) (2007: 129).

4 Tusell, J. (1998): “Joaquín Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo” en *Catálogo Exposición Sorolla y La Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid, pp. 19-32.

la biblioteca de The Hispanic Society of América de Nueva York, que él había fundado, donde debía realizar una serie de cuadros de gran formato sobre las *Provincias de España*. De los cinco cuadros dedicados a Andalucía dos están centrados en el tema taurino, concretamente *El encierro* y *Los toreros*<sup>5</sup>. Pero ello no quiere decir que en fechas anteriores no se hubiese interesado por el tema. Uno de los motivos más recurrentes de sus primeros dibujos y bosquejos fueron las figuras de bueyes y toros. Muchos de esos bosquejos no son identificables con los cuadros que luego resultaron, mientras otros guardan absoluta correspondencia con la temática de los óleos. Son destacables en este sentido los estudios preparatorios de la pintura *Bueyes en el mar* 1903, para el que hizo una serie de dibujos de bueyes con distintas variantes, impresiones tomadas del natural que le familiarizaría con la figura del animal. De igual forma, los estudios de caballos previos al cuadro *El baño del caballo*, 1909, lo familiarizó con la imagen equina que después repitió en otras escenas de carácter taurino<sup>6</sup>.

Muchos de los estudiosos que han analizado la vida del pintor afirman que Sorolla no fue aficionado a los espectáculos taurinos, llegando incluso a afirmar que sintió verdadera aversión por ellos<sup>7</sup>. Esta postura, acorde con las distintas polémicas antitaurinas que estuvieron presentes en la España del primer cuarto del siglo XX, resulta complicada para un pintor tan aficionado a captar el instante, a fijar la luz y con un sentido cromático tan acusado que no se sintiese atraído por uno de los espectáculos más arraigados en la cultura española y de mayor entidad plástica. Uno de los grandes amigos de Sorolla fue el financiero Pedro Gil Moreno de Mora, al que conoció durante su estancia en Roma en 1885. Su amistad fue más allá de lo meramente afectivo puesto que Pedro le ayudó a forjarse artísticamente en sus primeros momentos y le abrió las puertas a las relaciones con el exterior. De hecho, Sorolla le pidió consejos sobre la forma de invertir el dinero que estaba ganando con la venta de cuadros en el extranjero. Con Pedro Gil compartió estudio y amistades en Roma, siendo de los primeros agradecidos en recibir como regalo una pintura taurina.

La pintura titulada *Apunte de una corrida de toros*, fechada en Roma en 1887, demuestra como desde fecha muy temprana se había sentido atraído por este tipo de fiestas. Aunque esta pintura fue la primera de esta temática se tiene constancia de que por esas fechas le regaló al menos dos estudios más relacionados con este espectáculo, uno titulado *El Picador* y un pequeño apunte *Caípea en Torrente*, fechado en 1888<sup>8</sup>. A través de la variada correspondencia con Pedro Gil sabemos que siguió cultivando esa temática a la que hace referencia en mayo de 1895 «estoy componiendo un cuadro tamaño natural para el Salón; el asunto es una corrida de toros en un pueblo, tellearé el boceto para que me digas tu opinión; puede ser una cosa hermosa de color y líneas y de un acorde raro dada la pintura que dan a las paredes de las casas». Se refería al cuadro *Antes de la corrida* (250x370) que pintó en Valencia y al que también alude en otra carta fechada un año más tarde donde le explica que el cuadro refleja «el momento en que la cuadrilla se prepara para salir al redondel, el efecto de la luz y el color local son estupendos; si logro arrancar algo

5 Sobre este tema ver: Gué Trapier, E. du (1932): *Catalogue of Paintings (19th and 20th Centuries) in the Collection of The Hispanic Society of America*, 2 vol. The Trustees of The Hispanic Society of America, New York; Díez, J. L. (1998): «La visión de España de Sorolla. Gestión plástica de un proyecto», *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid-Valencia, pp. 147-238; Garín, F. y Tomás, F. (2007): *La visión de España de Joaquín Sorolla*, Madrid.

6 Buelga Lastra, M<sup>a</sup> L. (1990): *El dibujo en la pintura de Sorolla*, facsímil del Secretariado de Reprografía, Madrid, pp. 75-89; 96-110; 760-761; 913-983.

7 Así lo afirma Pantorba, Garín, Tomás, etc. en los estudios que han hecho sobre el pintor.

8 Pons Sorolla, B. (2007): «Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad» en Tomás, F., Garín, F., Justo, I. y Barrón, S. (eds.): *Epistolarios de Joaquín Sorolla*, I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora, Barcelona, pp. 22.

de aquello habré hecho un gran trozo de pintura...»<sup>9</sup>. La pintura recoge el momento en el que la cuadrilla se dispone a salir al ruedo. El motivo le sirve para mostrar el dominio de la luz, reflejada a través del potente haz que atraviesa el vano y la sombra donde se encuentra los caballos de los picadores. Le permite, además, jugar con algunos personajes de la composición a contraluz frente al rojo vibrante del monosabio que arregla una zapatilla al torero.

La pintura demuestra que a Sorolla sólo le interesaba la tauromaquia desde el punto de vista cromático-artístico pero no desde la perspectiva del propio espectáculo que, posiblemente,



Fig. nº 1. Joaquín Sorolla Bastida: Estudio para *Antes de la corrida*, ca. 1900, lápiz, gouache y tinta en aguada y a pincel sobre cartón, 24,5 x 37,3 cm. Museo Sorolla, nº inv. 1344.

lo consideraría cruento al mostrar lo más salvaje de la tradición hispánica. Resulta sintomático que prescindiera de plasmar alguna de las distintas suertes de la corrida donde se despliega toda la gama de colores que se pueden descubrir en el ruedo además del movimiento y la acción propia de estas fiestas. Sin embargo, en este cuadro centra su atención en un momento lleno de tensión pero aséptico si atendemos al espectáculo. Es un caso muy distinto al que podemos ver en otros pintores amantes de las corridas de toros en ambos sentidos, tanto por la fiesta en sí como por el espectáculo que generaba.

El pintor dedicado a la pintura taurina se le exige inmediatez, soltura, captación del instante. Por ello, muchos de los pintores aplicados en estos temas se inspiraron o directamente copiaron fotografías realizadas en el ruedo donde lo instantáneo era captado de forma natural por la máquina. Sorolla fue un gran aficionado a la fotografía, incluso llegó a ser buen fotógrafo ya que aprendió el oficio con su suegro, uno de los más afamados de Valencia, con quién trabajó en su taller en los primeros años de su juventud. A pesar de ello, no entendía cómo se podía tomar de modelo una foto cuando se tenía el natural, expresando más de una vez su odio por

<sup>9</sup> Pons Sorolla (2007: 95 y 107).

este tipo de prácticas que sabía era costumbre habitual entre los pintores. La copia de imágenes fotográficas fue una práctica habitual en la pintura taurina como se constata en cuadros de Roberto Domingo, Ignacio Zuloaga o Ruano Llopis<sup>10</sup>. Sin embargo, Sorolla no mantuvo siempre esa postura pues al final de su carrera pictórica copió imágenes de fotos para componer sus cuadros. Así se constata en muchas de sus pinturas, algunas de las cuales fueron realizadas en los jardines del Alcázar de Sevilla<sup>11</sup>.

El máximo periodo de la pintura taurina fueron los años comprendidos entre 1875-1920, periodo en el que se desarrolló este arte no sólo entre los pintores nacionales sino también entre los extranjeros en los que jugó un papel fundamental la difusión de las estampas taurinas. No podemos afirmar que Sorolla contribuyese con sus obras al desarrollo del arte pictórico de la tauromaquia, aunque las escenas que pintó muestran el interés que suscitó toda su obra. La temprana atracción de Sorolla por el mundo de la tauromaquia fue pronto sustituida por otros temas más acordes con su lugar de procedencia como las playas levantinas, la pesca, los paisajes costeros o los retratos. No volvió a practicar esa temática hasta los primeros años del siglo XX, aunque, con toda seguridad, Sorolla asistiría a alguna corrida de toros o festejos taurinos con motivo de sus distintas estancias andaluzas.

Sorolla visitó por primera vez Andalucía gracias a la invitación que le hizo en 1902 su amigo Pedro Gil, propietario de una casa en Córdoba además de tener intereses industriales en la región. Inicia este periplo andaluz en los últimos días del mes de marzo visitando Córdoba, Granada, Sevilla y Cádiz<sup>12</sup>. Todo el viaje lo hizo acompañado por diversos amigos, recorriendo las ciudades, sus museos y presenciando en Sevilla algunas procesiones de Semana Santa. De esta primera inmersión andaluza, la ciudad que de verdad le impactó fue Granada, mientras que las otras no le causaron particular emoción. Incluso se llevó mala impresión de Sevilla, sentimiento que no cambiaría hasta años más tarde, como se deduce de la amplia correspondencia con su mujer Clotilde. En la carta fechada el 28 de marzo de 1902 explicaba que ya había visto la “famosa y cacareada Sevilla” (había llegado el día 26 de marzo), ciudad que en su opinión no tenía carácter andaluz a pesar del blanco de sus casas<sup>13</sup>. Exceptuando los elogios que le prodigó a la magnífica sierra de Granada, el resto del territorio andaluz apenas si le llama la atención. Tampoco le atrajeron las procesiones de Semana Santa. La procesión de la Macarena la describió de la siguiente forma «vi una procesión con todos los mamarrachos convenidos que recuerdan las del Grao, excepción de los santos que son magníficos y de Gran Figura pero lo bueno fue la luz, el color soberbio de las gentes al sol destacando sobre paredes azules y blancas también tuve la suerte de que viera alguna gente con algo de carácter y esto me reconcilié un poco con la cacareada Sevilla»<sup>14</sup>.

Dadas las fechas en las que estuvo por tierras andaluzas (marzo-abril) es posible que asistiese a algunas fiestas de toros que se dan en la región durante la primavera, aunque no dejó constancia ni comentario alguno. Curiosamente, en esa época dejó testimonio de una mala crítica al famoso cuadro de José de Villegas, *La muerte de un torero*. Su descalificación se basó en el hecho de estar pintado en Roma, lo que no le pareció consecuente con la propia temática de la pintura,

10 Halcón, F. (2012): “La proyección artística de un torero legendario: Joselito el Gallo” en José Gómez Ortega, *Joselito. El toreo mismo*, Sevilla, pp. 261-339.

11 Ver el catálogo de la exposición *Sorolla y la otra imagen*, 2006.

12 Santa-Ana, F. de (1994): “Sorolla: Pasión por Andalucía” en Catálogo de la Exposición *Sorolla en Andalucía*, Madrid, pp. 11-20.

13 Lorente, V., Pons-Sorolla, B., Moya, M. (eds.) (2008:117).

14 *Ibidem* (2008:118).

considerando, además, que el cuadro no respondía al natural tras haberle cambiado el pintor “el acorde primitivo”. Como es conocido, Villegas hizo algunos cambios en este cuadro entre otros el tono oscuro original por otro más claro que Sorolla consideró erróneo al no haber «verdad de relación de valores»<sup>15</sup>. De los pintores sevillanos, Sorolla mantuvo muy buena relación con José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao y sobre todo Andrés Parladé. Cabe añadir la estrecha amistad que mantuvo con Mariano Benlliure y con Blasco Ibáñez hasta el punto de hablarse de una trilogía escritor-pintor-escultor.

Entre 1902 y 1908, año de su segundo viaje a Andalucía, la vida de Sorolla tomó un rumbo distinto por varios motivos. En primer lugar la enfermedad de su hija mayor que le llevó a trasladarse a diversas ciudades con el fin de encontrar un clima propicio a sus dolencias. Ello coincidirá con diversos viajes a ciudades europeas, concretamente Roma y París, ciudad esta última que le descubrirá los nuevos caminos en los que se estaba desarrollando la pintura y que le acogerá la primera exposición que hará fuera de España en 1906. En 1908, regresa a Sevilla con el fin de pintar un cuadro de la reina Victoria, ataviada de corte con el manto de armiño ya que pretendía llevar a una exposición individual que le estaban preparando en Londres. Comenzó a pintar el 4 de febrero pero diversas vicisitudes obligaron a cambiar el programa original y las distintas obligaciones de la reina motivaron constantes aplazamientos en su ejecución<sup>16</sup>.

La mala opinión que el pintor tenía de Sevilla, por su clima e incomodidad de sus casas, comenzó a cambiar a través del conocimiento y amistad que mantuvo con el pintor Andrés Parladé, conde de Aguiar, quién lo introdujo en los círculos sociales sevillanos<sup>17</sup>. A través de Aguiar tuvo la oportunidad de relacionarse con la alta sociedad sevillana, burguesía emergente y grandes ganaderos de reses bravas como los Miura. Durante su estancia en la capital hispalense a la espera de realizar el cuadro de la reina, Sorolla pintó una serie de vistas de los jardines de El Alcázar que puede contarse entre las más bellas pinturas de esta etapa, algunas de las cuales están inspiradas en fotografías. Su fijación en los jardines de este admirable edificio sevillano contrasta con el poco interés que le producen otros lugares de la ciudad, criticados abiertamente en una de las cartas a su esposa al considerar que las vistas de Sevilla se reducen a la «monada de rejitas, macetas y tejadillos, más propio de apuntes de pandereta o abanico que de otra cosa»<sup>18</sup>. La realización de las vistas de los jardines del Alcázar y del cuadro titulado *Sevilla y el puente de Triana*, que se vendieron con toda rapidez, lo reconcilió definitivamente con las posibilidades pictóricas de la ciudad de la que él mismo afirmó en esos momentos (febrero de 1908) *que nunca es fea*.

Su afán de hacer vistas de ciudades y monumentos concuerda con el éxito que tuvieron sus cuadros en ciudades europeas y americanas pues entre 1908 y 1909 expone en Londres y Nueva York donde cosechó triunfos sin precedentes. En 1909 viaja de nuevo a Andalucía, concretamente a la Rábida y a Palos de la Frontera, buscando pasajes relacionados con la vida de Cristóbal Colón para el cuadro que le había encargado el gran magnate del tabaco y transporte americano Thomas Fortune Ryan al que había tenido la fortuna de conocer en Estados Unidos<sup>19</sup>. A su paso por Sevilla se hospedó en casa del gran bibliófilo Manuel Pérez de Guzmán y Bouza, duque de T'Serclaes, poseedor de una de las mejores bibliotecas de España. Curiosamente la mayor parte

15 Tomás, F., Garín, F., Justo, I. y Barrón, S. (eds.) (2007: 123).

16 Catálogo Exposición *Sorolla en Andalucía* (1994), Madrid, pp. 150-151.

17 Pons Sorolla, B. y Lorente Sorolla, V. (eds.) (2009:195-196).

18 *Ibidem*, p. 214.

19 *Ibidem*, p. 297.

de esa biblioteca fue adquirida por Archer Milton Huntington y hoy es la base de la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York<sup>20</sup>.

Su verdadero interés por la pintura taurina comenzó a forjarse, precisamente, tras el encargo que le hizo Archer M. Huntington en 1911 de pintar la serie de *Provincias de España*<sup>21</sup>. Desde 1912, se dedicó a viajar por España con el fin de proyectar sus composiciones. Para representar a Andalucía quiso reflejar tanto la Semana Santa como alguna composición de tema taurino. De hecho de los cinco cuadros que le dedica a la provincia dos apuntan esa temática, *El encierro* (1914) y *Los toreros* (1915), dudando en un primer momento si centrarlos en escenas desarrolladas en la plaza de toros o en composiciones que manifestasen la vida del toro en el campo a través de encierros o traslado de reses. Con el fin de ilustrarse sobre el tema comenzó a acudir a novilladas y becerradas en los campos de Castilla. En el verano de 1912 estuvo en la dehesa Villar de los Álamos perteneciente a los ganaderos salamantinos Pérez Tabernerero, dentro del término municipal de Aldehuela de la Bóveda. Allí pastaban una de las mejores ganaderías de toros bravos de España, comenzando un periplo taurino para familiarizarse con ese mundo. Presenció el toreo de unos becerros pero de su experiencia lo que más le llamó la atención y le interesó fue el encierro de los toros que le podía servir para la decoración de la Hispanic Society así como otras faenas camperas con los toros

En 1914, comienza a pintar los cuadros dedicados a Andalucía por ello viaja a Sevilla para presenciar las procesiones de Semana Santa y las corridas de toros. Su amigo el escultor y pintor Joaquín Bilbao le sirvió de guía para indicarle los mejores lugares desde los cuales podía presenciar las procesiones. Su otro amigo el conde de Aguiar se encargará de llevarlo a examinar la campiña sevillana y algunas dehesas de reses bravas para documentarse sobre la pintura de tauromaquia. Aunque la falta de seriedad que encontró en Sevilla le hace replantearse el cambiar de lugar para hacer el cuadro dedicado a esta temática. A través de su correspondencia se conoce que sacó unos billetes para presenciar la corrida de Resurrección<sup>22</sup>. Corrida que resultó excepcional porque en ella participaron los toreros de mayor prestigio de ese momento y los que producían mayor entusiasmo y pasión entre el público nacional: Juan Belmonte, Rodolfo Gaona y Vazquez II que lidiaron toros de Surga. Una corrida extraordinaria en la que Belmonte hizo una gran faena a los dos toros que le tocaron en suerte, saliendo a hombros por la Puerta del Príncipe. El entusiasmo manifiesto en las crónicas taurinas contrasta con el lacónico comentario que le hace Sorolla a su esposa después de la corrida «la tarde fue muy desagradable, llovizó y después tronó»<sup>23</sup>. Ni la más mínima alusión a ninguno de los toreros, ni a las reses, ni siquiera al ambiente de la plaza. A partir de ese día, Sorolla asistió con asiduidad a los toros en una temporada que suscitó gran excitación en el público ya que estaba en los carteles los dos grandes rivales del momento: Belmonte y José Gómez Ortega, *Joselito*. Si bien la climatología no acompañó la fiesta taurina ese año, el sentimiento de Sorolla hacia las corridas de toros es de una total aversión como se constata en un comentario que le hace a Clotilde tras presenciar la corrida del día 19 de abril «los toros de ayer tarde colmaron mi aburrimiento, es una fiesta que cada vez encuentro más brutal e irracional, salí asqueado de tanta sangre»<sup>24</sup>.

Las corridas de Feria de ese año fueron un verdadero espectáculo de torería, entusiasmo y pasión. Entre otros motivos porque Juan Belmonte había recibido un serio percance en una corrida

20 *Ibidem*, carta 341, 20 noviembre de 1909, p. 300.

21 Lorente, V., Pons-Sorolla, B., Moya, M. (eds.) (2008:30-31).

22 *Ibidem*, p. 127.

23 *Ibidem*, carta 173, 12 de abril de 1914, p. 133.

24 *Ibidem*, carta 181, 20 de abril de 1914, p. 141.

celebrada en Murcia dos días antes de que empezaran los festejos sevillanos y se dudó que pudiese cumplir sus compromisos con la Maestranza. Toreó la corrida compartiendo cartel con Rodolfo Gaona y José Gómez Ortega, *Joselito*, su supuesto eterno rival y amigo. De la crónica de "Don Criterio" en *El Liberal*" podemos hacernos eco: «Una tarde belmontina de triunfo resonante y un don Juan que no tiene precio. Fue sacado a hombros por la Puerta del Príncipe entre aclamaciones y llevado así hasta su domicilio». El entusiasmo de crítica y afición discrepa de la opinión de Sorolla, quién ante la presencia de paraguas en el graderío encuentra el ambiente gris y negro. Junto al conde de Aguiar y sus amigos Mariano Benlliure y Gonzalo Bilbao presencié un encierro de la ganadería de Miura conmoviéndole hasta el extremo de afirmar que le pareció algo extraordinario y dramático. A pesar de todo, su queja del mundo taurino fue constante. Las tertulias que se organizaban después de cada corrida le parecían lamentables y no entendió por qué en Sevilla no se hablaba más que de la rivalidad entre Belmonte y *Joselito*. La identificación de ese sentimiento con la España del folklore y la pandereta le parece asombrosa como así lo manifiesta.

La aversión que sintió hacia la brutalidad de la fiesta de toros se manifestó en las dudas que tuvo con respecto a la pintura dedicada a Sevilla. Barajó primero la posibilidad de representar la suerte de varas, uno de los momentos más sangrientos de una corrida sobre todo en aquellos momentos. El reglamento de entonces, antes de la modificación que se le hizo en tiempos de Primo de Rivera, obligaba a los caballos salir a la plaza sin la protección del peto con lo que el destripamiento del animal estaba asegurado. Esa posibilidad quedó descartada posiblemente debido al desafecto de Sorolla por la sangre y la violencia de la fiesta aunque puede ser presumible que se lo sugiriese Huntington para evitar dar una visión demasiado salvaje de España al pueblo norteamericano. Estos motivos fueron condicionantes en su decisión de escoger un cuadro que reflejase a los toreros y sus cuadrillas en el final del paseíllo con el consiguiente saludo a la presidencia y justo antes de comenzar la corrida<sup>25</sup>.

La pintura titulada *Los toreros* muestra precisamente ese momento. La escena, tomada desde un ángulo imposible para contemplar la plaza, se compone por una serie de figuras masculinas que forman las distintas cuadrillas, solapándose unas con otras por la diferencia de color de los trajes o las caras. Cada una de estas figuras ha sido tratada de manera diferente, resultando unos muy definidos y otros casi emborronados, unos con luz y otros en sombra y alguno de ellos mirando directamente al espectador. Los toreros no se han identificado a pesar de las tentativas de Elizabeth Trapié que quiso ver en ellos a Frascuelo, Mazzantini, Belmonte y Félix Robert<sup>26</sup>, identificaciones totalmente erróneas y puestas en duda con posterioridad. Desde el punto de vista cromático, Sorolla destaca el color amarillo de los capotes de paseo que contrasta con otros de color rosa y azul. Sin olvidar el potente rojo y amarillo que aparece en los mantones de las señoras que presencian la corrida desde el palco de invitados de la Maestranza. Una de las figuras más destacadas de esta escena es la del alguacil, montado a caballo en la izquierda, cuyo porte destaca por su atuendo negro de reminiscencias velazqueñas y cuyo sombrero, también negro, se une sin solución de continuidad al público del tendido de sombra.

Entre los dibujos preparatorios de este cuadro destacan las vistas de los tendidos y gradas de la plaza que aprovechó para darnos la visión que aparece en el cuadro. También existen dibujos de toreros en diferentes posturas de forma similar a las figuras de toreros concebidas por otros pintores, sobre todo Manet. En él se inspira para darle cuerpo a los toreros y subalternos que componen las cuadrillas y a la composición de las mismas sobre la arena del ruedo. Se ha relacionado esta

25 Garín, F. y Tomás, F. (2006): *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, p. 56.

26 Trapié (1932:I: 361).

escena con la descrita por Blasco Ibáñez en el capítulo décimo de *Arroz y Tartana* donde alude a la salida de la cuadrilla como “el desfile de jacarandosas figurillas que a la luz del sol destacaban sobre la arena del redondel”. Aunque la luminiscencia de esta pintura no es comparable con otras de Sorolla el enfoque de capotes de paseo, mantillas blancas y mantones de rutilantes colores en el tendido de sombra así como el arranque del tendido de sol con su correspondiente arquería demuestran la capacidad del pintor para acaparar la potencia lumínica de la fiesta.

La mayor parte de los estudiosos del artista, Pantorba (1953), Garín Ortiz de Taranco (1962), han criticado la pintura *Los toreros* considerándola como la menos valiosa de la serie que pinta



Fig. nº 2. Joaquín Sorolla Bastida: *Antes del paseillo*, 1895-1900, lápiz azul sobre papel, 15,3x22 cm., Museo Sorolla, nº inv. 11770.

para la Hispanic Society. Es evidente que una temática de fuerte carácter plástico como pueden ser las corridas de toros no se vea reflejada con la intensidad resplandeciente que nos acostumbra el pintor. Pero si comparamos esta pintura con la de otros pintores contemporáneos muestra algunos matices que son de interés. En primer lugar la composición. Sorolla no tiene en cuenta ninguna de las leyes de perspectiva, ni siquiera contempla una visión fotográfica a la que tan aficionados eran los pintores dedicados a estos temas. La plaza queda plasmada con la forma poligonal que se percibe en su tejado que más bien recuerdan las primeras plazas octogonales que el círculo implantado en el siglo XVIII. Es evidente que la escena está tomada desde frente donde podemos contemplar a toreros que más que dirigirse a la presidencia saludan al espectador a través de su mirada. La influencia de Manet en la forma de concebir las figuras de los toreros queda plasmada en el que centra la escena que lleva un capote de paseo rosa. Huye de los tópicos de las representaciones taurinas tan en boga en esos momentos al evitar la captación de cualquiera de las suertes de la corrida o el enaltecimiento del torero dejando una sugestiva imagen que en ningún caso muestra la tensión que viven los actores de la fiesta en ese primer encuentro con el

público. Es posible que la propia aversión de Sorolla al mundo cruento de las fiestas de toros lo inclinara a representar la tauromaquia de esta manera como también evitó representar la sangre en el cuadro que testimonia la pesca del atún en Ayamonte, una de las actividades pesqueras más sanguinarias de Andalucía. De esta forma, presentaba a América una visión amable y apacible de las costumbres y fiestas de España.

Muy diferente a este cuadro es el otro dedicado a Andalucía y relacionado con mundo de los toros, se trata de *El encierro*, pintado entre octubre y diciembre de 1914. Buscó varios lugares de

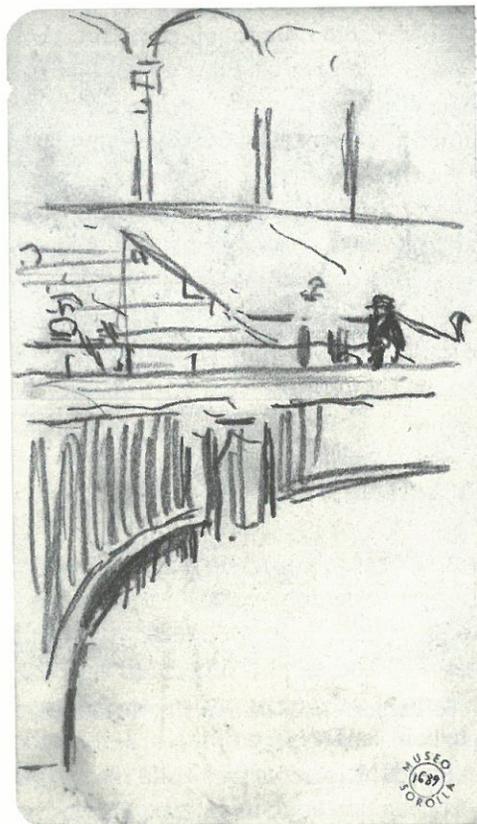


Fig. nº 3. Joaquín Sorolla Bastida: Plaza de Toros, 1915, lápiz sobre papel, 20,2 x 11,6 cm. Museo Sorolla, nº inv. 11689.

la provincia de Cádiz para que le sirviesen de fondo a la composición pero finalmente se decidió por la finca Tabladilla, en las afueras de Sevilla, con la típica vegetación del campo andaluz. Realizó numerosos estudios de piteras, garrochistas y campos de olivos y se desplazó a la finca Las Delicias, de la ganadería Mihura, para tomar apuntes de los toros y mansos que aparecerán en su gran cuadro, pintando siete estudios preparatorios de garrochistas y jinetes, algunos de los cuales se conservan en distintos museos y colecciones. De hecho, en ese mismo año ya había pintado un cuadro de temática y composición similar titulado *Bueyes en la plaza*.

Este gran panel, de formato apaisado, representa uno de los aspectos del mundo taurómico por el que Sorolla sintió mayor atracción: las faenas camperas con los toros en los que se incluyen

traslados de reses, reses en el campo o paisajes naturales en los que toros tienen el papel protagonista. Se trata de una de las composiciones más deslumbrantes de las que componen la decoración de la Hispanic Society of América tanto por sus dimensiones como por la luminiscencia que emana del paisaje, de los animales y de los garrochistas que le acompañan. En medio del grandioso espectáculo que ofrece el campo andaluz destaca la presencia de los mayores que están conduciendo una manada de toros bravos y mansos en el momento de atravesar las vías del tren que aparecen en primer término. La presencia de estas vías puede entenderse como un homenaje a su mentor Archer M. Huntington parte de cuya fortuna provenía de ser propietario de la compañía de ferrocarriles americanos Central Pacific Railroad, heredada de su padre. Centra la composición el mayoral del caballo tordo en torno al cual se desarrolla la escena en la que también se distingue la presencia de caseríos que sirven de fondo a la obra. Se trata de una de las imágenes más bellas del mundo taurino en la que Sorolla, una vez más, hace gala de su dominio de la luz y de su preferencia por plasmar del natural las faenas de los toros en el campo. Con una visión fotográfica, Sorolla se adelanta lo que estaban haciendo otros pintores de la época de pintar sobre fotografías taurinas dando un enfoque calcado de la realidad circundante. En su extensa producción no se conocen más pinturas de temática taurina aunque en visitas posteriores a Andalucía siguió asistiendo a corridas de toros manifestando expresamente su contrariedad ante ese tipo de espectáculos que encuentra infernales y que le provocan malestar y sufrimiento. A pesar de su aversión a espectáculos cruentos, Sorolla fue capaz de dejarnos algunas de las más sugestivas composiciones de esa temática

## BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1894): *Arroz y Tartana*, Alianza, Madrid, 1998 (reed.).
- (1908): *Sangre y Arena*, Madrid, Alianza, 1998 (reed.).
- BUELGALASTRA, M<sup>a</sup> Luz (1990): *El dibujo en la pintura de Sorolla*, facsímil del Secretariado de Reprografía, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1997): “Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España”, *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1997-1998, pp. 18-49.
- CATÁLOGO de la Exposición *Sorolla y la otra imagen*, 2006.
- DÍEZ, José Luis (1998): “La visión de España de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto”, *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Generalit Valenciana, pp. 147-238
- GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo (1998): “Joaquín Sorolla y la Generación del 98: el debate después de la modernidad”, *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Generalit Valenciana, pp. 33-76.
- (2006): *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Tf. Editores, p. 356.
- (2007): *La visión de España de Joaquín Sorolla*, Madrid, Tf. Editores.
- GUÉ TRAPIER, Elizabeth du (1932): *Catalogue of Paintings (19th and 20th Centuries) in the Colletion of The Hispanic Society of America*, 2 vol. The Trustess of The Hispanic Society of America, New York, 193
- HALCÓN, Fátima (2012): “La proyección artística de un torero legendario: Joselito el Gallo” en *José Gómez Ortega, Joselito. El toreo mismo*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 2012.
- LORENTE, Víctor, PONS-SOROLLA, Blanca, MOYA, Marina (eds.) (2008): *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona, Anthropos.
- PANTORBA, Bernardino de (López Jiménez, José) (1953): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe.
- PONS-SOROLLA, Blanca (2001): *Joaquín Sorolla. Vida y Obra*, Madrid, Fundación Airtel.
- y LORENTE SOROLLA, Víctor (eds.) (2009): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*, Barcelona, Anthropos, Barcelona.
- (2007): “Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad” en TOMÁS, Facundo, GARÍN, Felipe, JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (eds.) *Epistolarios de Joaquín Sorolla*, I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora, Barcelona, Anthropos.
- (2013): *Sorolla: obras maestras*, Madrid, El Viso.

- SANTA-ANA, Florencio de (1994): "Sorolla: Pasión por Andalucía" en Catálogo de la Exposición *Sorolla en Andalucía*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 11- 20.
- TOMÁS, Facundo y GARÍN, Felipe (2007): *Joaquín Sorolla*, Madrid, TF Editores, M. En ambas se puede encontrar un amplia bibliografía sobre el pintor.
- TOMÁS, Facundo, GARÍN, Felipe, JUSTO, Isabel y BARRÓN, Sofía (eds.) (2007): *Epistolarios de Joaquín Sorolla*, I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora, Barcelona, Anthropos.
- TUSSEL, Javier (1998): "Sorolla en los ambientes políticos y culturales de su tiempo", *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Museo de Bellas Artes, pp. 19-32.

## WOLF VOSTELL Y LA TAUROMAQUIA

Rosa Perales Piqueres

*Universidad de Extremadura*

*“La obra de arte no es solo la fuente de Duchamp, sino su utilización, es decir el acto vital” Vostell. 1977*

**Resumen:** Estudio sobre la compleja relación de Wolf Vostel con la tauromaquia como expresión de su fascinación por el arte español, que condiciona y magnifica su obra pero que, como artista del movimiento fluxus, le permite expresar su propia reflexión sobre el tema a través de la utilización de símbolos taurinos de manera provocadora e impactante.

**Palabras clave:** Wolf Vostel, arte español, movimientos fluxus, símbolos taurinos.

**Abstract:** Study on the complex relationship between Wolf Vostel and bullfighting, as an expression of his fascination with spanish art, wich condition and magnify his work, but as a fluxus movement artist, it lets him express his own reflexion about the theme through the utilization of bullfighting symbols in a provocative and shocking way.

**Keywords:** Wolf Vostel, Spanish art, bullfighting movements fluxus, symbols.

La relación del artista alemán Wolf Vostel con la tauromaquia es compleja porque utiliza los aspectos de la fiesta taurina para denunciar los males que atañen al hombre moderno. La complejidad procede de su interés en profundizar en símbolos que forman su identidad como un todo artístico, aquellos donde se funde el arte, la muerte, la música y el rito, frente al rechazo que le produce el sacrificio del animal, al que considera la representación pura de la fuerza natural.

En Wolf Vostell, (1932-1998), se unen aspectos personales e históricos que conforman una vida y proyección artística única; formado en la cultura centroeuropea y con fuerte carga sentimental al pertenecer a la comunidad judía alemana. Al mismo tiempo, desde el punto de vista artístico, Vostell, se forma en el arte de la pintura, fotografía y tipografía experimental en la Escuela de Artes y Oficios de Wuppertal y, a inicios de los años cincuenta, vive en Colonia, centro alemán del arte contemporáneo del momento y de los movimientos artísticos de vanguardia. Vostell se convertirá en una de las figuras centrales del movimiento que, en los años sesenta, sería conocido como Fluxus<sup>1</sup>, del cual es considerado pionero en unión de Naun June Paix y

---

1 Movimiento creado por George Maciunas en 1962 y que reunió a más de medio centenar de artistas plásticos, músicos, poetas y performers bajo consignas cercanas al dadaísmo. Fluxus, es por tanto un movimiento alternativo y radical heredero del dadaísmo y el surrealismo. Está formado por grandes intelectuales que se afanan en buscar la parte irracional, no convencional de la creación artística. <<http://www.ecured.cu/index.php/Fluxus>>. Consulta 12/12/20104.