

LA MUERTE DEL TORERO: EL TRIUNFO DEL HÉROE

POR ALBERTO VILLAR MOVELLÁN y
MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ

“Después, inmediatamente después, todo fue desesperación y nada. José Luis Palomar, vestido de luces, se arrodillaba en el ruedo y daba golpes de impotencia. “Antoñete” se tapó la cara con las manos y lloraba, gemía desesperadamente. Pablo Córdoba, la representación más permanente del dolor que he conocido, apretaba contra su traje de luces las dos orejas que habían concedido a su torero. Ni siquiera intentó dar, con la cuadrilla, la vuelta al ruedo. Golpeaba, una y otra vez, su noble pecho con los puños que apretaban los dos trofeos”.

Así describe Antonio D. Olano la estremecedora escena de la muerte de José Cubero “Yiyo” en 1985. Entretanto, sus peones llevaban al maestro con la mirada cubierta y la facies cadavérica camino de la enfermería, clínicamente muerto. Todos pudimos verlo por televisión. Olano imaginó ese camino parsimonioso y solemne, queriendorememorar la escena final de Hamlet, mientras una voz rezaba: “Descansa en paz Príncipe amado. Y que coros de ángeles velen tu sueño”. Exactamente el ritmo que imprimió Benlliure al grupo que conmemora el traslado de Joselito en el cementerio sevillano de San Fernando¹.

Luego vino la impresionante cogida y muerte del banderillero Manolo Montoliú. Son, con la de Paquirri, las últimas recordadas, que tienen algo de semejante a la primera de las tragedias taurinas que la historia recuerda, la del *Espartero*: que han convertido a sus protagonistas en héroes. Víctimas de la fiesta “hermosa y bárbara”, como la definió Mondeño, ha habido muchas y las seguirá habiendo, pero sólo unas pocas tendrán el privilegio de entrar en el *Walhalla* de los héroes.

1. OLANO, Antonio D.: “Yiyo” *Adiós, príncipe, adiós*. Madrid, 1985, pág. 17. El texto que ofrecemos tiene su origen en la ponencia del mismo título presentada en el curso *O triunfo de Thanatos. A arte e a morte*. Instituto de História da Arte. Universidade de Coimbra. Coimbra, 6-12 de septiembre de 1993.

Un muerto en la alocada carrera de los *sanfermines* nunca será un héroe, como tampoco lo será un diestro de la mitad del escalafón cogido en una plaza de segunda. Se tienen que dar varias condiciones para que el señor de la fiesta pase a ser recordado como modelo de valor y orgullo ejemplarizante para quienes entienden el toreo como timbre de raza y marchamo del ser nacional. Se requieren, entre otras cosas, que se den, en primer lugar, las circunstancias históricas; luego, que el torero se halle en olor de multitudes, bien por las calidades estéticas de su oficio, bien por sus cualidades humanas y carisma, o por el montaje publicitario; que la muerte le sobrevenga súbitamente o en las horas siguientes al percance, y, finalmente, que la Escultura conmemore la gesta mediante un monumento.

La tauromaquia es una vieja experiencia que en los tiempos modernos ha tenido un desarrollo diverso, discuriendo desde el lance como ejercicio para caballeros hasta el trasteo como diversión para plebeyos. Al fin ha triunfado rotundamente el toreo a pie de carácter popular sobre el refinamiento del toreo ecuestre, de carácter noble. Ello fue posible a partir del siglo XVIII, con las transformaciones que trae consigo el ciclo contemporáneo. La cultura académica, que todo lo pudo a lo largo del XVIII y del XIX, acabaría imponiendo sus reglas también en la tauromaquia, convirtiendo lo que parecía un juego en un arte.

Las bellas artes, siempre atentas a reflejar el mundo que vivieron los artistas, nos han dejado la mejor crónica visual de la evolución de la tauromaquia. Las series grabadas de Goya, coetáneas de las preocupaciones de Fernando VII por controlar la fiesta de los toros, abren este mundo a la pintura y marcan la pauta para la representación moderna de la fiesta. Tras los clásicos vendrán los románticos y el postromanticismo costumbrista y realista, dejando numerosas y pintorescas versiones de la corrida. Pero todavía no existe el héroe trágico.

El torero muerto de Manet puede ser un precedente del héroe muerto, pero aun considerando su realismo, no rompe la barrera del anonimato, del muerto por accidente; sin embargo, tiene el aliciente de colocar a la muerte como protagonista. De cualquier modo, el matador no tiene todavía en la segunda mitad del siglo XIX la consideración de artista; la fiesta sigue siendo una secuencia de lances a medio camino entre el juego peligroso, el circo, la burla y el *vedettismo*; el torero está más cerca del bufón que del señor y, en consecuencia, muy lejos del héroe. El Escamillo de *Carmen* es buena muestra del carácter populachero que distingue al triunfador en el arte de Cúchares. Su correspondiente pictórico puede ser la cuadrilla pintada por el malagueño Denis Belgrano en *Después de la Corrida*, verdadero canto a la chabacanería que se cultiva en la trastienda torera.

Es en la Restauración cuando se perfilan las circunstancias históricas que permiten la sublimación del torero muerto al estado de héroe. Por un lado la vieja tauromaquia de Pepe-Hillo –la lucha con el toro– ha madurado hasta llegar a ser norma, o sea, composición clásica de las suertes. La habilidad en la interpretación, el virtuosismo, convierte aquel juego con la muerte en arte. El ritmo y el compás en la secuencia de aquéllas aproximan el toreo a la danza y el encuentro del diestro con el toro se

congela en una imagen casi escultórica. El público pasa a ser coro de una tragedia a la griega, en la cual agonista y antagonista quedan en la escena representando una obra cuyo argumento se divide en partes canónicas, con la trama y el desenlace sabidos de antemano, pero con la tremenda emoción de un incierto destino que puede volverse contrario al héroe.

Aquella generación valoró como pocas el arte y la historia, pero también el sentimiento, la risa y el llanto. Época de grandes manifestaciones, de enormes lutos, de espasmos por la noticia trágica, de consternaciones generales, de alegrías que hacen prorrumpir en llanto emotivo. Época de pasiones colectivas en la que el pueblo se integró plenamente en el mundo de los toros hasta reconocer en él su propia idiosincrasia. El torero pasa a ser entonces el actor, el gladiador o el atleta y, si cae en la lucha, el héroe y el mártir. Alberto González Troyano, en un magnífico trabajo sobre el torero y el héroe, expone cómo la novela taurina se consolida también en el cambio de siglo². Surgen entonces obras paradigmáticas, cuales son *El espada* de Manuel Héctor y González Abreu (1905) y *Sangre y Arena*, de Vicente Blasco Ibáñez (1908), no exentas de polémica por el parecido de sus contenidos.

Se prodigan las parejas de toreros que resuelven las corridas mano a mano, llenando los tendidos con arrebatados adeptos; la culminación del sistema la marcarán Joselito y Belmonte entre 1913 y 1920, en la que se llamó *Edad de Oro del Toreo*. Estos jefes de filas están siempre preparados para el encuentro de Eros y Thánatos. Pero hasta para morir hay que tener suerte.

Probablemente el caso más triste y significativo sea el de Francisco Vega de los Reyes *Gitanillo de Triana*, cogido de muerte el 31 de mayo de 1931 y fallecido el 14 de agosto siguiente. La lenta agonía fue seguida en principio con gran despliegue en todos los medios de comunicación, aprovechando la general turbación del público. Al cabo de dos meses y medio, cuando se produjo la muerte, fue noticia sólo de segunda página en los medios especializados. El potencial héroe taurino ni siquiera tiene el privilegio de hacer esperar a los testigos de su muerte.

Aunque no siempre, la muerte súbita es el camino más corto para que el recuerdo se plasme en la conmemoración del triunfo monumental. No falta quien habiendo muerto de forma natural ha sido elevado subrepticamente al monumento, ni tampoco quien lo ha conseguido por su propio renombre sin haber dejado la vida en la plaza. Éstos tienen el reconocimiento a su magisterio, pero sus monumentos no son en pureza triunfos levantados a la gloria del héroe.

2. GONZÁLEZ TROYANO, Alberto: *El torero héroe literario*. Espasa Calpe, Madrid, 1988. "... en esa década de final de siglo y sobre todo en la del comienzo del otro, se asiste no sólo a la consolidación del género, sino a su fermento y eclosión cuantitativa y cualitativa. En total serán más de cien los títulos que deban abordarse entre una producción que desde entonces, con una cierta regularidad, se hace presente en todas las escuelas y tendencias literarias españolas", pág. 199.

HACIA EL CONCEPTO DEL TRIUNFO: LA TUMBA DEL *ESPARTERO*

Un nuevo concepto se introduce en el toreo en la época de los grandes: la seriedad. El protagonismo de la muerte en una actividad que se considera ya de artistas aporta el silencio sobrecogedor en determinadas plazas a la hora de la verdad. Hay mucho de solemnidad en el rito de la muerte y, desde luego, un sustrato sacral, no sólo por lo que tiene de sacrificio antiguo de la res, sino por el evidente peligro de que el protagonista pase al más allá.

Suele gozar el torero de una fe profunda y católica, manifestada en formas de religiosidad popular. Así, la idea del encuentro con el Supremo Juez, presente siempre antes de la corrida, es matizada con la devoción a los santos protectores, al propio Nazareno, y especialmente a la gran intercesora, la Virgen Madre, cuyo dolor pasa a significar el dolor de la madre del torero. En Andalucía, a las puertas de la Edad de Oro, es frecuente ver a toreros muy ligados a determinadas cofradías de penitencia. En Sevilla, singularmente la de San Bernardo y la del Baratillo y, desde luego, las ancestrales devociones de las Esperanzas, la Macarena y la Trianera; en Córdoba la Cofradía de Jesús Caído es la de los toreros, y podrían señalarse muchas más en las diferentes ciudades andaluzas.

La relación entre cofradías y toreros es conocida y se manifiesta en referencias concretas: la marcha fúnebre procesional acusa a veces resonancias taurinas: en el título, por ejemplo, como *El héroe muerto* de Mariano Sanmiguel, o se compone en ocasiones pensando en el torero, como *Lloran los clarines* de Abel Moreno, en recuerdo de la muerte de Paquirri. Cuando deja de ser fúnebre, la marcha procesional es hermana del pasodoble torero. Nazareno y oro visten los toreros; cuadrillas acompañan tanto al maestro, como al capataz encargado de llevar el paso, etc.

Como tantas veces ha sucedido en la determinación de un género artístico, la pintura, con su mayor poder narrativo, se adelantó en la sacralización del héroe muerto. El cuadro que realmente propone a consideración lo que de contenido profundo tiene la tragedia taurina es *La muerte del maestro*, realizada en 1882 por José Villegas Cordero, hoy en colección particular, aunque existe otra versión en el Museo de Buffalo. Villegas Cordero es en las décadas finales del siglo el primero del escalafón, dicho en términos taurinos. El primero en la cotización de la pintura europea de su tiempo, director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma y, luego, del Museo del Prado. En el oratorio de la plaza, sobre unas parihuelas, cubierto con el capote de paseo, se halla el cuerpo sin vida del protagonista, rodeado por los miembros de las cuadrillas, en una completísima galería de gestos y actitudes, mientras un público curioso pugna por entrar en el lugar.

La muerte del maestro es la sublimación sacral de la muerte del torero, con una carga descriptiva y a la vez simbólica que convierte el asunto en un universal válido para significar siempre la caída del héroe. En el campo de la escultura no se encontraron de momento los recursos para concretar el riquísimo cúmulo de matices que encerraba el cuadro de Villegas. Pero mediante el símbolo pudieron representarse en parte.

La solemnidad de la muerte trágica se halla así perfectamente representada en el primer monumento funerario que recordamos: la tumba del *Espartero*. En un rincón del cementerio de San Fernando de Sevilla, frente al que se hizo luego la tumba mucho más ostentosa de Juan Belmonte, se encuentra el sencillo, casi íntimo, túmulo de Manuel García y Cuesta, el *Espartero*. Nacido en Sevilla en 1865, hijo de un espartero, de donde tomó el apodo, este matador y brillante banderillero perdió la vida en la suerte suprema en la vieja Plaza de Toros de Madrid con un toro de Miura, de nombre *Perdigón*, el 27 de mayo de 1894. La extracción humilde del maestro, que había acuñado la célebre frase “más cornás da el hambre” para explicar su arrojo ante las reses, caló profundamente en los públicos, que lo sentían como algo muy suyo. La muerte del *Espartero* supuso la primera gran conmoción taurina del paso del siglo y la manifestación masiva del dolor en forma de gran entierro. Veinte mil personas desfilaron ante el cadáver y el gremio de cocheros ofreció servicio gratuito para facilitar la llegada al cementerio de San Fernando. Las elegías de los poetas y el romancero flamenco se hicieron rápido eco de este sentimiento popular.

El monumento, realizado por la casa Aixa de Valencia, tiene un evidente carácter simbólico que alude a la vida truncada en plena juventud y en la cúspide del éxito. Un túmulo pequeño en forma de caveto con coronas de flores y festones vegetales sirve de pedestal a una columna rota de orden compuesto. La basa y medio fuste quedan en pie y en éste se puede leer: “nacido para el arte, 1885”, alusivo a la toma de alternativa en Sevilla. Cae del mismo un capote que lo envuelve y a los pies, el resto de la columna con el capitel sobre la cruz que adorna la mesa. Nada más escueto y más bello podía buscarse para conmemorar la tragedia. Una abstracción académica y universalista cuyo autor desconocemos y cuya forma se incardina en el espíritu postromántico del momento.

El culto al héroe mediante el símbolo. Un grado más allá encontraremos el culto a la propia figura del diestro. En los años de la Edad de Oro la pintura elaborará los arquetipos precisos. Probablemente el retrato más hermoso de torero lo hizo el conde de Aguiar a Ricardo Torres, *Bombita*, el año de su retirada (1913). De algo más de medio cuerpo, el torero es como el héroe sobrehumano de los cuadros de sir Joshua Reynolds. Vázquez Díaz para entonces ya representaba a sus toreros plenos de corporeidad plástica, insistiendo, como hará más propiamente Zuloaga, en el valor escultórico de la figura.

Mas para nuestro propósito tienen mayor interés las representaciones taurinas de Julio Romero de Torres (1874-1930), en la cumbre de la fama al tiempo de la Edad de Oro. Creador reconocido dentro de la pintura regionalista, sus divagaciones simbólicas apean en los pilares de la cultura popular: el flamenco, los toros, las mujeres.

Entre 1912 y 1913 hace algunas de las que son tenidas por sus obras culminantes, concretamente *La consagración de la Copla*, de colección particular, y el *Poema de Córdoba*, del Museo Romero de Torres. Un poco antes ha realizado el notable retrato icónico de Rafael González Madrid, *Machaquito*, del Museo de Bellas Artes de Córdoba. A lo largo de su carrera plasmó en sendos retratos las figuras de sus

diestros preferidos, *Machaquito*, *Guerrita* y *Belmonte*, algunos tan curiosos como el de este último desnudo, pero es en las obras citadas donde encontramos la definición del monumento-triunfo al torero.

El retrato de *Machaquito* (c.1912) presenta al maestro en compostura escultórica, con los pies pegados al suelo y los brazos adheridos al cuerpo, el izquierdo en diagonal. El capote, que sostiene con firmeza la mano derecha, cae elegantemente dispuesto por detrás de las piernas, componiendo a la manera de los apoyos escultóricos. El fondo es, como suele, imaginario: una Plaza de la Corredera idealizada, San Lorenzo recompuesto, un inmenso Guadalquivir con el puente, la Calahorra, el Campo de la Verdad.

La figura del diestro está flanqueada por dos escenografías: a la derecha del cuadro, una corrida, en la que el matador —el propio *Machaquito* evidentemente— saluda al público de espaldas al toro que acaba de matar; a la izquierda se ve un triunfo de San Rafael entre dos monumentos a sendos toreros.

La pareja monumental, en pie sobre altos pedestales, son sin duda los llamados “califas” cordobeses, Rafael Guerra Bejarano, *Guerrita*, y Rafael Molina Sánchez, *Lagartijo*. Dos toreros retirados de los ruedos en la década de 1890 y tenidos por verdaderas leyendas; el segundo había muerto en Córdoba en 1900, mientras que el *Guerra* contribuiría todavía muchos años con sus dichos a enriquecer el bagaje de la cultura popular cordobesa.

En Córdoba, los numerosos monumentos dedicados al arcángel San Rafael, custodio de la ciudad, se denominan triunfos. Es fácil coleccionar que esos monumentos taurinos son los triunfos de los héroes. Pero aún más, en el repertorio simbólico a que tan dado era Romero de Torres y dentro de su ambiguo juego entre lo sagrado y lo profano, verdadero *leitmotiv* de su estética, no es difícil leer entre líneas que se trata de cuatro *rafaeles*, el Arcángel, Lagartijo, Guerra y Machaquito, los cuatro arcángeles de Córdoba.

Para los aficionados cabales sólo era reconocido y legítimo el “califato” de Lagartijo y Guerra. Está claro que *Machaquito* fue elevado a tal categoría no sólo por sus dotes artísticas, sino también por la catapulta publicitaria que suponía su presencia icónica en las pinturas celebradísimas del pintor de la mujer morena. Al fin, tras la muerte de Manolete en 1947, los “califas” reconocidos acabarían siendo cuatro, como los arcángeles.

La idea de triunfo y la intención de dotar a los tipos de una permanencia clásica, inmutable, de validez universal, quedan patentes en la composición desde su génesis. Un dibujo del artista, del Museo de Bellas Artes de Córdoba, muestra cómo establece relación entre el retrato de *Machaquito* y la Victoria de Samotracia³. La figura del *Guerra* por su parte copia la del Efebo de Anticitera (c. 340 a. C.), del Museo Nacional de Atenas, y apoya la mano izquierda en unas banderillas, pues hizo famosa esta suerte

3. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Colección Romero de Torres*. Cuadernos de intervención en el patrimonio histórico, 4. Delegación de Cultura, Junta de Andalucía. Córdoba, 1991, pág. 26. Sin embargo la composición final fue cambiada para seguir un modelo más acomodado a la figura del héroe, como es el San Jorge de Donatello, del Museo del Bargello en Florencia.

recibiendo, es decir, citando al toro de frente. La de *Lagartijo* se inspira en la pose del David de Miguel Ángel, pero no directamente: Romero ha copiado al pie de la letra la estampa litográfica que hizo del maestro Daniel Perea⁴. En ella el torero sustituye la honda davidiana por un largo capote que cae por la espalda hasta el suelo, mientras sostiene la montera con la mano izquierda.

En *La consagración de la Copla* (1912) –para algunos la obra culminante del pintor– Julio Romero compuso de nuevo, con ligeras variantes, la figura de *Machaquito* y los monumentos imaginarios a *Guerra* y *Lagartijo*. *Machaquito* es la figura dominante a la izquierda del cuadro, mientras que su contrapunto, a la derecha, lo es la de Pastora Imperio, que tiene detrás al propio pintor autorretratado. La famosa “bailaora” sevillana había casado el año anterior con Rafael Gómez *el Gallo*, el afamado diestro sevillano, aunque nacido en Madrid, que en sus comienzos había formado parte de la cuadrilla de los “niños cordobeses”, siendo confirmado en la Corte por el también cordobés *Lagartijo Chico*.

Lagartijo Grande vuelve a aparecer, como héroe único, en el *Poema de Córdoba*, de 1913. Junto a las Córdoba tópicas –romana, cristiana, judía, religiosa, literaria y guerrera– Romero de Torres representó a otra modelo como *Córdoba torera*. El pedestal del monumento es sustituido aquí por un orden pareado de columnas a la toscana sobre el que reposa altísimo el *Lagartijo-David*. El nombre figura en el entablamento para despejar las dudas. A sus pies saluda un torero tras la muerte del toro que es sin duda *Machaquito*, pues animal y diestro repiten las formas de los comentados en el retrato de Rafael González. Se trata de una directa alusión al pasado y presente de los toros, en un momento en que los dos grandes de la época, *Bombita* y *Machaquito* se retiran dejando en suertes a la Edad de Oro de José y Juan.

La primera escultura levantada a la gloria del torero es probablemente un triunfo velado. Se trata del monumento ecuestre de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán (1453-1515), popularmente llamado “El caballo de las Tendillas”, pues desde 1927 en que se urbanizó ese entorno, se halla en el centro de la plaza de este nombre. Aunque la crítica especializada no acepta la conjetura, es dogma popular que la cabeza del gran Capitán es un retrato de *Lagartijo*⁵.

Un monumento al Gran Capitán aparecía como fondo de la “Córdoba guerrera” en el *Poema de Córdoba*. Sobre un desproporcionado pedestal se ve la escultura ecuestre del general, claramente inspirada en el *Gattamelata* de Padua, de Donatello. Romero rodea su peculiar monumento de una reja y lo coloca en las proximidades

4. Un ejemplar litográfico se halla expuesto en el Museo Taurino de Córdoba. El maestro tiene a los pies los trofeos lanzados por el público enardecido. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo “D. Perea”. En el margen inferior se especifica el taller litográfico: Lit. de J. Palacios. Arenal, 27. Madrid. Daniel Perea y Rojas (1834-1909), pintor sordomudo, fue conocido como acuarelista de temas taurinos, algunos de los cuales pasaron a series litografiadas. Cfr. MORALES MARÍN, José Luis: *Los toros en el arte*. 2ª ed. Madrid, 1991, pág. 139.

5. MONTES RUIZ, Ramón: “La escultura en Córdoba desde el Neoclasicismo a la actualidad”. *Córdoba y su Provincia*, III. Sevilla-Córdoba, 1986, págs. 385-386.

de la esquina suroeste de la Catedral, es decir, suplantando al Triunfo de San Rafael de Miguel Verdiguier. Caballeros semejantes aparecen en la "Córdoba literaria", del mismo retablo, y en otras pinturas del artista. Por otra parte, los monumentos insinuados por Romero en sus diferentes Córdobas de 1913, al Gran Capitán, a Séneca, a Maimónides, a Góngora y a Lagartijo, han ido siendo erigidos a lo largo de los años por el Ayuntamiento cordobés, salvo el dedicado al torero.

El insigne escultor Mateo Inurria Lainosa (1867-1924) fue encargado de realizar el monumento a Gonzalo Fernández de Córdoba en 1915, rematándolo en 1920⁶. Se inspiró en el Gattamelata, de forma parecida a la propuesta del pintor, aunque sobre un pedestal menos llamativo. La hermosa escultura ecuestre se vació en bronce, excepto la cabeza que es talla en mármol, lo que pareció darle más aspecto de retrato. Se colocó el monumento en 1923, en el centro del flamante paseo del Gran Capitán, la nueva arteria del ensanche cordobés, exactamente mirando a la Plaza de Toros, el Coso de los Tejares, donde Lagartijo había obtenido la gloria. Por si fuera poco, Inurria había hecho un imponente retrato del diestro, una auténtica cabeza de expresión, hoy en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Todo este cúmulo de circunstancias y la ausencia de monumento al torero abonaría en el fervor popular la identificación de héroes guerrero y taurino en una sutilísima simbiosis muy difícil de desmontar.

LOS HÉROES DE LA EDAD DE ORO

Entre 1913 y 1920 tiene lugar la llamada Edad de Oro, gracias a la pugna establecida entre los dos toreros más grandes de este siglo, José Gómez Ortega *Joselito* y Juan Belmonte. *Joselito* resumió toda la enseñanza de lo que se ha denominado toreo clásico, componiendo la figura con maestría y sometiendo al toro al rigor de las maneras académicas. Belmonte, con un precedente claro en los modos de Rodolfo Gaona, introdujo el sentimiento, la inquietud, el arrojo que algunos recordaban del *Espartero*. Se arrimaba, se volcaba sobre la res y era zarandeado por ella; le llamaban *Revolución y Terremoto*.

Joselito era macareno; Juan, aunque nacido en la Macarena, en la calle Feria, era trianero por haberse criado en la calle Castilla. Eso, en la Sevilla del momento, era como pertenecer a dos castas, simbolizadas en las dos Esperanzas cofradieras y manifestadas en las diferentes maneras taurinas. *Joselito* era ferviente hermano de la Esperanza Macarena, llegando a ostentar altos cargos en la cofradía. Él regaló a la venerada imagen el juego de flores de esmeraldas que luce en el pecherín.

La fiebre taurina desbordó los justos términos para abarcarlo todo, convirtiéndose en material sociológico. En un momento en que la Real Maestranza sevillana pareció inclinarse hacia Belmonte, un empresario enriquecido gracias a los negocios de la

6. MONTES RUIZ, R.: *Monumentos de Inurria*. Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes. Córdoba, 1989, s/p.

neutralidad en la Guerra Mundial, José Julio Lissén Hidalgo, se lanzó a construir una Plaza de Toros Monumental, de 23.000 localidades, para que *Joselito el Gallo* no tuviera trabas en el lucimiento de su arte. La obra, que tuvo una accidentada historia, se proyectó en 1915 y se inauguró en 1918, clausurándose en el 21 y derribándose en 1930⁷.

En la temporada de 1920 *Gallito* atravesaba un periodo de desencanto con el público de Madrid, que llegó a bronca el día 15 de mayo a causa de la pequeñez de los toros, y se empleó a fondo en la corrida del 16 de mayo en Talavera de la Reina. El quinto de la tarde, *Bailaor*, negro mulato de la Viuda de Ortega, cruce de Veragua y Santacoloma, se llevó de este mundo al infortunado torero. *Bailaor*, robusto cincoaño, se le arrancó de improviso y no atendió a la muleta yendo directo al vientre del maestro. La consternación fue general. El *Guerra*, al conocer la noticia, sentenció: "Se acabaron los toros"⁸.

La reacción en Sevilla nos la transmite uno de los preclaros eruditos de la época, testigo de los hechos, Alejandro Guichot y Sierra⁹. *Joselito* tenía fervorosos seguidores entre los canónigos del Cabildo Catedral; singularmente lo era el mejor retórico de entre ellos, don Juan Francisco Muñoz y Pabón. Propiciaron que los funerales se celebraran en la Catedral y que doblaran las campanas de la Giralda y, aún más, se revisitaron con los ornamentos del Viernes Santo. La oración fúnebre del ilustre canónigo y un artículo que publicó unos días después en el diario católico de la ciudad fueron criticados por los excesos encomiásticos; alguien dijo que más parecían crónica taurina que oratoria de canónigo.

Los partidarios de *Joselito*, en agradecimiento a Muñoz y Pabón, le obsequiaron con una pluma de oro, que él regalaría más tarde a la Esperanza Macarena, cuyos hermanos la habían vestido de luto por la muerte de José, caso verdaderamente excepcional en la historia de la cofradía. La Virgen suele lucir la pluma de Muñoz y Pabón en el pecherín, junto a las esmeraldas de *Joselito*.

Decidieron también conmemorar la muerte del maestro con un monumento funerario, que se encargó al escultor más prestigioso de esos años, Mariano Benlliure, para adornar la tumba del Cementerio de San Fernando. Se terminó la obra en 1922 y aún sigue siendo la joya artística de este camposanto.

Mariano Benlliure (1862-1947) era experto en el tratamiento de asuntos taurinos y había sido premiado también por el mausoleo del tenor Julián Gayarre¹⁰. Pero en el monumento de *Joselito* se enfrentaba con un compromiso mayor, no sólo porque antes había desarrollado el tema taurino en obra menuda, sino, sobre todo, por la repercusión social del encargo. Sin embargo logró un éxito rotundo.

7. VILLAR MOVELLÁN, A: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla, 1979, págs. 308-310.

8. CLARAMUNT, Fernando: *Historia ilustrada de la Tauromaquia*. Vol II. Madrid, 1989, págs. 59-63.

9. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *Una pinacoteca sevillana*. Sevilla, 1922, págs. 190-195.

10. MORALES MARÍN, J. L.: *Op. cit.*, pág. 279.

El resultado es solemne, desde luego, pero también íntimo y entrañable por su fuerte carga de populismo. Sobre un basamento prismático de caliza, Benlliure ha dispuesto un cortejo de gentes del toro, ganaderos, niños y flamencas, trabajados con su característico realismo, con facilidad y precisión, vaciados en bronce sin perder la contextura propia del barro que les hace tan plásticamente táctiles. Todos van compungidos, las mujeres buscando consuelo en las compañeras, los niños suspendidos por el drama, los hombres absortos en sus pensamientos, solos en su propia angustia a la manera de los *Burgueses de Calais*. Las calidades de retrato se hacen perceptibles y los personajes se sienten más cercanos.

Abren el cortejo tres gitanas, dos mujeres y una niña, portando la central una pequeña reproducción de la Esperanza con ropas de luto. Los hombres llevan el féretro, de diseño neorrenacentista, en el que reposa solemne el cuerpo del maestro. La efigie, trabajada en mármol, cubre las piernas con un capote de bronce que cae por los lados sobre el grupo. Niños y mujeres llevan el abundante homenaje floral al torero. En total, diecinueve figuras de tamaño natural, componiendo el triunfo más bello que se haya levantado jamás a la gloria del héroe tauricida.

Junto a *Joselito* reposan en su mausoleo los restos de otros famosos diestros: su cuñado, Ignacio Sánchez Mejías, y su hermano mayor, Rafael *el Gallo*. Los dos dejaron definitivamente los ruedos en 1934, después de sendas retiradas y regresos. Rafael se cortó la coleta; a Ignacio se lo llevó el toro *Granaíno*, de la Viuda de Ayala, en la cogida del 11 de agosto en Manzanares el Real. Rafael fue un genio de la fiesta, imprevisible, abroncado por el público y seguidamente sacado a hombros; se hicieron famosas sus “espantás” y hasta su muerte en 1960 siguió alimentando con su saber el entorno cultural de la fiesta.

Su cuñado Ignacio dejó fama de valeroso, pero también de arrogante con los compañeros y atrevido con los públicos. Señorito campero, pertenecía a una casta distinta, capaz de introducirse en el mundo de la literatura y de las artes. Poeta y dramaturgo, actuó de mecenas con los poetas del 27 y de ese modo, Miguel Hernández, Rafael Alberti, y sobre todo García Lorca, lo convirtieron a su muerte en el torero mejor cantado, en auténtico héroe literario. La afición, sin embargo, nunca llegó a erigirle un triunfo a pesar de su muerte trágica, que se produjo en Madrid, dos días después de la cogida. Es conocida la anécdota de la cabezonería del torero en no dejarse curar convenientemente, dando instrucciones al cirujano de lo que debía practicarle. La gangrena tardó sólo unas horas en aparecer y las elegías de los vates lo cubrieron de gloria¹¹.

Juan Belmonte es considerado el padre del toreo moderno. Sus años de alternativa con *Joselito* influyeron en el maestro de Gelves, así como la sabiduría de éste hizo cambiar las maneras en principio alocadas del espada trianero. Después de la tragedia de Talavera, Belmonte redujo notablemente sus corridas y colgó el traje de luces en 1935. Su magisterio y su leyenda permanecieron vivos y la conmoción fue inmensa

11. CLARAMUNT, F.: *Op. cit.*, págs. 174-178.

el día que a los setenta años de edad, quizá cansado, puso incomprensiblemente fin a su vida en su cortijo de Utrera, en la primavera de 1962.

Muerto al fin trágicamente, al *Pasmo de Triana* le correspondía su triunfo, y en efecto se le dedicó en 1971 en el mejor sitio posible de Triana y de Sevilla, en el Altozano. El artista Venancio Blanco (Matilla de los Caños del Río, Salamanca, 1923), nacido de un mayoral de la ganadería de Pérez Tabernero, probablemente el más experto escultor taurino en clave moderna, concibió el monumento con pleno acierto¹².

Llamó mucho la atención en la Sevilla de los años 70 y sobre todo en los ambientes taurinos la interpretación moderna del maestro, pero un torero que se dejó retratar desnudo por Romero de Torres, velado por un capote, y que fue *Revolución y Terremoto* no hubiese encajado coherentemente en una representación académica.

Aparece el torero en pie, casi iniciando el paseíllo, en un gesto característico, con la prominente barbilla en alto, a la manera de Courbet, cogiéndose la chaquetilla y medio envuelto en el capote desplegado. El escultor juega con las formas insinuándolas y presentándolas fragmentariamente, perforando el torso de la figura para dotarla de sentido espiritual y valor icónico.

Belmonte en su atalaya planta cara al mejor de los paisajes de Sevilla: la Real Maestranza, la Catedral, la Torre del Oro, el Puerto de las Indias. Paisaje y figura se integran de modo excepcional, porque han sido pensados la una para el otro. Y el efecto es contundente, pues nunca a un torero le cupo la gloria de mirar con tanta altivez a semejante trozo de historia, ni a un trianero la honra de que a través de su torso pudiera verse enmarcada la Giralda de Sevilla.

LOS TRIUNFOS DE MANOLETE

La ausencia de *Joselito* hizo añorar a los públicos un maestro de su estilo. En seguida pareció despuntar Manolo Granero, un torero valenciano que triunfó merecidamente hasta que el toro *Pocapena*, del duque de Veragua, acabó con su fulgurante carrera dándole la muerte más espantosa que recuerdan los ruedos españoles, en Madrid, el 7 de mayo de 1922. Su *Walhalla* fue también literario, como sucedería años después con Ignacio Sánchez Mejías. Granero, como Ignacio, tenía vocación de artista, habiendo sido estudiante de violín; sobre ellos planeará de uno u otro modo la sombra de *Gallito*.

Después, los años trágicos de la Guerra Civil, y el bloqueo de la postguerra. Como en la crisis del 98, la generación de la postguerra encontró su catarsis en los toros y su héroe en un cordobés, Manuel Rodríguez Sánchez, *Manolete*. Si las artes son reflejo de la sociedad que las produce, *Manolete* es, en efecto, arquetipo de su tiempo. Torero hijo de torero, serio y profundo, débil de contextura física, pero poderoso ante las reses.

12. JIMÉNEZ MARTOS, Luis: *Venancio*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978, págs. 43-44.

De espíritu noble y generoso en su amistad, embaucado por una corista en la cumbre de su fama, sometido piadosamente a la voluntad de doña Angustias Sánchez, utilizado por el régimen político del general Franco para lavar la imagen al exterior, *Manolete* es el héroe del sacrificio.

La era de *Manolete* duró desde 1939 hasta 1947, ascendiendo en los primeros años en competencia con Marcial Lalanda y llegando al periodo más brillante en los años 44 y 45, mano a mano con el mejicano Carlos Arruza¹³. El 28 de agosto del 47, en la Feria de San Agustín, en Linares, el toro *Islero*, negro bragado de don Eduardo Miura Fernández, le metió el cuerno derecho por la ingle al entrar a matar, en una suerte que pareció eterna, porque el torero, que había cuajado una faena antológica, se recreó en el lance. Horas antes le había comentado a su apoderado que se sentía ya cansado aquella temporada¹⁴.

Manolete murió en la madrugada siguiente y un movimiento de consternación se extendió por España y América. Su cuerpo se trasladó a Córdoba y fue enterrado en medio de patética y multitudinaria congregación de seguidores. El carismático maestro suscitó inmediatamente el deseo de que fuera recordado mediante un monumento para que perdurara el triunfo del héroe. Como escribiera Rafael Castejón y Martínez de Arizala, Manuel Rodríguez Sánchez, “cuya figura artística había alcanzado proporciones de héroe mitológico, triunfador de los fabulosos toros de Gerión, orgullo de la Bética, sucumbió en la lucha titánica del Destino. En la cumbre del arte taurómico (...) su figura de héroe legendario recibió un día, por mano de los poetas nacionales, el laurel que ciñe la frente de los elegidos y, en otros fastos, se pudo decir de él que fue el mejor embajador de la patria en las remotas tierras americanas”¹⁵.

Se constituyó en su ciudad natal una comisión intermunicipal pro-monumento al maestro. La presidió el teniente de alcalde Francisco Cabrera Perales, quien, impaciente por las dilaciones que la idea pudiera sufrir, promovió el primer monumento a costa del Municipio. El luego afamado escultor emeritense Juan de Ávalos García-Taborda (1911) había realizado en 1943 un retrato del diestro, un busto que fue adquirido para colocarlo en un pedestal ante un pequeño estanque en la plaza de la Lagunilla.

Mientras se sucedían los esfuerzos para lograr el gran monumento, llegó el tiempo de trasladar los restos del héroe a la sepultura definitiva en el cementerio de la Salud, lo que tuvo lugar el 15 de octubre de 1951. Al día siguiente se instaló el mausoleo realizado por el escultor valenciano, entonces afincado en Córdoba, Amadeo Ruiz Olmos (Benetúser, 1913-Madrid, 1993). Este segundo monumento es sobrio y solemne. Una amplia base de granito gris y una estructura vertical de lo mismo, concebida como retablo cabecera. Preside ésta un relieve en mármol de la Virgen en Soledad flanqueado por dos figuras alegóricas en bronce y remata un Crucificado, también

13. CLARAMUNT, F: *Op. Cit.*, págs. 253-255.

14. SOTOMAYOR, José María: *Miura, siglo y medio de casta (1842-1992)*. Espasa Calpe. Madrid, 1992, págs. 307-312.

15. CÓRDOBA, José Luis de: *Manolete en el recuerdo*. Cajasur, Córdoba, 1982, pág. 175.

en mármol blanco, que se inspira en el Cristo de los Faroles, al que tanta devoción había tenido el torero. La figura yacente del diestro, unidas las manos, cubierto con túnica y manto, reposa sobre un capote en un lecho doble, de jaspe azulado y de mármol blanco. Viene a la memoria la trágica figura central pintada por Villegas en *La muerte del maestro*.

Entretanto languidecía la idea del monumento grande; se habían realizado algunos festivales con éxito variable, pero la escasez de la suma recaudada hizo cundir el desánimo. Fue el crítico José Luis de Córdoba quien en 1951 relanzó el proyecto, haciendo un famoso brindis a Carlos Arruza: “A los toreros pues nos dirigimos. Pero no concretamente a los españoles que así debería ser. Vista la realidad de su casi nula prestación... vaya pues para los mejicanos el brindis de la idea... personificado en la figura de Carlos Arruza, el noble rival, el amigo entrañable de Manolete...”¹⁶.

Este fue el origen de la corrida más importante que se celebró en la historia del desaparecido coso cordobés de “Los Tejares”, el 21 de octubre de aquel año, con diez toros de ganaderías diferentes para otros tantos maestros, entre ellos Arruza, Rafael Vega *Gitanillo de Triana*, *Parrita*, *Calerito*, Julio Aparicio, además de un toro del duque de Pinohermoso, rejoneado por el propio ganadero. Con éste y otros festejos menores logró llegarse al millón de pesetas en que quedó presupuestado el monumento.

La comisión convocó un concurso nacional de proyectos cuyo jurado integraron José Francés, Jacinto Higuera, Secundino Zuazo, Enrique Lafuente y Miguel Zamora, además, naturalmente, del crítico José Luis de Córdoba y la presidencia del alcalde Antonio Cruz Conde. Tras dos convocatorias, el certamen quedó desierto¹⁷.

En el Museo Taurino de Córdoba puede admirarse un boceto firmado por Amadeo Ruiz Olmos: cuatro personajes trasladando en brazos al héroe herido, de indudables acentos dramáticos. Se ha relacionado con este concurso, pero la fecha que ostenta, 1957, no permite dicha relación. En todo caso, algunos miembros del Jurado residentes en Madrid presionaron para que se construyese la propuesta presentada por el arquitecto Luis Moya Idígoras y el escultor Manuel Álvarez Laviada. El Ayuntamiento dispuso un escenario realmente bello, la Plaza del Conde de Priego, frente al hastial de la parroquia de Santa Marina, y el triunfo quedó erigido el 8 de mayo de 1956.

Gerardo Diego escribió acerca del torero: “Había nacido para la majestad, pero le faltaba la corpulencia y la proporción intrínseca que la majestad exige. Y ésta fue la tragedia íntima del toreo de *Manolete*, desde el punto de vista de la estética”. Exactamente lo mismo podría decirse del monumento de Álvarez Laviada. Demasiado caro para el resultado final. Se han preocupado los artistas por la composición piramidal, disponiendo triángulos en planta y sección. La simetría y el sentido heráldico dominan el conjunto, en general frío y falto de concepto.

16. CÓRDOBA, J. L.: “Cerca de 20.000 pesetas se han recaudado para el monumento a *Manolete* en Córdoba”. *El Ruedo*, 376. Madrid, 30 de agosto de 1951.

17. El proceso de gestación del monumento puede seguirse detalladamente en CÓRDOBA, J.L. de: *Manolete...* págs. 149-153.

La figura del torero domina la pirámide compositiva. Realizado en bronce, *Manolete* está erguido, con los brazos casi en jarras, agarrado a un capote pesadísimo que parece plomo más que percal. Delante, sobre pedestales laterales, se encabitan dos caballos llevados por simétricos gañanes; son de caliza blanca y necesitan tanto apeo que resultan absolutamente presos de la materia y faltos de emoción y de técnica. Por detrás, unos angelitos de mármol blanco sostienen la cabeza bronceada de *Islero*, mezcla del toro balear de Costix, del Museo Arqueológico Nacional, y del cretense que configura el vaso de Cnosos, del Museo de Herakleion. La superposición de materiales –granito gris, granito rosa, caliza, granito rosa, caliza, granito gris, bronce–, si introduce un leve efecto decorativo, no logra evitar la impresión de sequedad. Pero, a fin de cuentas, el héroe quedó en triunfo, como su fama requería.

LOS ÚLTIMOS TRIUNFOS

En la nueva plaza de toros cordobesa, obra de José Rebollo Dicenta, terminada en 1965 y bautizada como “Coso de los Califas”, hay cuatro bustos en bronce del escultor Amadeo Ruiz Olmos, que explican el título del coliseo cordobés. Con *Manolete* parece definitivamente cerrada la nómina de los héroes. La historia posterior del toreo ha sido la de la triste decadencia de los toros: reses ahormadas a la medida de los maestros, reses con defensas afeitadas para evitar el peligro, caballos acorazados contra los que se estrellaban los morlacos. En 1953 se produjo la famosa denuncia del “afeitado” de los toros por Antonio Mejías Jiménez, el hijo del *Papa Negro*, miembro preclaro de la dinastía de los Bienvenida; un hito histórico en la decadencia de la fiesta.

Antonio Bienvenida, nacido en Caracas en 1922, había tomado la alternativa en Madrid veinte años después. Su brillante carrera de matador, sellada por peligrosísimas cornadas, está dominada por su carismática personalidad, por la sonrisa noble y franca que su rostro dibujaba casi siempre, convirtiendo su virtuosismo artístico en algo connatural. Maestro entrañable, vistió luces por última vez en 1974, llevando en el paseíllo el capote negro que sacó *Joselito* por la muerte de su madre. Exactamente un año después menos un día, el 4 de octubre de 1975, una vaquilla de nombre *Curiosa*, en un tentadero de Amelia Pérez Tabernero, le sorprendió por la espalda volteándolo, rompiéndose el cuello al caer.

En clamor popular fue llevado el féretro a la Plaza de las Ventas en la última y triunfal vuelta al ruedo. Ante la puerta principal la ciudad de Madrid le dedicó un monumento realizado por el escultor Luis Antonio Sanguino Pascual, artista muy vinculado al mundo taurino; aunque nacido en Barcelona en 1934, pasó su infancia en la villa cordobesa de Pozoblanco, desde donde marcharía a Cádiz y Madrid para realizar estudios de Bellas Artes. Actualmente reside en la localidad segoviana de Valdeprados¹⁸.

18. Los datos nos han sido proporcionados por el propio artista al que agradecemos su gentileza y las facilidades dadas.

Este monumento es posiblemente la representación más directa y cabal del triunfo del torero. El maestro, en vida, sonriente como era costumbre y de luces, es sacado a hombros, saludando con los brazos en alto. Por el suelo caen los trofeos lanzados por el público: cinco rosas y un sombrero que lleva en su ala ancha la firma del autor. Lo carga en hombros un viejo chispero de camisa anudada y gorra. Forman el cortejo, ayudando a la exaltación, siete figuras masculinas de variada edad, vestidas con traje campero, que portan capotes y, algunos, sombrero en mano.

El grupo, vaciado en bronce, se asienta sobre un pedestal de granito gris de escasa altura con lo que las figuras quedan próximas al espectador. La factura suelta y el movimiento contenido colaboran atinadamente a dar vida a este grupo en que de forma entusiasta se canta la gloria del torero, la fuerza de la permanencia en la memoria, muy lejos ya del llanto por la muerte del héroe perdido. En el pedestal, una inscripción reza: MADRID A ANTONIO BIENVENIDA.

Corrían otros tiempos en que la muerte, siempre presente en la carretera o en los telediarios había dejado de ser noticia. La muerte del héroe, recogida en cine o televisión, hecha realidad visual con sólo apretar un botón del magnetoscopio, será desde luego sobrecogedora, pero absolutamente inoperante como efecto catártico colectivo, y quedará pronto unida en nuestro recuerdo a otras muchas muertes recibidas por televisión. A pesar de que, desde el punto de vista de la fiesta, de las gentes del toro, sea tan heroica como las de la Edad de Oro.

Hay también menos carga dramática, porque existe la creencia de que los poderosos medios técnicos actuales, transportes rápidos, progresos quirúrgicos, pueden realizar el milagro en el trauma de la cornada. Ciertamente, el panorama de la muerte por asta de toro cambió radicalmente en la década de los cincuenta, cuando pudo llegar a España la penicilina del doctor Fleming, que tantas muertes evitó impidiendo la infección de las heridas.

El mundo taurino, en agradecimiento por esta infusión de vida, le erigió un bello homenaje ante la Plaza de las Ventas. Sobre un alto pilar de granito se ve el retrato bronceado de Sir Alexander Fleming (1881-1955), realizado por C. Laíz Campos en 1963. El ilustre bacteriólogo inglés lleva en las manos un libro y una rama de laurel, símbolo de su triunfo. En el suelo, un torero algo mayor que el natural, también en bronce, le lanza un brindis montera en mano y capote al brazo. Composición sumamente sencilla pero de extraordinario efecto plástico y temático. En el pedestal del doctor Fleming figura la dedicatoria: AL DR FLEMING EN AGRADECIMIENTO DE LOS TOREROS 14 MAYO 1964.

Pasaron los años de Hemmingway y Picasso, de Antonio Ordóñez y Luis Miguel Dominguín, de Diego Puerta y el Cordobés, de Paco Camino, el Viti, Curro Romero y Rafael de Paula. Parecía que Perseo de grana y oro había vencido finalmente al Minotauro. Surgió la escuela de Albacete y murió Chicuelo II, pero en accidente de aviación, en Jamaica. Su mausoleo, labrado por el escultor murciano Juan González Moreno, representa yacente al torero¹⁹.

19. MORALES MARÍN, J.L.: *Op. cit.*, pág. 294.

En esta era, que pasará a la historia por la flojedad de los toros y por su enorme peso, no faltan los percances mortales, pero el público suele excusarlos como falta de pericia o mala suerte cuando no se trata de un diestro en la cima del escalafón. El escalofrío recorrió de nuevo la médula sensible de las masas el 25 de septiembre de 1984, cuando la televisión reprodujo una y otra vez –avisando de que podía herir la sensibilidad del espectador– la mortal cogida de *Paquirri* y los chorros de sangre regando la arena de Pozoblanco.

Alternaba *Paquirri* con José Cubero *el Yiyo* y Vicente Ruiz *el Soro*. Aquellos últimos héroes se enfrentaban con reses de Sayalero y Bandrés y el toro *Avispado* enganchó a *Paquirri* haciéndole girar sobre el pitón terriblemente. Con enorme frialdad y ante la videocámara de Antonio Salmoral, comunicó al médico que la herida tenía dos trayectorias y que hiciera lo que hubiese de hacer. Pero evidentemente, no se hizo, porque el destino trágico del torero estaba marcado. Titubeos, presiones, traslado a Córdoba por una carretera de sierra, acabaron con la vida del maestro.

Francisco Rivera, nacido en Zahara de los Atunes, cerca de Barbate, era el torero de más alto caché del momento, pero, sobre todo, un héroe popular por sus matrimonios con Carmen Ordóñez, hija del famoso diestro Antonio Ordóñez, y luego con la cantante Isabel Pantoja.

No se le erigió triunfo popular. Quizá los medios de comunicación se centraron en exceso en la contemplación del dolor de la viuda. Fue Isabel Pantoja quien decidió encargar un monumento funerario que recordara a la posteridad probablemente la imagen que ella tenía del torero, es decir, el más grande.

El escultor Víctor Ochoa tuvo a su cargo la realización y plasmó fehacientemente esa idea. Ahora bien, la expresión de esa idea, que podía haber resultado asimilable en una plaza pública, es cabalmente desafortunada por el lugar que se ha escogido para expresarla, en el cementerio de San Fernando plantando cara al mausoleo de *Joselito el Gallo*. Se convierte de este modo en un monumento a la arrogancia, actitud nada infrecuente, por cierto, en el olimpo de los héroes tauridas.

Visto fuera de contexto, el triunfo de *Paquirri* cumple adecuadamente y no está exento de interés. Sobre un basamento troncopiramidal de granito gris acristalado, se yergue poderosa la figura broncea de Francisco Rivera. Con la palma de la mano izquierda extendida y agarrando el estoque con la derecha, se halla en posición de dar un pase natural. El pie izquierdo pisa un aro metálico, que simboliza su dominio de los ruedos, mientras que la pierna derecha, en característico juego de ballet taurino, se presenta en tensión extrema.

Toda la figura se incurva con un punto de exageración, como suele darse en la fiesta. Y todo en ella está concebido en orden a la magnificación del héroe. Por vez primera se representa al torero en un triunfo solo, sin toro ni público, como rey universal y único de la fiesta. La espada y los alamares, que semejan los entorchados militares, le dan un inequívoco aspecto de guerrero. El exceso en el tamaño transmite el mensaje de una realidad superior a la del común de los mortales.

El tratamiento de la forma es abocetado, pensado para causar efecto realista de lejos y de materia turgente de cerca. Se notan los pellizcos y las sinuosas estrías practicadas en el barro original, que junto al cuidadoso estudio del movimiento y de la distribución de masas constituyen los mecanismos básicos para lograr el efecto plástico de la figura dentro de los cánones convencionales.

Aún estaba vivo el llanto por la muerte de *Paquirri* cuando aconteció la patética muerte de José Cubero Sánchez, *Yiyo*, el 30 de agosto de 1985. Había nacido en Burdeos en 1964, hijo de un emigrante de Madrid, natural de Fuente Obejuna. A los seis años se había puesto por primera vez ante una res y a los ocho toreaba novilladas; tras una fulgurante carrera de novillero, como fruto de la Escuela Nacional de Tauromaquia, toma la alternativa en Burgos, el 30 de junio de 1981. Su ascenso es imparable y muchos lo comparan con *Joselito el Gallo*.

La tarde trágica, en Colmenar Viejo, había hecho, según la crítica, la mejor faena de su vida al segundo toro de su lote, *Burlero*, de la ganadería gaditana de Marcos Núñez. Era un triunfo sonado, a las puertas de Madrid. Tras un pinchazo, mató de soberbia estocada y miró al público. En la distracción lo derriba el toro, se encela, lo levanta y le atraviesa el corazón, cayendo fulminado el joven matador y a continuación el toro. El público tributó a los restos mortales el homenaje reservado a los grandes espadas, vuelta al ruedo en la Monumental de las Ventas y salida por la puerta grande; sus compañeros lo llevaron a hombros en sentido adiós hasta el cementerio de Nuestra Señora de la Almudena.

El monumento levantado en su honor en la entrada de las Ventas es una verdadera apoteosis, basada en las palabras que le dedicara el periodista Antonio D. Olano: "Murió un torero y nació un ángel"²⁰. Todo en bronce sobre un zócalo de granito madrileño, fue realizado por el escultor Luis Sanguino e inaugurado el 1 de marzo de 1987²¹.

Por el concepto y la forma, se trata del monumento más barroco dedicado a un torero. La alegoría, la composición diagonal y bifronte, el atrevimiento técnico de la figura del maestro en vuelo, el juego conceptista, en fin, contribuyen a esa sensación. Pero la acumulación de valores narrativos en ningún momento priva al mensaje de su fuerza. Una gran losa bronceada divide al monumento en dos partes bien distintas, la muerte y la gloria. Esa losa recuerda la gran piedra prismática, símbolo de la divinidad, que marca el rumbo del devenir humano en *2001: odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. En la cara posterior de la misma se evoca la tragedia de Colmenar. Sirve de fondo un relieve con paisaje de la plaza de toros; en la parte superior una paloma, la paloma del Espíritu, que irradia su fuego como en Pentecostés. A los pies,

20. El autor citado le dedicó una sentida monografía a raíz de la trágica muerte, que fue un éxito editorial y que tenía por subtítulo "Yiyo. Ha muerto un ángel". Cfr. OLANO, A. D.: *Yiyo. Adiós, príncipe, adiós*. Ed. Delfos, Madrid, 1985.

21. El mismo escultor se encargó de realizar el mausoleo del torero en el cementerio madrileño de Nuestra Señora de la Almudena. Lo representa saludando, con la montera a los pies, el capote en la mano izquierda y una paloma a punto de emprender el vuelo en su mano derecha.

en bulto redondo, una silla de enea sostiene el traje de luces, mientras un ángel desnudo, pensativo y lloroso, de rodillas se inclina sobre ella. Una leyenda sobre el fondo reza: MURIO UN TORERO / Y NACIO UN ANGEL / ANTONIO D. OLANO / COLMENAR VIEJO / 30-VIII-1985.

En la cara principal se advierte la gloria de *Yiyo* ante un fondo que dibuja la puerta grande de la Monumental. La composición, fuertemente diagonal, tiene un claro mensaje de proverbio: “De Madrid al Cielo”. El ingrediente folklórico no deja lugar a dudas. En la zona de tierra se ve un maletilla con el hatillo que, hincando una rodilla, proclama la gloria del torero y simboliza la Escuela Nacional de Tauromaquia; detrás de él una pareja de manola y chispero, el pueblo de Madrid; ella alude a la florista que va y viene por la calle de Alcalá, él se encara zarzuelero con el público espectador, por si hubiera duda acerca del valor de su héroe.

En la zona de gloria, *Burlero* emerge del relieve de la losa y se convierte en bulto amenazante, rebrincando como al salir de un pase de pecho, mientras *Yiyo*, saludando y suspendido en el mortal vacío, con la muleta en la izquierda, le hace un desplante triunfal. El drama y la gloria se unen en esta valiente representación que tiene su más lejana referencia en grupos clásicos como el Toro Farnesio y en las viejas apoteosis de poetas como Homero o de emperadores de Roma. Hay otras referencias más cercanas, como son las apoteosis pintadas por el artista y torero norteamericano John Fulton en los años sesenta, en especial las litografías destinadas a ilustrar la edición del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*²². Las leyendas que contiene la losa de fondo son: “Plaza de Toros/ Las Ventas” y 1 MARZO 1987/ MADRID AL / RECUERDO/ A JOSE CUBERO/ “YIYO”/ 30 DE AGOSTO DE 1985. Y en el ángulo inferior izquierdo, “Sanguino”.

Las muertes de *Paquirri* y *Yiyo* constituyeron un revulsivo para la fiesta, recordando a los públicos que, con todos sus defectos, el toro bravo es una fiera y que el héroe expone su vida cada tarde para perpetuar un rito antiguo interpretado bajo patrones estéticos. La muerte en 1992 del banderillero Manolo Montoliú, el primero del escalafón en su categoría, ha vuelto a recordar la tragedia del ruedo y la gloria del héroe, que la escultura tratará de recordar en brillantes triunfos²³.

22. MORALES MARÍN, J. L.: Op. Cit. pág. 277.

23. En 1995 se dedicó un monumento a Manolo Montoliú a las puertas de la plaza de toros de Valencia. Figura en bronce sobre pedestal de piedra de mediana altura, erguido, con el par de banderillas en la mano derecha.



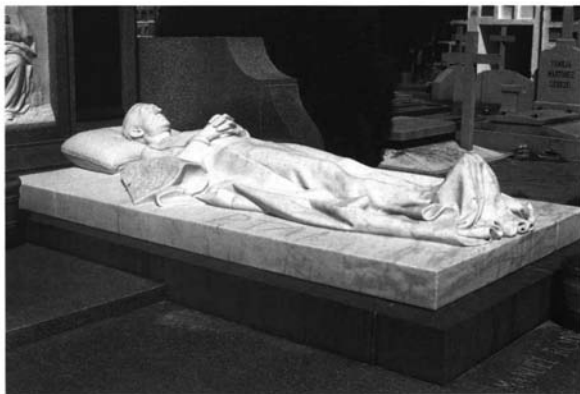
1.- Mariano Benlliure. *Tumba de Joselito*.
Cementerio de San Fernando. Sevilla.



2.- Venancio Blanco. *Monumento a Juan Belmonte*. Sevilla.



3.- Juan de Ávalos. *Monumento a Manolete*. Plaza de la Lagunilla. Córdoba.



4.- Amadeo Ruiz Olmos. *Tumba de Manolete*. Cementerio de la Salud. Córdoba.



5.- Manuel Álvarez Laviada. *Monumento a Manolete*. Plaza del Conde de Priego. Córdoba.



6.- Luis Sanguino. *Monumento a Antonio Bienvenida*. Plaza de las Ventas. Madrid.



7.- Víctor Ochoa. *Tumba de Paquirri*. Cementerio de San Fernando. Sevilla.



8.- Luis Sanguino. *Monumento al Yiyó*. Plaza de las Ventas. Madrid.