

## TAUROMAQUIA Y CINE PORTUGUÉS: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL\*

Silvia Caramella\*\*



### LA BÚSQUEDA DE UNA IDIOSINCRASIA NACIONAL



a presencia de imágenes y metáforas taurinas en el cine mundial se asocia tradicional e históricamente a la representación de la cultura y nación españolas. Desde los comienzos del arte cinematográfico con las primeras “vistas” (las imágenes en movimiento) de los hermanos Lumière en 1896<sup>1</sup> hasta la época contemporánea, los personajes del torero (y más recientemente de la torera) y del toro encajan en la narrativa fílmica como figuras retóricas del *typical Spanish*. Así, un reciente *road movie* de Bollywood, que presenta a los protagonistas de viaje por España<sup>2</sup>, entrelaza las aventuras de tres jóvenes indios con los encierros de Pamplona, y muchas producciones de cine *heritage* (patrimonial)<sup>3</sup> recurren a la corrida como metáfora de un micro-cosmos social español.

---

\* Se agradece la colaboración del personal de la Cinemateca Portuguesa (Archivo fílmico y Biblioteca), que ha facilitado el material para la presente investigación. Agradecimiento especial a la Dra. Sara Moreira del archivo del ANIM de la Cinemateca Portuguesa, por su gran ayuda en la búsqueda de las producciones audiovisuales, y al personal de la Biblioteca del Instituto Cervantes de Lisboa.

\*\* Sunderland University. Fundación de Estudios Taurinos.

<sup>1</sup> Véase el catálogo Lumière (Filmoteca Nacional, Madrid).

<sup>2</sup> *Zindagi Na Milegi Dobara/Sólo se vive una vez* (Zoya Akhtar, 2011).

<sup>3</sup> *Heritage cinema* es un concepto polisémico que puede tener distintas acepciones: en este artículo, se usa en relación a las películas que recrean y repro-

La mayoría de las publicaciones sobre el tema, que todavía escasean en el panorama de las investigaciones académicas de cine, muestran también un enfoque que se podría describir como mono-nacional, desde el punto de vista de la “españolidad” de la caracterización del argumento (Fernández Cuenca, 1963; Colón, 1999 y 2005 y Feiner, 2010), y mono-temático por lo que concierne a la tipología del festejo representado, casi siempre una corrida a pie. Este hecho se debe esencialmente a dos razones: una *de* mérito y otra *en* mérito.

En primer lugar, la cinematografía mundial ha contribuido a esta primacía de la presencia de la corrida española en las películas tradicionalmente llamadas “españoladas”. Así, un número impresionante de filmes ha presentado a través de décadas una fusión cultural de la tauromaquia con España, como parte de la imagen exótica y orientalista<sup>4</sup>, ninguneando, desde el punto de vista estrictamente comercial, a la nación portuguesa y su *tourada à portuguesa* (rejoneo con el final de la *pega* de los *forcados*). Efectivamente, las fuentes literarias que han alimentado el género de la “españolada”, que incluye a menudo la tauromaquia como idiosincrasia española, están ambientadas casi todas en Andalucía, una tierra en donde la tauromaquia se manifiesta hasta en el urbanismo, con sus plazas de toros presentes en todas las panorámicas de ambientación, si no en la narrativa principal. Ya en las primeras décadas de existencia del cine, son decenas las películas de temática hispánica producidas por EEUU y Francia, y sólo de *Carmen* se pueden contar, en el lapso de tiempo de 1908-

---

ducen el pasado histórico de una nación/región junto con elementos ideológicos del presente. Véase: Vidal, B. (2012).

<sup>4</sup> Se entiende por “orientalismo” la representación exagerada o mistificada de determinados aspectos de una cultura, que se convierten en tópicos estereotipados (Said, 1978).

1942, hasta 14 distintas versiones, rodadas por productoras de varias nacionalidades.

En segundo lugar, las películas de ficción y los documentales de temática taurina de producción española son numéricamente superiores a los de producción portuguesa, probablemente debido no sólo a un desarrollo más tardío de la industria cinematográfica portuguesa, sino también a la tentativa de los autores españoles de presentar filmes con temáticas típicamente españolas, bien vendibles tanto en el mercado nacional como en el internacional, a veces con un marcado aliciente nacionalista<sup>5</sup>.

Sin embargo, el cine portugués cuenta también con una considerable producción de películas taurinas, y numéricamente tan importante que se podría incluir como género típico del cine nacional lusitano, por lo menos desde los comienzos del cine en 1896 hasta la caída de la dictadura de Salazar en 1974. De hecho, las grabaciones de *touradas à portuguesa* y *corridas espanholas* y sus relaciones con la narrativa de los filmes tienen gran importancia en la historia del cine portugués debido a su constante –y a veces crucial– presencia en muchos de los momentos más épicos del séptimo arte en la nación lusitana.

Por un lado, la tauromaquia está presente desde el periodo de los pioneros y del cine mudo (1896-1932) como parte de la representación de la esencia cultural de la nación. Además, la temática taurina, bien por casualidad o bien por estar ‘de moda’ en la época llamada Edad de Oro del Toreo, se encuentra en algunas películas que trascienden sus cualidades técnico-artísti-

---

<sup>5</sup> Véase por ejemplo el animado debate intelectual de las primeras décadas del siglo XX sobre las malas españoladas y las buenas, que ha tenido lugar en las revistas de cine y en los círculos culturales españoles. Una exhaustiva síntesis de este debate es presentada por García Carrión (2013) .

cas por su valor histórico: es el caso de *A Sereia de Pedra* (Roger Lion, 1923), la primera película escrita y producida por una mujer (Virginia De Castro e Almeida), o *A Severa* (José Leitão de Barros, 1932), primera película sonora portuguesa. Por otro lado, la tauromaquia aparece también en otras producciones audiovisuales, cuya importancia radica en el gran número de público que pueden alcanzar, y que se diferencian de las “vistas” del cine primitivo, de los documentales y de las películas de ficción. Se trata de las noticias destacadas de *Jornal Português*, de *Imagens de Portugal*, y de *Visor (Noticiário Nacional de Cinema)*, los noticieros que se proyectaban obligatoriamente antes de las películas, caracterizados por una fuerte huella ideológica cercana al poder político del régimen salazarista.

#### LOS ANTECEDENTES DEL CINE NARRATIVO TAURINO PORTUGUÉS

De forma muy parecida al cine primitivo español, las primeras grabaciones en Portugal, realizadas por los operadores extranjeros que importaron el nuevo arte, presentan imágenes que puedan enseñar a los espectadores los trazos más típicos y los lugares más característicos del país. Así, entre los primeros rodajes se encuentran los *motivos portugueses* de Henry Short que incluyen, además de playas, pescadores y plazas, una corrida. Se trata de *Uma corrida de touros na Praça do Campo Pequeno*, estrenada el 9 de diciembre de 1896. A las imágenes de los lugares más singulares o importantes de las regiones portuguesas, a menudo se añaden los temas más representativos de su economía: el mar y los pescadores, el campo, los *campinos*, y en consecuencia los *cavaleiros*. El mar y el campo se repetirán insistentemente a lo largo de la historia del cine y, junto a los temas históricos y religiosos, formarán el esqueleto narrativo de la mayor parte de las películas portuguesas durante más de 70 años.

De las primeras imágenes taurinas no se conservan copias: los filmes de los pioneros y de la época muda, impresos en película altamente inflamable y no valorados para la conservación hasta la mitad del siglo pasado, se encuentran en escaso número y por desgracia no incluyen los títulos taurinos. Sin embargo, la reconstrucción histórica operada por los investigadores de cine portugués en las fuentes secundarias (periódicos,



Fig. n.º 20.- Cartel de la película *A Severa*. Todas las imágenes han sido localizadas por la autora en la Biblioteca de la Cinemateca Portuguesa.

carteles, programas de salas y las primeras revistas cinematográficas), permite la colocación de las grabaciones de corridas y festejos taurinos entre los títulos más recurrentes en los espectáculos cinematográficos, y consecuentemente entre los más exitosos. El público nacional, curioso de ver en persona las “imágenes en movimiento”, buscaba desde el principio no sólo la posibilidad de ver lugares lejanos y distintos de su propia cul-

tura, sino que también quería ver algo suyo, reconocerse culturalmente en los filmes propuestos por los exhibidores<sup>6</sup>.

Así, además de los operadores enviados por las productoras foráneas para enriquecer los catálogos de “vistas portuguesas”, en la filmografía de un gran número de realizadores portugueses se puede encontrar una grabación dedicada al arte del toreo nacional: la *tourada à portuguesa*. Pioneros como Manuel da Costa Veiga y padres de la cinematografía nacional como José Leitão de Barros tienen en su filmografía cortometrajes sobre el tema o lo incluyen en documentales etnográficos, respectivamente *Uma tourada à antiga portuguesa*, de 1901, y *Lisboa, crónica anedótica*, de 1930. En este último la *tourada* se inserta en el apartado dedicado a las diversiones de la capital lusa, y presenta con un montaje de varias elipsis temporales las *cortusias* (paseíllo), escenas de *lide a cavalo* (el rejoneo) y una *pega* operada por los *forcados*, los mozos que se encargan de cerrar la lidia con la inmovilización del toro con la sola fuerza de sus brazos. La condensación en pocos minutos de la lidia es común también en las películas de ficción, sea que se trate de corridas de rejones o que se represente el toreo de a pie, y también común es la conclusión con los *forcados*, distinguiéndose de la corrida española por no ser una *tourada de morte* (la prohibición de matar el animal en la plaza se remonta a 1836, durante el reinado de Maria II). La presencia en la película de Leitão de Barros de *campinos*, *cavaleiros* y *forcados* marca además la tríada humana que, junto con su protagonista animal, siempre acompaña la representación de la tauromaquia en la

---

<sup>6</sup> «Nesse período de introdução das sessões de cinema em Portugal notamos uma evolução no sentido de uma maior aproximação a temas que o espectador pudesse reconhecer. Esse movimento de aproximação será não apenas uma vontade dos autores das imagens mas, também, dos espectadores que se dirigem às imagens com o intuito de as reconhecer» (Penafria, 2013).

cinematografía nacional. Los cuatro elementos asumen marcados simbolismos en los filmes de ficción, destacando una específica alegoría de la sociedad portuguesa.

Si es verdad que las cinematografías francesa y norteamericana se decantaron desde el principio por una representación folclórica y forzada de la españolidad en sus películas, en el cine español se puede decir que, desde «la madre de todos los guiones taurinos» –la novela *Sangre y Arena* de Vicente Blasco Ibáñez–, el estribillo que acompaña al cine taurino es el de la representación sociológica del intento humano de superarse socialmente, llegando el torero a ser no sólo socialmente respetado, sino también rico y terrateniente. La historia del torero sub-proletario que gracias a su arte puede alcanzar un nivel superior en la escala social está casi siempre presente en los filmes hispánicos. Simplificando, se puede resumir el cine taurino español como un cine donde la nación está reproducida en el micro-cosmos de la plaza de toros como metáfora de la sociedad, con su proletariado y burguesía (el sol y la sombra), y su estructura social bien, y firmemente, representada por la jerarquía de la cuadrilla. Sin embargo, este simbolismo prácticamente no existe en el cine portugués. Las películas lusitanas de ficción taurina analizadas para la presente investigación, que abrazan medio siglo (1932-1972), subrayan de forma original el nacionalismo “típicamente portugués” de estampa salazarista. A diferencia de la cinematografía española, que atraviesa en las décadas contemporáneas dos distintas dictaduras (Miguel Primo de Rivera y Francisco Franco) y el sexenio republicano, presentando variaciones ideológicas sobre el tema taurino, en el cine portugués la representación metafórica de la tauromaquia muestra una serie de “constantes sociales” típicas de ese tiempo que, en palabras del investigador portugués Tiago Baptista, «exudaba nacionalismo» (2009: 312). Todas, casi sin excepciones, se reflejan en la constante histórica de la dictadura más larga de Europa (1926-1974).

## TAUROMAQUIA Y CINE DE FICCIÓN PORTUGUÉS

Los filmes de guion taurino analizados son los siguientes: *A Severa* (José Leitão de Barros, 1932); *Gado Bravo* (António<sup>7</sup> Lopes Ribeiro, 1934); *Um homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946); *Ribatejo* (Henrique Campos, 1949); *Sol e Touros* (José Buchs, 1949) *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958), *Os Toiros de Mary Foster* (Henrique Campos, 1972). Otros títulos parece que se han perdido irremediamente, como por ejemplo *A Sereia de Pedra* (Roger Lion, 1923) y *Toureiros por Amor* (Alexandre Amores, 1931), o no se pueden todavía visionar en el archivo nacional de la Cinemateca Portuguesa por razones patrimoniales, como en el caso de *Campinos* (António Luís Lopes, 1932), filme conocido también con el título de *Campinos do Ribatejo*.

Sólo leyendo los títulos o los autores se pueden hacer ya algunas consideraciones. La primera se encuentra en los títulos, que a menudo nombran la región de Ribatejo, la más importante para la cría del toro bravo. De hecho, también *A Severa*, *Gado Bravo* y *Os Touros de Mary Foster* están ambientados en esa zona, y todos empiezan con una serie de imágenes rodadas en el campo, con los toros que entrenan guiados por los *campinos*, a menudo los verdaderos héroes de las películas portuguesas. Muchas de estas películas tienen efectivamente como protagonista al *campino*, o al *forcado* amateur<sup>8</sup>, en vez del *cavaleiro*. Si en *A Sereia de Pedra* la tauromaquia se queda en el fondo de una complicada y retorcida historia de pasiones ilícitas desencadenada por una cogida mortal de un toro a un *forcado* en la plaza de toros de Tomar, y en *A Severa* el drama social-amoroso se

---

<sup>7</sup> Se mantiene la ortografía de los nombres portugueses en su idioma original (por ejemplo, en los nombres de António, Maria, Amália, etc.).

<sup>8</sup> A los forcados está dedicada íntegramente la inencontrable película “A última pega” de Constantino Esteve (1964).



consume entre el triángulo formado por la fadista Severa, el noble *cavaleiro* Conde de Marialva y otra dama de idéntica cuna, los demás filmes se centran más en los representantes de la “clase obrera tauromáquica portuguesa”.

*Campinos*, escrito, dirigido e interpretado por el *cavaleiro* tauromáquico António Luís Lopes, ya actor protagonista de *A Severa* en el papel del Conde de Marialva, es un himno a la valentía y honor de los trabajadores del campo bravo, los que



Fig. n.º 21.- Cartel de la película *Sol e Touros*.

crían y dominan el toro por cuenta del terrateniente (Félix Ribeiro, 1983: 309). El último filme mudo de la historia del cine portugués abre un hilo conductor narrativo que seguirá otro director de origen ribatejano: Henrique Campos.

Formado cinematográficamente por los prestigiosos directores españoles Benito Perojo y Florián Rey (que a su vez realizaron películas de ambientación taurina), Campos dedica a su tierra tres películas, todas enfocadas sobre la especial relación

que esta última tiene con los toros, a veces con soluciones narrativas curiosas: es el caso de *Um Homem do Ribatejo* (1946), en donde el protagonista masculino de la película, un mayoral, no duda en dejar a su mujer en casa durante una tremenda inundación para correr a salvar un toro<sup>9</sup>. La figura heroica del *campino*-mayoral vuelve en su segunda película taurina, más simplemente titulada *Ribatejo* (1949), esta vez salvando una entera ganadería (y por supuesto también a la hija del ganadero) de las garras de un ávido administrador sin escrúpulos morales.

Campos sigue insistiendo en la defensa del campo bravo en su última película taurina, *Os Toiros de Mary Foster* (1972), que recalca el guión de *Ribatejo*, en versión actualizada a los años '70. El mayoral salva la ganadería, esta vez, de una venta irresponsable que parcelaría las tierras en lotes urbanizables para la construcción de fábricas. El filme, de escaso valor artístico, aparece como muy interesante desde el punto de vista cultural, con su insistente dicotomía campo-industria que, en vez de representar una posibilidad para los campesinos de elegir otro tipo de vida (incluida la oportunidad de experimentar una carrera profesional fuera del campo), subraya una vez más la gloria de la vida sencilla y pobre de los *campinos*, que luchan, al fin y al cabo, por estar donde están en su campo social.

Muchas tomas son, de hecho, simples paralelismos ideológicos entre la tradición campera (noble) y la modernidad (corruptora). Así, el gran coche blanco que lleva a la hija del ganadero de vuelta a Portugal después de haber pasado toda su vida en Estados Unidos (la mujer es luso-americana) atraviesa el campo en la misma dirección de los toros guiados por los *cam-*

---

<sup>9</sup> Como irónicamente comenta Roberto Nobre en *Singularidades do Cinema Português* (1964), el toro se representa como endiosado: «[...] endeusando um toiro a tal extremo que o maioral corria a salvar o bicho de preferência à sua própria mulher em plena inundação: isto certamente porque no Ribatejo mulheres há muitas e os toiros são raros».

*pinos* a caballo, perturbando la tranquilidad de la vida campesina. El buen mayoral se mueve siempre a caballo por la ganadería, mientras que el mal americano, administrador y amante de Mary Foster, conduce un ruidoso *dune-buggy*. Naturalmente, la oposición entre la tradición y la modernidad involucra también a los personajes, representaciones colectivas del buen pueblo portugués (el mayoral, su madre y su novia) y los malos extran-



Fig. n.º 22.- Cartel de la película *Sangue Toureiro*.

jeros que intentan desvirtuar la tierra portuguesa. El peligro de la cultura foránea, abierta no sólo a las inversiones industriales sino también a las costumbres morales, no es tema nuevo en la cinematografía taurina portuguesa: ya en *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934) la *femme fatale* (en este caso la ex-miss Viena 1929 Olly Gebauer) trastorna la vida exitosa del *cavaleiro* tauromáquico Manuel Garrido.

El guion de *Gado Bravo* cuenta cómo, en pocos días, una mala mujer consigue que el joven rejoneador y ganadero rompa con su novia Branca, enfurezca a sus *campinos* (con una curiosa escena en la que los hombres llegan a la casa de su jefe, tridentes en mano, llamando a la mujer fuera del balcón, como si de María Antonieta de Francia se tratara), y casi fracase en su *tourada* en la plaza de toros de Campo Pequeno, presentándose a la lidia borracho. Siendo la película una comedia, Manuel Garrido consigue recomponerse gracias a la visión de Branca en el tendido, y el final feliz sólo queda un poco aguado por la muerte de la mala extranjera por manos ajenas. *Gado Bravo*, una de las primeras grandes producciones portuguesas, con la aportación técnico-artística de profesionales alemanes (algunos de ellos alejados de su tierra natal por ser judíos), tuvo una notable repercusión en la prensa especializada de su época, especialmente en la revista *Movimento*, que siguió el desarrollo de la película desde su reproducción<sup>10</sup>.

Mención aparte merecen *Sol e Touros* (José Buchs, 1949) y *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958), ambas con la participación —en calidad de actores protagonistas— de los toreros de a pie portugueses Manuel dos Santos y Diamantino Vizeu. Ambos espadas fueron los artífices de una ola de interés y pasión por el arte tauromáquico considerado ‘español’, y fueron auténticas estrellas mediáticas, tanto dentro como fuera del ruedo.

La primera película, *Sol e Touros*, está dirigida por el realizador español José Buchs, muy aficionado al cine taurino (*Rosario la cortijera*, 1923; *La medalla del torero*, 1924; *La hija del corregidor*, 1925; *Pepe-Hillo*, 1928; *El relicario*, 1933; *El niño de las monjas*, 1934; *Un caballero famoso*, 1942; *Brindis al cielo*, 1954), llamado adrede por la productora lusa Produtores

---

<sup>10</sup> Véase por ejemplo los números de la revista de la primera mitad del año 1934.

Asociados para el rodaje de una película fácilmente vendible en el mercado nacional y español, debido al argumento muy popular y a la presencia de Manuel dos Santos, que en aquella época había conseguido entrar en el escalafón taurino de España con mérito. La presencia de Amália Rodrigues como estrella invitada (en el filme, en donde se interpreta a sí misma, canta el célebre *Fado do Silêncio*), contribuyó al éxito comercial de la película (Félix Ribero, 1983: 637). El guion, adaptado por el



Fig. n.º 23.- Escena de la película “Gado Bravo” –campesinos a caballo en el campo ribatejano–.

mismo Buchs, muestra evidentes similitudes con el argumento del clásico cine taurino español, contando, por primera (y única) vez, la historia de un torero que viene de la pobreza y que consigue superar su clase social gracias a su arte. El también clásico triángulo amoroso ve al torero Manuel da Cruz (de evidente eco, hasta en el guion, de *Currito de la Cruz*;) dividido entre la pasión carnal por una bailaora de Sevilla y los sentimientos de amor por la cantante portuguesa Maria Alice (Ana Paula). Como

de costumbre, el torero escogerá a Portugal (la fadista), en detrimento –esta vez– de España (la bailaora).

La misma suerte le espera a Diamantino Vizeu en *Sangue Toureiro* de Augusto Fraga. En la película, el otro “matador nacional” se encuentra enredado en una historia de pasión desenfrenada con la ya madura pero siempre fascinante fadista Amália Rodrigues, protagonista femenina. Así, Eduardo, el hijo de un terrateniente ribatejano, dejará sus deberes de administrador de la finca y de la ganadería, y obviamente dejará esperando a una buena muchacha del campo, para volverse torero de a pie y poder vivir en Lisboa con su amante. La resolución del drama llega con la huida al extranjero de la fadista, dejando a Eduardo tiempo para reflexionar sobre la vida y madurar como hombre. Eduardo vuelve a la finca y se casa con la buena chica, y la fadista –aunque con sus penas de amor– encuentra el éxito profesional en tierras ultramarinas. La película que más acerca a Amália Rodrigues a la encarnación viviente de *A Severa* (Baptista, 2009: 94), marca además otro hito en la historia del cine portugués, y no se trata del debut como actor de Diamantino Vizeu, el primer torero portugués que llegó a matador (recibió la alternativa en Barcelona en 1947): la película fue la primera producción nacional en color.

#### LOS TOROS EN LOS DOCUMENTALES Y EN LOS CINE-NOTICIEROS

A los filmes de narrativa taurina producidos durante la larga dictadura salazarista, hay que añadir una serie de documentales, contemporáneos a las películas, que al igual que estas últimas muestran los festejos taurinos como parte integrante de las tradiciones populares de la nación, junto a las procesiones religiosas y a otras fiestas locales. Así, un largo listado de documentales insertan las *touradas* de las grandes figuras portuguesas de la tauromaquia, como João Nuncio

Branco, Manuel dos Santos, Simão da Veiga y Diamantino Vizeu. Las producciones asocian la *tourada* a la ‘portuguesidad’ hasta al punto de que en un documental de producción alemana, *Portugal, Umbekanntes Land am Meer/Portugal, um pais junto ao mar* (Alfred Ehrhardt, 1952), la voz en off describe el rejoneo como «uma arte exclusivamente portuguesa, muito diferente do toureio a pé, tal e como se pratica a Espanha», como si el toreo a caballo no existiera en España. Las imágenes tauromáquicas



Fig. n.º 24.- Escena de la película “*Sangue Toureiro*”: Amália Rodrigues y el matador Diamantino Vizeu.

de los documentales de esta tipología se encuentran a menudo insertadas al final, dando así al festejo un toque triunfalista, parangonado con las demás tradiciones folclóricas. Generalmente, el orden descriptivo de las idiosincrasias portuguesas sigue un mismo guion: grabación de los trabajos relacionados con la geografía lusa (campo y pesca), arquitectura urbana (ayuntamiento/poder político y teatros/realidad cultural),

procesiones religiosas y ferias relacionadas con el santo patrón (la catolicidad del país), y al final bailes folclóricos y *touradas*. Así, el festejo asume un carácter de orden moral, como si el gozo de los festejos fuera el premio ganado por el buen pueblo que ha hecho su deber. Producciones nacionales como *Póvoa do Varzim* (José Leitão de Barros, 1942), *Audácias e touros* (Fernando Sousa Neves, 1949), *Um dia na Póvoa do Varzim* (Gentil Marques, 1952), *Espinho: Praia de saudade* (Ricardo Malheiro, 1955), siguen más o menos el mismo tipo de montaje descriptivo-ideológico.

Tanto las películas de ficción como los documentales de las décadas que abarcan de los años 30 a los 70 reproducen, de hecho, la comunidad –a veces ideal– portuguesa, al punto que se puede encontrar un curioso antecedente en la historia del arte que, a guisa de resumen aproximativo de la producción cinematográfica en general, muestra a la sociedad portuguesa en sus estáticas clases sociales. El cine portugués de esta época, de hecho, se concentra, como los *Painéis de São Vicente de Fora*, pintados por Nuno Gonçalves entre 1470 y 1480 y conservados en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, en 6 pilares fijos de la comunidad. En la pintura del célebre pintor portugués, los paneles comprenden los frailes, los pescadores, el infante, el arzobispo, los caballeros y la reliquia, y muestran efectivamente lo que, casi cinco siglos después, propone la cinematografía nacional, muchas veces a través de una propaganda extremadamente nacionalista: la religión católica, la economía procedente del mar y del campo, la nobleza y la aristocracia, lo caballeresco

Así, el cine representará en celuloide los mismos temas de forma dominante, insertando la tauromaquia como parte del discurso sobre la valentía portuguesa, común a todos los ciudadanos, pero dividida en clases sociales fijas, con los *cavaleiros* por un lado y los *campinos* por otro, como los paneles de los caballeros y de los pescadores de la obra maestra de Gonçalves.



Además, sean los hidalgos sea el pueblo llano, tanto en el cine como en la pintura, siempre tienen a su lado los valores religiosos cristianos conforme a su *status* (los caballeros a las reliquias y el pueblo llano a los frailes); al final, todos convergen en su centro de poder común, la patria (panel del infante) y Dios (panel del arzobispo).

Además de en la ficción y en el documental, la tauromaquia en los cines portugueses tuvo un lugar privilegiado también en los cine-noticieros que, muy a menudo, mostraban los resúmenes de las *touradas* como parte de las noticias más destacadas del momento (casi todas destinadas a contar los triunfos del régimen). Así, una y otra vez, la tauromaquia se inserta, con montajes ideológicos a veces muy explícitos, al lado del poder político como micro-cosmos de la nación ideal: se enseñan las grandes figuras en *touradas* de gala con la presencia del Presidente de la República y de invitados especiales –por ejemplo el generalísimo Francisco Franco y el gobernador de Sudáfrica– que comparten afición e ideales (*Jornal Português* n.º 81 y n.º 87, 1949; *Imagens de Portugal* n.º 113 y n.º 118, 1957); se subraya el valor de los *campinos* y de los *forcados* como sinécdoque del pueblo entero (*Imagens de Portugal* n.º 167, 1959); se graba la inauguración de las nuevas plazas de toros como símbolo del bienestar social de la nación (*Imagens de Portugal* n.º 33, 1954 y n.º 120, 1957); se enseñan las *touradas* de beneficencia como metáfora de la bondad y solidaridad portuguesas (*Visor* n.ºs. 6, 9 y 12, 1961).

#### DOS OPUESTAS REFLEXIONES: LA TAUROMAQUIA PORTUGUESA V/S SU REPRESENTACIÓN

Al terminar esta primera incursión en la cinematografía de producción portuguesa y la tauromaquia, se pueden sacar algunas reflexiones que pueden sorprender por su contradicción. De hecho, se puede considerar la presencia de imágenes tauromá-

quicas en el cine portugués tanto una riqueza de documentos audiovisuales, si son consideradas desde un punto de vista histórico y etnográfico, como una mísera representación de valores y significados culturalmente complicados, si son evaluadas según el criterio de los estudios culturales, que miran al análisis de las relaciones entre los medios de comunicación de masas, los contenidos relacionados y las estructuras de poder (económico-político-cultural).

Analizando la extensa producción audiovisual portuguesa con grabaciones relacionadas con el mundo del toro, con la intención de sacar informaciones sobre la historia de la tauromaquia, se encuentran documentos de gran valor histórico. Principalmente, muchas producciones han grabado en celuloide las faenas de las principales figuras del toreo luso, incluidas las películas de ficción que –de acuerdo con la estética de su época– insertaban auténticas lidias en el guion, contrariamente a lo que se hace en el cine contemporáneo<sup>11</sup>. António Luís Lopes, que interpreta al conde de Marialva en *A Severa*, fue un *cavaleiro* profesional que, aunque decidido a construirse una carrera de actor y realizador de cine, tuvo una carrera tauromáquica de relieve.

En *A Severa* se puede admirar la grandiosa reproducción de una corrida regia del siglo XIX (la película está ambientada

---

<sup>11</sup> Por motivos estéticos, por consecuencia de las leyes de protección animal, y también de acuerdo con una mayor sensibilidad del público, en las películas rodadas en las últimas décadas las escenas de toreo no incluyen el tercio de varas, las banderillas casi han desaparecido, y la estocada se intuye con un contraplano del público asistente a la corrida justo en el momento en el que el estoque se acerca al toro. La muerte del toro tampoco es visible, y las figuras del toreo ya no actúan, gracias a los efectos especiales que permiten insertar mulatazos y capotazos realizados por toreros montados con primeros planos y planos medios de las estrellas del cine. Véase, por ejemplo *Manolete* (Menno Meyjes, 2008), con Adrien Brody en el papel del matador cordobés y con su doble taurino Agustín de Espartinas, y *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), con los novilleros Ana Infante y Cristian Escribano como dobles de Macarena García.

en 1848), en la hoy desaparecida plaza de toros de Algés (que también fue escenario de las *touradas* de *Gado Bravo*). Algés, competidora en importancia con Campo Pequeno, fue plaza de primera categoría, y su ruedo fue pisado no sólo por las grandes figuras del rejoneo portugués, sino también por los toreros españoles de la Edad del Oro (como Guerrita y Joselito el Gallo). Manuel dos Santos intentó la gestión durante su primera retirada en los años 50, pero el declive de la plaza siguió de modo



Fig. n.º 25.- Un día de rodaje en la plaza de toros.... Imagen del rodaje de “*Gado Bravo*” en la plaza de toros de Algés.

inevitable hasta el punto de decidirse su demolición después de haber quedado inactiva desde los años 60. Los últimos 20 minutos de *A Severa* están integralmente dedicados a la *tourada* regia, con detalles históricos realmente bien cuidados, tanto que parece ser un tratado de historia de la tauromaquia. En una de las primeras escenas se puede ver un plano largo del ruedo, con una rampa alfombrada que sube hasta los sitios reservados a la

corte. Efectivamente, en la antigüedad era costumbre preparar estas rampas en las plazas de toros para el rey y la corte, que parían desde el mismo terreno de la lidia. De allí surgió la necesidad de armar a los alabarderos reales con las *forcas* para defender a los nobles asistentes en el caso que el toro se acercara peligrosamente a la rampa y pudiera alcanzar al rey. Consecuentemente a la falta de los alabarderos a la hora de manejar las *forcas* (que podían producir un baño de sangre entre las reses), los peones de los *cavaleiros* hidalgos pasaron a defender la pasarela real, dando así origen a los que hoy se conocen como *forcados*.

La distribución de la *tourada* en *A Severa* sigue el desarrollo real, con las *cortesias*, la lidia a caballo, *la pega* de los *forcados* y la entrada de los *campinos* con los cabestros para la salida del ruedo del toro. Estando la película ambientada en 1848, pocos años después de la prohibición de matar al toro en la plaza, lo que el filme enseña es una *tourada* tal como se puede ver en la actualidad en las plazas portuguesas. Que el festejo sea una parte importante de la película, ha sido evidenciado por el mismo director José Leitão de Barros, que declaró que la sola corrida tenía la capacidad de excitar el interés de millones de espectadores extranjeros, dándoles la posibilidad de asistir a una obra suntuosa y de pintoresco carácter, que mostrase la bravura y la emoción de un espectáculo dramático<sup>12</sup>.

Además de António Luís Lopes, otras figuras del toreo portugués se sintieron atraídos por el séptimo arte. Manuel dos Santos, en *Sol e Touros* (1949), torea más de una vez y en distintas plazas portuguesas y españolas, llegando a enseñar al público portugués lo que no se puede ver en sus plazas: la estocada y la muerte del toro (con excepción de Barrancos, única

---

<sup>12</sup> La declaración de Leitão de Barros es reproducida en Passek (1982: 92).

localidad en territorio luso que permite las *corridos da morte*). En otras imágenes de la cinematografía portuguesa, cuando se enseña el toreo de a pie realizado en Portugal, se nota la estocada simulada con una banderilla (*farpa*), detalle que sitúa a los espectadores en territorio portugués (y a la estocada simulada siguen los *forcados* para concluir la lidia)<sup>13</sup>.

En su mejor momento profesional como matador, Manuel dos Santos es dirigido por el director español José Buchs con



Fig. n.º 26.- Escena de la película “Gado Bravo” –tourada en la Plaza de toros de Algés–.

sabiduría, y no se excluye que muchas de las escenas de toreo se hayan grabado *in situ*, durante la temporada taurina del diestro. De acuerdo con lo que se hacía desde los comienzos del cine de ficción con las escenas taurinas, los planos cortos de los demás actores (el público y el mismo matador), se insertan en posproducción, pegando a estos las escenas de auténticas lidias. El esti-

---

<sup>13</sup> Véase por ejemplo: *Moita em festa* (Fernando Sousa Neves, 1950).

lo elegante de los mulatazos por el que se hizo famoso el matador portugués se puede admirar desde cerca gracias a las cámaras, pero no hay que olvidar que la reconstrucción de una corrida en los filmes era a menudo hecha a la carta, por falta de los efectos especiales que hoy pueden corregir errores de realización y actuación. En las escenas de la corrida en la plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla, ciudad en la que el torero encuentra a la bailaora que lo seducirá, a pesar de la repetición del traje de luces, el ojo atento de un espectador experto puede observar cómo algunos fotogramas proceden de una lidia efectuada en otra plaza de toros, más anónima y no tan reconocible como el coso de la capital andaluza<sup>14</sup>.

Aunque no se pueden considerar las corridas montadas *ad hoc* por exigencia de guion, sí se pueden gozar en su valor histórico, como si de un tratado de historia de la tauromaquia se tratara: en *Sangue Toureiro* (1958), Diamantino Vizeu es grabado en varios planos cortos, imposibles de enfocar desde un tendido o un balcón de una plaza de toros, ejecutando una serie de “diamantinas”, así llamadas por el mismo torero, inventor de esta variante con la muleta.

Si es verdad que Portugal vivió en aquel tiempo una división en la afición entre los “diamantistas” y los “santistas”, como en los años veinte en España entre los seguidores de Belmonte y Joselito el Gallo, hay que reconocer que nadie como João Branco Nuncio consiguió alcanzar el endiosamiento tauromáquico en Portugal. Lo que pasó con el rejoneo en Portugal fue lo que sucedió con el toreo de a pie una vez llegado Juan Belmonte: una revolución. João Alves Branco Nuncio cambió el rejoneo a través de la fusión del hombre con el caballo: fue el primero en introducir una serie de embellecimientos durante la

---

<sup>14</sup> En varios planos, la barrera pasa de tener pancartas publicitarias a no tenerlas, así como se nota, en varios planos largos una larga fila de tendidos que podrían pertenecer a una plaza más grande, quizás una monumental.

lidia que, en una época acostumbrada a un toreo más escueto, turbó los ánimos de los aficionados más conservadores.

Como Belmonte, Branco Núncio fue el anticipador del toreo artístico, y fue figura de tal estatura que su presencia en los documentales y cine-noticieros es masiva. Documentales más generalistas como *A exposição agrícola, pecuária e industrial de Estremoz* (Artur Costa de Macedo, 1927), *Viagem presidencial ao Alto Alentejo* (Aníbal Contreiras, 1932), *Um dia na Póvoa do Varzim* (Gentil Marques, 1952), y otro totalmente dedicado al mundo del toro bravo, *Audácias e touros* (Fernando Sousa Neves, 1949), dedican a las faenas del afamado *cavaleiro* amplios espacios que, junto a los numerosos cine-noticieros proyectados antes de las películas con las noticias sobre sus triunfos en los ruedos portugueses, lo transforman en personaje conocido y admirado por los espectadores que nunca pisaron una plaza de toros.

Otra peculiaridad del cine taurino portugués, que esta vez denota una originalidad en lo que concierne a las tradicionales películas de toros y toreros, es la posición heroica que alcanza la figura del *campino*. Lo que aparece marginalmente en el cine español, y que no existe en la cinematografía taurina francesa y hollywoodense, asume en la cinematografía portuguesa un relieve impresionante. *Campinos* (1932), *Um homem do Ribatejo* (1946) y *Ribatejo* (1949), tienen como protagonistas a los profesionales de la cría del toro de lidia, con, al fondo, el tercer gran protagonista del cine taurino portugués: el campo. Que sea un mayoral o un auxiliar, el *campino* alimenta la fantasía poética del Portugal rural y bucólico, con matices igualmente poéticos, a menudo forzados, en la prensa especializada, que describe esta élite del campo bravo luso como un cow-boy nacional, pero más místico y con más valor que el prosaico “gringo”<sup>15</sup>. En efecto, la

---

<sup>15</sup> Véase por ejemplo: ‘Maria Helena fala-nos de “Campinhos”’ en: *Cinéfilo*, n.º 211 (3/09/1932), pág. 6; ‘A superioridade cinematográfica do campino sôbre o cow-boy’ en: *Movimento*, n.ºs. 16-17 (febrero 1934); (Nobre, 1964: 96-100).

representación de la idiosincrasia de la tauromaquia portuguesa no podría prescindir de una de sus figuras más importantes. Sin embargo, el *campino* asume un significado distinto cuando se analiza desde otra perspectiva, más atenta al desarrollo del personaje según la narrativa de las películas. Al *campino* y al mayoral como figuras heroicas de cualidades “portuguesas”, se une la presencia constante de los *forcados* que, sobre todo en los cine-noticieros, llegan a ser a menudo los verdaderos protagonistas de la noticia, a veces eclipsando a los *cavaleiros*, que se quedan sin ser nombrados siquiera<sup>16</sup>.

El interés de las grabaciones portuguesas sobre la tauromaquia es también relevante desde el punto de vista antropológico. Muchos documentales son efectivamente documentos de influencia etnográfica, y los que se dedican al estudio histórico de la antropología pueden encontrar en los archivos de la Cinemateca Portuguesa de Lisboa auténticas rarezas, como *Uma grande tourada à corda das Doze Ribeiras – Ilha Terceira dos Açores* (António Luís Lourenço da Costa, 1929), una de las grabaciones más antiguas, que muestra al pueblo entero volcado en la *tourada à corda* (los hombres ocupan masivamente las calles, mientras que las mujeres observan todas juntas desde los balcones). Además de lo poco que queda de la época muda de lo que se puede considerar de “producción comercial”, el archivo ofrece una serie de videos amateur que, igual que otros archivos españoles, conservan la memoria de la sociedad de la época.

El vídeo amateur *Tourada em casa dos Borges de Sousa* (Frederico Oom, 1938) es, precisamente, una de estas rarezas. El vídeo, de pocos minutos de duración, muestra a un grupo de niños de una casa hidalga reproduciendo una *tourada*, con un cuidado de detalles que sólo una familia de clase alta podía permitirse. Así,

---

<sup>16</sup> Véase por ejemplo: *Imagens de Portugal* n.º 33, 1954; *Visor* n.º 6, 1961.



las niñas asisten a la *tourada* elegantes y con mantillas, ponen mantones sobre los tendidos, y los niños, con su toro falso y a caballo de un burro, lidian como *cavaleiros in fieri*. En la curiosa reproducción infantil, no faltan los pequeños *forcados* que *pegan* a un becerro. Precisamente vídeos como este último pueden añadir informaciones al análisis de la más extensa producción de ficción taurina portuguesa, cuando se mira con relación a las estructuras culturales. De hecho, los niños están reproduciendo una realidad social, bien dividida por sexos y clases sociales: en este sentido, la producción taurina portuguesa se vuelve problemática por la repetición de valores y significados que se entrelazan, en casi toda su totalidad, con la realidad más conservadora de la cultura del Estado Novo de la dictadura de Salazar.

Como ya se dicho antes, lo que más llama la atención en el cine taurino portugués es la absoluta falta de movilidad social en la narrativa de las películas. El *cavaleiro* pertenece a la aristocracia o a la burguesía ganadera (incluido el torero de a pie de *Sangue Toureiro*), y el *campino* o el *forcado* se vuelven místicos en su heroísmo social ascético, aspirando y luchando por la defensa del *status quo*. El hecho de ser necesaria una buena situación económica para ejercer el arte del rejoneo (para ser *cavaleiro* hace falta tener suficiente dinero para los caballos, y no se puede empezar la carrera como “maletilla”...) no es suficiente para justificar la falta de originalidad y articulación en los guiones. Aunque la real situación social de la *tourada* se adapte a la situación representada (muchos de los toreros citados anteriormente procedían realmente de la aristocracia y de la burguesía), el único torero “cinematográfico” procedente del subproletariado es el personaje de *Sol e Touros*, del español José Buchs, que rodó una versión portuguesa de la más clásica “españolada”.

Esta homogeneidad en la narrativa procede también del hecho de que muchos de los autores tuvieron una carrera cinematográfica apreciada por el régimen, considerándose algunos de ellos

cercanos a la ideología salazarista en la casi totalidad de sus películas. Así, Enrique Campos no salió del género comercial, creando películas fáciles en contenidos, aptas para el público general, y António Lopes Ribeiro, amigo personal del creador de la ‘política del espíritu’ António Ferro<sup>17</sup>, fue durante más de dos décadas, el cineasta oficial del régimen, dirigiendo películas de propaganda como *A revolução de Maio* (1937) y *Feitiço do Império* (1940). Si a esto se le añade el largo período pasado por Lopes Ribeiro en la dirección de las noticias filmadas de *Jornal Português*, donde a menudo se presentaban noticias sobre *touradas* con adjetivos nacionalistas de acompañamiento, el espectador no se sorprende delante de los cánones fijos que han acompañado al cine taurino portugués.

Las películas taurinas no fueron las únicas en reflejar la ‘política del espíritu’, pero sí encajaron perfectamente en la parte ideológica relacionada con el orden propuesto por Salazar: el campo, como modelo de un orden natural, opuesto al orden artificial del mundo urbano. La antropología salazarista, que creía en las diferencias sociales entre los hombres por causas de orden natural y no social, se ve perfectamente representada en muchas películas de temáticas regionales o folclóricas, de las cuales forman parte las taurinas. Según Patrícia Vieira (2001: 66-67), estas películas tuvieron una triple dinámica: la apología de la vida simple en el campo (*Um homem do Ribatejo*), el campo como repositorio de los verdaderos valores del pueblo portugués (*Gado Bravo*), la crítica a la riqueza y al cambio social como prólogos de un desorden social (*Ribatejo*).

---

<sup>17</sup> Antonio Ferro fue el director del temido órgano de propaganda y control SPN (Secretariado da Propaganda Nacional), más tarde SIN (Secretariado Nacional da Informação). Fue suya la formulación doctrinaria de la ‘política del espíritu’, o sea el fomento de la cultura subordinada a los fines políticos del régimen. Las actividades de los órganos de control del estado incluían un fuerte aparato de censura cinematográfica. Véase: (Acciaiuoli, 2013; Cabrera, 2013)

Cuando a la película taurina se le aúna además la fatalidad y el espíritu trágico del fado, se crea una fórmula que, empezando por *A Severa*, se repetirá durante las siguientes décadas (Baptista, 2008: 32), aunque con la falta del espíritu crítico que caracterizó el filme de José Leitão de Barros. Así, entre las películas de ficción que usan la tauromaquia como metáfora de la inmovilidad social, y los cine-noticieros que asocian ideológicamente las *touradas* y sus personajes con lo auténticamente portugués, añadiendo valores y significados políticos (Piçarra, 2009: 164-178), no sorprende que, desde la caída del régimen salazarista, la tauromaquia haya desaparecido por completo de la producción cinematográfica portuguesa, quedando su presencia relegada a documentales destinados a los aficionados, o a la participación en los Festivales de cine por su interés etnográfico<sup>18</sup>.

Si bien es verdad que la presencia de la tauromaquia, culturalmente hablando, ha sido en el cine una presencia mayoritariamente de “circunstancia”, o sea, usando las palabras del sociólogo español Lázaro Echeagaray (2005: 139), «para explicar desgracias», en el cine portugués no se encuentra la variedad “desgraciada” de la cinematografía española, donde el enfoque social ha variado desde el nacionalismo cercano a Primo de Rivera y Franco (por ejemplo en las películas de Fernando Delgado y José Buchs) hasta la visión marxista de Francesco Rosi y Pere Portabella (*El momento de la verdad*, 1965). En la historia del cine taurino portugués no se encuentran muchas obras maestras, ni los grandes autores de la cinematografía nacional han hallado interesante la posibilidad de articular metafóricamente la tauromaquia. La riqueza de las imágenes taurinas portuguesas se queda en un mero interés histórico-cultural y deja

---

<sup>18</sup> Véase por ejemplo: *Ha tourada na aldeia* (Pedro Sesa Nunes, 2010) y *Cara a cara* (Margarida Leitão, 2013).

al espectador aficionado a la espera de lo que el realizador español Agustín Díaz Yanes ha subrayado con sus palabras: «que sea posible arreglar ese difícil matrimonio entre cine y toros»

## BIBLIOGRAFÍA

- Acciaiuoli, M. (2013): *António Ferro. A vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa, Bizâncio.
- Baptista, T. (2008): *A invenção do cinema português*. Lisboa, Tinta da China.
- Baptista, T. (2009): *Nacionalmente correcto: A Invenção do Cinema Português*. Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Baptista, T. (2009): *Ver Amália. Os filmes de Amália Rodrigues*. Lisboa, Tinta Da China.
- Cabrera, A. (org.) (2013): *Censura nunca mais. A censura no teatro e no cinema no Estado Novo*. Lisboa, Alêtheia.
- Colón Perales, C (1999): *El cine y los toros*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- \_\_\_\_\_ (2005): *Un cine para tres Españas: el cine y los toros (1929-1960)*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Echegaray, L. (2005): *Sociotauromaquia*. Madrid, Egartorre.
- Feiner, M. (2010): *De Lumière a Manolete. El cine taurino*, Madrid, Sol y Sombra.
- Félix Ribeiro, M. (1983): *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Fernández Cuenca, C. (1963): *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, Festival de Cine de San Sebastián.
- García Carrión, M. (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- Nobre, R. (1964): *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália Editora.
- Passek, J. L. (1982): *Le Cinéma Portugais*. París, Centre Georges Pompidou.

- Penafria, M. (2013): “Os primeiros anos de cinema em Portugal”, en Cunha, P & Sales, M. (org.): *Cinema Português: Um Guia Esencial*, São Paulo, SESI-SP.
- Said, E. (1978): *Orientalism*, London, Routledge.
- Vidal, B. (2012): *Heritage Cinema. Nation, Genre and Representation*, London, Wallflower.
- Vieira, P. (2011): *Cinema no Estado Novo. A encenação do regime*, Lisboa, Colibri.

#### PUBLICACIONES

- Movimento. Revista de cinema*, números de 1 (15-06-1933) a 27 (30-09-1934).
- Cinéfilo*, n.º 211 (3/09/1932).
- Piçarra, M.d.C. (2009): “Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um império: campo/contracampo”, en: *Observatorio*, n.º 10/2009, pág. 164-178.

#### FILMOGRAFÍA CITADA Y FILMOGRAFÍA CONSULTADA

- “A exposição agrícola, pecuária e industrial de Estremoz” (Artur Costa de Macedo, 1927).
- “A revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937).
- “A sereia de pedra” (Roger Lion, 1923).
- “A Severa” (José Leitão de Barros, 1932).
- “A última pega” (Constantino Esteve, 1964).
- “Audácias e touros” (Fernando Sousa Neves, 1949).
- “Blancanieves” (Pablo Berger, 2012).
- “Brindis al cielo” (José Buchs, 1954).
- “Campinos/Campinos do Ribatejo” (António Luís Lopes, 1932).
- “Cara a cara” (Margarida Leitão, 2013).
- Catálogo Lumière*. Madrid, Filmoteca Nacional.
- “El momento de la verdad” (Francesco Rosi, 1965).
- “El niño de las monjas” (José Buchs, 1934).
- “El relicario” (José Buchs, 1933).

“Espinho: Praia de saudade” (Ricardo Malheiro, 1955).

“Feitiço do império” (António Lopes Ribeiro, 1940).

“Gado Bravo” (António Lopes Ribeiro, 1934).

*Jornal Portugêes* n.º 81, 87 (1949).

“Ha tourada na aldeia” (Pedro Sesa Nunes, 2010).

*Imagens de Portugal* n.º 33 (1954); n.ºs 113, 118, 120 (1957); n.º 167 (1959).

“La hija del corregidor” (José Buchs, 1925).

“La medalla del torero” (José Buchs, 1924).

