

*PELÍCULAS COMO DOCUMENTOS HISTÓRICOS:
EL ARCHIVO FÍLMICO FAMILIAR DE JUAN BELMONTE
Y SUS CONTRIBUCIONES A LA INVESTIGACIÓN
ACADÉMICA INTERNACIONAL*

Silvia Caramella* y Steve Cannon**



EL PROYECTO “JUAN BELMONTE”:
UNA BREVE INTRODUCCIÓN



El presente artículo es fruto de una colaboración académica internacional entre el Centre for Research in Media and Cultural Studies de la Universidad de Sunderland (Reino Unido), la Filmoteca de Andalucía (Córdoba) y la Fundación de Estudios Taurinos (Sevilla). La investigación del archivo fílmico privado de Juan Belmonte ha sido posible gracias a la disponibilidad de dos nietos del matador: Javier Beca Belmonte, que ha puesto a disposición el archivo, y Yolanda Arango Belmonte. Ambos han participado en la catalogación del material y han contribuido a este estudio con sus preciados recuerdos personales sobre la vida y los hechos de su célebre abuelo.

Además, se ha permitido la conservación y el telecine (volcado digital) de algunos de los frágiles nitratos originales en

* Centre for Research in Media and Cultural Studies (CRMCS)-
Universidad de Sunderland (Reino Unido); Fundación de Estudios Taurinos.

** Centre for Research in Media and Cultural Studies (CRMCS)-
Universidad de Sunderland (Reino Unido).

la Fimoteca de Andalucía (Córdoba). A su vez, dicha institución ha puesto a disposición los medios técnicos y la participación esencial en el proyecto de su Jefe de Archivo, Ramón Benítez. El estudio se ha desarrollado durante seis meses aproximadamente (junio-diciembre 2015), y ha consistido en un trabajo de equipo entre las tres partes. El Centre for Research in Media and Cultural Studies de la Universidad de Sunderland (Reino Unido) ha financiado la investigación en Sevilla y en Córdoba de los autores de esta publicación, que ha contado desde el principio con la colaboración de la Fundación de Estudios Taurinos como editora del proyecto.

Valga el agradecimiento de los autores firmantes de este artículo para todas las personas e instituciones nombradas en esta introducción, sin las cuales no habría sido posible este estudio.

EL IMPACTO CULTURAL DE JUAN BELMONTE Y SU RELACIÓN CON LA CINEMATOGRAFÍA

En la historia de la tauromaquia, Juan Belmonte García (Sevilla 1892 – Utrera 1962) ocupa una posición única. A pesar de lo convencional que pueda parecer, al matador sevillano se le suele atribuir el comienzo del toreo moderno. Juan Belmonte se asocia a lo “nuevo”, a la provocación de la heterodoxia, que pronto fascinará a aficionados y público y se volverá nueva ortodoxia.

La contemporaneidad del *Pasmo de Triana* con la Edad de Oro del Torea y con la incipiente modernidad del siglo XX, además, posiciona su tauromaquia en concordancia con el espíritu de su tiempo. La industrialización, el arte abstracto, la fotografía, el cine y los fermentos político-sociales de la España de la época se entrelazan con lo que se realiza en el ruedo, más allá de las simples novedades estéticas. Los toreros atraen, en este momento como nunca antes, la mirada del mundo cultural, se vuelven focos de atención de los medios de comunicación y, en algunos casos, participan de esta misma vida cultural no sólo

como objetos de interés, sino también como sujetos de producción cultural. La figura de Ignacio Sánchez Mejías (Sevilla 1891 - Madrid 1934) es buen ejemplo de la dinámica objeto-sujeto que algunos matadores tuvieron con la cultura contemporánea: inmortalizado en las elegías de la Generación del 27¹, fue también parte activa de este selecto grupo de intelectuales, llegando a ser –además de torero– dramaturgo, periodista y hasta aviador². El acercamiento a Juan Belmonte según esta perspectiva es más reciente y, a pesar de su sitio privilegiado en el olimpo histórico de los matadores y su extensa influencia en la cultura extra-aurina, la investigación académica no suele aproximarse a la figura del *Pasmo* como sujeto de producción cultural.

El impacto cultural de la figura de Juan Belmonte abarca todas las artes, literarias y visuales. Su presencia en las Bellas Artes españolas del siglo XX es de indudable relevancia, estando presente en célebres lienzos de Julio Romero de Torres, Ignacio Zuloaga y Daniel Vázquez Díaz, así como en las esculturas de Venancio Blanco y Sebastián Miranda. La bibliografía belmontina es tan extensa que necesitaría un capítulo aparte sólo para su introducción³, aunque destaca entre todas las publicaciones el libro de Manuel Chaves Nogales (2012), obra cumbre del género literario de la biografía (Gil González, 2009: Vol. I; 53-62). En el ámbito internacional, las palabras del Premio Nobel de literatura Ernest Hemingway en *Death in the Afternoon* (2004: 60) resuenan de forma grandilocuente: el matador es un «genio»⁴; su toreo es un

¹Aparte del celeberrimo *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, otras elegías poéticas fueron escritas por Rafael Alberti y Miguel Hernández.

² Para una visión global de la persona de Sánchez Mejías como agente cultural, véase: (Amorós, 1998); (Gil González, 2010: 44-70); (Teruel Martínez, 2015).

³ (Belmonte Rodríguez-Pascual, 2013: 251-288) El autor del texto, además, cuenta con una biblioteca personal de textos belmontinos de más de 200 títulos.

⁴ (Hemingway, 2004) Todas las traducciones son de los autores de este texto.

«estupendo insano misterio» (*Ibidem*: 61); es el «padre del estilo moderno» (*Ibidem*: 136); dotado de un «frío y apasionado coraje de lobo» (*Ibidem*: 182).

El alcance internacional de Belmonte es, sin embargo, anterior al interés del escritor norteamericano: ya en 1925 el matador es portada del semanario estadounidense *Time*⁵, fotografiado elegantemente vestido de calle, con corbata y sombrero. La popularidad de Juan Belmonte es tal que no se necesita presentarlo en traje de luces para que sea reconocido; la transcendencia de su celebridad se revela también a través de estos detalles gráficos. Algo parecido, e igualmente interesante por ser un caso casi único, se percibe en el cine de ficción de este periodo: Belmonte es filmado en 1926 de forma parecida a la portada de *Time*, sin traje de luces como los demás matadores, sin tener la necesidad de insertar un intertítulo con su profesión. Para retratar a Belmonte en el cine sólo hace falta decir su nombre⁶.

La presencia del matador trianero en las pantallas y su influencia en la cultura popular van más allá de las décadas en las que estuvo activo en los ruedos. Además de documentales y vídeos de distribución específica para los aficionados a la tauromaquia⁷, Belmonte ha sido retratado en el homónimo *biopic*, producción española de 1995 dirigida por Juan Sebastián Bollaín, y su nombre sigue siendo hoy en día un sinónimo para indicar la profesión del arte de matar el toro. Así, tanto en *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011) como en los dibujos ani-

⁵ *Time. The Weekly News Magazine*, N. 1/5, 25/01/1925.

⁶ Se trata de la película *La Malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), filme en que aparecen más de cien personajes reales del mundo político e intelectual español de la época. Juan Belmonte es el único torero al que no añaden su profesión en el intertítulo. Sobre el análisis cultural de Juan Belmonte en el cine mudo español, véase (Caramella, 2013: 367-398).

⁷ Por ejemplo la colección *Toreros para la historia*, serie escrita y dirigida por Fernando Achúcarro, distribuida inicialmente en VHS y luego en DVD.

mados de *Los Simpsons* (2013)⁸, el nombre del matador tiene el mismo poderío que una marca internacional. Decir Belmonte es igual que decir matador, más de cien años después de su alternativa y más de cincuenta años después de su muerte. Esta inmortalidad cultural pertenece sólo a personalidades que, además de la primacía en su profesión y arte, supieron –o fueron– transformados en personajes “pop”. La trans-historicidad y la trans-medialidad de Juan Belmonte se pueden justificar sólo reconociéndole un sitio privilegiado en el panorama cultural como objeto y sujeto de producción intelectual.

El matador no se limitó durante su vida a actuar como polo de atención de los intelectuales. Belmonte fue parte activa de su círculo cultural, así como lo demuestran su reflexión sobre la teoría del toreo (Chaves Nogales, 2012: 331-343), su inquietud intelectual personal (fue desde siempre un ávido lector), y su ser parte activa de un grupo de hombres de cultura de su tiempo (Aguado, 2013: 189-214). Además, como muchos intelectuales de su época, Juan Belmonte quiso experimentar en primera persona el nuevo arte, el cine, fijando en la película, esta vez como director, su obra. A la par de Vicente Blasco Ibáñez, que quiso dirigir personalmente en 1917 la primera adaptación de su novela *Sangre y arena*, el *Pasmo de Triana* fue director de *Del prado a la arena* (1933), uno de los primeros documentales sobre la vida y la muerte del toro de lidia. Juan Belmonte no coqueteó con la cámara por capricho, sino por inquietud intelectual; el filme fue distribuido a nivel nacional, recibió recensiones positivas, y el matador fue comparado con otras estrellas que pasaron a trabajar detrás de la cámara⁹.

⁸ *Four Regrettings and a Funeral* (episodio 3, serie 25, primera emisión en 2013). Mr. Burns (el jefe de Homer Simpson) recuerda su pasado bohemio en París y España, y enseña una serie de retratos pintados por él. Al llegar al retrato de un matador, Mr. Burns dirá simplemente: “Juan Belmonte”.

⁹ Véase *ABC* 26/07/1933, págs. 41-42.

Precisamente la relación de Juan Belmonte con el cine añade datos interesantes al análisis de su archivo fílmico privado que, al igual que otros archivos en diferentes soportes (fotos, cartas privadas, documentos, etc.), es un documento histórico. El contenido de los archivos fílmicos familiares refleja una época. Cuanto más antigua sea una grabación privada, más aumentará su importancia en el panorama histórico, por tener grabados momentos de la vida diaria de determinadas sociedades y grupos sociales. Cuantos más personajes públicos y populares aparezcan en las películas amateurs y caseras, más informaciones tendrá el historiador en sus manos sobre la esfera privada de estos personajes. Además, la presencia de otra estrella, esta vez del cine, permitirá también profundizar en las investigaciones sobre sus performances en un momento privado, añadiendo datos a los denominados “Star Studies”¹⁰.

El archivo vídeo familiar de Juan Belmonte resulta de relevante interés académico por incluir todos estos contenidos. Por primera vez y de forma exclusiva se ha podido efectuar un acercamiento académico a una documentación de naturaleza y forma extraordinarias.

¹⁰ “Star Studies” se refiere al cuerpo de trabajo sobre la popularidad de las estrellas del cine desarrollado sobre todo en la escuela anglo-sajona, aunque, en realidad, en los años cincuenta en Francia ya se habían realizados publicaciones: (Morin, 1957); (Barthes, 1957). Desde el final de los años setenta, destaca el estudio de Richard Dyer como obra fundamental en la sistematización del campo de estudio (Dyer, 1979). Dyer estableció de hecho que la “polisemia estructurada” de la imagen de la estrella de cine *se construye* a la vez de manera inter-textual (las diferentes películas) y extra-textual (otra tipología de material). Eso explica la constante comparación y el contraste entre la(s) vida(s) de la estrella dentro y fuera de la pantalla. Para una visión general de los *Star Studies* contemporáneos, véase (Shingler, 2012).

EL CINE COMO DOCUMENTO HISTÓRICO. FILMES
FAMILIARES, CONTENIDOS SOCIO-CULTURALES:
EL ARCHIVO PRIVADO DE JUAN BELMONTE

Las últimas décadas de investigación sobre el cine han sido testigos de un nuevo y creciente interés por la conservación y archivo de películas otrora ignoradas, por no ser consideradas como “verdadero cine”. Estos filmes, comúnmente llamados “familiares” (“home movies”) o “domésticos”¹¹, que incluyen a veces las películas “amateurs” (filmes de ficción o realistas producidos por particulares), sólo recientemente se han vuelto objeto de serio estudio por parte de académicos e investigadores.



Fig. n.º 25.- *Juan Belmonte mirando a la cámara. Finca “La Capitana”, 1928.* Todas las imágenes proceden del archivo familiar de los herederos de Juan Belmonte y nos han sido facilitadas por los autores del artículo.

¹¹ Efreem Cuevas Álvarez hace una distinción entre el “cine familiar” y el “cine doméstico”, considerando este último la serie de imágenes familiares manipuladas para uso exclusivo de una audiencia doméstica (por ejemplo una música añadida, la inserción de intertítulos y ediciones) a fin de que el vídeo resulte más elaborado y la visión doméstica más amena. Al tratarse en este trabajo de un archivo sin manipulaciones posteriores, a excepción de un único intertítulo, se han utilizado los dos términos de forma equivalente (Cuevas Álvarez, 2010: 124-125).

El principal foco de atención es generalmente de tipo etnográfico, centrado sobre la (relativa) auto-representación no mediada de un individuo o grupo social. Las películas familiares representan una crónica social e histórica del siglo XX, nos ofrecen respuestas visuales a preguntas sobre los hechos que los ciudadanos comunes han querido grabar de su vida diaria, enseñando lo que veían a través de la cámara. Sobre todo, la investigación se dirige a los significados que una grabación privada, realizada para un público familiar y proyectada en eventos restringidos a personas cercanas, pueda tener para un público de personas ajenas en otros espacios y de otro tiempo. ¿Qué informaciones ofrecen las películas familiares sobre la historia de un pueblo?¹²

Principalmente por estas razones cabe destacar la generosidad de los herederos Belmonte en permitir este primer acercamiento académico a un archivo que incluye memorias y sentimientos tan personales, que difícilmente se quieren enseñar a personas ajenas a la familia. Además, en algunos casos de archivos antiguos, no es extraño encontrarse con el malentendido sobre un eventual valor económico de los nitratos (que no tienen)¹³. El valor, como ya se ha mencionado, es histórico y cultural, y presupone por parte de los propietarios de los archivos la disponibilidad para compartir documentos que tienen significados tanto “personales” como “públicos”. Si para un aficionado Juan Belmonte es parte de la historia de la tauromaquia, y para un historiador social es un representante de la cul-

¹² Sobre los estudios de cine familiar y amateur, véanse (Odin, 1995); (Ishizuka y Zimmerman, 2007).

¹³ «*People who find nitrate films in their basement often believe they can make a fortune out of it. Curators must use the most convincing arguments to explain that this is not the case, and that it is in their best interest to let the archive restore it in order to make it accessible. Pointing out that preserving film requires a major financial effort, and offering a viewing print of the restored films in exchange for the generosity of the donor, is often the best approach in the negotiation process*» (Cherchi Usai, 2000: 78).

tura ibérica del siglo XX, para los herederos del matador es simplemente “abuelo”. Es perfectamente comprensible el sentido de privacidad al enseñar vídeos familiares que han grabado sus personales recuerdos de un día de Reyes, con un “abuelo” que mira encantado a sus nietos, mientras que estos últimos abren sus regalos. Es admirable la generosidad de los familiares, cada vez que la academia se acerca a estos documentos, por compartir recuerdos privados.

Del archivo puesto a disposición por Javier Beca Belmonte se han seleccionado siete bobinas. Aunque se han podido visionar otras grabaciones procedentes del legado de Yolanda Arango Belmonte, de momento no se ha procedido a la catalogación, por no tener contraste con los nitratos originales. Como en otros casos de archivos inéditos, se ha utilizado una metodología de trabajo que combina la memoria histórico-familiar de los herederos –tanto en el reconocimiento de personajes familiares como en la identificación de personajes públicos (políticos, intelectuales, etc.)– con el contraste de fuentes históricas, en este caso, secundarias (prensa de la época, biografías, etc.).

El archivo seleccionado se compone por tanto del siguiente material:

FINCA “LA CAPITANA” (LOS PALACIOS); DEHESA
“LOS MOLARES” (UTRERA). AÑO DE GRABACIÓN:
1928. 16MM – 14 CM – OPERADORES DESCONOCIDOS

La grabación consta de dos recepciones/fiestas camperas en diferentes localizaciones. Entre los invitados atendidos por Juan Belmonte y su mujer, Julia Cossío de Pomar, se han identificado algunos personajes públicos de la época, como el escritor y periodista Ramón Pérez de Ayala y el periodista Fernando Gillis Mercet. En las filmaciones aparecen también las hijas de Belmonte, Blanca y Yolanda. En el primer evento, a pesar de ser una fiesta campera, se nota la elegancia de los invitados: casi

todos los hombres visten trajes de corbata y las mujeres vestidos de cocktail. Muchas invitadas llevan joyas, abrigos y cuellos de pelo, y *cloches*. Si en la grabación de “La Capitana” el matrimonio Belmonte acoge a los invitados en atuendos “burgueses”, en la recepción de “Los Molares” ambos cambian de estilo para poder desarrollar las actividades festivas más típicas del campo. Varios minutos del grabado están de hecho dedicados al acoso y derribo de una res, donde Juan y Julia Belmonte aparecen a caballo, con una cinta alrededor de la chaqueta, puesta para evi-



Fig. n.º 26.- *El matrimonio Belmonte. Finca “La Capitana”, 1928.*

tar que se quede enganchada durante la operación. Una posterior tradicional capea en la plaza de tienda enseña también algunos capotazos regalados por el matador, bajo la atenta mirada de los invitados y los familiares. Otros invitados intentan dar unos lances al animal. Algunos jóvenes *maletillas* miran expectantes, sentados sobre el muro de la placita. La grabación en el campo muestra también imágenes bucólicas y curiosas.

Destaca la presencia de otros invitados con cámara cinematográfica. La bobina acaba con un plano secuencia a

cámara fija de Blanca y Yolanda vestidas de gitanas. Se acercan a la cámara teniéndose por la mano y bailan sonrientes una sevillana.

La grabación resulta interesante por una serie de detalles, sobre todo en relación a la representación de un micro-cosmos burgués-intelectual, apreciándose muchos parecidos a grabaciones contemporáneas, tanto de naturaleza privada como comercial¹⁴. Este filme es un testimonio gráfico de la moda y las tendencias de diseño de una época crucial en la historia del *fashion*: sobre todo las mujeres se muestran originales y atrevidas



Fig. n.º 27.- Recepción en el campo. Dehesa “Los Molares”, 1928.

¹⁴ Véase por ejemplo *La Sierra de Aracena* (Carlos Emilio Nazarí, 1928). El documental producido por Dalp-Nazarí es un curioso ejemplo de producción híbrida familiar-comercial: el contenido, editado e intertitulado para la distribución comercial, en realidad consta de una serie de imágenes grabadas que incluyen una fiesta campera privada, del mismo estilo de la grabación familiar de Juan Belmonte. En este documental hay una serie de invitados/actores de interés público, como SS.AA.RR. Don Carlos de Borbón y Doña María Luisa de Orléans. Una investigación extensiva sobre la productora Film Dalp-Nazarí es la realizada por (Utrera, 2000). Por lo que concierne al cine de ficción, sólo cabe recordar la escena de la fiesta campera en la primera adaptación fílmica de *Sangre y arena*, dirigida por Vicente Blasco Ibáñez en 1917.

en la elección de vestidos – más cortos que los que tuvieron que llevar pocos años antes.

La modernidad se asoma también a través de la presencia de más invitados con cámaras cinematográficas, lo que refleja la costumbre de una generación curiosa por utilizar los nuevos inventos tecnológicos capaces de producir memorias privadas. El cine, ya en los años veinte, es práctica cultural de la vida diaria y del tiempo libre de los ciudadanos, sean espectadores en los



Fig. n.º 28.- *Curiosos y maletillas en la plaza de tienda de “Los Molares”, 1928.*

cinematógrafos, sean “directores” de sus propias películas. El matrimonio Belmonte, así como sus invitados, disfrutaban del cine como actividad privada.

TRANSATLÁNTICO “AUGUSTUS” (¿?)

PERÚ. AÑO DE GRABACIÓN: 1928.

16MM – 13 CM – OPERADORES DESCONOCIDOS

La bobina sobre el viaje a Perú de Felipe y Román Cossío del Pomar, hermanos de Julia Belmonte, es con mucha probabi-

lidad un regalo de Felipe a Julia. Así como los familiares solían enviar o regalar fotos a sus seres queridos, Felipe Cossío del Pomar ha dejado probablemente a su hermana un recuerdo en vídeo de un viaje a su tierra en 1928. La grabación contiene imágenes del viaje en el barco. Las escenas en territorio peruano son de difícil localización, pero destacan por ser un testimonio extraordinario de la vida diaria de la época en un entorno rural del país latinoamericano. Hay varias grabaciones de indígenas en el campo, un interesante ejercicio de escalada a una altísima palmera de coco efectuada por un joven, y un baño en el río de



Fig. n.º 29.- *Un curiosa toma desde arriba del grupo de viajeros. Felipe y Román del Cossío (1º y 2º izq.) conversan y sonríen, 1928.*

un grupo de niños desnudos. Todo ello conforma una auténtica joya de interés etnográfico.

Felipe Cossío del Pomar (1888-1981) fue pintor, intelectual y político republicano. El hermano de Julia y cuñado de Juan Belmonte fue no sólo un notable personaje en la esfera intelectual y política de su país, sino que su círculo de amistad incluyó a Pablo Picasso, Marc Chagall y Henri Matisse en sus tiempos parisinos. Su involucración en la actividad política de su tierra lo condujo a simpatizar por la Alianza Popular

Revolucionaria Americana (APRA). Este viaje grabado en 1928 parece ser parte de su actividad política: los planos largos de las poblaciones rurales, las tomas de los indígenas y los acompañantes de su delegación invitarían a pensar que se trata de un viaje de investigación social de la nación. En general, el testimonio visivo es excepcional, y de extremo interés para investigadores de temas latino-americanos, estudios post-coloniales y estudios indígenas. No se excluye hacer una segunda y más profunda investigación sobre esta bobina con la colaboración de la Filmoteca Peruana.



Fig. n.º 30.- *Felipe Cossío del Pomar en una zona rural de Perú, 1928.*

SUIZA. AÑO DE GRABACIÓN: 1931. 9,5 MM – 12 CM
CÁMARA PATHÉ BABY. OPERADORES:
JUAN Y JULIA BELMONTE

Este filme es otra perla visual del archivo, también por ser probablemente el único de “autoría” de Juan y Julia Belmonte como operadores de cámara. En aquella época la familia Belmonte-Cossío tuvo que pasar varias y largas estancias en Suiza debido a los problemas de salud de Julia. En esta bobina están grabados unos momentos realmente privados del núcleo

familiar; las únicas personas que aparecen en el vídeo son los cuatro componentes de la familia: Juan, Julia, Blanca y Yolanda Belmonte.

La bobina alterna la grabación de un partido de hockey sobre hielo, en que participan las dos niñas, con unos momentos de la pareja Belmonte que se concede un intervalo romántico. Mientras que las hijas siguen en su partido, Juan y Julia se graban el uno al otro mientras patinan sobre el hielo. Resulta extremadamente conmovedor ver los fotogramas relativos al gran



Fig. n.º 31.- *Una curiosa imagen del diestro trianero patinando sobre hielo.* Suiza o Francia, 1931.

matador que, sin mucha experiencia, intenta mantener el equilibrio sobre el hielo; Julia aparece sonriente y feliz, mientras intenta patinar y esquiar. Las sombras de las siluetas de Juan y Julia se reflejan en el hielo mientras se graban, alternándose detrás de la Pathé Baby, una cámara introducida en el mercado para las grabaciones familiares desde hacía pocos años y joya técnica exclusiva para pocos afortunados capaces de permitirse un lujo como este. Queda por aclarar los motivos por los que se conserva esta grabación con ese tipo de cámara. Ha sido posible

visionar esta grabación exclusivamente gracias a la cooperación de la Filmoteca de Andalucía, siendo particularmente difícil encontrar un proyector de 9,5 mm. Es probable que no haya otras memorias vivas de este momento de la vida familiar del matador, no apreciándose en el video otras personas, ni la presencia de cámaras de fotos.

HANNOVER (ALEMANIA).

AÑO DE GRABACIÓN: 1931. 16 MM – 13 CM.

OPERADORES DESCONOCIDOS

En esta bobina aparece la familia Cossío del Pomar, reunida en Hannover para encontrarse con Julia Belmonte y con las niñas: en las imágenes se ha identificado a su hermana Carmela con su marido y su hijos, compañeros de juegos de Yolanda y Blanca. Los niños juegan con sus monopatines, en el columpio y en el parque, mientras que los adultos vigilantes graban estos instantes de vida diaria familiar en un país extranjero. La madre de Julia, Rosa del Pomar, también aparece en estos cuadros familiares.



Fig. n.º 32.- *Intertítulo original de la bobina del archivo video de Juan Belmonte.*

Destaca en esta película la presencia de un intertítulo insertado originalmente (en las otras bobinas la localización y el año están escritos a rotulador en las cajas de las mismas). En el minuto 06.17 aparece en fondo negro el rótulo: “Reunión de familia Hannover 1931”, con dibujos de monos que juegan (¿una manera para divertir a las hijas?). El intertítulo confirma que el cine

doméstico ya se había vuelto en los años treinta una práctica cultural familiar para reavivar los recuerdos, así como anteriormente se podía hacer sólo con las fotografías, en las cuales se apuntaban las fechas y los sitios, para volver a verlas de vez en cuando. La titulación de la bobina de Hannover parece indicar precisamente este uso del cine como memoria y práctica familiar.

NEVADA EN SEVILLA, AÑO DE GRABACIÓN 1954;
PRIMERA COMUNIÓN, AÑO DE GRABACIÓN 1956;
HERRADERO EN LA FINCA “GÓMEZ CARDEÑA”,
AÑO DE GRABACIÓN 1956. 16 MM – 14 CM. COLOR.
OPERADORES DESCONOCIDOS.

Estas grabaciones son interesantes por varias razones. Como se deduce de uno de los títulos, en los primeros minutos de las películas, ya en color y de notable calidad (es raro que el color original de las grabaciones familiares se mantenga tan bien en condiciones no óptimas de conservación), se aprecian imágenes de la zona del Prado y de la Exposición Ibero-Americana de la ciudad de Sevilla al día siguiente de la extraordinaria nevada ocurrida el 2 de febrero de 1954¹⁷. Además de ser un inequívoco testimonio visual de un fenómeno meteorológico inusual, los planos largos de la ciudad revelan aspectos interesantes sobre la evolución de la geografía urbana, uno de los aspectos más actuales de los estudios interdisciplinarios entre la cultura audiovisual y las otras ciencias.

A partir del minuto 09.39, después de otra grabación relativa a la Primera Comunión de uno de los nietos de Belmonte (el mismo colaborador e impulsor de este estudio, Javier Beca Belmonte) y en la que aparecen grabados casi exclusivamente los niños de la familia, la bobina enseña otra

¹⁷ Para entender el carácter extraordinario del evento meteorológico, cabe recordar que la siguiente nevada en Sevilla ocurrió el 10 de enero de 2010. Véase (Pérez Ávila, F., 2010).

documentación visual admirable para los estudios culturales de tauromaquia: un herradero en la finca “Gómez Cardeña”. La escena, rodada en 1956, nos lleva a ver a Juan Belmonte ya mayor, pero en gran forma.

El material es excelente en su contenido y, a pesar del operador amateur, contiene una buena composición de imágenes. La cámara, en la plaza de tienta, graba todos los momentos del herradero, con buenas tomas de los vaqueros y el mayoral, todos uniformados, con Belmonte que supervisa todo lo que



Fig. n.º 33.- *El diestro herrando la res. Gómez Cardeña, 1956.*

ocurre y que permite a sus nietos varones –con la debida asistencia de los mayores– herrar a fuego las reses. Muchos invitados y curiosos siguen el evento con interés, mientras que el mayoral Diego Mateo y el administrador de la finca, el ex-alcalde de Utrera Carlos Navarro, controlan desde cerca las operaciones. El testimonio visual del herradero, como momento de “iniciación” familiar a los toros, es recordado por otros miembros de la numerosa familia de origen de Juan Belmonte, como un momento “ritual” (Belmonte Luque, 2013: 463). Los últimos

dos minutos del vídeo enseñan algunas imágenes del tentadero de becerras, que otra vez cuenta con la participación de los nietos adolescentes de Juan Belmonte. El “abuelo” se queda al margen de la plaza con un capote preparado, para asegurar protección a sus nietos.

Cabe aquí subrayar la diferencia entre el papel de las hijas de Belmonte, que en las grabaciones de los años veinte *asisten* al acoso y derribo, y el de los nietos varones, que *participan* al herradero y toorean becerras. Aunque pueda asumirse la



Fig. n.º 34.- *El Pasma, capote a la mano, esperando a la becerro en la plaza de tienda de “Gómez Cardaña”, 1956.*

naturalidad –en aquella época– de la distinción de género en la educación de los niños, resulta interesante notar la modernidad de Julia Cossío del Pomar, filmada durante su *participación* activa en el acoso y derribo en 1928. La aparente adhesión a la conformidad de la cultura de la época en la educación de las hijas se ve reflejada también en la bobina siguiente.

MARBELLA; FINCA “EL HOYO” (TORREBLANCA);
FINCA “GÓMEZ CARDEÑA”. AÑO DE GRABACIÓN 1957 (¿?).
16 MM – 14 CM. COLOR. OPERADORES DESCONOCIDOS

Para los biógrafos e historiadores de cine, esta bobina revela contenidos relacionados con el mundo de Hollywood. Las grabaciones, de hecho, parecen contener un *scoop* sobre un periodo poco conocido de la vida de la actriz norteamericana Esther Williams.

Esther Williams (Inglewood, California 1921 – Beverly Hills, California 2013) fue la “mejor, y única, estrella del cine musical acuático” (Hischak, 2001: 352). A partir de su presentación en *Bathing Beauty* (*Escuela de sirenas*, George Sidney, 1944), se volvió reina de los estudios de la Metro Goldwyn Mayer (Cohan, 2002), hasta su decimonoveno musical, *The Big Show* (*El gran espectáculo*, James P. Clark, 1960). Una compilación de sus actuaciones en los musicales de la MGM se puede ver en una larga secuencia de *That’s Entertainment! (Érase una vez en Hollywood)*, Jack Haley Jr., 1974), y su duradera fama se confirma también a través de homenajes y parodias. Si Juan Belmonte está retratado en *Los Simpson*, Esther Williams está presente en *Los Muppets*, parodiada por la cerdita Piggy en una performance acuática¹⁸.

La presencia de la actriz en las grabaciones realizadas en las fincas “El Hoyo” y “Gómez Cardeña” parece, a primera vista, algo anecdótico: en los años cincuenta no era inusual leer en la prensa – tanto española como de Estados Unidos – noticias relativas a actores y actrices invitados a las fincas de célebres matadores. Así pues, el visionado de la bobina, aparentemente, muestra a Williams y a su hija Susan (de cuatro años) en su “simple” faceta de invitadas en la finca de la familia Belmonte. Sin embargo, este no parece ser el caso. Al contrastar con fuentes secundarias, parece que en este vídeo se encuentra el lugar miste-

¹⁸ *The Great Muppet Capers* (Jim Henson, 1981).

rioso en donde la actriz quiso esconderse durante el verano de su separación de su marido, Ben Gage. Según la autobiografía de la estrella (Williams, E. y Diehl, D. 1999) se conocen las razones de su inesperado divorcio del padre de sus tres hijos: como cuenta la misma Williams, Gage había dejado a la familia en la ruina económica, y su adicción al alcohol había decretado el fin del matrimonio. En aquel momento, la actriz quiso alejarse de Hollywood durante algunas semanas, eligiendo España para buscar tranquilidad, sin exponerse a la prensa rosa, ávida de *gossip*.

En efecto, una noticia breve de la revista de cine *Primer Plano* (Morales, 1957: 18), informa sobre la presencia de la



Fig. n.º 35.- *Esther Williams enseñando figuras de natación sincronizada.*

actriz en España con su hija para pasar “unas vacaciones”, sin su marido y sus dos hijos varones, que se han quedado en California. La periodista Sofía Morales no añade otros detalles, construyendo el artículo exclusivamente sobre la llegada de Williams a Madrid, algo inusual por parte de la revista cinematográfica, acostumbrada a detallar las noticias sobre las estrellas de Hollywood en España. En este caso, Morales no consigue sacar más informaciones: no hay recepciones oficiales, ni fiestas en El Pardo con la familia de Franco, ni está el equipo del *NO-DO* que –al unísono con la revista– sigue el viaje de las estrellas por la nación.

La actriz se queda en las casas de la familia Belmonte, y es arropada en un momento personal muy complicado. El matador y sus hijas, ya adultas y madres de hijos que serán los compañeros de juegos de la pequeña Susan, protegen a la estrella de Hollywood de la prensa y de los curiosos, dándole la privacidad deseada y tratando a la mujer como a una amiga. La naturaleza privada de la relación entre Esther Williams y la familia del matador es tal, que hasta en la autobiografía de la actriz no se hace mención de su estancia con los Belmonte¹⁹, como si se tratara de un episodio íntimo que no se desea compartir con nadie.

En general, la calidad de la grabación es excelente y las imágenes revelan varios detalles que llevan a reflexiones interesantes sobre varios aspectos, transformando un documento visual sobre un día en la piscina de la finca en un tratado sobre la cultura social en la España de los años cincuenta.

En primer lugar, a veces las tomas de Esther Williams se asemejan más a un reportaje de moda y estilo que a una grabación doméstica. La actriz “desfila” delante de la cámara, nada graciosamente en el agua, enseña su mejor perfil y cubre estratégicamente sus abdominales con un pañuelo (o posicionando a su hija y a los hijos de Blanca Belmonte delante de su figura) cuando la posición de la cámara no es de su agrado²⁰.

¹⁹ Esther Williams tuvo la posibilidad de encontrar y conocer a varios matadores de toros, y cuenta en su autobiografía algunos episodios, siempre relativos a eventos sociales y profesionales, como recepciones oficiales para promocionar sus películas. Resulta así curioso el silencio sobre esta relación con la familia de Juan Belmonte, explicable solamente por el hecho de ser de naturaleza puramente personal. Aunque la prensa haya retratado a la estrella de Hollywood con el matador en algunos eventos, esta estancia de la actriz en las fincas de Belmonte se han mantenido extrañamente reservada.

²⁰ En su autobiografía hay varios comentarios sobre la dificultad de no dejar de ser ‘Esther Williams’ («*hard not to be Esther Williams*») y también sobre los placeres sencillos de nadar sin coreógrafos ni cámaras («No Busby [Berkeley], no cameras, no studio») (Williams y Diehl, 1999: 337 y 342).

Como subrayan los investigadores de *Star Studies*, las estrellas de cine de género femenino tienen más dificultades culturales que sus compañeros de género masculino a la hora de envejecer. Christine Gledhill subraya cómo las actrices alcanzan al público primeramente a través de su cuerpo (Gledhill, 1991: 210) y Susan Hayward reitera que las mujeres tienen problemas con la edad no sólo en relación con su profesión (a partir de los cuarenta se pierden muchos papeles de protagonista), sino también en relación con el propio público, que «no quiere que su



Fig. n.º 36.- *Esther Williams con su hija Susan.*

estrella envejezca» (Hayward, 2013: 357). Esther Williams, que estuvo contratada por la MGM hasta 1960, comunica a través de estas imágenes en “El Hoyo” una cierta precaución ante la cámara, preocupándose por cómo la están grabando.

Sin embargo, a pesar de su intento por “controlar” la cámara, en el agua de la piscina de “El Hoyo” se divierte nadando, y enseñando a los divertidos familiares de Belmonte unas figuras clásicas de la natación sincronizada. Williams luce un cuerpo muy atlético, poco usual en las mujeres de la época. El

académico Steven Cohan cita a la actriz como una de las pocas excepciones al «*show-girl standard*» del cuerpo femenino, especialmente debido a su atletismo, su fuerza física y sus capacidades deportivas²¹.

En segundo lugar, se nota una diferencia entre las mujeres presentes en esta grabación: Williams es la única en bikini; las hijas de Belmonte y sus amigas españolas visten bañadores enteros. El bikini en España es todavía una prenda escandalosa, demasiado moderna para un país católico y conservador como España²². Otra vez nos encontramos con matices diferentes entre la cultura aparentemente más libre de la generación de Julia Belmonte, que en las grabaciones de los años veinte/treinta aparece como moderna y atrevida (pelo corto à *la garçon*, vestidos *charleston*, participación en las actividades a caballo de la ganadería, etc.), y el ambiente más conservador que vivió la generación de las hijas del *Pasmo de Triana*.

La diferencia entre la actriz americana y las demás mujeres, así como la relación de amistad entre la estrella del cine, Williams, y la leyenda de la tauromaquia, Belmonte, siguen apareciendo en la parte final de la bobina, relativa una fiesta campera en “Gómez Cardeña”. La estatuaría actriz, todavía en perfecta forma a pesar de su edad ya cercana a los cuarenta, aparece a caballo, en tomas de medio cuerpo, sonriente delante de

²¹ «When the camera lingers on...her naked thighs in *Million Dollar Mermaid* (1952), the physical strength, awesome muscularity, and disciplined athleticism connoted by her body...transform the showgirl basis of her...star image» (Cohan, 2002: 98).

²² Por poner un ejemplo del carácter moralizador de la España de la época, se puede recordar que en las películas proyectadas en la nación el primer “bikini cinematográfico” fue aprobado por la censura sólo en 1962, para el filme *Bahía de Palma* de Juan Bosch. Además, fue permitido mantener la secuencia por el hecho de que aparecía en bikini la actriz alemana Elke Sommer, que en la película interpretaba el papel de “extranjera”.

la cámara. En las siguientes escenas, ya en la plaza de tianta, Williams se distingue de los demás invitados por su capacidad casi innata de atraer la cámara en su dirección. Es de gran ternura la imagen de la estrella de Hollywood que se acerca a un elegante Juan Belmonte en chaqueta blanca, lo coge del brazo y se apoya en su hombro cerrando los ojos y sonriendo. Belmonte acepta el gesto de cariño con alegría e igual ternura, le dice algo que hace reír a la actriz y a su vez sonríe ante la cámara. La confianza y la actitud de amistad personal, casi familiar, entre *El*



Fig. n.º 37.- *Una tierna imagen de la estrella del cine y del diestro.*

Pasmo y Williams se refleja también en otras imágenes del archivo fotográfico privado de Javier Beca Belmonte. Una foto que retrata a las dos estrellas en una recepción muestra a Williams en la misma postura. Belmonte apoya con delicadeza, y sólo parcialmente, su mano en la cintura de su célebre amiga en actitud protectora.

En la última parte de la bobina, durante la fiesta campera en “Gómez Cardeña”, Esther Williams sigue distinguiéndose por su atuendo, shorts y camiseta ajustada. La grabación termi-

na con unas escenas que representan una absoluta gema para los aficionados e historiadores de la tauromaquia: Juan Belmonte, asistiendo con Williams a la capea de una vaquilla, no resiste a la tentación de bajar al ruedo, y se acerca deprisa a la escalerita que conduce desde el balcón de invitados a la arena. La cámara graba así a Belmonte, con una elegante chaqueta blanca, mientras pega unos pases al animal con pureza y torería, con los pies bien fijos en el suelo y demostrando que, a sus sesenta y cinco años de edad, sigue manteniendo su toreo excepcional.



Fig. n.º 38.- Juan Belmonte, con 65 años de edad, muleteando en la plaza de tienda de "Gómez Cardeña", 1957.

Los últimos segundos de la grabación desvelan toda la simpatía de Blanca Belmonte Cossío, la segunda hija del diestro, y su alegría por divertirse con sus hijos en la misma piscina en donde hacía pocos días antes habían pasado unos momentos de disfrute con la gran actriz. En el agua, Blanca mira desafiante a la cámara que la está grabando, y en un instante de humor imita a la estrella exagerando adrede unos movimientos de natación sincronizada, delante de sus divertidos hijos y marido.

“EL HOYO”, TORREBLANCA; MARBELLA;
HACIENDA “GÓMEZ CARDEÑA”; ZOOLOGICO DE JEREZ.
AÑO DE GRABACIÓN 1961. 16 MM – 13 CM. COLOR.
OPERADORES DESCONOCIDOS

La bobina que cierra el archivo contiene imágenes de Juan y Julia Belmonte y sus familiares disfrutando de un día en el campo con la familia. Los minutos centrales contienen planos largos de la dehesa y de los vaqueros a caballo. Otros instantes captados por la cámara reproducen algo ya visto en las otras gra-



Fig. n.º 39.- *Juan Belmonte, dando un espectacular pase con los pies juntos.*

baciones: una capea en la plaza de tienta, con Juan Belmonte esta vez presente como espectador. El diestro, rodeado de sus más jóvenes familiares, vuelve a exhibir la ternura del abuelo con sus nietos más pequeños, a los que dedica todas sus atenciones. Belmonte, en su madurez y en la tranquilidad de su entorno –la familia y el campo–, es grabado también en una simpática situación: una tertulia toda femenina en la que el matador se concede unos momentos de relax. Con esta última imagen se quiere en este momento concluir el primer viaje cultural alrede-

dor del archivo de vídeo familiar del *Pasmo de Triana*. Una última bobina, rodada ya en 1963, un año después de la muerte del matador, es el perfecto colofón final, con las imágenes de la familia Belmonte Cossío –sus hijas y sus nietos–, testimonios de la continuidad de la vida. De hecho, un plano de las nietas más pequeñas de Juan Belmonte, Miriam y Blanca, vestidas de gitanas y bailando frente a la cámara, reproducen exactamente la misma escena encontrada en la bobina de 1928. Las dos nietas, igual que las hijas de Belmonte cuarenta años antes, se cogen de las manos y sonríen acercándose a la cámara, perpetuando sus tradiciones familiares y culturales.

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL “PROYECTO BELMONTE”
COMO ESTUDIO DE CASO

El primer acercamiento académico al archivo familiar de Juan Belmonte nos permite adelantar algunas conclusiones significativas sobre su importancia, en general, y sobre la importancia de este específico archivo, en particular.

En general, estas grabaciones “hablan” de los hábitos culturales de una época que atraviesa buena parte del siglo XX. Como ya se ha mencionado, un detalle significativo lo ofrece el análisis de la moda femenina, como espejo de la evolución del estilo y sobre todo como signo de los cambios culturales y políticos. Además, esta tipología de películas puede contener grabados eventos y lugares de naturaleza excepcional, variable e insólita, confirmando su importancia como documentos históricos. Por último, estos filmes añaden documentación sobre momentos de la vida doméstica, permitiendo el análisis de diferentes núcleos sociales grabados en sus espacios y/o en sus eventos (bautizos, bodas, vacaciones, etc.), en un determinado momento histórico.

Aquí precisamente se sitúa la importancia singular del archivo de Belmonte, por ser un personaje público de gran

impacto cultural. Entre los elementos más originales están las localizaciones y los eventos filmados que incluyen varios detalles notables para otros tipos de estudios, como la mencionada grabación en Perú o la nevada sevillana. En efecto, los lugares domésticos y el entorno social de la familia Belmonte ofrecen contenidos que se pueden estudiar bajo el prisma de varios campos de investigación relativos al cine nacional e internacional, a los *Star Studies* (de cine y de tauromaquia), a la historia española del siglo XX y, naturalmente, a la historia de un personaje ejemplar de una época, Juan Belmonte.

En la presencia del *Pasmo de Triana* en sus vídeos domésticos, a veces, se nota una brevedad que podría llevar a reflexiones simplistas, relativas al aura de timidez que siempre le rodeó. Sin embargo, si bien es verdad que Juan Belmonte no fue un hombre amante de las ceremonias y de los protocolos (su animadversión a los ceremoniales lo llevó a organizar su propia boda sin su presencia²³), ello no significa que el matador no fuera, a su manera, extrovertido y alegre.

En las secuencias de los eventos más formales, como la recepción de los invitados en 1928, el elegante Juan Belmonte aparece nervioso, reticente a que la cámara lo grabe en primer plano, impaciente por quitarse del jaleo de los saludos, abrazos y besos. Sin embargo, en las capeas, herraderos y todas las actividades relacionadas con la dehesa, el matador aparece sonrien-

²³ «Me horrorizaba, sin embargo, la idea de casarme. Por más que le daba vueltas no me acostumbraba a la idea de verme vestido de *chaquet* ante un cura. Siempre he tenido una repugnancia instintiva a las ceremonias. Odio con toda mi alma las bodas, los bautizos, los entierros y las recepciones. En los entierros, aun los de personas queridas, me entra una risa que no sé sofocar. Descubrí entonces que, mientras yo iba a Venezuela, otro se podía casar por mí. Y aquello me gustó mucho. Me casé, pues, por poderes, con lo que eludí la enojosa ceremonia. No estuve en mi boda, no he estado en los bautizos de mis hijas, no he ido a ninguna de las ceremonias a que me han invitado, y sospecho que ni siquiera voy a estar en mi entierro» (Chaves Nogales, 2012: 256-257).

te, dicharachero, controlando la situación y pendiente de las personas involucradas en la acción. El bienestar del *Pasmo* –y hasta un deseo de protagonismo– se manifiesta especialmente en la grabación con Esther Williams en la plaza de tienda de “Gómez Cardeña”. Así como la estrella de cine se muestra en su faceta de nadadora profesional en la piscina de “El Hoyo”, a Juan Belmonte le agrada presentarse en el ruedo delante de su prestigiosa invitada y de sus amigos. Con sesenta y cinco años de edad, el matador se gusta en su faena enseñando, como la actriz, su mejor “perfil”. En este sentido, se establece un paralelismo entre el mundo del cine y el de la tauromaquia, a través de la comparación de las dos estrellas, que tienen en común el hecho de sentir cómo su “actuación” nunca se acaba, y que tienen que mostrar su poderío físico y sus habilidades en todo momento, incluyendo el más privado.

Además, la modernidad y el papel de Juan Belmonte como hombre de cultura –y no como “objeto” de interés cultural– también se reflejan en el análisis del archivo filmico. Casi todos los matadores procedentes de las clases sociales más desfavorecidas corren el riesgo de ser víctimas del “síndrome de Juan Gallardo”. Así, la pátina de romanticismo de novela taurina que los rodea transforma a los toreros en una encarnación del protagonista de *Sangre y arena*: pobres, incultos y con el malestar de no saber cómo comportarse en sociedad. A pesar de las numerosas biografías y las aclaraciones históricas, Belmonte queda en el imaginario colectivo como una metáfora de movilidad social típica de la España de comienzos del siglo XX. Antes bien, las grabaciones y la “actuación” de Juan Belmonte en sus vídeos privados confirman su posición cultural como parte “activa” de su entorno social: moderno, curioso con el cine, y cómodo con su mujer y sus invitados de alta alcurnia. Pese a la antipatía por las parafernalias de las ceremonias, las imágenes nunca enseñan incomodidad “social”.

En este aspecto, resultan de particular relevancia los “personajes secundarios” de las películas domésticas de Juan Belmonte, que en este artículo no han sido objeto de estudio. Algunas personas identificadas en las varias cintas son por sí mismas parte de la historia española: entre los diferentes invitados y amigos de la familia Belmonte, por ejemplo, se encuentran familiares del conocido personaje político Esperanza Aguirre o del general Miláns del Bosch. Los investigadores de otros ámbitos podrán encontrar material biográfico interesante para sus estudios.

Por lo que concierne a la pareja de Juan y Julia Belmonte, las cámaras graban a una pareja compenetrada: la mirada seria del matador se desvanece con su mujer, con la que sonríe, y se ríe. A la relación personal entre el hombre y su mujer está dedicada la última reflexión sobre la unicidad de los archivos fílmicos familiares y sus múltiples relevancias.

Las películas domésticas, en muchas ocasiones, incluyen un factor que ningún otro soporte o fuente pueden ofrecer a los investigadores: la mirada dinámica subjetiva del objeto de estudio. En este caso, un logro único que el “cine belmontino” nos regala es un momento feliz en la vida del matador, vivido a través de sus ojos, distinto del carácter estático que nos daría el mirar una foto tomada por él. En la bobina de 1931 relativa a sus vacaciones familiares en las montañas, hay unos momentos exclusivos de la pareja Belmonte que se graba alternándose detrás de la Pathé Baby. Aproximadamente en el tercer minuto de la bobina, Juan Belmonte está grabando a Julia que se atreve a una bajada en esquí. La cámara sigue en panorámica horizontal a la mujer que, desconociendo todavía la técnica para pararse, se cae al suelo para frenar la bajada. En este momento la cámara se mueve rápidamente en movimientos oscilatorios verticales de pocos centímetros, perdiendo momentáneamente el enfoque sobre Julia. En pocos segundos, la cámara vuelve sobre

la mujer que, mirando al objetivo, se ríe, se levanta desgarbadamente, comenta algo y sigue riendo. En este instante, hemos sido testigos de la alegría de Juan Belmonte que, viendo a su mujer manejarse mal con los esquíes, no ha podido frenar su risa por la caída de Julia, y el movimiento de su cabeza durante la risa ha provocado los movimientos de la cámara.

Gracias a este vídeo hemos vivido, y podemos volver a revivir, un recuerdo de Juan Belmonte en primera persona, a través de sus propios ojos y cuerpo. El cine, que nos introduce “dentro de la pantalla” con la magia de los planos subjetivos, nos ha llevado a vivir como protagonistas un feliz episodio de la vida íntima de Juan Belmonte.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, P. (2013): “Juan Belmonte y los intelectuales” en Romero de Solís y Gil González, J.C. (eds.): *Juan Belmonte. La epopeya del temple*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 189-214.
- Amorós, A. (1998): *Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid, Alianza.
- Barthes, R. (1957): *Mythologies*. París, Éditions du Seuil.
- Belmonte Luque, J. (2013): “Belmonte, bastión familiar” en Romero de Solís y Gil González, J.C. (eds.): *Juan Belmonte. La epopeya del temple*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 457-474.
- Belmonte Rodríguez-Pascual, J. (2013): “Belmonte, un genio predestinado” en Romero de Solís y Gil González, J.C. (eds.): *Juan Belmonte. La epopeya del temple*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 251-288.
- Caramella, S. (2013): “Juan Belmonte y el cine mudo español. Reflexiones sobre una investigación de cine y estudios culturales”, en Romero de Solís y Gil González, J.C. (eds.): *Juan Belmonte. La epopeya del temple*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 367-398.
- Cohan, S. (2002): “‘Feminizing’ the Song-and-Dance Man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical” in Cohan, S. (ed.) *Hollywood Musicals: the Film Reader*, Londres, Routledge.
- Cuevas Álvarez, E. (ed.) (2010): *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid, Ocho y Medio.
- Chaves Nogales, M. ([1934] 2012): *Juan Belmonte, matador de toros*. Madrid, Libros del Asteroide.

- Cherchi Usai, P. (2000): *Silent Cinema. An Introduction*, Londres, BFI.
- Dyer, R. (1979): *Stars*, Londres, BFI.
- Gledhill, C. (ed.) (1991): *Stardom: Industry of Desire*, Londres, Routledge.
- Gil González, J. C. (2009): “Juan Belmonte o la forja de un héroe popular” en: Bellido, P. y Cintas, M. (eds.) *El periodista comprometido. Manuel Chaves Nogales, una aproximación*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Vol. I, págs. 53-62.
- _____ (2010): “Ignacio Sánchez Mejías, un periodista de personalidad inquieta” en *Revista de la SECI*, nº. 21, págs. 44-70.
- Hayward, S. (2013): *Cinema Studies, the Key Concepts*, Londres, Taylor & Francis.
- Hemingway, E. ([1939] 2004): *Death in the Afternoon*. Londres, Arrow Books.
- Hischak, T. (2001): *Film it with Music: an Encyclopaedic Guide to the American Movie Musical*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- Ishizuka K. y Zimmerman P. (eds.) (2007): *Mining the Home Movie, Excavations in Histories and Memories*. Berkeley, University of California Press.
- Morales S. (1957): “Esther Williams se bañó en El Escorial con un bañador prestado” en *Primer Plano*, n.º 883 (15/09/1957), 18.
- Morin, E. (1957): *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil.
- Odin, R. (1995): *Le film de famille: usage privé, usage public*. París, Éditions Méridiens Klincksieck.
- Pérez Ávila, F. [online]: “Nevada histórica” en *Diario de Sevilla* 11/01/2010. <http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/603131/nevada/historica.html> (último acceso 03/11 /2015).
- Shingler, M. (2012): *Star Studies: A Critical Guide*, Londres, BFI.

- Teruel, Susana (2015): *Ignacio Sánchez Mejías. Un torero en la literatura*, Universidad de Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.
- Utrera Macías, R. (2000): *Film Delp-Nazarí*, Productoras Andaluzas Sevilla, Filmoteca de Andalucía.
- Williams, E. y Diehl, D. (1999): *The Million Dollar Mermaid*, Waterville, Thorndike Press.

