

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011 / TOMO XCIV



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ACTAS DE LAS I JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO ARAHALENSE

PÁGS.

EL LUGAR DE EL ARAHAL EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ Y JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Presentación

13-15

JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Fuentes para la Historia Medieval del lugar de Arahal

17-49

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ
El lugar de Arahal y la *Banda Morisca*. La frontera compartida (siglos XIII-XV)

51-67

JOSÉ MARÍA ALCÁNTARA VALLE Y HELENA ANGULO BLANCO
Morón en el *Libro del Repartimiento de Sevilla*

69-85

MARÍA ANTONIA CARMONA RUIZ
La villa de Arahal en el contexto de las actividades ganaderas
en la *Banda Morisca*

87-103

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ
La documentación medieval y moderna de La Puebla de Cazalla
en la Sección Nobleza, Fondo Osuna, del Archivo Histórico Nacional.
Un proyecto de investigación local

105-127

JUAN DIEGO MATA MARCHENA
Notas sobre Arahal (siglos XIV a XVI) en la Colección Local de la Biblioteca
Pública Municipal de Morón de la Frontera

129-154

IGNACIO ATIENZA HERNÁNDEZ Y FRANCISCO LEDESMA GÁMEZ
Un señorío en los siglos modernos. Arahal entre la dependencia
y la emancipación

155-178

JOAQUÍN RAMÓN PÉREZ BUZÓN
Arahal en los inicios de la Edad Moderna: contribución
al poblamiento de Villamartín y segregación de Morón

179-203

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO
Barrocos e ilustrados en la Parroquia de la Magdalena de Arahal

205-226

JOSÉ MANUEL NAVARRO DOMÍNGUEZ
Propuestas didácticas para la enseñanza del patrimonio
histórico-artístico de Arahal

227-242

HISTORIA

FERNANDO BEJINES RODRÍGUEZ

El castillo y casa-palacio del señorío de Los Palacios del Atalayuela:
aproximación patrimonial al origen de Los Palacios y Villafranca (Sevilla)

245-261

JUAN CARTAYA BAÑOS

«Que se auia pedido limosna para enterrallo». Una información definitiva
sobre la muerte de Mateo Alemán en México

263-281

ANA GLORIA MÁRQUEZ REDONDO

El apoyo de Sanlúcar a Sevilla en la pugna por el comercio de Indias

283-306

CASTO MANUEL SOLERA CAMPOS

Un arrabal sevillano: los Humeros de la Puerta Real. Algunos datos
sobre su población y límites.

307-320

ARTE

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

El tenor ecijano Fernando Valero y su éxito en Estados Unidos (1891-1892)

323-346

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

Nuevas aportaciones a la obra pictórica de Antonio Castillo Lastrucci

347-382

ROSARIO MARCHENA HIDALGO

Las pinturas de Santa María del Águila de Alcalá de Guadaíra

383-396

ANTONIO MARTÍN PRADAS

Mobiliario perteneciente al coro del convento de la Merced de Écija

397-413

FRANCISCO JAVIER MONCLOVA GONZÁLEZ

Aproximación a la arquitectura hospitalaria en Sevilla durante la
Edad Moderna: estudio de los planos y edificios de los hospitales
del Amor de Dios y Espíritu Santo

415-436

MARÍA JESÚS SANZ

Testamentos e inventarios de plateros sevillanos en la primera mitad
del siglo XVI. Estudio de sus ajuares personales
y de sus instrumentos de trabajo

437-457

AMORES CARREDANO, FERNANDO Y OTROS: <i>El castillo de Mairena del Alcor. El legado de Jorge Bonsor y Dolores Simó.</i> POR ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ	461-463
CRUZ ISIDORO, FERNANDO: <i>La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio histórico-artístico.</i> POR JOSÉ RODA PEÑA	463-466
DELENDIA, ODILE: <i>Zurbarán. Catálogo razonado y crítico (vol. 1) y Zurbarán. Los conjuntos y el obrador (vol 2).</i> POR JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ	466-468
DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, JUAN BOSCO: <i>Joaquín Sáenz. Una poética del paisaje.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	468-471
MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: <i>La piel de la arquitectura. Yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII.</i> POR MIGUEL A. CASTILLO	472-475
MORENO ALONSO, MANUEL: <i>El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. Un lugar de memoria nacional.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	476-477
OZANAM, DIDIER Y TÉLLEZ ALARCIA, DIEGO (eds.): <i>Misión en París. Correspondencia particular entre el marqués de la Ensenada y el duque de Huéscar (1746-1749).</i> POR JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ	478-479
PACO, MARIANO DE: <i>El teatro de los hermanos Álvarez Quintero</i> POR MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO	479-482
PINEDA NOVO, DANIEL: <i>Antonio Machado y Núñez, naturalista y político (1815-1896).</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO	482-487
RUIZ ROMERO, MANUEL: <i>Inventario bibliográfico sobre Historia de la Comunicacion Social en Andalucía.</i> POR CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ	488-490

ARTÍCULOS

Arte



Nuevas aportaciones a la obra pictórica de Antonio Castillo Lastrucci¹



JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

Universidad de Sevilla

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Más conocido por sus obras de imaginiería, Antonio Castillo Lastrucci cultivó también la pintura durante su dilatada trayectoria profesional, fundamentalmente en sus inicios. Se trata, no obstante, de una disciplina prácticamente desconocida no sólo por el gran público, sino también por los especialistas. A ello contribuye el que la mayoría de sus ejemplares permanezcan ocultos bajo el pseudónimo del artista. En el presente artículo presentamos cinco nuevas piezas que se suman al catálogo del autor. Tres de ellas son de asunto taurino, temática tan querida por el escultor; mientras que las dos restantes pertenecen a la iconografía mariana.

PALABRAS CLAVE: Antonio Castillo Lastrucci, Sevilla, siglo XX, Neobarroco, pintura.

ABSTRACT: Antonio Castillo Lastrucci, best known for his works of imagery, also cultivated the painting during his career, primarily in his infancy. It is, however, a virtually unknown discipline not only by the public but also by specialists. This is aided by that most of his copies remain hidden under the pseudonym of the artist. In this article we present five new pieces that join the list of the author. Three of them are subject bullfighting theme so dear to the sculptor, while the remaining two belong to the Marian iconography.

KEY WORDS: Antonio Castillo Lastrucci, Seville, twentieth century, neo-baroque, painting.

Antonio Castillo Lastrucci, como hemos probado documentalmente, nació en Sevilla el 20 de febrero de 1878.² Vino al mundo, como era costumbre entonces, en la casa familiar n.º 34 de la antigua calle Quesos, hoy Antonio Susillo, en el barrio de la Feria o de la Alameda Vieja de Hércules. Sus padres fueron Eduardo Castillo del Pino, natural

1. La elaboración de este trabajo no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de don Luis Manuel Alarcón de la Lastra, conde de Peñaflor de Argamasilla; doña Dolores Sánchez-Mejías González, don Adolfo Arenas Castillo, don Joaquín Mencos y Guajardo-Fajardo, don Emilio Gómez Piñol, doña Ana Ruiz Rebollo, don Rafael Cabrera Bonet y doña Inmaculada Molina Álvarez.

2. Registro Civil de Sevilla, Sección 1.ª, tomo 25/2, f. 346v, Certificado de nacimiento de D. Antonio Castillo Lastrucci, Sevilla, 22 de febrero de 1878.

de Alhaurín el Grande (Málaga), propietario de una industria dedicada a la sombrerería; y de su esposa Araceli Lastrucci del Castillo. Vivió, pues, en el seno de una familia numerosa, bien acomodada económicamente. Sus hermanos fueron Amalia, Eduardo, Adolfo, Arturo y Manuel.³

Sobre su formación académica inicial, por ahora, se conoce poco. Estudió en el Colegio San Luis Gonzaga.⁴ Pero, en su domicilio paterno, contó con el inestimable apoyo de profesores particulares que completaron sus estudios. No obstante, hasta el momento, se desconoce la fecha exacta en que inició su preparación artística. Su maestro fue Antonio Susillo Fernández, uno de los máximos exponentes de la escultura española de la segunda mitad del siglo XIX.⁵ Por consiguiente, fue condiscípulo de Viriato Rull, Fernando de la Cuadra, Joaquín Gallego, Miguel Sánchez-Dalp y Calonge de Guzmán, Gustavo Luca de Tena, Joaquín Bilbao Martínez y Lorenzo Coullaut Valera.⁶

El joven Castillo Lastrucci, como se sabe, perfeccionó sus conocimientos plásticos en la sección de Bellas Artes de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Sevilla, adjunta al Museo de Pinturas de la ciudad, en el mismo exconvento de la Merced Calzada. Ingresó en dicho centro al mediar la década de los noventa. Allí tuvo como profesores, entre otros, a Francisco Marco, en Modelado y Escultura; a Pedro Domínguez, en Ensamblado y Vaciado; a Gonzalo Bilbao, en Colorido y Composición y a José María Rodríguez de Losada. Por entonces, Virgilio Mattoni le influye pictóricamente. Razón por la cual, a partir de esa fecha, cultiva la escultura y la pintura indistintamente.

La primera etapa de su quehacer escultórico, considerada como *Modernista*,⁷ acusa la benéfica influencia del realismo y del regusto romántico de Susillo. Que esto es así lo prueban sus obras de carácter profano: relieves, grupos escultóricos, bustos, retratos, sepulcros y monumentos públicos. Con ellas concurre a los certámenes y concursos públicos que se convocan. Y en todas se refleja la impronta academicista propia de la Escuela Industrial de Artes y Oficios donde estudiaba.

3. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Antonio Castillo Lastrucci. Estudios sobre el artista*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2009, tomo I, pp. 46-47.

4. ROSA MATEOS, Antonio de la: *Castillo Lastrucci: su obra*, Edita Hermandad del Silencio de Almería, Almería, 2004, p. 34.

5. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: «Dos esculturas de Antonio Susillo en la iglesia parroquial de la Granada de Riotinto (Huelva)», en *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte: El Arte del siglo XIX*, Valladolid, 1978, tomo II, pp. 27-29; Ídem: «Antonio Susillo, entre el último romanticismo y el primer realismo», en *Temas de Estética y Arte*, tomo XI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 25-68; Íd.: «Nuevas aportaciones sobre la vida y obra de Antonio Susillo», en *Laboratorio de Arte*, n.º 10, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 289-318; y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: «Cuatro nuevas obras del escultor Antonio Susillo», en *Laboratorio de Arte*, n.º 23, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011, pp. 391-414.

6. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: «Nuevas aportaciones a la obra religiosa de Antonio Castillo Lastrucci», en *Laboratorio de Arte*, n.º 22, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, p. 430.

7. TOBAJA VILLEGAS, Manuel: «XXV Aniversario de la muerte de Castillo Lastrucci» (II), en *ABC*, Sevilla, 31 de marzo de 1992, p. 64.

La Diputación Provincial de Sevilla le beca, durante los años 1915 y 1916, para que amplíe su formación en el extranjero, programando de inmediato viajar a París y Roma.⁸ Pero, por desgracia, la Primera Guerra Mundial le obligó a permanecer una larga temporada en la capital de Francia. Allí conoce a fondo el panorama artístico parisino, impregnándose de las últimas vanguardias. Luego, el empezar el conflicto bélico, se traslada a Madrid, donde se dedica a estudiar a los grandes pintores españoles del siglo XVII.⁹

A pesar de todo, Castillo Lastrucci, al regresar a la ciudad de la Giralda, continúa aferrado al realismo de progenie susillesca. En 1922, al recibir los primeros encargos de imaginería procesional por parte de las hermandades de penitencia de Sevilla y Málaga, inicia su segunda etapa, que ha dado en llamarse *Ecléctica*, ya que alterna la labor escultórica anterior con las formas neobarrocas propias de su producción religiosa.¹⁰

Sin embargo, no será hasta 1936, tras los lamentables sucesos de la Guerra Civil, cuando se entregue por completo al arte sacro. Así pues, en esa fecha, comienza su tercera y última etapa artística. Sus imágenes responden siempre, desde el punto de vista estilístico, al gusto neobarroco sevillano. En todas ellas combina con acierto las maneras, sentimientos y sugerencias montañesinas y mesinas con sus aportaciones y grafismos personales. De esta forma logra definir un estilo artístico singular de indudables valores plásticos y de indiscutible reconocimiento popular.

En el campo pictórico, como queda expuesto líneas atrás, Antonio Castillo Lastrucci también hizo desde el principio sus aportaciones. Los cuadros se ajustan, sin más, a las tendencias estilísticas en boga en la Sevilla del momento. Además de interesantes retratos,¹¹ ejecuta pinturas de pequeño formato, con fines meramente retributivos. Todos los conservados son de temas costumbristas: gitanos, escenas taurinas o vistas monumentales de Sevilla. El dibujo nítido y el colorido luminoso resaltan intencionadamente el pormenor y el tipismo convencional de la época. Por lo general suele firmar sus telas con el pseudónimo «M. Salvatella».

Buenos ejemplos de todo ello son el *Autorretrato* del artista (1918), óleo sobre lienzo, hoy en la colección particular de don Adolfo Arenas Castillo; y otros tres peque-

8. Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante HMS): «El escultor Castillo, pensionado», en *El Liberal*, Sevilla, 16 de abril de 1915, s.p.: «En la sesión de la Comisión provincial, reunida ayer, se acordó conceder una pensión al notable escultor sevillano Antonio Castillo, para que hasta fines de 1916 perfeccione sus estudios artísticos en el extranjero. Merece plácemes la Diputación provincial, que ha sabido honrar el mérito de nuestro compaísano dándole facilidades para que en París y Roma adquiera su arte la consagración que necesita y su talento todo el amplio vuelo que indudablemente ha de tener al convivir con las grandes enseñanzas artísticas del extranjero. Reciba nuestro querido amigo el señor Castillo, tan modesto y tan acreedor al galardón que ahora recibe, la felicitación más sincera.»

9. CASCALES MUÑOZ, José: *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el S. XII hasta nuestros días*, Toledo, 1929, tomo II, pp. 80-81.

10. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., *Estudios sobre el artista*, 2009, tomo I, pp. 61-65.

11. *Ibidem*, *Inventario de obras*, 2009, tomo II, n.º III.5-14, pp. 364-365.

ños óleos sobre tabla más que representan *La Giralda desde el arco de entrada al Patio de Banderas*, *Gitana en la calle Ángeles* y *Toro*. Estos últimos, como hemos apuntado anteriormente, firmados por «M. Salvatella», se conservan en la colección particular de doña Mercedes Arenas González.¹²

Sirvan, pues, como introito, las palabras precedentes para hacer especial hincapié en el estudio de la faceta pictórica de Castillo Lastrucci. Aspecto prácticamente desconocido hasta ahora, no sólo para el gran público, sino también para los especialistas. Con el presente trabajo contribuimos de forma especial al esclarecimiento del tema que nos ocupa. Presentamos, por consiguiente, como obras suyas cuatro pinturas más. Gracias a cada una de ellas afianzaremos morfológicamente las concreciones, la técnica y la sensibilidad del autor.

Es obvio que haya de todo en su dilatado quehacer plástico. Su inquebrantable vocación y su constante trabajo, sin pausas ni desmayos, le hicieron acreedor a múltiples premios y distinciones honoríficas. El mismo año de su muerte, en 1967, le conceden la Medalla al mérito en el trabajo, la más significativa de todas. Hoy sus restos mortales descansan en la sevillana Iglesia parroquial de San Julián, bajo el grupo escultórico de la *Piedad* que gubió y policromó el propio artista en 1949.¹³

GANÓ LA APUESTA

Óleo sobre lienzo. 0,54 x 0,74 m.

Obra de Antonio Castillo Lastrucci.

Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho.

Año 1912.

Sevilla. Museo de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Como hombre de su tiempo, Castillo Lastrucci fue un gran amante de la fiesta de los toros. De hecho, sus primeras pretensiones profesionales fueron, como las de muchos niños de su época, las de ser torero. El escultor Antonio Illanes (1901-1976), amigo íntimo de nuestro artista, lo confirma: «En su precoz juventud, quiso ser torero, quedándole como recuerdo de su afición, varias estatuillas de famosos lidiadores y un toro modelado a tamaño natural, hoy en la colección del ganadero don Carlos Urquijo.»¹⁴ El enclave sevillano donde vino al mundo, la Alameda de Hércules, era una «escuela

12. *Ibid.*, *Estudios sobre el artista*, tomo II, p. 55 e *Inventario de obras*, tomo II, n.º III.1-4, p. 365.

13. ABC, Sevilla, 10 de diciembre de 1995, p. 10 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *Ob. cit.*, 2010, p. 432.

14. ILLANES RODRÍGUEZ, Antonio: *Sevilla y Yo*, Sevilla, 1984, p. 108.

taurina al aire libre, donde toda la chiquillería del barrio lucía sus habilidades.»¹⁵ Sus familiares cuentan, incluso, que el corral de su vivienda llegó a ser, en alguna ocasión, lugar de lidia de una vaquilla por capricho del joven Antonio.¹⁶

Su quehacer artístico pone de manifiesto tan apasionada afición, siendo una buena parte de su obra civil de temática taurina. Entre los relieves en barro cocido podemos mencionar *Torero saludando*, firmado y fechado en 1902;¹⁷ y *Un pase de Belmonte*, de 1913.¹⁸ Respecto a las figuras de bulto redondo se encuentran el mencionado *Toro*, en bronce;¹⁹ y *El Gallito*, obra anterior a 1930 que guardaba originalmente Castillo Lastrucci en su estudio.²⁰

Y de los grupos escultóricos conocidos resaltamos, de 1913, *José Gómez Gallito después de haber dado una estocada a la res, esperando a que caiga*;²¹ y *Belmonte, en media verónica*.²² De fecha imprecisa, aunque anterior a 1930, son *Fuentes, ante un Toro*;²³ *Una Estocada*;²⁴ *Un Coleo*;²⁵ *El Gallo, en un pase*;²⁶ *Belmonte, en un pase*;²⁷ *Belmonte, en*

15. COSSÍO, José María de: *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa-Calpe, Madrid, tomo III, 1952, p. 364.

16. Dato ofrecido por don Adolfo Arenas Castillo, nieto del artista.

17. Denominada *Despedida del torero* en *Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p. Se encuentra actualmente en el sevillano Museo de Artes y Costumbres populares, procedente de la colección particular del orfebre Fernando Marmolejo.

18. «De arte. En el taller de Antonio Castillo», en *El Liberal*, Sevilla, 10 de mayo de 1913, p. 1.

19. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., *Inventario de obras*, 2009, n.º I.11, p. 17.

20. *Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

21. Se encontraba antiguamente en la sevillana colección particular de Rafael Gómez Ortega *El Gallo*, hermano del efigiado. Figuró ese año en la exposición celebrada en el Hotel Simón con obras de Castillo Lastrucci («El escultor Castillo. Obras de arte», en *El Liberal*, Sevilla, 24 de diciembre de 1913, p. 1). También llamada *Gallito, después de una estocada* en *Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.

22. Antiguamente se ubicaba en la colección particular de Pedro Rodríguez de la Borbolla en Sevilla (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.). Fue una de las piezas destacadas en la referida muestra de 1913 del escultor en el Hotel Simón («El escultor Castillo. Obras de arte», en *El Liberal*, Sevilla, 24 de diciembre de 1913, p. 1).

23. Se custodiaba en la colección particular del propio matador Antonio Fuentes y Zurita (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

24. Figuraba en la colección particular del señor Montañón en Sevilla (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

25. Se hallaba originalmente en el estudio del escultor (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

26. Formaba parte de la colección del mismo Rafael Gómez Ortega *El Gallo* (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

27. Perteneciente antiguamente a la colección madrileña de D. Modesto, pseudónimo de José de la Loma, periodista de *El liberal* y primer cronista taurino oficial de su oficio. Se proclamó a sí mismo como *cronista* y no *revistero*, tal como aparece en *Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p. Nació en 1860, falleció en 1916, por lo que

un recorte;²⁸ *Belmonte, en un molinete*;²⁹ *El Héroe de la Tarde*;³⁰ *Bombita*;³¹ *Despedida de Bombita*;³² *Un recorte*;³³ y *Un pase por alto*.³⁴ Perteneciente ya a su madurez artística se encuentra *Alcanzado*, firmado y fechado en 1958, hoy en la colección particular de Manuel Ojeda Vilches en Mairena del Aljarafe (Sevilla).³⁵

Sin embargo, en pintura, son escasas las noticias relacionadas con alguna obra de temática taurina. Sólo el mencionado óleo sobre tabla que representa a un *Toro* puede inscribirse en tan sugestivo asunto. Por esta razón, las tres telas que presentamos resultan una excepción en el catálogo del autor conocido hasta la fecha. Todas pertenecieron, en origen, a la colección particular de Rafael Gómez Ortega *El Gallo* (1882-1960), guardada en su sevillana finca de Pino Montano. Ello confirma la estrecha amistad de Castillo Lastrucci con tan ilustre saga taurina. A la muerte del «Divino calvo», parte de sus bienes pasaron a su cuñado Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934), al adquirir la casa.

Entre las obras de arte se encontraban los cuadros que nos ocupan.³⁶ La nieta del matador immortalizado por Federico García Lorca, María Dolores Sánchez-Mejías González, conserva en la actualidad *Joselito banderilleando en Madrid*. Por su parte, *Ganó la apuesta* y *Se agitó la tarde* entraron a formar parte de la colección maestrante en 1987, ya con dichos títulos. Un anticuario sevillano actuó de intermediario entre los herederos de Sánchez Mejías y la Maestranza. Según la memoria de actividades de ese año, fueron adquiridas gracias a la intervención del Ilmo. Sr. D. Joaquín Mencos y Guajardo-Fajardo, entonces Diputado 1.º de la Junta de Gobierno, a quien agradeció su «dedicación, entusiasmo y bienhacer» Luis Manuel Halcón de la Lastra, conde de

la obra artística que nos ocupa debe fecharse antes de ese año (FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia: «La crónica impresionista de Don Modesto», en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2001, n.º 7, pp. 337-363).
28. La pieza se conservaba en la colección particular de Natalio Rivas en Madrid (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

29. Obra, en origen, en poder de Luis Moliní, en Sevilla (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

30. Antiguamente en la colección particular del señor Contrera en Sevilla (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

31. Guardada originalmente por el propio torero Ricardo Torres Reina *Bombita* (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

32. Conservada en su estudio por Antonio Castillo Lastrucci (*Antonio Castillo Lastrucci. Escultor artístico. Relación de obras ejecutadas*, Establecimiento tipográfico de Juan Mejías, Sevilla, 1930, s.p.).

33. *Ibidem*.

34. *Ibid*.

35. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., *Inventario de obras*, 2009, tomo II, n.º I.101, p. 27.

36. Dos de ellos figuraron en 1986 en la exposición *Joselito y Belmonte, recuerdos de una rivalidad*, catálogo de exposición, Feria de San Miguel, Sevilla, 27 de septiembre-12 de octubre 1986, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1986, n.º 38 y 43, s.p.



FIG. 1. Antonio Castillo Lastrucci. *Ganó la apuesta*. 1912. Óleo sobre lienzo. 0,54 x 0,74 m. Firmado con el pseudónimo "M. Salvatella / Sevilla" en el ángulo inferior derecho. Sevilla. Museo de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Peñaflor de Argamasilla y, a la sazón, Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.³⁷

El artista opta en las tres pinturas por un estilo de progenie romántica y, al mismo tiempo, de corte realista, popular y pintoresco. Decide, pues, a pesar de las fechas en que trabaja, remontarse a la tradición estética decimonónica que ya practicara en su quehacer escultórico. Se circunscribe a la nota curiosa, anecdótica y localista del siglo XIX, dentro del amplio marco que acapara la historia de la representación taurina.³⁸ Tendencia que ya recrearon, entre otros, los Bécquer, Cortellini, Rodríguez de Guz-

37. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla: *Inventario del Museo Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Módulo III, sección pintura, s.f. y *Real Plaza de Toros de Sevilla. Museo*, Sevilla, 1989, pp. 6 y 32.

38. Véase, entre otros trabajos, *Los toros en el arte*, catálogo de exposición, Palacio de Carlos V, Alhambra, Granada, junio-julio de 1964, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1964; MORALES Y MARÍN, José Luis: *Los toros en el arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987; y BANDA Y VARGAS, Antonio de la: «El eco del toro de lidia en la pintura española», en *Temas de Estética y Arte*, tomo VI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y Real Maestranza de Caballería, Sevilla, 1992, pp. 47-66.



FIG. 2. Antonio Castillo Lastrucci. *Ganó la apuesta*. Detalle. 1912. Óleo sobre lienzo. 0,54 x 0,74 m. Firmado con el pseudónimo “M. Salvatella / Sevilla” en el ángulo inferior derecho. Sevilla. Museo de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

mán, Esquivel, los Cabral Bejarano, Eders, Nin y Tudó o los García Hispaleta, antecedentes pictóricos de nuestro autor en la escuela sevillana.³⁹

Todos los lienzos son de formato apaisado, caracterizados por un correcto dibujo y un colorido vitalista. En el primero que presentamos, *Ganó la apuesta* (FIG. 1), Castillo Lastrucci sitúa la escena en la Real Plaza de la Maestranza de Sevilla, como así nos descubre la morfología de la barrera y los inconfundibles arcos de medio punto de sus gradas. Un variopinto público, con quitasoles, algunos paraguas y mantones en las barandas, abarrota el aforo en los tendidos. Otros contemplan la escena desde el callejón. Al fondo a la izquierda, ya sobre la arena, aparece el cadáver de un caballo blanco, muerto en la suerte de picar al toro. La composición, como observamos, es sencilla y clara. Divide la pintura en dos planos principales una delgada línea que marca el coso en la zona de sol, al fondo, y en la de sombra, cercana al espectador.

En primer término, en el ángulo inferior derecho, el artista inscribe su pseudónimo: «M. Salvatella / Sevilla» (FIG. 2). En el centro de la obra, aparecen los principales personajes de la acción: toro y torero. El animal, negro y cornicorto, es el centro de la pintura. Lleva seis banderillas clavadas en su cuerpo, manchado de sangre por las heridas. Reposo fatigado y atento frente al diestro. Estamos, pues, en el último tercio.

39. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo II, 1951, pp. 939 y 953.

Así nos lo indica el matador, quien, sin montera, sujeta la muleta con su mano derecha. Viste un traje de luces de raso o tabinete color corinto, casi violáceo, bordado en oro con pasamanería. Se compone, como es preceptivo, de chaquetilla, chaleco y taleguilla o calzón.

La chaquetilla deja ver la faja que ciñe la cintura del torero. Se abre por debajo de las axilas, mostrando, incluso, uno de los dos bolsillos que suele tener para que el matador, como es tradicional, guarde un pañuelo en cada uno de ellos. Se adorna con muletillas en las hombreras, y borlas o machos, lentejuelas y alamares en las mangas y en las delanteras. El chaleco es también del mismo color. La taleguilla se ciñe perfectamente a las piernas. En el interior queda sin decorar, mientras en el exterior, sobre tabinete lleva los mismos elementos decorativos del resto del terno.

En la apertura del traje se vislumbra la camisa blanca de torear, de doble ojal en el cuello, y con la pechera bordada y almidonada. Apenas se entrevé la pañoleta o corbatín del torero. Bajo la muleta llega a apreciarse la media de seda color rosa y las zapatillas, adornadas en la punta. El tocado del matador consiste en una discreta moña de pequeño tamaño, la castañeta, de la que pende la coleta, de pelo natural por tratarse de este torero en cuestión, quien la mantuvo hasta su muerte.⁴⁰

Sus facciones —de tez morena, cabello azabache, cejas negras y pobladas, mofletudo y de gruesos labios— responden, indiscutiblemente, a las de José Gómez Ortega *Joselito* (1895-1920).⁴¹ Tal identificación justifica, además, la procedencia original de la pintura. El menor de los Gallo, bajada la muleta, se adorna en la lidia, alegrando con un valiente desplante la labor de dominar al animal. En un intermedio entre suertes, inclina su cuerpo hacia el astado y, con su mano izquierda, coge el pitón derecho del cornúpeto. *Joselito*, apolíneo, amigo de actitudes efectistas, mira al mismo tiempo fuera de la escena, haciendo un evidente guiño hacia el tendido. Es un gesto físico de dominio, atlético, de osadía y de valor, enfatizado, además, por la ausencia de la cuadrilla, es decir, de sus habituales Blanquet, Cuco, Almendro y Parrita, entre otros.

40. REY TIRADO, Eduardo del: «Prólogo» en *Un mito para el recuerdo. Homenaje a Joselito el Gallo*, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1995, p. 20.

41. Sobre la fascinante vida y el insuperable arte de *Joselito* véase: CAMPOS DE ESPAÑA, Rafael y LIZÓN, Miguel: *Vida de Joselito. Filósofo del toreo*, Editorial Aedos, Barcelona, sin año; BARCO, Gustavo del: *Joselito «El Gallo»*, Editorial Católica Española, Sevilla, sin año; ORTS RAMOS, Tomás (*Uno al Sesgo*): *Joselito el «Gallo»*. Su vida, su arte, su muerte, Librería Granada, Barcelona, 1920; GARCÍA POBLACIONES, Antonio: *José Gómez Ortega «Gallito»*, Editorial La Exposición, Sevilla, 1920; PARRA, Antonio (*Parrita*): *Joselito. Su vida y su muerte*, Editor, V.H. Sanz Calleja, Madrid, 1921; CORROCHANO, Gregorio: *¿Qué es torear? Introducción a la tauromaquia de Joselito*, Imprenta Góngora, Madrid, 1953; TASSO, Pedro Antonio: *Pases de castigo (Joselito se equivocó de época)*, Imprenta de José Luis Cosano, Madrid, 1954; POSADA, Juan: *Belmonte, el sueño de Joselito (1882-1992)*, Colección La Tauromaquia, n.º 44, Espasa-Calpe, Madrid, 1991; GÓMEZ GÓMEZ, José María y PASTOR PLANCHUELO, Alfredo: *Joselito «El Gallo» y Talavera de la Reina*, Editorial Gráficas del Tajo, Talavera de la Reina (Toledo), 1995; AGUADO, Paco: *El rey de los toreros. Joselito el Gallo*, Colección La Tauromaquia, n.º 7, Espasa-Calpe, Madrid, 1999; y PINEDA NOVO, Daniel: *Joselito «El Gallo»*, Colección Tauromaquia Lírica, n.º 4, Área de Cultura La Venencia, Santander, 2009.

Según cuenta una extendida anécdota taurina, en cierta ocasión, en un arranque de valentía, *Gallito* agarró en una de sus soberbias corridas el pitón de un Miura, ganadería sobradamente conocida por la bravura de sus bichos. Tal atrevimiento llegó a los sorprendidos oídos de don Eduardo Miura, quien por entonces regentaba sus centenarias reses.⁴² Acto seguido, se dice, el ganadero, que conocía al de Gelves desde los diez u once años,⁴³ mandó matar a toda la familia del morlaco, pues era la primera vez que un torero acometía tal gallardía con uno de sus astados. Es así como, tradicionalmente, se ha leído la pintura que analizamos.

Joselito ha sido considerado como el mejor torero de todos los tiempos, a pesar de haber fallecido a la corta edad de veinticinco años. Sabido es que el menor de los Gallo y Juan Belmonte (1892-1962) conformaron la denominada edad de oro del toreo. El primero modernizó el toreo tradicional; y el segundo fue un revolucionario. El de Gelves, con su quehacer alegre e imaginativo, elevó las faenas a la categoría de Arte; y el *Pasmo* de Triana, sobrio y serio, invadió el terreno del toro creando nuevas maneras estéticas de torear. Su provocada rivalidad, incentivada más por la pasión del público y los medios que por ambos diestros, fue, quizás, la más importante de la historia de la tauromaquia. Y llevó, incluso, a que compitieran en un mismo día por separado: *Gallito* en la Monumental y el trianero en la Maestranza.⁴⁴ Castillo Lastrucci, amigo personal de ambos colosos, representó a uno y a otro a lo largo de su vida, como quedó expuesto líneas atrás.

Belmonte, según Néstor Luján, le hizo dos cosas al toro para acabar con él como protagonista de la fiesta: la primera, la mencionada reducción del espacio y la multiplicación del tiempo en las suertes; y la segunda, «agarrar por la mazorca del cuerno, por primera vez, a un toro berrendo de Miura.»⁴⁵ Pero *Joselito*, previamente, ya era amigo de gustarse y lucirse en el coso con este tipo de desplantes. De novillero, en julio de 1912, escribió Joaquín Bellsolá (*Relance*) en *Arte Taurino* que en Barcelona, con toros de Eduardo Olea, el joven «demostró gran conocimiento hasta en los menores detalles, y mucha ciencia preparando á los toros para todas las suertes. Domina la media verónica y ejecutó quites bonitísimos. Cambió de rodillas, recortó capote al brazo,

42. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo I, 1951, pp. 283-284.

43. Dice José María de Cossío que «La primera vez que asistió al [tentadero] de Miura, don Eduardo, que no le conocía, maravillado de su disposición preguntó quién era. Al saberlo habló afectuosamente con él y le autorizó desde aquel momento para que toreara en todas las vaquillas que se tentaran. (...) Su afición al campo data de entonces, y ella y su grave formalidad hace que se capte la simpatía de aquellos ganaderos y sea frecuentador caracterizado de las faenas taurinas del campo sevillano. Don Eduardo Miura le enviaba aviso encarecido para que asistiera a cuantas tenía que realizar.» Además, en el invierno de 1910 le regaló don Eduardo su primera jaca para las faenas de acoso y derribo, llamada *Pandereta* (COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, pp. 365-366).

44. COSSÍO Y CORRAL, Francisco de: *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, Espasa-Calpe, Madrid, tomo VII, 1962 (3.ª edición de 1994), p. 14.

45. LUJÁN, Néstor: *Historia del toreo*, Ediciones Destino, Barcelona, 1954, p. 272.

toreó por verónica, tocó el testuz, cogió los pitones y se hincó de rodillas de espalda a la fiera (...)»⁴⁶

En 1918 en la Maestranza, *Gallito*, que compartía cartel con el mexicano Rodolfo Gaona *El Califa de León* (1888-1975) y con el debutante José Flores González *Camará* (1898-1978), hizo lo propio con reses del Marqués de Albaserrada. Cuenta Daniel Gante (*Pepe Laña*) en su crónica del 20 de abril en *La Tribuna* que «José 'le pegó [al toro] en la cara, estando á favor de querencia; se arrodilló delante de él junto á las tablas, le tiró de un pitón, y hasta anduvo a punto de metérselo en el bolsillo.»⁴⁷

Y de los noventa y un toros de Miura que estoqueó como matador,⁴⁸ algunos también fueron víctimas de estas filigranas. Uno de ellos en Bilbao, en agosto de 1916, toreando con Vicente Pastor (1879-1966) y Cástor Jáuregui *Cocherito* (1876-1928). El crítico Gregorio Corrochano, en *ABC*, narra que «*Joselito*, solo, hace la faena dominando y castigando al toro; torea arrodillado; coge un pitón y acaricia el hocico del animal; continúa con tres pases de rodillas sin levantarse (Gran devoción).»⁴⁹ Y otro, corrido por el diestro con singular gallardía y destreza, fue el morlaco lidiado el 23 de abril de 1920 en su querida Plaza Monumental de Sevilla, de corta existencia. Era su última faena en la capital hispalense, ya que veinte días después falleció en Talavera de la Reina (Toledo).⁵⁰ Al parecer:

... se trataba de un verdadero miureño con mucho nervio, con mucha fuerza, con mucho sentido y un mozo; pues de ese «mozo» al cuarto pase se había adueñado el formidable torero, no tan sólo con el saber, sino también con mil arrobas de valentía, dándole el parón en cada una de sus desconcertantes acometidas, aguantándole de un modo que daba escalofríos; y cogido el cuerno por la cepa y de rodillas, José le dió el quinto pase, y el séptimo y el octavo, y todos, metido entre los pitones, hasta que lo tumbó de una bonísima estocada, atacando bravamente en tablas⁵¹.

Sin embargo, a pesar de tan legendaria anécdota miureña, hemos podido precisar con exactitud el momento recogido por Castillo Lastrucci en su pintura. De este modo, gracias a nuestra labor investigadora, hemos identificado al burel de la corrida. Se trata de *Caballero*, número 16 de la ganadería de Moreno Santamaría, «de pelo ne-

46. COSSÍO Y CORRAL, Francisco de: Ob. cit., tomo IX, 1987 (5.ª edición de 1995), pp. 811-813.

47. *Ibidem*, p. 958.

48. ORTOS RAMOS, Tomás (*Uno al Sesgo*): Ob. cit., pp. 30 y 47.

49. COSSÍO Y CORRAL, Francisco de: Ob. cit., tomo IX, 1987 (5.ª edición de 1995), pp. 907-908.

50. ORTOS RAMOS, Tomás (*Uno al Sesgo*): Ob. cit., p. 46. El día antes jugó las reses del Marqués de Guadalest. Y previamente, el 4 del mismo mes, había comenzado la temporada en la Maestranza en la Pascua de Resurrección, con toros de Nandín.

51. *Ibidem*, p. 78.



FIG. 3. Fot.: Juan José Serrano Gómez. *Joselito el día de su alternativa*. 28 de septiembre de 1912. Negativo de vidrio. 9 x 12 cm. © ICAS-SAHP. Fototeca Municipal de Sevilla. Archivo Serrano (Se 4/t/1110).

gro zaíno, chico, cornicorto y corretón». ⁵² Estamos, pues, ante el astado con el que se «doctoró» *Joselito* el día de su alternativa, el 28 de septiembre de 1912. ⁵³

El torero contaba entonces diecisiete años de edad. Previamente había consultado a su hermano Rafael *El Gallo*, padrino de la ceremonia, y tenía pensado dar el salto el día 15 en Madrid. Una cogida en la pierna a primero de mes en la plaza de Vista-Alegre de Bilbao, de un novillo de Antonio Pérez Tabernero, aplazó el acontecimiento hasta el 27. ⁵⁴ Aunque tampoco en la capital pudo ser, «según unos a causa de la lluvia, y según otros por tenerse un escándalo por la pequeñez de los seis bichos encerrados.» ⁵⁵ Junto a ambos diestros actuó Antonio Pazos (1883-1928), torero de familia distinguida,

52. HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): «La primera de Feria», en *El Liberal*, Sevilla, 29 de septiembre de 1912, s.p.

53. NARBONA, Francisco y VEGA, Enrique de la: *La Maestranza... Y Sevilla (1670-1992)*, Espasa-Calpe, Colección La Tauromaquia, Madrid, 1992, p. 500.

54. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, pp. 367-368.

55. HMS: DRÉS, A. N.: «La Primera de Feria – Alternativa de José Gómez (Gallito)», en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 29 de septiembre de 1912, s.p.

hábil e inteligente en la lidia, aunque frío e inexpresivo.⁵⁶ Éste sustituyó a José Gárate Limeño (1895-1921), el cual se cayó finalmente del cartel por enfermedad,⁵⁷ o bien por haber renunciado a tomar la alternativa aquel día.⁵⁸

Todo lo expuesto líneas atrás se confirma con la instantánea tomada por el fotógrafo abulense Juan José Serrano Gómez, cuyo negativo de vidrio en 9 x 12 se conserva en la Fototeca Municipal de Sevilla (Fig. 3). Colaborador en Sevilla de *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal*, *La Unión* o *ABC*, entre otros periódicos y revistas, una de sus especialidades era la tauromaquia. Dejó Madrid y se instaló en la capital andaluza influido por el propio *Joselito*, quien le aconsejó el ambiente fotográfico de tema taurino existente en la ciudad. Y la alternativa del menor de los Gallo fue, precisamente, su primer trabajo en tierras hispalenses.⁵⁹

Gallito era amigo personal de Serrano. Y no es de extrañar que éste conociera al propio Castillo Lastrucci, quien en la pintura calca la toma del fotógrafo. No obstante, existen algunas diferencias que merece la pena mencionar. En primer lugar, la elección del plano por parte del artista, quien reduce la visión global de la fotografía, acercándonos la acción entre *Joselito* y *Caballero*. Castillo, por tanto, elimina el tejado de la plaza de toros, limitando la escena hasta la esbelta arquería dieciochesca. En la imagen fotográfica, aunque fragmentada por rotura de la placa, se aprecia a la izquierda el frontón partido del palquillo de autoridades, lo que permite orientar la gesta del maestro en el ruedo. Sin embargo, por el mismo motivo, no aparece el caballo muerto, aunque no es invención del pintor, pues el astado, «que es bravo y noble», proporcionó «un tumbo con la pérdida de la caballería.»⁶⁰

Por otra parte, la línea de sol y sombra mencionada anteriormente ha sido claramente enfatizada por el autor de la pintura, ya que la fotografía nos indica que la tarde era borrascosa y nublada, circunstancia que influyó en que no se llenara la Maestranza.⁶¹ Efectivamente «La tarde está desagradable.»⁶² Las diferencias cromáticas del ruedo corresponden, más bien, al movimiento de la arena. Pero la diferencia de color

56. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, pp. 717-718.

57. HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): Ob. cit., s.p.

58. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, p. 316.

59. YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel: *Historia general de la fotografía en Sevilla*, Monardes, Colección Historia, n.º 15, Sevilla, 1997, pp. 329-331 y MOLINA, Inmaculada y HORMIGO, Elena: *Sevilla en blanco y negro*, Espasa, Madrid, 2000, pp. 76-79.

60. HMS: DRÉS, A. N.: Ob. cit., s.p.

61. La desanimación para la fiesta fue grande, no obstante se tratara de la alternativa de *Gallito*. La presentación de las reses en Tablada no satisfizo a los aficionados, y los elevados precios, según las crónicas del momento, no estaban en relación con el conjunto del cartel. Por esta razón, «la entrada no pasa de mediana, viéndose unos claros bastante considerables tanto en los palcos, como en centro, sombra y sol.» (HMS: DRÉS, A. N.: Ob. cit., s.p.). «No esperaba un lleno –dice en su crítica *Don Criterio*–, pero tampoco tan escaso público.» (HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): Ob. cit., s.p.).

62. HMS: DRÉS, A. N.: Ob. cit., s.p. Así puede comprobarse en el resto del reportaje de Serrano sobre la alternativa de *Joselito*, cuyas sugestivas fotografías se conservan en la Fototeca Municipal de Sevilla.

más notable es la del traje de luces de *Gallito*. La instantánea, en efecto, nos descubre que el tono que el coloso de Gelves vestía esa tarde era «gris perla y oro», como confirma la prensa del día después.⁶³ El animal sí lleva, exactamente, las seis banderillas en ambas imágenes. Rehiletes que clavaron con maestría José y Rafael, consiguiendo que los hermanos Gallo fueran ovacionados y que el segundo tercio resultara «tan brillante como lucido».⁶⁴

Tras brindar, *Joselito* se acercó al morlaco, que estaba «bravo y más suave que la seda; como para armar un escándalo con él. El espada se dirige al cornúpeto y hay un momento de expectación y murmullos de ¡Buen torito tiene delante!»⁶⁵ Sin embargo, la faena con el rojo engaño, donde cogió el cuerno al animal, y la suerte suprema pasaron sin pena ni gloria. Empezó:

...con un pase cambiado, con la muleta plegada, superior, y otro natural, buenísimo. Sigue de cerca, pero movido, y citando á recibir, sin estar el bicho igualado, deja un pinchazo. Repite con otro en igual suerte. Pocos pases más, y metiéndose con habilidad al volapié suelta una estocada hasta las uñas, que resulta caída, rodando el animal sin puntilla (Ovación, música, sombreros y vuelta al ruedo.) Un espectador se arroja al ruedo y abraza al espada⁶⁶.

La pasión de los seguidores de *Joselito* hizo que, tras matar al sexto de la tarde, *Manzanito*, «Un grupo de *capitalistas* saca[ra] en hombros a Gallito chico.»⁶⁷ Pero sus partidarios fueron más allá, immortalizando para la Historia del Arte tan importante fecha en la carrera de uno de los diestros más grandes del mundo tauromáquico. Con la presente obra que ahora descubrimos al público en general, Castillo Lastrucci, en pintura, como Serrano en fotografía, ganó su particular apuesta artística y taurina.

63. *Ibidem*.

64. HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): Ob. cit., s.p.

65. Además, el crítico de *El Correo de Andalucía* decía haber «oído asegurar a personas que tienen razón para estar bien informadas, que a Gallito chico se le ha exceptuado esta tarde del sorteo, escogiéndose los dos bichos que ha de estoquear él y sorteándose los restantes entre Rafael y Pazos.» (HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): Ob. cit., s.p.).

66. *Ibidem*.

67. *Ibid*.

SE AGUÓ LA TARDE

Óleo sobre lienzo. 0,64 x 1 m.

Obra de Antonio Castillo Lastrucci.

Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho.

Año 1912.

Sevilla. Museo de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Es probable que las anécdotas recogidas por Castillo Lastrucci en *Ganó la apuesta* y, ahora, en *Se aguó la tarde* representen momentos de la misma temporada taurina, es decir, la de 1912. Ambos cuadros y el que efigia a *Joselito banderilleando en Madrid*, que analizaremos más adelante, se encontraron siempre juntos en la colección particular de Rafael *El Gallo*, protagonista de la pintura que nos ocupa.⁶⁸ Ello da pie a que fueran ejecutadas por su autor de forma más o menos conjunta y en los mismos años.

Todas las telas, además, se inspiran en fotografías de la época. En esta ocasión, no hemos podido hallar la instantánea, aunque, sin duda, el artista debió tener como modelo una toma fotográfica. Así lo indica la propia obra, que presenta toda la espontaneidad de una fotografía callejera. En este sentido, es más que posible que se trate, de nuevo, de una imagen capturada por Serrano, aunque el negativo no haya llegado hasta nosotros. No obstante, tampoco se puede descartar que fuera tomada por Cecilio Sánchez del Pando, amigo personal del abulense y amante también de los toros, como demuestran sus más de tres mil instantáneas taurinas realizadas desde 1909, cuando publica en la revista *Los Toros*, hasta 1950, año de su fallecimiento. Además, se sabe que inició su andadura profesional de forma definitiva en 1912, precisamente, y que hizo un reportaje sobre el «doctorado» del maestro de Gelves en la Maestranza.⁶⁹

La primera de las pinturas mostraba, como quedó expuesto anteriormente, la corrida de la sevillana Feria de San Miguel del 28 de septiembre de 1912, alternativa de *Gallito*. Aquella tarde, como se sabe, también intervino Rafael *El Gallo*, quien, curiosamente, tomó la alternativa el mismo día y en la misma plaza que su hermano diez años antes, en 1902. Lo hizo de la mano de Eduardo Torres Reina *Bombita* (1874-1947), quien le cedió la muerte del primer toro de la corrida, de la ganadería de Otaolauruchi.⁷⁰

68. Sobre la interesante y fascinante vida de *El Gallo* véase, además, PÉREZ LUGÍN, Alejandro (*Don Pío*): *El torero artista (Rafael Gómez «Gallito»)*. *Apuntes para la historia*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1911; Ídem: *¡¡¡Kikiriki!!! (Los Gallos, sus rivales y su prensa)*, Librería de la Vda. De Pueyo, Madrid, 1914; MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael: *El Gallo, un torero dentro y fuera de los ruedos*, Madrid, 1946; y FERNÁNDEZ ORTIZ, Celestino: *La Sevilla de Rafael El Gallo*, Servicio de Publicaciones de la Obra Social de la Caja Rural Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982. Y también sus propios escritos ORTEGA, Rafael (*Gallito*): *Mi paso por el toreo*, Madrid, 1980 e Ídem: *Galleando*, Madrid, 1984.

69. YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel: Ob. cit., pp. 325-327 y MOLINA, Inmaculada y HORMIGO, Elena: Ob. cit., pp. 74-76.

70. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, pp. 384-390.

La segunda, por su parte, es más que probable que represente una instantánea de la Feria de Abril del citado año de 1912, por las razones que ahora expondremos. Estamos ante un lienzo algo mayor que el anterior (FIG. 4). La composición del mismo es, igualmente, poco compleja. El autor plasma la escena taurina desde un punto de vista similar a *Ganó la apuesta*, situado, hipotéticamente, en la barrera. Sin embargo, el plano es más cercano. De este modo, se suprime la arquería de medio punto de la plaza, con sus respectivas columnas. No obstante, la acción tiene lugar, indudablemente, en la arena sevillana.

Las gradas representadas en la pintura están absolutamente abarrotadas. Entre el público, esbozado en su mayor parte por el artista, llama la atención la señora de la primera fila con mantilla blanca, como detalle costumbrista y anecdótico del cuadro. Bajo el tendido, gran cantidad de curiosos y privilegiados se sitúan en el callejón, mirando de frente hacia el lance taurino. La barrera, de torpe interpretación en perspectiva, los separa del ruedo.

Pero, en los tendidos, llama poderosamente la atención los innumerables paraguas desplegados por los mismos. Son la nota curiosa y peculiar de la obra. Por esta razón, la jornada lluviosa empaña la pintura de una luz homogénea que filtra los tonos grises en el ambiente taurino. Es éste el primero de los motivos por los que creemos que, en concreto, se trata de la segunda corrida de la Feria de Abril de 1912, celebrada el día 19. En ella se lidiaron seis morlacos de la ganadería Miura y *El Gallo* compartió cartel con el mencionado Gaona y con Manuel Mejías Rapela *Bienvenida* (1884-1964).⁷¹ Las crónicas periodísticas de dicho festejo nos dan la clave. Hacen especial hincapié en el atestado aforo y, además, en las negativas condiciones climatológicas de la tarde, testimonio que da sentido al título del cuadro:

La tarde está nublada y corre algún viento. La animación para la corrida es extraordinaria. Como se lidian reses miureñas con toda la barba, desde las primeras horas de la mañana un gentiazo tomó por asalto los despachos de la Empresa, y á poco se agotaron las localidades. Los revendedores, que habían hecho regular acopio de aquéllas, pedían precios elevadísimos, sin que la Policía pusiera coto á estos abusos.

Quince minutos antes de dar principio la fiesta cae ligera llovizna, acompañada de algunos truenos. La plaza está de bote en bote, como en los días de grandes acontecimientos. Estamos como sardinas en banastas. Los pasillos se hallan atestados de público, que no encuentra dónde colocarse. (...) Aumenta la lluvia. (...) Empieza la lidia. ¡Expectación!⁷².

71. SOLÍS SÁNCHEZ-ARJONA, Antonio de: *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla. 1836-1934*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1992, p. 149.

72. HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): «Desde los Centros. La segunda de Feria», en *El Liberal*, Sevilla, 20 de abril de 1912, s.p.



FIG. 4. Antonio Castillo Lastrucci. *Se aguó la tarde*. 1912. Óleo sobre lienzo. 0,64 x 1 m. Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho. Sevilla. Museo de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Y sobre todo cuando entró en la plaza el primero de la tarde, ya que en «este momento arrecian la lluvia y las tronadas»,⁷³ como se presiente en el cuadro que nos ocupa. Precisamente, dicho astado correspondió en suerte a *El Gallo*, protagonista de la pintura. Se apodaba *Abutardo* y llevaba, además, el número 92, marca que parece inscribirse en el cornúpeto pintado por Castillo Lastrucci. Es ésta la segunda razón que nos permite identificar la escena con el citado día de la Feria de Abril de 1912.

En el coso, en un plano intermedio, aparecen en total seis figuras, vestidas de luces. De izquierda a derecha, el primero es el único que se ve completo. Con montera, capote en mano y traje corinto bordado en oro parece exclamar la gesta del matador. Castillo Lastrucci coloca a continuación a dos miembros de cuadrilla, luciendo ambos terno gris azulado bordado en plata con pasamanería del mismo material. En otro detalle pintoresco y costumbrista del autor, el subalterno situado delante, aunque atento a la escena principal, se lleva al rostro un pañuelo, quizás por la lluvia o por sonarse relajadamente la nariz.

En el centro, detrás del toro, se encuentra otra pareja más de toreros. Sus rasgos físicos se ejecutan con mayor precisión. Sus facciones están más pormenorizadas, aunque, quizás, no lo suficiente como para identificar a Gaona y a *Bienvenida*. El de la iz-

73. *Ibídem*.

quierda presenta pobladas cejas y gruesos labios. Viste traje de luces azul con bordados y pasamanería en plata, y faja y corbatín rojos. En su diestra sujeta el capote, mientras contempla la escena principal. Y el de la derecha luce traje color ceniza bordado en negro, con chaleco rojo y corbatín verde. El último peón, cerrando el plano intermedio por este lado, con el capote en la diestra, porta un elegante terno bordado en negro.

En el primer plano aparece, nuevamente en el ángulo inferior derecho, la firma pseudónima del autor: «M. Salvatella / Sevilla». Toro y torero ocupan el centro de la composición. El ejemplar, «de pelo negro, bragao, buen mozo, gordo, y con buenas herramientas»,⁷⁴ descubre su imponente silueta de bravura. Sangra por el testuz los pinchazos de las banderillas, desparramadas dos de ellas por la arena de la Maestranza; en esta ocasión puestas por Blanquet y Posturas. El astado, que presiente su inmediata muerte, mira ya hacia la puerta de arrastre. Se trata, como dijimos, de un morlaco de Miura, aunque resulte imperceptible en el animal el hierro de dicha ganadería. Su mayor volumen que el cornúpeto de *Ganó la apuesta* es significativo.

El matador, por sus rasgos físicos, es, como hemos apuntado, Rafael Gómez *El Gallo*. Aquella tarde vistió de plomo y oro.⁷⁵ En la pintura, no obstante, luce terno azul oscuro con áureos bordados y decoración de muletillas, alamares, borlas o machos y lentejuelas en taleguilla, chaleco y chaquetilla. Con calzado negro y medias de color rosa, como es preceptivo, lleva corbatilla roja sobre camisa blanca de faena, de doble ojal en el cuello y pechera bordada y almidonada. Todavía no se ha «desmonterado». Relajado, corrida la res, coge la muleta con la mano izquierda por un extremo y mira al tendido momentos antes de brindar el toro. Se muestra con la espada en la diestra, en el inicio, pues, del último tercio:

Gallito⁷⁶ empieza con la mano derecha, dando una serie de medios pases, sin apretarse, que á unos les agradan y á otros no. Sigue la faena y pierde la muleta. Nuevos pases para media estocada en el pescuezo, yéndose del mundo. (Pitos.) Algunos trasteos, con precauciones y ayudado por los peones, y el de miura dobla. (Pita y su poquito de abucheo.)⁷⁷

Se agué la fiesta. *El Gallo*, matador de estilo delicioso, en quien fluye sangre torera por los cuatro costados, se caracterizó también por sus grandes irregularidades en la escena. Tales desigualdades conmovían, en uno y otro sentido, las exaltadas pasiones de la afición taurina de comienzos del siglo XX. Así, al final de la lidia abriñeña, al aguararse la fiesta, no sólo en sentido climatológico, «Un espectador –dice *Don Criterio*– arroja una botella, y es detenido. Para censurar á un diestro no hay que apelar á cafrerías.»⁷⁸

74. *Ibíd.*

75. *Ibíd.*

76. Durante muchos años, Rafael Gómez Ortega se apodó *Gallito*, hasta la aparición de su hermano José, cuando tomó definitivamente el título de *Gallo* (COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, p. 385).

77. HMS: REYES, Antonio (*Don Criterio*): Ob. cit., 20 de abril de 1912, s.p.

78. *Ibidem.*



FIG. 5. Antonio Castillo Lastrucci. *Joselito banderilleando en Madrid*. 1914. Óleo sobre lienzo, 0,555 x 0,755 m. Firmado con el pseudónimo “M. Salvatella / Sevilla” en el ángulo inferior derecho. Sevilla. Colección particular de la familia Sánchez-Mejías.

JOSELITO BANDERILLEANDO EN MADRID

Óleo sobre lienzo. 0,555 x 0,755 m.

Obra de Antonio Castillo Lastrucci.

Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho.

Año 1914.

Sevilla. Colección particular de la familia Sánchez-Mejías.

Si en alguna faceta taurina *Joselito* se erigió indiscutiblemente como el mejor, fue, sin duda, en la suerte de los rehiletes: «En banderillas —dice Cossío— fué desde el principio extraordinario, tanto en la preparación como en la ejecución de la suerte. Tenía preferencia en banderillear por el lado derecho, si bien, y sobre todo en los últimos años, combatió esta limitación banderilleando excelentemente por el otro lado. En esta suerte, desde *Guerrita*, no ha tenido rival.»⁷⁹ En opinión de Tomás Orts Ramos, en su

79. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, p. 377.

biografía del torero, «más dominio, más variedad, más precisión que *Joselito*, no creo que ni el mismo *Guerra* las tuviera.»⁸⁰ Según este mismo autor:

...su estilo, su facilidad de banderillero era enorme. Pareaba al 'quiebro' en todos los terrenos; 'de frente', 'al sesgo', 'de poder a poder', buscando siempre las mayores dificultades por el gusto de vencerlas. (...) Cuando empezó a banderillar 'de poder a poder', citando al toro desde muy largo, a veces de tercio a tercio, arrancando en ocasiones del estribo de la barrera hallándose la res en los medios, aquel encuentro matemático del hombre y la fiera, y aquellos pares clavados juntos en lo alto del morrillo, eran tenidos por un alarde tan colosal de facultades y arte, que producían el mayor entusiasmo.⁸¹

Y es que el caso de *Gallito chico* era único, pues banderilleó más de la mitad de los 1.557 toros que, desde la alternativa, llegó a matar en su corta trayectoria profesional.⁸² Tan arriesgada habilidad no pasó desapercibida para la mirada artística de Antonio Castillo Lastrucci, quien representó al coloso de Gelves en plena acción en la pintura *Joselito banderilleando en Madrid*, de la colección particular de la familia Sánchez-Mejías en Sevilla (FIG. 5). Se trata de un lienzo de similares dimensiones a los anteriores. En esta ocasión, como muestran las inconfundibles barreras, el artista sitúa la acción en la capital de España. Concretamente, se trata de la antigua Plaza del Camino de Aragón.⁸³ No obstante, su composición es igualmente sencilla.

En el segundo plano aparece de nuevo una variopinta y pintoresca multitud que puebla las gradas. Hombres en traje de chaqueta y con sombrero y mujeres de mantilla con abanico y mantoncillos bordados ponen la nota costumbrista a la pintura. Estamos, como puede observarse en la zona de sombra del lateral izquierdo del cuadro, en el tendido nueve. La morfología de esta franja de madera y la barrera nos indica la ubicación de la escena en la plaza madrileña. En la barrera, manchada con restos de sangre, se acodan algunos individuos junto a unos capotes, situados en el callejón. Uno de ellos, el del centro, es un alguacilillo, como nos anuncia su negra indumentaria y el tocado con plumas.

El primer plano, como es preceptivo, es para el animal y el matador, protagonistas de la fiesta. Junto al torero se inscribe de nuevo el pseudónimo del artista: «M. Salvatella / Sevilla», en el ángulo inferior derecho. *Joselito*, con la montera puesta, como mandan los cánones, viste traje de luces color perla con bordados y pasamanería en oro. Se inclina de puntillas, dejando ver su ceñida faja roja en la cintura, para colocar

80. ORTS RAMOS, Tomás (*Uno al sesgo*): Ob. cit., p. 73.

81. *Ibidem*.

82. DON VENTURA: *Historia de los matadores de toros (1738-1943)*, Imprenta Castells-Bonet, Barcelona, 1943, p. 300.

83. Véase HERNÁNDEZ, Rafael: *Historia de la Plaza de toros de Madrid (1874-1934)*, Prensa Castellana, Madrid, 1955.

al cornúpeto un par de banderillas de las llamadas de lujo. Nos encontramos, pues, en el segundo tercio de la faena. *Gallito*, en palabras de Orts Ramos:

Ejecutaba la suerte citando al toro para el 'quiebro', se pasaba sin clavar y se quedaba delante de la cara a un metro o dos de distancia, desde donde rápidamente engendraba el cuarteo para ganarle la cara al toro, con tal precisión y vista, que le permitía salir con desahogo tan grande como si el par hubiese sido iniciado al cuarteo.⁸⁴

En este caso, como se intuye, llega andando al morlaco y prende precisamente un soberbio par al cuarteo por el pitón derecho. El astado demuestra su bravura al tratar de embestir al diestro, acercando su afilado cuerno al muslo del coloso. En los cuartos traseros lleva grabado el hierro de la venerada ganadería Santa Coloma, hoy Buendía. Tan magníficas son dichas reses que con sus vacadas «se han formado otras muchas, se han aumentado otras y se han efectuado cruces en casi todas.»⁸⁵ En nueve ocasiones mató sus toros *Joselito* en la plaza de Madrid a lo largo de su trayectoria profesional.⁸⁶ En el costillar de éste se inscribe, según Castillo Lastrucci, el número 28.

Gracias a nuestra labor investigadora, hemos podido identificar con precisión, merced a dicha información, el cornúpeto, la corrida y el momento justo de la misma recogido por el artista sevillano. Se trata del toro apodado *Vidriero*, lidiado en la Corte en la Corrida de Beneficencia del 3 de mayo de 1914. Está numerado, en realidad, con el 148.⁸⁷ Así lo confirman los datos y las fotografías de aquella tarde tomadas por Rodero, Alfonso y Cortés, y publicadas, respectivamente, en las revistas *Arte Taurino*⁸⁸ (FIG. 6), *Palmas y Pitos*⁸⁹ (FIG. 7) y *La Lidia*.⁹⁰ Y, de forma más nítida, puede apreciarse en la imagen reproducida en el tercer tomo del tratado *Los toros*, de José María Cossío (FIG. 8).⁹¹

Nuevamente, nuestro artista se inspira para su composición pictórica en unas instantáneas de la época. Cotejándolas, parece obvio que el autor ha formado su composición mezclando distintos elementos de las mismas. De este modo, es evidente que el

84. ORTS RAMOS, Tomás (*Uno al sesgo*): Ob. cit., p. 74.

85. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo I, 1951, p. 264.

86. Concretamente los días 17 de mayo de 1913 (con *Machaquito* y Pastor), 3 de mayo de 1914 (con Pastor, *El Gallo* y Belmonte), 12 de junio de 1915 (con Pastor, Belmonte y *Algabeño*), 26 de septiembre de 1915 (con *El Gallo* y Belmonte), 13 de abril de 1916 (con Curro Posada y Florentino Ballesteros), 4 de mayo de 1917 (con Belmonte), 23 de mayo de 1917 (con Isidoro Martí Flores y Belmonte), 17 de mayo de 1918 (con Gaona, *Fortuna* y *Camará*) y el 5 de mayo de 1920 (con Ignacio Sánchez Mejías) (AGUADO, Paco: Ob. cit., pp. 352, 355, 359, 361-362, 368, 373 y 381).

87. PUNTILLA: «La de Beneficencia», en *Arte Taurino*, IV año, 2.ª época, n.º 40, Madrid, 4 de mayo de 1914, s.p.

88. *Ibidem*.

89. DON PEPE: «La de Beneficencia. El fenómeno cogido al matar», en *Palmas y Pitos*, año II, n.º 59, Madrid, 4 de mayo de 1914, s.p.

90. A.D.: «La corrida de Beneficencia», en *La Lidia*, año 1, n.º 2, Madrid, 5 de mayo de 1914, s.p.

91. COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, p. 374.



FIG. 6. Fot.: Rodero. *Joselito banderilleando en Madrid*. 3 de mayo de 1914. Reproducida en *Arte Taurino*.



FIG. 7. Fot.: Alfonso. *Joselito banderilleando en Madrid*. 3 de mayo de 1914. Reproducida en *Palmas y Pitos*.



FIG. 8. *Joselito banderilleando en Madrid*. 3 de mayo de 1914. Reproducida en el tomo III de *Los Toros* de José María de Cossío.

ángulo de la imagen y su idéntico plano en cercanía se corresponden con los de la foto de Rodero en *Arte Taurino*. Asimismo, la disposición del toro y del torero y sus pormenores son iguales; la posición de los remos del animal es la misma; así como la altura de las manos del diestro bajo el borde del burladero y el traje de luces. *Vidriero* y *Joselito* se diferencian, en ambas reproducciones, solamente en el ángulo del par, prácticamente vertical en la pintura y de unos 85° en la fotografía.

El fondo del cuadro no parece inspirarse en esta instantánea, pues en ella Rodero retrata a un trío de peones o matadores que no figura en el lienzo. El formato de la reproducción no permite observar ni sus rostros ni el número del tendido. Sí aparecen en la imagen de *La Lidia*, que recoge el instante inmediatamente después, en que *Joselito* ya ha clavado las banderillas. El fondo de la pintura se asemeja en mayor medida a la fotografía de Alfonso en *Palmas y Pitos*, aunque detrás de la cabeza de un municipal aparezca el número 10 del tendido, y no el 9. La imagen de Cossío pertenece a otro par de rehiletes, pues el bicho lleva clavadas más banderillas. No obstante, llama poderosamente la atención que sea la única fotografía donde aparezcan las sombras del astado y del de Gelves, como en la pintura de Castillo Lastrucci.

Joselito compartía cartel aquella tarde con Vicente Pastor, su hermano Rafael y Juan Belmonte. Por esta razón:

El entusiasmo para la corrida de hoy ha rayado en locura. Muchos billetes de sol se han pagado ¡a quinientas pesetas! Hace un calor enorme. La plaza está deslumbradora. A los palcos sirven de colgaduras mantones de Manila. El mujeriego que en ellos hay es descacharrante. El público llega a los tejados. Un lleno brutal, jamás visto. En el palco regio están los reyes y las infantas.⁹²

En ella fue cogido Belmonte en el cuarto toro, al entrar a matar, teniendo que ser llevado a la enfermería. El tercero, *Vidriero*, «cárdeno, gordo y corto de defensas», fue, como decimos, el bicho de *Gallito*.⁹³ Se trataba de un ejemplar «bravo, noble, poderoso».⁹⁴ Le puso tres pares superiores, uno de ellos al cambio y los otros dos al cuarteo y llegando andando. Los rehiletes, al ser corrida de postín, fueron de lujo, tal y como los pinta Castillo Lastrucci. Así lo confirma la prensa del día siguiente:

Pareo *Joselito*. El diestro juguetea con la fiera, y al cambio, coloca un par de lujo en la propia yema. (Entusiasmo.) Repite con otro de frente, buenísimo, llegando á la cara y braceando como si fuera de paseo. Luego deja un par despampanante. (Ovación.) Los seis palos caben en la circunferencia de una perra gorda. (Ovación.)⁹⁵

Doctor Florenzo, en *ABC* de Madrid, escribió lo siguiente: «*Joselito* coge las de lujo y quiebra un excelente par, y andando hasta la cara, otro superior al primero, que ya es decir, y lo mismo el tercero.»⁹⁶ E incluso la revista *Palmas y Pitos*, fervientemente anti-gallista, recogió en su crónica que el diestro «en el tercero, dió unas verónicas; después quebró un buen par, cuarteó uno excelente, y en la misma forma puso otro mejor.»⁹⁷

Con la muleta, el menor de los Gallo comenzó su faena con cuatro naturales. Al parecer, tras el primero de ellos, en el que José intentó dar un pase ayudado, alguien le dijo: «'Con la izquierda', y *Joselito* se cambia de mano, y da tres naturales estupendos y se queda mirando al tendido de donde partió la voz. (Ovación.)»⁹⁸ Fueron cuatro naturales «y uno de pecho, bestiales de valentía, arte y gracia (Ovación. El público, puesto en pie, prorrumpe en vivas.)»⁹⁹ Gesto que no fue interpretado de igual modo por sus detractores: «Durante la faena de muleta miró *Joselito* [sic] una vez al público, para que le aplaudieran.»¹⁰⁰ Con partidarios o sin ellos, remató la faena atizando «una

92. HMS: «La de Beneficencia», en *El Liberal*, Sevilla, 4 de mayo de 1914, s.p.

93. *Ibidem*. En dicho periódico llaman *Solitario* al animal, aunque, por la crónica, es evidente que se trata del mismo toro. Este tipo de divergencias en los apodos y números de los astados, así como su orden en la corrida y el torero que los mató, son absolutamente normales entre los críticos de aquellos años.

94. DOCTOR FLORENZO: «La Fiesta Nacional. Toros y Toreros. Madrid. Corrida de Beneficencia», en *ABC*, Madrid, 4 de mayo de 1914, p. 9.

95. HMS: «La de Beneficencia», en *El Liberal*, Sevilla, 4 de mayo de 1914, s.p.

96. DOCTOR FLORENZO: Ob. cit., p. 9.

97. DON PEPE: Ob. cit., s.p.

98. DOCTOR FLORENZO: Ob. cit., p. 9.

99. HMS: «La de Beneficencia», en *El Liberal*, Sevilla, 4 de mayo de 1914, s.p.

100. DON PEPE: Ob. cit., s.p.

estocada desprendida, mojándose los dedos. El bicho era ideal, pero el torero es más ideal que el toro. (Gran ovación.).»¹⁰¹

Seis años después, como se sabe, el 16 de mayo de 1920, *Joselito* fallecía en Talavera de la Reina a causa de una mortal cogida de *Bailador*, quinto de la tarde, de la ganadería de la viuda de Ortega. El impacto y la conmoción emocional de su óbito fueron enormes en toda España. Sus funerales en Madrid y Sevilla tuvieron duelos de carácter excepcional. Las calles de la Villa se abarrotaron al paso del cortejo fúnebre. En la ciudad de la Giralda, hasta la Macarena, tan querida por *Gallito* y por Castillo Lastrucci, se vistió de luto por el coloso de Gelves.¹⁰² Sin duda, la desaparición del torero pesó sobre el ánimo del artista, quien, como tantos sevillanos, acudió el 19 del mismo mes a la Estación de Córdoba al multitudinario recibimiento del cadáver del maestro.¹⁰³ Y así, de su perfecta y exacta muerte nació su legendario, heroico, popular e inmortal mito.¹⁰⁴

LA CORONACIÓN CANÓNICA DE LA VIRGEN DEL ROCÍO

Óleo sobre lienzo. 1,675 x 1,255 m.

Obra de Antonio Castillo Lastrucci.

Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho.

Año 1919.

El Rocío (Almonte, Huelva). Santuario de Nuestra Señora del Rocío.

En estrecho paralelismo con la glorificación de Cristo, que al subir al cielo es constituido Señor (Filip. 2, 9-11), la Virgen María, según Pío XII proclama como verdad dogmática, «cumplido el curso de su vida terrena, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celestial.»¹⁰⁵ Allí es recibida por la Santísima Trinidad y coronada como Reina y Señora de todo el Universo. La corona es signo y símbolo de realeza, de victoria y de distinción.¹⁰⁶ Por consiguiente, la Coronación de la Inmaculada Madre de Dios es consecuencia de la fe en su Asunción, cuyos valores subraya ante los creyentes. Es el tema que clausura el ciclo narrativo de la vida de la Virgen, o bien, una figura piadosa que personifica a la Iglesia misma.¹⁰⁷

101. HMS: «La de Beneficencia», en *El Liberal*, Sevilla, 4 de mayo de 1914, s.p.

102. ORTS RAMOS, Tomás (*Uno al Sesgo*): Ob. cit., pp. 49-70; COSSÍO, José María de: Ob. cit., tomo III, 1952, pp. 376-377; y COSSÍO CORRAL, Francisco de: Ob. cit., tomo IX, 1987 (5.ª edición de 1995), pp. 1.035-1.060.

103. Dato aportado por don Adolfo Arenas Castillo, nieto de Castillo Lastrucci.

104. Cfr.: AA.VV.: *Un mito para el recuerdo. Homenaje a Joselito el Gallo*, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1995.

105. PÍO XII: *Const. Apost. Munificentissimus Deus*, 1-XI-1950. Doc. Mar., m. 812.

106. FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 240.

107. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp. 92-93.



FIG. 9. Antonio Castillo Lastrucci. *La Coronación Canónica de la Virgen del Rocío*. Año 1919. Óleo sobre lienzo. 1,675 x 1,255 m. Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho. El Rocío (Almonte, Huelva). Santuario de Nuestra Señora del Rocío.

Dante Alighieri (1265-1321), el célebre poeta florentino, autor, entre otras obras, de *La Divina Commedia*, trató sobre este tema mariano con sensibilidad y sugerencias místicas. Describió la Coronación de Nuestra Señora en términos casi abstractos: «... *per entro il cielo scese una facella, / fomata in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno ad ella.*» (...desde el interior del cielo descendió una llamarada, que tenía la forma de un círculo como una corona, y rodeó a la estrella girando en torno suyo).¹⁰⁸ Se trata, pues, del amor angélico, que los exégetas con frecuencia personifican con el arcángel San Gabriel.

Sin embargo, en el campo de las Bellas Artes, los escultores y pintores, entre otros, han optado por representar tan apoteósica escena al modo de las coronaciones humanas. Por lo general, María, en solitario o rodeada de ángeles, santos y bienaventurados, es coronada como *Regina Coeli* por el propio Cristo o por las dos primeras personas de la Trinidad Beatísima, por el Padre y el Hijo al unísono. En otras ocasiones, por el contrario, la Coronación de la Virgen es efectuada por uno o más ángeles. De esta forma, cobra especial significación el título de la Letanía Lauretana: *Regina Angelorum*. Así, casi inadvertidamente, la Anunciación se asocia a la Coronación, ya que ambas escenas son principio y fin de la misión mariana.¹⁰⁹

Desde el punto de vista histórico debemos recordar que la Santa Sede ha concedido, en contadas ocasiones, la coronación canónica a venerables efigies marianas, que se distinguen por su antigüedad y por la especial devoción de que gozan. En la actual provincia de Huelva cuenta con tan singular privilegio la imagen de la Virgen del Rocío, patrona de Almonte, coronada el 8 de junio de 1919.¹¹⁰ Es muy elocuente que la Virgen del Rocío principie el listado de coronaciones canónicas habidas en tierras onubenses durante el siglo XX.¹¹¹ No podía ser otra manera, dada la extraordinaria devoción nacional e internacional de tan peregrina efigie mariana. Por ello, una de las grandes efemérides de la devoción rociera fue la coronación canónica de tan venerada

108. ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*, Rusconi libri, Rimini, *Paradiso*, 23, 94-96.

109. MOSCHNER, Franz M.: *Rosa Mística*, Madrid, 1957, pp. 281-285 y REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990, p. 103.

110. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura Mariana Onubense. Historia-Arte-Iconografía*, Instituto de Estudios Onubenses «Padre Marchena», Excma. Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1981, pp. 318-319.

111. La siguiente efigie en ser coronada fue la Virgen de las Mercedes, patrona de Bollullos par del Condado, el 2 de julio de 1948. Años después lo hicieron la Virgen de Montemayor, patrona de la ciudad de Moguer (15 de junio de 1991); la Virgen de la Bella, patrona de Lepe (13 de junio de 1992); la Virgen de las Angustias, patrona de Ayamonte (25 de julio de 1992); la Virgen de la Cinta, patrona de Huelva (26 de septiembre de 1992); y Santa María de la Rábida o Virgen de los Milagros, patrona de Palos de la Frontera, coronada por el beato Juan Pablo II el 14 de junio de 1993 (SUGRAÑES GÓMEZ, Eduardo J.: *Los inolvidables días de Huelva. Crónica del XI Congreso Mariológico y XVIII Congreso Mariano Internacionales y de la Visita del Papa*, Huelva, 1991-1992-1993, Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Edita Obispado de Huelva, Huelva, 1996, pp. 14-17, 31-38, 117-128 y 194-199). Por último, la Virgen del Valle, patrona de La Palma del Condado, ha sido coronada por el Excmo. y Rvdmo. Sr. D. José Vilaplana Blasco, obispo de Huelva, el 23 de octubre de 2011.



FIG. 10. Antonio Castillo Lastrucci. *La Coronación Canónica de la Virgen del Rocío*. Detalle. Año 1919. Óleo sobre lienzo. 1,675 x 1,255 m. Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho. El Rocío (Almonte, Huelva). Santuario de Nuestra Señora del Rocío.

imagen. La preceptiva autorización fue concebida por el cabildo de la Basílica de San Pedro del Vaticano, reunido en su aula capitular el 11 de agosto de 1918. Consta por un rescripto fechado el 8 de septiembre del mismo año, encabezado por el cardenal Rafael Merry del Val.¹¹²

Los ineludibles, prolijos y laboriosos preparativos fueron asumidos por una comisión presidida por don Juan Francisco Muñoz y Pabón, canónigo lectoral de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla.¹¹³ Previsto hasta el más mínimo detalle tuvo lugar la solemne ceremonia religiosa en la fecha prevista. En la alegre mañana del citado día 8 de junio de 1919, Domingo de Pentecostés, el Emmo. y Rvdmo. Sr. D. Enrique Almaraz y Santos, cardenal-arzobispo de Sevilla, ajustó la esplendente corona en las sienes de la Virgen del Rocío, mientras pronunciaba la palabras del ritual:

112. CEPEDA, Ignacio de: *Coronación de Nuestra Sra. del Rocío*, Sevilla, 1923, pp. 43-48 e INFANTE GALÁN, Juan: *Rocío. La devoción mariana de Andalucía*, Sevilla, 1971, pp. 153-154.

113. *Obras de Muñoz y Pabón*, Prólogo de Daniel Pineda Novo, Sevilla, 1991. Sobre tan ilustre onubense, natural de Hinojos, el ensayista y diplomático uruguayo Alberto Nin Frías dice, en 1935, que, «para aquellos que deseen conocer a través de la literatura ese reino de ensueño, de locura y de magia que es Andalucía, será necesario que acudan y consulten a estos tres escritores Juan Francisco Muñoz y Pabón, Pedro Badanelli y Federico García Lorca, los que por distinguirse como especialistas en andalucismo y hasta dominar, en cierta manera, a todos los demás, encierran en sí las fibras más enérgicas y típicas de la Bética.» (NIN FRÍAS, Alberto: *Ensayo sobre tres expresiones del espíritu andaluz*, Buenos Aires, 1935, p. 11).

«Así como te coronamos en la tierra, merezcamos por tu intercesión ser coronados en el cielo.»¹¹⁴ Ni que decir tiene que, para que fuese una feliz realidad tan gozoso proyecto, fue decisiva la amistad personal del influyente purpurado con Benedicto XV, desde los tiempos en que ese Papa fue nuncio de Madrid.¹¹⁵

Unos días después, el 12 de junio del mismo año, don Juan Francisco Muñoz y Pabón, el gran impulsor de tan memorable evento, reseñó en *El Correo* que: «La Coronación canónica de la Blanca Paloma de las marismas almonteñas era para que ningún devoto de la Virgen dejase de anhelar presenciarla, y los pueblos rocieros se han vaciado materialmente en la verde llanura en que se yergue esta ermita.»¹¹⁶ En efecto, con tal motivo, asistieron al acto las hermandades de Almonte, Villamanrique, Pilas, La Palma, Moguer, Sanlúcar de Barrameda, Triana, Umbrete, Coria del Río, Huelva, San Juan del Puerto, Rociana y Benacazón. En total llegaron a la aldea quinientas catorce carretas, ciento veinte coches y un sinnúmero de jinetes y romeros a pie. Y, según las cifras barajadas, debieron asistir a la Coronación, en la explanada del Real, de veinte a veinticinco mil almas.¹¹⁷

Pues bien, como se sabe, en el lugar que ocupó la venerada imagen de la Virgen del Rocío en aquel momento, para perpetua memoria y recordación de los hechos, se erigió un sencillo pero elegante triunfo en la Plaza del Real de la Feria. Dicho monumento se remata con una escultura en bronce de la Patrona de Almonte, obra realizada por el artista sevillano José Ordóñez en 1920.¹¹⁸ Ante ella, durante su popular y famosa romería,¹¹⁹ el domingo de Pentecostés, en el Real del Rocío, se celebra anualmente la misa solemne de pontifical, oficiada por el Obispo de Huelva. A tan colorista y multitudinaria ceremonia, enriquecida con música y cantos propios del folclore andaluz, asisten la Hermandad Matriz y todas las filiales con sus respectivos simpecados e insignias, los romeros y el público en general.

Pero, además, la coronación canónica de Nuestra Señora del Rocío fue inmortalizada también en un óleo sobre lienzo por Antonio Castillo Lastrucci (Fig. 9). Este afamado escultor sevillano, cuando pintaba, como hemos comentado con anterioridad, firmaba, como hace en el ángulo inferior derecho de esta tela, con el pseudónimo «M.

114. CEPEDA, Ignacio de: Ob. cit., p. 62.

115. ROS, Carlos: *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*, Sevilla, 1986, pp. 276-278.

116. MUÑOZ Y PABÓN, Juan Francisco: «El Rocío de 1919», en *El Correo*, Sevilla, 12 de junio de 1919.

117. CEPEDA, Ignacio de: Ob. cit., pp. 56-58 y 64.

118. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob.cit., 1981, p. 301 e Ídem: *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*, Universidad de Huelva, Huelva, 1999, tomo I, p. 78.

119. ALONSO-MORGADO, Pedro: *La Romería del Rocío (Impresión de un Romero)*, Imp. y Lib. de sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1918, reedición del Excmo. Ateneo de Sevilla, Sevilla, 2005; SIUROT, Manuel: *La Romería del Rocío*, Imp. A. Plata, Huelva, 1918 (en la portada se hace constar que «El producto íntegro de la venta se dedica a la Corona de la Virgen del Rocío.» La reedición de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío ha sido preparada por Luis Llerena Baizán, Almonte, 2002); MUÑOZ Y PABÓN, Juan Francisco: *La Blanca Paloma*, Sevilla, 1919; y *Revista Rocío*, colección de 57 números de 1958 a 1963, editados por la Hermandad Matriz de Almonte, bajo la dirección de José de la Rosa.



FIG. 11. Antonio Castillo Lastrucci. *La Coronación Canónica de la Virgen del Rocío*. Detalle. Año 1919. Óleo sobre lienzo. 1,675 x 1,255 m. Firmado con el pseudónimo «M. Salvatella / Sevilla» en el ángulo inferior derecho. El Rocío (Almonte, Huelva). Santuario de Nuestra Señora del Rocío.

Salvatella / Sevilla» (FIG. 10). Es obvio que para ello contó con la apoyatura de varias fotografías, publicadas posteriormente.¹²⁰

Sin embargo, introdujo ciertas variantes y distingos. Para centrar la atención del espectador y enfatizar el instante mismo de la coronación, sustituyó a los personajes del primer plano por dos jarrones de flores y por tres candeleros con velas encendidas, indispensable en toda celebración litúrgica. Y, además, revistió al cardenal Almaraz de rica capa pluvial blanca bordada en oro, con su correspondiente capillo, a juego con la mitra episcopal de la que penden, por la parte posterior, las dos ínfulas.

El prelado sostiene entre las manos la corona de oro y pedrería de la Virgen (FIG. 11), hecha al efecto por Ricardo Espinosa de los Monteros en mayo de 1919, conforme al modelo de la que ostenta la Inmaculada grande de la Catedral hispalense, obra de

120. CEPEDA, Ignacio de: Ob. cit., p. 57. También reproducidas en la reedición de SIUROT, Manuel: Ob. cit., pp. 102 y 104.

Juan de Arfe.¹²¹ Pesa 88 onzas y lleva engarzadas abundantes perlas y piedras preciosas: 240 brillantes, 38 rubíes, 14 esmeraldas, tres topacios, tres zafiros y las dos amatistas de los anillos episcopales del mencionado cardenal Almaraz y del nuncio, cardenal Ragonessi.¹²² Con tal motivo, el citado canónigo don Juan Francisco Muñoz y Pabón compuso múltiples sevillanas, entre ellas ésta que hace referencia a tan magnífica presea:

Mucho vale una perla,
mucho, un diamante;
pero más, los amores
de un pecho amante...
Y esa corona
es amor de cien pueblos
a su Patrona.¹²³

La Reina de las Marismas se expone en sus argénteas andas, cuyo baldaquín reposa sobre ocho varales, cuatro por cada flanco, cifra que alude a la Resurrección, pues Cristo se alzó del sepulcro al octavo día después de entrar en Jerusalén.¹²⁴ Significación acorde con la romería del Rocío, instituida en la segunda mitad del siglo XVIII, «el día segundo de la Pascua del Espíritu Santo».¹²⁵ Sabido es que el pueblo judío celebraba con toda solemnidad la fiesta de Pentecostés. A los cincuenta días de haber sacado Yahvé a Israel de Egipto y de haberlo liberado del poder del faraón, entregó la ley a Moisés en el Sinaí. Cristo, que no vino a derogar la Antigua Alianza, eligió esta fecha, a los cincuenta días de haber conseguido la Redención del pecado, para constituir el nuevo Pueblo de Dios, el Pueblo de la Nueva Alianza sellada con su sangre.

Sobre las andas de la Virgen podemos facilitar alguna información. Tras la Guerra de la Independencia, a partir de 1813, el artista sevillano Juan de Astorga, hizo unas nuevas, cuyo palio se ha utilizado en las actuales, de plata, realizadas por el orfebre Cayetano González en 1934.¹²⁶ La paloma, teofanía del Espíritu Santo, revolotea en el palio sobre Ntra. Sra. del Rocío, otorgándole, como amante Esposo, su poético y sugestivo nombre. Por eso, la imagen es invocada universalmente como Blanca Paloma.

121. INFANTE GALÁN, Juan: Ob. cit., 1971, pp. 141-143; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., 1981, p. 297; Ídem: Ob. cit., 1999, p. 73; e Íd.: «Tierra Llana Oriental. Almonte», en *Guía artística de Huelva y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, p. 326.

122. En cambio, la corona del Niño Jesús, donada por doña Juana Soldán Rañón, viuda de Cepeda, fue labrada por José de los Reyes Cantuero ese mismo año (CEPEDA, Ignacio de: Ob. cit., pp. 35-38 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *El Santuario del Rocío*, Huelva, 2009, p. 44).

123. MUÑOZ Y PABÓN, Juan Francisco: Ob. cit., 1919, en *Obras de Muñoz y Pabón*, Prólogo de Daniel Pineda Novo, Sevilla, 1991, p. 206.

124. FERGUSON, George: Ob. cit., p. 225.

125. INFANTE GALÁN, Juan: «Notas para la historia de la devoción de la Santísima Virgen del Rocío», en *Revista Rocío*, año I, n.º 1, Almonte, junio de 1957, s.p.

126. INFANTE GALÁN, Juan: Ob. cit., 1971, p. 121 y MALDONADO, Luis: *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*, Madrid, 1975, p. 174.

La Virgen del Rocío aparece vestida de Reina, al gusto de fines del siglo XVI o principios del XVII. Su indumentaria, propia de una gran dama española, corresponde a la época de los Austrias. El traje se compone, por tanto, de una basquiña o falda acampanada, con el verdugado o armazón cónico de aros, jubón o corpiño para cubrir el busto, con gorguera de encajes. Sobre las mangas del jubón lucía otras, amplísimas, denominadas de punto o perdidas, que durante el último tercio del XIX se convirtieron en mantolín. El manto le cubre la cabeza y un vistoso rostrillo le rodea el óvalo facial, como una derivación de la toca de papos.¹²⁷

El traje de la Coronación, donado por los condes de París, es uno de los más lujosos de la guardarropía de la Virgen. El manto de tisú de plata, bordado en oro, ostenta en el centro la paloma del Espíritu Santo y el resto queda salpicado de flores de lis. A juego con tan suntuosa prenda de vestir se hicieron, como es lógico, la saya, el rostrillo y el traje del Niño Dios. La presencia de la Blanca Paloma de la Santísima Trinidad en el retablo, palio y manto procesional de la Señora de las Rocinas indica que la acción fecunda del Espíritu Santo que guió a María desde la Anunciación hasta su gloriosa Asunción y Coronación, aún perdura en el cielo a favor de los cristianos.¹²⁸

La Virgen del Rocío, de pie, hierática, frontal, con la mirada baja y dulce, responde al modelo iconográfico de la *Kyriotissa* o *Virgen Majestad*. Sostiene entre sus manos al pequeño Jesús, en actitud deífica. El Niño, coronado, con el cetro en la diestra y el mundo en la otra mano, está en posición axial. Es el eje de simetría de la composición. Su Madre lo presenta como verdadero Señor. Ese aspecto cristocéntrico del conjunto acentúa, pues, la centralidad del misterio de Cristo en la vida de María y de la Iglesia.¹²⁹

Los complementos de orfebrería de Ntra. Sra. del Rocío subrayan la gran señal apocalíptica de la interpretación iconográfica de la Concepción Inmaculada de María (Ap. 12, 1). En efecto, su atuendo, recamado en oro, y, sobre todo, la ráfaga polilobulada y sobredorada, la de puntas de plata de martillo, donada en 1733 por el canónigo sevillano José Carlos Tello de Eslava y por su hermana Isabel, son una lograda expresión del vestido de sol. En esta ocasión, quizás para facilitar el acceso al prelado, no luce como escabel la media luna de plata repujada y dorada. Pero, como atributo de realeza y mediación, lleva en su diestra el cetro abalaustrado dieciochesco. Y las doce estrellas de la corona, que le impone el cardenal Almaraz, aluden al honor de la Hija de Sión

127. INFANTE GALÁN, Juan: *El Rocío*, 1980, p. 6 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., 1981, pp. 295-297.

128. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., pp. 48 y 104.

129. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., 1981, p. 133 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., p. 36.

sobre Israel.¹³⁰ Por último, debemos aclarar que, desde principios del siglo XIX, como fruto de la devoción popular, se le prendieron flores a lo largo de toda la ráfaga.¹³¹

Para concluir, tan sólo nos queda reparar en el paisaje de fondo. Delante de la verde arboleda, que se difumina sobre el azul del cielo, hay algunas edificaciones enca-ladas; varias carretas de las hermandades filiales, engalanadas con sus típicos cortinajes blancos y flores multicolores; y un gran gentío que, expectante, asiste a la Coronación Canónica de la Blanca Paloma. La indumentaria de los personajes y sus complementos –sombrrillas, pañuelos, mantoncillos, mantillas, etc.– reafirman la apetecida nota costumbrista de la escena. Se trata, por tanto, de una pintura, impregnada de sencillez, ingenuidad y sentido descriptivo, donde los aspectos religiosos, folclóricos, sociológicos, antropológicos, artísticos y culturales enriquecen la simple narración histórica.

El marco, de madera tallada y dorada, es posterior a la fecha de ejecución de la pintura. Está decorado con una inscripción perimetral, escrita en latín, que recoge frases del *Ave María* y del *Salve Regina*: «*AVE MARIA GRATIA PLENA ILLOS TVOS MISE-RICORDES OCVLOS AD NOS CONVERTE*». Y por último, debemos hacer constar que para conmemorar la efeméride de la Coronación de la Virgen, no sólo se levantó el citado monumento en la Plaza del Real y se pintó el cuadro que acabamos de analizar, sino también se ha colocado, últimamente, una placa cerámica en el interior del santuario, firmada por «J. Soriano Benacazón». En dicho azulejo, decorado con una cenefa pe-rimetral y con los escudos heráldicos del Papado, de la Casa Real, de Almonte y de la Hermandad Matriz, se dice textualmente:

EL DÍA 8 DE JUNIO DEL AÑO DE GRACIA DE 1919. A LAS 11 DE LA MAÑANA, EL EXCMO. SR. D. ENRIQUE ALMARAZ Y SANTOS, CARDENAL, ARZOBISPO DE SEVILLA, CORONÓ CANÓNICAMEN-TE A LA SANTÍSIMA VIRGEN DEL ROCÍO.

PROMOVIÓ LA IDEA EL MUY ILUSTRE SR. D. JUAN FCO. MUÑOZ Y PABÓN Y SE LLEVÓ A EFECTO CON LA COOPERACIÓN DE UN GRAN NUMERO DE FIELES DEVOTOS, CON CUYOS DONATIVOS SE COSTEÓ LA CORONA DE NUESTRA SEÑORA. DONÓ LA DEL NIÑO JESÚS DÑA. JUANA SOLDÁN RAÑÓN.

ESTO ACONTECIÓ BAJO EL PONTIFICADO DE SS. EL PAPA BENEDICTO XV, REINANDO EN ES-PAÑA S. M. D. ALFONSO XIII, SIENDO ALCALDE DE LA VILLA DE ALMONTE D. JUAN ACEVEDO, CURA PÁRROCO D. MANUEL MÁRQUEZ, PRESIDENTE-HERMANO MAYOR DE LA HERMANDAD MATRIZ D. JOSÉ VILLA Y CAMARISTA DE LA STMA. VIRGEN DÑA. ANA VALLADOLID.

PARA PERPETUA MEMORIA. SE COLOCÓ ESTE AZULEJO EN SU LXXV ANIVERSARIO. ALMONTE, 18 DE AGOSTO DE 1994.

130. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: «Reflejos de la Perfecta Hermosura. Escultura, iconografía y de-voción inmaculista en Sevilla», en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, p. 122.

131. MORGADO GONZÁLEZ, José Alonso: «La imagen de la Virgen del Rocío, venerada en su santuario del término de Almonte», en *Sevilla Mariana*, tomo III, Sevilla, 1882, p. 55.

INMACULADA

Óleo sobre plástico. 9,5 x 4,5 x 1 cm.

Obra de Antonio Castillo Lastrucci.

Año 1961.

Sevilla. Colección particular de don Adolfo Arenas Castillo.

Antonio Castillo Lastrucci pintó en 1961 esta Inmaculada durante la visita que el 8 de diciembre, día de la Inmaculada, le hizo su nieto Adolfo Arenas Castillo con su prometeda, para regalársela a la que hoy es su esposa, doña María de la Luz Alonso Jiménez (FIG. 12). Dada la premura de la ejecución, está prácticamente abocetada. El dibujo ágil y la pincelada suelta imprimen cierta frescura y dinamismo en su factura. Sigue, como no podía ser de otra forma, el modelo iconográfico impuesto por Bartolomé Esteban Murillo en los comedios del Seiscientos en la escuela pictórica sevillana.¹³² Dicho modelo, de gran belleza estética y clara significación doctrinal, se propagó fervientemente por toda la *Universitas Christiana*.

La Doncella viste túnica blanca y manto azul. Los tonos inmaculistas que Francisco Pacheco defiende, «que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real, de Toledo, a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirmó el papa Julio II, año 1511».¹³³ El valenciano Juan de Juanes había empleado los mismos colores en la *Tota Pulchra* que pintó, siguiendo la visión del jesuita P. Alberro. Pero fue el propio Murillo quien consagró definitivamente estos colores y la escenografía celestial, para una Virgen joven, estática y apacible.¹³⁴ Buenos ejemplos son, entre otros, los conservados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.¹³⁵

María, conforme recomiendan los tratadistas de la Contrarreforma, representa doce o trece años de edad. Une piadosamente sus manos en actitud de oración y gira los brazos hacia la derecha. En cambio, su rostro, de recatada y bella expresión, se dirige hacia el lado opuesto. Sus ojos entornados y su mirada baja y ausente reflejan un sugestivo y poético mundo interior. Carece de los atributos concepcionistas, propios de la «Mujer del Apocalipsis», encinta, «revestida de sol, la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas» (Ap. 12, 1).

El artista, al simplificar el tema, omite el vestido de sol que es la ráfaga de refulgentes rayos, pues Ella llevó dentro de sí al mismo Sol de justicia. María, para los creyentes, fue durante su gestación sagrario viviente de la divinidad. Tampoco usa como escabel

132. VALDIVIESO, Enrique: *Pintura Barroca Sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2003, p. 351.

133. PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, año 1638, Edición, introducción y notas de Bonaventura Basegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 2001, p. 576.

134. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., 2004, p. 124.

135. VALDIVIESO, Enrique: *La Pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Ediciones Galve, Sevilla, 1993, pp. 178-197.



FIG. 12. Antonio Castillo Lastrucci. Año 1961. Óleo sobre plástico. 9,5 x 4,5 x 1 cm. Sevilla. Colección particular de don Adolfo Arenas Castillo.

la media luna, representación del universo material creado. Al carecer de ángeles y querubines no hay referencia alguna a la creación espiritual. Y, al quedar desprovista su cabeza de la corona de doce estrellas, se silencian las alusiones a las doce tribus de Israel o al Sagrado colegio apostólico.¹³⁶

La pintura que historiamos, concebida como colgante avenerado, atesora más valor sentimental que plástico. Aún así, desde el punto de vista formal, nos remite a otras interpretaciones escultóricas de la Pura y Limpia del mismo autor. Entre ellas podríamos citar la *Purísima* (1938) de la parroquia de la misma advocación de Fuente Palmera (Córdoba); la titular de la Iglesia de la Concepción de Huelva (1939); la *Inmaculada* (1940) del templo de Ntra. Sra. de la Asunción, de Lora del Río (Sevilla); y la

136. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Ob. cit., 1981, p. 41.

Concepción (h. 1950), imagen de pequeño formato, de la colección particular de doña Mercedes Arenas González, de Sevilla.¹³⁷

En definitiva, Antonio Castillo Lastrucci, que en esta ocasión ni firma ni fecha su obra, ha humanizado al máximo la Concepción Inmaculada de María, definida como dogma de fe en la bula *Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre de 1854, por Pío IX.¹³⁸ Subraya tan singular prerrogativa de la Virgen, que la reconoce concebida sin pecado original, gracias a la consabida combinación de los colores blanco y azul. Y, además, abunda sobre el particular resaltando la belleza del simulacro. Su versión se hace eco, sin más, del versículo del Cantar de los Cantares: «*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*» (Toda hermosa eres, amada mía, y no hay en ti mancha alguna) (Cant. 4, 7).¹³⁹

137. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., *Inventario de obras*, 2009, n.º I.199, I.214, I.240 y I.567, pp. 103, 105, 111, 125, 131, 143, 325 y 345.

138. RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*, tomo I, Madrid, 1955, pp. 904-911.

139. TORMO, Elías: *La Inmaculada y el Arte Español*, Madrid, 1915, pp. 27-30 y TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1947, pp. 149-164.