LAS MUJERES ENTRAN AL RUEDO. SOL Y SOMBRA DE TRES SINSOMBRERO: LA TORERA LUISA JIMÉNEZ *LA ATARFEÑA* Y LAS PINTORAS LILIA BUSSE Y EUGENIA LOUTCHINSKY

WOMEN ENTER THE BULLRING: SUN AND SHADE OF THREE *SINSOMBRERO*: THE BULLFIGHTER LUISA JIMÉNEZ LA ATARFEÑA AND THE PAINTERS LILIA BUSSE AND EUGENIA LOUTCHINSKY

Ana María Gómez Román
Universidad de Granada | anaroman@ugr.es

David García Trigueros
Programa de Doctorado en Historia y Artes (UGR) | davidgt@correo.ugr.es

Recibido: septiembre de 2023 / Aceptado: noviembre de 2023

Resumen

El discurrir vital de tres mujeres, cuya profesión de una de ellas aparentemente nada tiene que ver con la de las otras dos, se entrecruza en la España de la Segunda República. De un lado, la accitana Luisa Jiménez Carvajal, viuda del novillero Miguel Morilla Atarfeño. Mujer valiente, luchadora e independiente en un entorno masculinizado, al tiempo que torera y modelo de dos artistas igualmente emancipadas y fascinadas por lo castizo y la esencia de la identidad nacional[1].

Palabras clave

Mujeres toreras | Mujeres artistas | Segunda República española | Tauromaquia | Sinsombrero

Summary

The life paths of three women, whose professions seemingly have nothing to do with each other, intersect in Spain during the Second Republic. On one side, there is Luisa Jiménez Carvajal from Guadix, widow of the novice bullfighter Miguel Morilla *Artarfeño*. She was a courageous, independent woman in a male-dominated environment, serving as a model for equally emancipated artists fascinated by the essence of national identity and traditional customs.

Keywords

Female Bullfighters | Women artist | Second Spanish Republic | Bullfighting | *Sinsombrero* Movement

1. Queremos expresar nuestro agradecimiento a la familia de Luisa Jiménez Carvajal por hacernos partícipes, gracias a su información oral, de la vida y memoria de tan excepcional mujer.

1. INTRODUCCIÓN. LAS MUJERES TORERAS TOMAN LOS RUEDOS Y LAS ARTISTAS EXTRANJERAS RECORREN ESPAÑA

La Edad de Plata de las artes y la literatura en España (1898-1936) vendría a coincidir con una apuesta, por parte de un grupo de intelectuales y un cierto sector de la sociedad, de remarcar ciertos valores de carácter cultural. En ese contexto, el panorama artístico ya se había ido ampliando con la participación femenina desde comienzos del siglo XIX, si bien al principio de manera tímida, ampliando de esta forma con su presencia y su trabajo los mecanismos culturales y artísticos de la época (Lomba *et al*., 2023).

Si nos adentramos en las décadas de 1920 y 1930, un determinado grupo desafió las convenciones sociales cambiando algunas normas culturales de la época; y dentro de este grupo se encontraban, incluso, algunas mujeres que abogaron por el desarrollo profesional en ámbitos tradicionalmente masculinos. La gesta de quitarse el sombrero públicamente que tuvieron Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí y Federico García Lorca, abrió el camino a un sector generacional de mujeres, nacidas entre 1898 y 1914, que llegarían a tener un papel fundamental en el duro camino hacia la igualdad. En su mayoría, pertenecían a diversos ámbitos de la cultura, y muy especialmente al campo de la literatura y de las artes; pero también las hubo vinculadas a otros ámbitos profesionales (García *et al*., 2017).

Estas mujeres, artistas e intelectuales conocidas como las Sinsombrero, rompieron bastantes moldes gracias a que una parte de ellas apostaron por fórmulas de vanguardia, esto es, de ruptura (Balló, 2016; Kirkpatrick, 2003). Pero esta consideración inicial debería ampliarse a las actuaciones de otras tantas, también comprendidas en la misma generación que las anteriores, que abogaron por la igualdad desde otras parcelas relacionadas con patrones culturales de carácter popular. Nos referimos, por un lado, a aquellas vinculadas con el mundo de los toros, por lo demás, un entorno tradicionalmente muy masculino, quienes se afanaron en subvertir las restricciones políticas que habían imperado bajo el reinado de Alfonso XIII[2]. Por otra parte, estarían las que, siendo extranjeras, sintieron y residieron en España, haciéndose eco de las señas de identidad nacional, y al mismo nivel que el resto de las personas naturales del país, y lo mostraron a través de su obra artística.

Por tanto, en España, amén del grupo inicial de las Sinsombrero, tendríamos otros grupos generacionales de mujeres que, o bien, tuvieron la valentía de enfrentarse a las dinámicas propias de un ámbito completamente masculi-

2. A pesar de la popularidad con la que gozaron un gran número de mujeres toreras en la transición del siglo XIX al XX, el ministro Juan de la Cierva solicitó en 1908 a los gobernadores civiles que no autorizaran espectáculos taurinos en los que participasen mujeres, lo que terminaría por cristalizar en el reglamento taurino de 1917 y de 1930 (*Reglamento de las corridas de toros, novillos y becerros.* Madrid: González y Giménez, 1917, pp. 39 y 49; "Reglamento oficial para la celebración de espectáculos taurinos y de cuanto se relaciona con los mismos", *Gaceta de Madrid*, 196, 15 de julio de 1930, p. 337).

no como era el taurino; o bien, abogaron por la igualdad desde su trabajo dentro de las artes plásticas, pero bajo la mirada de la memoria colectiva de las señas de identidad. En este último caso, algunas de las artistas extranjeras que residieron en nuestro país durante las tres primeras décadas del siglo XX, quedaron fascinadas por la esencia de la cultura tradicional. Desde su parcela profesional, artes plásticas y cinematografía, se afanaron en transmitir una serie de referencias inherentes al carácter e idiosincrasia nacional. Entre otras cosas, además del paisaje y de los personajes y tipos populares, quedaron fascinadas por todo aquello que estuviera relacionado con el mundo de los toros, especialmente los espectáculos taurinos, dado su carácter de fiesta popular y lúdica. Pero, además, entre estas extranjeras las hubo que también quedaron fascinadas por las mujeres toreras.

En esa confluencia de factores, favoreció el contexto que se vivió durante la Segunda República española al auspiciar la presencia de la mujer en un mundo tan restringido como era el de los ruedos. Así, todo confluyó para ese interesante encuentro de los dos extremos, el de las artes y el de los toros, pero desde la acción femenina en ambos casos.

Por lo que se refiere al tratamiento historiográfico de la mujer en los ruedos, el resultado ha sido desigual dentro de la extensa bibliografía taurina y sigue pendiente de un juicio crítico de conjunto. Todo y aun cuando se ha reivindicado su papel dentro del arte de Cúchares por medio del conocido fenómeno decimonónico de “las Noyas” y de “las señoritas toreras”, sin ahondar en profundidad, ni relacionándolo con otros factores sociales y culturales de lo que supuso este asunto (Boado & Cebolla, 1976; Feiner, 1995; Del Arco, 2006; Abella, 2011).

Ya el varilarguero José Daza, en el siglo XVIII, incidió en el rol de la mujer en la tauromaquia desde los primeros tiempos, destacando entre otras el singular papel que vino a ejercer dentro del rejoneo Nicolasa Escamilla la Pajuelera (Daza, 1999, 101-105) y que quedó inmortalizada por Francisco de Goya, en una de las estampas de la serie de *Tauromaquia* (n.º 22), alanceando un toro en la plaza de toros de Zaragoza. También dejó su huella José Sánchez Neira en el campo de la memoria de toreras y rejoneadoras, incluyendo diferentes voces dentro del *Gran diccionario taurómaco* (1896), aunque lo hizo embebido por un espíritu de sórdida misoginia que impide hoy valorar la trayectoria y aún capacidad artística de tales mujeres.

Ejemplos que ponen de manifiesto la dificultad que ha atravesado el sexo femenino dentro de la profesión taurina, con la división de la crítica y la fecunda brecha en cuanto a equiparación por mor del estatus social, y singularmente en el siglo XIX, donde el debate de la mujer en la lidia fue, como decíamos, duramente contestado conforme a una “virilidad degenerada” (Castro, 2021: 206). Obligando a configurar cuadrillas estrictamente de su género, debido a una discriminación impuesta; apagando el mérito de sus actuaciones ante la cara del toro, como ocurrió con Martina García o Dolores Pretel Lolita –“¿No da lástima ver a un ángel torear?” (Sánchez, 1896: 637)–; o vejando a quienes procuraron transgredir en su presentación en la plaza, como fue el caso

de Dolores Sánchez la Fragosa o María Salomé Rodríguez la Reverte (Feiner, 1995: 66-69; García, 2021)[3].

Con todo, las actuaciones de las cuadrillas femeninas ya en las postrimerías del Ochocientos fueron especialmente recurrentes en las principales plazas tanto de España como de México. Muy probablemente como estrategia del empresariado taurino, que veía en este espectáculo un formato nunca antes explorado y mucho más económico que la producción de festejos mayores, pues debía reducirse sensiblemente el gasto tanto en la contratación de las actuantes como de las ganaderías a lidiar, con reses de menor edad, peso y trapío. Y conjuntamente, con la acerada opinión de los críticos taurinos, también sobresalió un espacio de reconocimiento hacia estos espectáculos dirigidos por mujeres, así como en general a la presencia del sexo femenino dentro de la plaza. Así, descuella el alegato feminista del arquitecto Críspulo Moro, bajo el seudónimo de Paco Media-Luna, en la revista *El Toreo* (1879: 2-3); o el libreto de Manuel Figuerola, con música de Vicente Lleó, que vio la luz en 1895[4].

Las restricciones y prohibiciones que llegaron con el Gobierno de Maura a partir de 1908, terminaron por frenar en principio el desarrollo de una tauromaquia en femenino, lo que satisfizo a aquellos detractores que, como Manuel Serrano García-Vao, consideraban que la presencia de la mujer en la fiesta de los toros había sido irrelevante e intrascendente: "Bastante han sido noventa años de feminismo por esas plazas de toros, sin que con ello se haya demostrado nada que añada prestigio á la fiesta española por excelencia" (Dulzuras, 1909: 14). Habría que esperar a la Segunda República para volver a presenciar a una mujer vestida de luces. Los principios de igualdad que inspiraron la Constitución de 1931, y entre los que se recogía la libre disposición a elegir un oficio, dieron paso a la reivindicación de mujeres como Juanita Cruz (Lám. 1) que consiguieron revertir las restricciones del reglamento taurino de 1917, permitiendo así al sexo femenino volver a ocupar un lugar dentro del ruedo (García, 2021).

Frente a lo que había ocurrido bajo el reinado de Alfonso XIII, serían los circuitos menores, en el ámbito provincial y rural, donde cosecharían fortuna las nuevas toreras acartelándose dentro de festejos menores, como becerradas y novilladas sin picadores. Su presencia, a pesar de volver a contar con el respaldo de los grandes públicos, tuvo de frente al espectro de la crítica taurina, quien continuó cuestionando su incorporación a las plazas hasta el punto de calificarlas como simples heroínas de las ferias de los pueblos. En este sentido, el escritor Ramón Gómez de la Serna se esgrimió como un firme detractor. Achacaba a estas mujeres toreras que tenían aire de cupletistas, que en el saludo presidencial hacían pasodoble de mantón de Manila, que sus apodos eran copia de los de las

3. La Reverte, que pasó a anunciarse en los carteles como Agustín Rodríguez, consiguió un certificado médico sobre su masculinidad que le permitió cambiar de nombre en el registro civil. Al final, y al no tener éxito en los ruedos, se retiró en 1912 a su casa de Las Navas de San Juan (Jaén) viviendo de su trabajo como guardesa en una finca de Vilches, y falleciendo en 1945.

4. El espectáculo lírico-dramático *Señoritas toreras: estravangacia taurómaca en un acto y cuatro cuadros* fue estrenado en el Teatro Gran Vía (Madrid) el 26 de julio de 1895.



Lám. 1. La torera Juanita Cruz (ca. 1934). Fuente: Bibliothèque nationale de France.

bailaoras, y que ponían banderillas como quien remataba una tarta. Pero, sobre todo, criticaba el problema que se derivaba, ante un espectáculo habitualmente lleno de hombres, cuando los trajes se desgarraban durante las corridas por mal sitio. En consecuencia, para un grupo considerable de personas, entre las que se encontraba el mencionado crítico, el mejor beneficio que estas intrépidas mujeres podían hacerle a la tauromaquia era que se retiraran "al rincón de la vida" (Gómez de la Serna, 1934: 9).

Sin embargo, y lejos de la percepción que tradicionalmente se ha hecho, cuestionando el papel o relevancia que la figura de la mujer ha podido desarrollar en el ámbito de la lidia, cabe empezar a considerar su presencia, singularmente en los años 1930, como una realidad revestida de un alto significado político y sociológico. La participación activa de la mujer en la tauromaquia, más allá del

fenómeno aristocrático que la asocia a la viuda y a la madre de grandes ganaderos terratenientes que le vino acompañando a lo largo del siglo XIX, constituye una reivindicación de la modernidad femenina. Una modernidad que pasaba por la autorreivindicación y la democratización de los roles, tal y como avanzaron La Fragosa y La Reverte, desechando la falda en favor del pantalón o taleguilla, haciendo uso del término taurino[5]. Una lectura política que cabría sumar al trabajo emprendido por Christine Bard, y que sitúa a las toreras del primer tercio del siglo XX en la vanguardia del empoderamiento femenino: llevando a los ruedos, al ámbito cotidiano y festivo de la España rural, lo que en Hollywood haría en esos mismos años Marlene Dietrich.

Bajo este clima se desarrolló no sólo la carrera de Juanita Cruz, que debutaría de luces en la plaza de toros de Cabra (Córdoba) el 24 de junio de 1933, junto a José Rodríguez Bebe Chico y Manuel Rodríguez Manolete; sino también la de una pléyade de toreras que, emulando a Cruz, probarían suerte en el mundo del toro. Destacan en este sentido Enriqueta y Amalia Almenara, las hermanas Palmeño, que constituyeron un verdadero punto de referencia de la tauromaquia femenina durante la República; María Tulla, que desarrolló igualmente una notable carrera antes del inicio de la Guerra Civil, alternando frecuentemente con María Alegre; la novillera Ángela Alonso, anunciada como Angelita Álamo, y que compartió un cuantioso número de tardes junto a Carmen Marín; o la propia Luisa Jiménez la Atarfeña. Sin embargo, terminada la contienda civil e iniciada la dictadura franquista, el silencio terminaría por apagar la carrera y el nombre de estas intrépidas mujeres (Durand, 2019: 376), exiliándose algunas de ellas, como el caso de Juanita Cruz; y en el caso de otras, buscando una nueva ocupación al margen de los ruedos.

Por lo que se refiere a Luisa Jiménez Carvajal la Atarfeña, su carrera no quedó truncada por el altercado que tuvo lugar en la plaza de toros de Zaragoza el 3 de agosto de 1935, tal y como se ha llegado a afirmar (Cossío, 2007: 392). Todo lo contrario, continuó en ese año y aún en el siguiente (Quílez, 1936: 7-8). Sin embargo, su figura, a diferencia de otras toreras, trascendió más allá de lo inmediatamente taurino, convirtiéndose en una pionera en cuanto a la forma de utilizar los medios de comunicación para aumentar su visibilidad. Primero, lo hizo como una muchacha joven cargada de belleza; después, como mujer viuda de un lidiador; más adelante como torera; y, finalmente, como mujer empoderada con proyectos encaminados a otros retos profesionales, como el cine y la interpretación, y que quedaron truncados por la Guerra Civil. Buena prueba de ello son los amplios reportajes que aparecieron en la revista *La Estampa*, donde cuidó mucho su imagen a través de sus posados fotográficos y de sus interesantes declaraciones. Ella sabía perfectamente que estaba en su derecho de hablar, y de comentar ciertos aspectos de su vida personal y profesional, y en consecuencia los utilizó en beneficio de su profesión. Estaba amparaba por el artículo 34 de la Constitución[6].

5. Así apareció en un fotograbado de la publicación *La nueva lidia* (2 de noviembre de 1886).

6. “Toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a la previa censura”.

Pero, en esta consideración, no hay que olvidar que había quien abogaba por esa visión de la España castiza y popular desde las artes. Pintores como José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga o el propio Julio Romero de Torres, se hallaban en ese mismo proceso de reivindicación de los rasgos nacionales y regionales. Incluso, antes de que este grupo de artistas extranjeras recorrieran España desde mediados de la década de 1920, hubo otras que, igualmente, fueron pioneras a la hora de abordar la temática taurina, siendo una de ellas la inglesa residente en España Nelly Harvey (1877-1971), quien con su *Retrato del torero Vicente Pastor* (1915) dejó patente esta fascinación. Aunque, en este caso, la crítica no fue muy benévola con su obra al considerarla "una españolada", término que sería bastante empleado por algunos críticos de arte en relación a este tipo de temáticas, cuando fue expuesto en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915[7]. De hecho, fue el crítico de arte Silvio Lago el más duro al respecto, al considerar que era una nota de mal gusto retratar a un torero:

> "El torero es siempre la negación; pero la señorita Harvey agrava la elección de modelo con un traje de luces y un capote que únicamente á la rudimentaria sensibilidad de un revistero de toros pueden parecer bellos." (Lago, 1915: 32)



Lám. 2. José Gutiérrez Solana. Las señoritas toreras *(1931). París, Centre Pompidou.*

7. Además de una notable retratista fue también gran paisajista, destacando sus vistas de Toledo o Melilla.



Lám. 3. Julio Romero de Torres. La niña torera *(ca. 1928-1929). Colección particular.*

A pesar de este juicio negativo, el mundo taurino también fascinó a otras artistas más vanguardistas como Maruja Mallo (1902-1995), tal y como se aprecia en su dibujo *Chuflillas del Niño de la Palma*, publicado en el diario *ABC*[8]. Otras, como Marisa Roësset Velasco (1904-1976), también se atrevieron con el tema y buena muestra de ello es el lienzo que expuso en 1929 en el Museo de Arte Moderno de Madrid titulado *Torero*.

Pero lo que no era habitual era que las mujeres toreras fueran las protagonistas dentro de las artes plásticas. Y al hilo de ello, quizá una de las obras que más

8. Fue publicado en el número 8697 (9 de noviembre de 1930).

marcó a la crítica de esa época fue el cuadro del pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) *Las señoritas toreras* (Centro Pompidou, París, 1931), dado que su autor era el máximo representante de la llamada España Negra [9] (Lám. 2). Dicha obra puede interpretarse como una visión de la realidad inconsciente, y de las dificultades de la vida, a través de la representación de un grupo determinado de mujeres anónimas. En particular, son cinco mujeres las que aparecen vestidas de luces en un escenario inconcreto, en cuyo primer término el autor remarca los principales símbolos taurinos sobre una silla: capote, chaquetilla de luces y montera. Una visión más amable y sensual, reflejo del alma compleja de Andalucía, nos la proporciona Julio Romero de Torres (1875-1930) en su lienzo *Niña torera* (col. particular, ca. 1928-1929), donde retrata a la actriz Elena Pardo, en una atrevida pose, con traje de luces (Lám. 3).

Un aspecto interesante que también queremos señalar es que estas mujeres extranjeras que residieron en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, eran extremadamente cultas, de espíritu independiente y afanadas por mantenerse económicamente gracias a su trabajo. Llegaron con un bagaje espiritual muy intenso, la mayoría de ellas a causa de las consecuencias de la Gran Guerra, y cruzaron su alma con el paisaje, las gentes y la vida de nuestro país. La primera remesa de estas artistas llegó durante los años de la Primera Guerra Mundial; y la segunda, durante la dictadura de Primo de Rivera. Aunque no fueron las únicas que arribaron a España, puesto que la capital del país, en esas fechas, se convirtió en punto de confluencia de todo tipo de artistas, hombres y mujeres, de procedencia europea que llegaron bajo todo tipo de circunstancias (Cabrera, 2018: 45-53). En cuanto a su forma de integración fue diversa, así como sus actos. Por ejemplo, dentro del primer grupo, en 1917 la artista holandesa Bettina Giacometti, que llevaba dos años viviendo en España, fue detenida en abril siendo acusaba de anarquista, tal y como ella misma contó, por haber expuesto en el Café del Pueblo, local de tendencias izquierdistas.

En cuanto a las que llegaron a mediados de la década de 1920 podemos convenir que tuvieron un perfil, en cierta manera, diferente al primero. Casi todas ellas habían fluctuado por otros países antes de llegar a suelo español, circunstancia que, en buena parte, les había mitigado el dolor del desarraigo. En cualquier caso, al establecerse en España quedaron fascinadas por su luz y por su color. De esta manera, a partir de entonces, su obra se tornaría en una gama cromática vibrante y alegre. Buscaban la esencia de la nación española con la que rellenar el vacío que se les había generado cuando se vieron obligadas a abandonar sus países de origen. Lo encontraron en el paisaje y en las costumbres españolas. Hicieron de lo castizo parte de su vida, y se integraron, y apreciaron la esencia del carácter hispano, acertando con una obra que fue altamente demandada por una pudiente clientela. Es decir, se enamoraron del tipismo y de lo inmutable, pintando "españoladas". Por ello, su pintura fue figurativa, y sus temas paisajes, tipos populares, retratos pero también aspectos relacionados con el mundo taurino.

9. El cuadro fue expuesto en 1933 en el Salón de la Agrupación Artística de Castro Gil. También formó parte de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.

Por lo que se refiere a la forma en que estas artistas se integraron dentro de la sociedad de la época, su *modus operandi* obedece a varios condicionantes[10]. Les imperaba el conocimiento de ciertos aspectos de carácter intelectual, pero sobre todo de lo popular, eso para ellas representaba la cultura española. Los nuevos medios de masas como el cine también favorecieron la llegada de estas mujeres. Además, España se había convertido en una zona estratégica de comunicación hacia América y también vendría a ser punto de confluencia de un ambiente hispanófilo. Es por ello que la dictadura de Primo de Rivera favoreció la llegada de este segundo grupo de artistas extranjeras, y aquí encontraron un lugar que sería más que un refugio, sería lo más parecido a su hogar. También contribuyeron en la confluencia en suelo español de estas personas extranjeras, los grandes eventos expositivos como las muestras de Barcelona y de Sevilla de 1929, cuyo objetivo era mostrar a España como una nación en progreso.

Dentro del segundo grupo, algunas de estas artistas se marcharon a los pocos años de su aventura española; y otras se quedaron hasta que se vieron obligadas a abandonar el país a raíz de la Guerra Civil. En el primer caso, tenemos a la mítica Musidora, cuyo verdadero nombre era Jeanne Roques, musa francesa del "arte del silencio", de belleza estatuaria y gran "creatriz", que también fue la primera mujer fatal pionera del feminismo[11]. Igualmente, fue musa de los surrealistas André Bretón y Louis Aragon. Llegó a España arropada por el éxito de ser la primera vampira cinematográfica, con el nombre de Irma Vep, gracias a la serie *Les Vampières* (Butler, 2002: 195-220). Cuando fundó su propia compañía, Societés Films Musidora, a partir de mayo de 1920 estuvo rodando unos meses en Hendaya, Guipúzcoa (Fuenterrabía, Irún...), y otros enclaves de la costa cantábrica. Aquí encontró los escenarios propicios para su película *La capitana Alegría*, conocida como *Vicenta*, y desde entonces quedaría enamorada del país. Después, en octubre de 1921, volvería a Madrid donde tuvo contacto con los escenarios, gracias a un espectáculo en vivo con su compañía y acompañada del actor español Miguel Sánchez, que incluía la emisión de un cortometraje titulado *El día de Musidora*. A partir de esta estancia, esta gran enamorada de España se convirtió en musa de Julio Romero de Torres que la retrataría en un cuadro como si fuera una andaluza más: *Musidora* (Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, 1921)[12].

Además de escribir y dibujar, en 1922 comenzó a preparar el mediometraje, con guion en colaboración con María Estrella, que en principio se iba a llamar *La Española*, y que comenzó a rodarse en la localidad sevillana de Écija a partir de febrero de ese año de 1922. La escena más importante se rodó el día 17 de ese mes ante una plaza de toros llena de público, que previamente había sido advertido del acontecimiento al anunciarse como si fuera una corrida en sí, incluyendo

10. Hubo otro grupo de artistas, nacidas en España, que abogaron por signos de identidad nacional como Delhy Tejero (1904-1968), tercera medalla en la Exposición Nacional de 1932 por su tríptico *Castilla*.

11. Nacida como Jeanne Roques en 1889, era hija de una militante feminista, y de un compositor.

12. El cuadro llegó a Argentina con motivo de la exposición que el pintor hizo en Buenos Aires en 1922 de veintiséis telas, la mayoría de ellas inéditas. Fue adquirido en noviembre por la Comisión Oficial para el Museo de Bellas Artes.





Láms. 4 y 5. La actriz Musidora en dos fotogramas de La tierra de los toros *(1924).*

la muerte de un toro a cargo del actor torero que hacía el personaje de Antonio Baena, interpretado por el rejoneador Antonio Cañero, auxiliado por cuadrillas de profesionales de Sevilla y Córdoba[13]. A raíz de este rodaje, Musidora protagonizaría un sonoro romance con Cañero. Finalmente, la película sería estrenada como *Sol y sombra*, y la debemos considerar más bien como un documental entre filme y escenografía. El 20 de julio se estrenó en España, gracias al apoyo de la Asociación de la Prensa, en el madrileño teatro del Centro. En el acto, Musidora, además de presentar la cinta, aprovechó para dar una conferencia al público congregado ensalzando la fiesta de los toros y las costumbres españolas[14]. Por otra parte, durante la gira de exhibición de este filme, montó un espectáculo musical y cinematográfico en el que previamente, a modo de introducción, se proyectaba el corto titulado *El día de Musidora*[15].

De su fascinación por lo taurino, una buena muestra es la entrevista que concedió en 1924 para la revista feminista *Eve*, bajo el siguiente titular: "Comment je suis *torera*". Fue con motivo de su nueva película, *La tierra de los toros*, dirigida, escrita e interpretada por ella misma[16] (Láms. 4 y 5). En dicha entrevista afirmaba

13. El codirector fue Jacques Laysse, seudónimo de Jaime de Borbón. Se continuó rodando en el palacio del marqués de Peñaflor y en el convento de monjas teresianas. También se rodó en Toledo. Sobre todo ello, vid. "Los franceses hacen películas en España", *La Libertad*, 691, 18 de febrero de 1922, p. 6.

14. Entre otras cuestiones opinaba sobre el tema: "Suprimid los abusos pero respetar el arte. Dejad en paz lo que es de España". En cuanto a la película recibió desigual crítica: "En el extranjero también hacen mucha gracia estas cosas de la España fantástica". En ese mismo año de 1922 se rodó en Hollywood la adaptación de *Sangre y arena* sobre la obra de Blasco Ibáñez.

15. *Sol y sombra* se estrenó en el Teatro Apolo de Valencia en septiembre de 1922 y en diciembre en el Nuevo Teatro de Vitoria.

16. Fue presentada en Córdoba, en el Teatro Duque de Rivas, el 19 de mayo de 1925.

que era torera por amor gracias a la fascinación que sentía por su pareja, el torero Antonio Cañero, protagonista masculino de dicha cinta (Musidora, 1924: 5). Tras dejar España, su éxito continuó en ascenso y en marzo de 1926 fue proclamada en París reina del cinematógrafo. Falleció en la capital francesa en 1957 a la edad de sesenta y ocho años[17].

En cuanto a las que permanecieron hasta la Guerra Civil, entre las que se encuentran Lilia Busse y Eugenia Loutchinscky, la mayoría de ellas tenían una posición holgada al gozar de un nivel acomodado. Habían recibido una esmerada educación, que incluía nociones de música, y habían tenido conocimiento de las tierras españolas a través de varias fuentes directas. Normalmente estaban solteras, circunstancia que evidencia el grado de emancipación que tenían, además de facilitarle, al no tener ataduras familiares, poder desplazarse a su conveniencia por todo el territorio nacional. Adoraban Mallorca, por la posibilidad de recorrer la isla en solitario donde se trasladaban de una localidad a otra con la confianza que le reportaba la vecindad. De esta forma, admiraron la quietud, la luz y el abrazo del mar.

Por lo que respecta a la temática, y a la fuente de su inspiración, sería fundamentalmente el paisaje y el retrato lo que cultivaron. Es decir, los mismos arquetipos que fueron conformando lo que algunos consideraban como la identidad española, fundamentalmente desde la época del Romanticismo. Muchas de ellas acudían con su obra a exposiciones eventuales; o, en otros casos, concurrían a las exposiciones nacionales. Algunas, incluso, tuvieron la oportunidad de dar a conocer su trabajo en los salones del madrileño Lyceum Club Femenino, que se convirtió en un centro cultural bastante activo gracias a sus promotoras. Había sido fundado en 1926, bajo la presidencia de María de Maeztu, y su junta estaba integrada por Victoria Kent, Isabel Oyárzabal o Zenobia Camprubí. La argentina María Elena Ramírez, pensionada por su país, pasó varios meses del año de 1927 visitando Córdoba, Sevilla y Granada, y fue una de estas artistas extranjeras que expuso allí. Fue en abril de ese año de 1927.

A pesar de este buen posicionamiento, algunas de estas artistas acudieron a otros métodos para sobrevivir, que incluían, además de clases particulares, mecanismos más propios del siglo XIX como la exhibición de algunos de sus trabajos en los escaparates de los céntricos comercios de las ciudades que residían o que visitaban. Con todo, muchas de ellas también consiguieron celebrar exposiciones individuales en capitales de provincias, como así ocurrió con la pintora Lilia Busse en Granada. Para todas ellas, las ciudades preferidas fueron Palma de Mallorca, como ya hemos comentado, Madrid, Barcelona, Sevilla y Granada. Y fueron pioneras de los viajes en solitario, sin necesidad de la presencia masculina, de decidir sus destinos y de convivir con los lugares y sus gentes a través de su arte.

17. Casada con el doctor y aristócrata Clément Marot, descendiente de George Sand, viviría en Champagne, en Châtillon-sur-Marnecon. De este matrimonio nacería un hijo. Desaparecida del cine con la entrada del sonoro, desde 1945 trabajaba como empleada de la Cinémathèque de París fundando la Comisión de Investigación Histórica.

En el caso de las pintoras Lilia Busse y Eugenia Loutchinscky, como más adelante comprobaremos, tornaron su visión del mundo del toro, y de lo popular, desde una perspectiva más personal a través dos lienzos de su mano centrados en una misma modelo, la torera La Atarfeña. En dichos cuadros, ambas transmitieron una lectura particular del asunto, en base a una mujer concreta, la joven accitana Luisa Jiménez. Lo hicieron desde una visión mucho más amplia, y novedosa, como era, por un lado, lo que suponía ser viuda de un torero; y por otro, convertirse en una mujer torera.

2. MARÍA DEL CARMEN LUISA JIMÉNEZ CARVAJAL, LA TORERA QUE ROMPIÓ MOLDES

De La Atarfeña se ha escrito mucho y muy variado, pero quien mejor ha venido a recrear hasta la fecha una parte considerable de su personalidad ha sido la escritora Antonina Rodrigo a través de un capítulo de su libro *La Huerta de San Vicente y otros personajes y gentes* (Granada, 1997). Dicha ensayista abordó su figura desde la perspectiva de una fascinante mujer vinculada al universo Lorca y cuya gran hazaña fue lanzarse a los ruedos tras la muerte de su marido. A partir de este estudio surgieron varios artículos periodísticos y de opinión, y otros tantos publicados en blogs, que vinieron a recopilar, en gran medida, lo que Rodrigo ya había expuesto en su trabajo[18].

Sin embargo, con la idea de asentar tanto la biografía de Luisa Jiménez como algunos aspectos fundamentales en torno a su familia y a su propia vida y otras tantas noticias relativas a su trayectoria taurina, debemos analizar su discurrir vital desde una perspectiva completamente diferente de lo que hasta ahora se ha hecho. Por ello, lo que nos interesa resaltar es el perfil de una mujer que supo enfrentarse a los convencionalismos de una época, buscando el camino de su emancipación a través de una constante superación frente a las trágicas circunstancias que le tocaron vivir. Prueba de todo ello es que, además de hallarnos ante una poderosa personalidad capaz de arrastrarla a la aventura de los ruedos, también nos encontramos ante una mujer que se convirtió en modelo de referencia tanto de las más variadas expresiones de carácter artístico y literario como de los medios informativos.

2.1. GUADIX, SU CIUDAD NATAL

Según reflejan los libros parroquiales de la iglesia de Santiago, el día 12 de noviembre de 1911 vio la luz una hermosa niña, a las tres de la madrugada, en

18. El libro de Antonina Rodrigo fue prologado por Rafael Guillén. En cuanto a los artículos periodísticos podemos mencionar "Torera por amor", aparecido en el diario *Granada Hoy* (1 de marzo de 2009). También hay otros tantos artículos de difusión sobre aspectos generales de su faceta taurina. Su figura ha sido objeto de atención por parte de algunas asociaciones accitanas como la ficción sonora de la Federación Sulayr "Luisa Jiménez, torera por amor" (emisión 29 de octubre de 2020).



Lám. 6. Retrato de Luisa Jiménez Carvajal. Fuente: Reflejos *(mayo de 1931).*

el céntrico callejón de los Morales de la ciudad de Guadix (Granada)[19]. Era hija del matrimonio conformado por los también accitanos Alfonso Jiménez Tortosa y María del Carmen Carvajal Ramírez de Aguilera. El abuelo paterno de la recién nacida era Fernando Jiménez Caballero, comerciante de profesión, y su abuela María Josefa Tortosa López; mientras que los maternos eran José Antonio Carvajal Hernández y María de los Ángeles Ramírez de Aguilera[20]. Su bautismo tuvo lugar el día 20 de noviembre en la iglesia parroquial de Santiago. Allí recibió las

19. No obstante, la propia Luisa Jiménez declaraba haber nacido "el 11 del 11 de 1911".

20. Los Ramírez Aguilera eran bastante conocidos en Guadix. De hecho, Pedro Ramírez de Aguilera fue un personaje vinculado con la intelectualidad accitana, especialmente con Torcuato Tárrago Mateos y con José Requena Espinar. Participó en la creación del Liceo de esta población, junto con el general Fernando Serrano.

aguas de manos del entonces párroco Juan de Dios Ponce y Pozo, recibiendo por nombre María del Carmen Luisa. Los padrinos fueron su tío Mariano Jiménez Tortosa y Carmen Sánchez Tortosa, mientras que como testigos actuaron Jerónimo Jiménez Porcel y Estanislao Párraga Cano[21].

Por lo que respecta a su padre, Alfonso Jiménez Tortosa, era natural de Guadix, donde nació el 2 de julio de 1880, a las once de la mañana, en la cañada de San Marcos, emplazamiento situado dentro de la demarcación parroquial de Santiago[22]. Fue bautizado al día siguiente de su alumbramiento en su feligresía por el párroco José María Rodríguez recibiendo el nombre de Alfonso del Corazón de Jesús[23]. Los padrinos fueron su tío Alfonso Jiménez, de quien recibió el nombre, y su hija María de la Asunción, y los testigos Jerónimo Jiménez Porcel y Antonio García Muñoz. Años más tarde, hacia 1894, la familia se trasladó a vivir a la parroquia de Santa Ana. En 1899, a Alfonso le tocó por reemplazo hacer el servicio militar. Lo hizo en el escuadrón de cazadores de Mallorca y bajo las órdenes del jefe principal comandante Jacinto Sanz.

Por lo que se refiere a la madre de La Atarfeña, María del Carmen Mariana Agustina de la Santísima Trinidad Carvajal Ramírez de Aguilera, fue alumbrada el 15 de mayo de 1885, a las doce del mediodía, también en la capital accitana. Era hija de José Antonio Carvajal, natural de Águilas (Murcia), y de María Angustias Ramírez de Aguilera, natural de Guadix, quienes vivían en la placeta de Berzosa perteneciente a la demarcación de Santiago[24]. Recibió su bautismo al día siguiente en su parroquia, siendo sus padrinos Diego Garzón Hernández y su mujer Mariana Saavedra.

Fue en el año de 1904 cuando Alfonso Jiménez y María del Carmen decidieron unir sus vidas. Ella contaba con diecinueve años y él con veinticuatro. Fueron desposados y velados el 21 de noviembre de 1904 en la iglesia de Santiago, siendo acompañados en la labor de testigos por el propio padre del novio, junto con su pariente Jerónimo Jiménez Porcel. De esta unión nacieron Alfonso, Ricardo, José, Luisa, Fernando, Josefa y Antonio. A María del Carmen Luisa la familia la llamaría Luisa, nombre que ella siempre utilizaría, y a Josefa, la conocerían por Pepita[25]. La familia viviría en Guadix hasta que se trasladaron a Granada en

21. Archivo Parroquial de Santiago de Guadix (APSGu), *Libro de reconstrucción*, f. 54v. Los Jiménez Porcel fueron una rama vinculada con la localidad granadina de Atarfe.

22. APSGu, *Libro 41 de Bautismos*, f. 84. Sus abuelos maternos eran José Jiménez Márquez y Francisca Caballero, mientras que los maternos fueron Antonio María Tortosa Martínez y María Dolores López Ruiz, todos naturales de Guadix.

23. Era cura de Escúllar y bautizó con licencia del párroco de Santiago.

24. APSGu, *Libro 42 de Bautismos*, f. 179. Fue bautizada el 16 de mayo, siendo sus padrinos Diego Garzón Hernández y Mariana Saavedra, su mujer. Fueron testigos Juan Rivas Ramos y Antonia de la Cruz. Sus abuelos paternos eran Miguel Carvajal Reche y Josefa Hernández Soria, naturales de Águilas; y los maternos Juan Ramírez de Aguilera y María del Carmen Barreras Caballero, ambos de Guadix.

25. A Josefa le pusieron este nombre por su abuela. En 1929 encontramos a Alfonso en el Ejército como cabo. En cuanto a José regentó un negocio de muebles. Ricardo falleció en 1971.

busca de un mejor futuro laboral[26]. De entre todos los hermanos, fue Ricardo con quien más estrecha relación mantuvo a lo largo de su vida[27].

2.2. GRANADA Y EL COMIENZO DE UNA NUEVA VIDA. MATRIMONIO CON EL TORERO MIGUEL LÁZARO MORILLA ESPINAR, ATARFEÑO

Granada, la ciudad de la Alhambra, la de los paisajes, la de las tradiciones poéticas, la de las artes y la literatura, así como de las oportunidades, recibiría con los brazos abiertos a la familia Jiménez Carvajal hacía 1926[28]. Primero establecerían su domicilio familiar en la calle de la Piedad, n.º 3; y, más adelante, en la céntrica plaza de Campo Verde, n.º 3. En este último emplazamiento Alfonso Jiménez se convirtió en el director propietario del Hotel San Pedro, un establecimiento con pleno funcionamiento a partir de 1930, que tenía la ventaja de estar muy próximo a Puerta Real y que se anunciaba en prensa como de moderna construcción y "el preferido de los viajantes"[29]. En sus bajos antes hubo un café bar cervecería de gran fama, llamado Onuba, que estuvo regentado por Antonio Jiménez Real[30]. En cuanto a los comienzos de los Jiménez Carvajal en la ciudad granadina, el hermano de Luisa, José, estuvo ayudando en el negocio familiar, mientras que Alfonso regentaría una zapatería. Ricardo, por su parte, intentaría ganarse la vida como guarda municipal, y años después abriría un negocio de taller de reparación de somieres en la calle Milagro, en el barrio de San Juan de Dios[31].

Cuando aquella niña accitana creció se convirtió en una joven cargada de gran belleza. Así lo comprobamos a través de la acreditada e ilustrada revista cultural *Reflejos* en su número 70. Dicho número fue editado en mayo de 1931, tras la promulgación de la Segunda República, y estuvo dedicado a la fiesta del Corpus. En su página 35 aparecía una amplia imagen de su rostro acompañada del siguiente titular: "Bellezas andaluzas. Señorita Luisa Jiménez Carvajal"[32] (Lám. 6).

26. En la década de 1930 el callejón de los Morales era conocido por la ubicación de varios prostíbulos y algunos sonados escándalos. Incluso hubo episodios bastantes desagradables como el asalto de José María Matías García a María Matías Navarro, joven de dieciocho años, en octubre de 1930 causándole heridas graves. En noviembre de 1935 varios individuos maltrataron a una mujer ocasionando un gran revuelo que requirió la presencia del agente de vigilancia Antonio Lázaro.

27. La hija de este, nacida en 1932, se llamó María Luisa en honor de su tía. Por otra parte el padre de Luisa falleció en Granada el 17 de enero de 1965.

28. Posteriormente iría ampliando los negocios. Compró un inmueble en la calle de San Isidro. Los bajos de este edificio los alquiló para una carbonería que ardió el 2 de junio de 1933. En la calle de San Isidro estableció una carpintería. Fue propietario de un piso en la calle Reyes Católicos.

29. En ese año de 1926, fue cuando se traspasó el local de la plaza de Campo Verde, que al principio era un establecimiento de bebidas donde se ubicó el Bar Onuba.

30. Con gran rendimiento, fue inaugurado en septiembre de 1929. La reforma la hizo el maestro de obras Ricardo Jiménez y la decoración el pintor José González Ortiz. Tocó el Quinteto Albéniz compuesto por José Recuerda, José Parea, Agustín Aguilar, Francisco Ruiz y Bienvenido Jiménez.

31. Desposaría con Filomena Orantes Gálvez.

32. En dicha publicación se insertó uno de los primeros reportajes sobre moda a cargo de Berta Gentil

Era evidente que la accitana gozaba de un gran atractivo y que se movía por importantes y destacados círculos intelectuales y sociales con la suficiente relevancia como para figurar en una publicación de tales características. Entre tanto, un joven novillero oriundo de Atarfe, llamado Miguel Lázaro Morilla Espinar, iba en ascenso en su carrera taurina[33]. Así, pues, se había dado a conocer en su pueblo natal en 1926, cuando debutó como becerrista, y tan sólo un año más tarde se presentaba de luces ante la afición. Un ascenso meteórico que le llevaría a debutar con caballos en 1928, en el municipio cordobés de Pozoblanco junto al onubense Pedro Carreño, y consolidando su carrera como novillero en la temporada de 1929, con una treintena de paseíllos en su haber, asumiendo importantes compromisos en plazas de primer nivel, como Sevilla y Madrid; y con la afición de Granada rendida a él[34], recibiendo homenajes en los más destacados salones de la ciudad[35].

Bajo este ambiente, no ha de extrañar que Luisa y Miguel estuviesen abocados a conocerse, pues ella, como se ha dicho, era una joven muy conocida y él un afamado novillero que recibía sentidos reconocimientos. Algo que tuvo lugar en el verano de 1931 en el Hotel San Pedro, propiedad de la familia de Luisa. Cuando decidieron casarse, ella se instaló momentáneamente en Atarfe para agilizar los trámites de la boda, viviendo con la familia de su prometido, mientras este completaba la temporada taurina, tal y como se desprende de la misiva que le envió desde Sevilla el 15 de septiembre de 1931:

> "Dime muchas cosas y escríbeme mucho, qué dice tu familia y si han ido a verte tus hermanos o alguien de Granada [...]. La única alegría que tengo es que estás en mi casa, adiós prenda mía."[36]

Los esponsales tuvieron lugar el mismo día de la onomástica de Atarfeño, el 29 de septiembre de 1931. Ese día, a las siete de la mañana, en la iglesia parroquial de la Encarnación de Atarfe, en una ceremonia oficiada por el párroco Enrique

---

informando sobre las tendencias parisinas. Uno de los habituales colaboradores era Nicolás María López y en el mismo número que apareció Luisa escribió el polifacético Antonio Gallego Burín. La revista tuvo una duración de 1924 a junio de 1931.

33. Miguel Lázaro Morilla Espinar había nacido el 17 de diciembre de 1909 en Atarfe, hijo de Antonio Morilla Lamolda, fallecido a los sesenta años de edad, a causa de una parálisis, y de María Concepción Espinar Pinteño, natural de Adra (Almería). Sus abuelos fueron Francisco Morilla González y Mariana Lamolda Prados, y Elías Espinar Salinas y Dolores Pinteño. En la fecha de la boda de Luisa y Miguel, la madre de este último tenía sesenta y un años. Atarfeño tuvo varios hermanos: Francisco Morilla Espinar, padre del novillero Atarfeño Chico, y guardia de seguridad en Granada, que recibió la Cruz de la Beneficencia del Ayuntamiento de Granada en 1928; José, mozo de espadas; Manuel, Antonio y Elías, y una hermana, Mariana.

34. En ese año hizo de padrino en el enlace que tuvo lugar en la iglesia parroquial de Atarfe el 18 de diciembre entre la actriz Coral Domínguez y el actor Enrique Díaz Millán.

35. A uno de estos eventos, celebrados en el Salón Suizo, acudió vestido como militar del Cuarto Ligero de Artillería, donde estaba desempeñando el servicio militar. En dicho acto asistieron José Ruiz Cabello y Fernando Carranza, tenientes de artillería y el concejal y empresario del Café Alameda, Francisco Gadea. También acudió José Jiménez, natural de Atarfe.

36. Información procedente del archivo familiar (Rodrigo, 1997: 339). Atarfeño tuvo en ese mes varias corridas. Una de ellas fue de novillos en Madrid el 6 de septiembre de 1931.

Sánchez, Luisa y Miguel se convertían en marido y mujer. Fueron testigos del enlace José Jiménez Navarro y Manuel López Prados[37]; mientras que los padrinos fueron Antonio Sánchez y la hermana de la novia, Pepita Jiménez[38]. Prueba del amor que hubo entre la pareja son las letras de una carta que el novillero envió a su esposa después: "Luisa, Luisa no me olvides nunca, no dejes de amarme pues me volvería loco, me mataría"[39].

La pareja, en sus tres primeros años de vida marital, tuvo su residencia en la calle Reyes Católicos, cerca de plaza Nueva. A partir de 1934, cuando Atarfeño fue adquiriendo una mayor presencia en los ruedos de toda España, decidieron instalarse en Madrid. Cuando estuvieron residiendo en Granada se rodearon de buenos amigos, especialmente relacionados con la profesión del joven, circunstancia que aprovecharon para acudir a distintos encuentros taurinos y capeas. Una de ellas tuvo lugar a mediados de 1932 en la dehesa La Flora, propiedad de José Carvajal Jiménez. Allí se realizó una fiesta taurina donde participó Atarfeño, con capote y muleta, ante un toro grande, junto con su sobrino Antoñito Morillas y Joselito Martín[40]. Para ese año ya se hablaba que Miguel se estaba preparando para torear en Perpiñán. Igualmente fue en ese mismo año de 1932 cuando Atarfeño se ofreció en octubre al Comité Pro Presos a encerrarse, a beneficio de los encarcelados sociales, en la plaza de toros del Triunfo con seis novillos de la ganadería de Flores Albarrán[41].

El único hijo de la pareja nació en Granada a las cuatro de la tarde del día 10 de abril de 1933 (Lám. 7). Fue bautizado el 28 de junio a las diez de la noche en la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana y recibió por nombre Miguel de la Santísima Trinidad. Sus padrinos fueron su tío Alfonso Jiménez Carvajal y su esposa Concepción Cantón[42]. Después de la ceremonia bautismal, los amigos y familiares se trasladaron al domicilio de la pareja en la calle Reyes Católicos donde, además de un ameno baile, se sirvieron entre los invitados dulces, pastas, habanos, licores y vino manzanilla; asistiendo a la celebración alguno de los más reconocidos toreros del momento, como Antonio Pelegrín, Francisco López Gitanillo de Granada, Antonio Zúñiga Esparterito y Niño de la Vega.

37. José Jiménez Navarro, amigo del padre de Luisa, fue un destacado propietario agrícola de Atarfe y oficial del Ayuntamiento.

38. López Prados ocupó la jefatura de Falange en Atarfe, y más tarde ingresó en la plantilla de la policía de Granada.

39. Carta de Miguel Morilla escrita en Barcelona el 18 de abril de 1932 (Rodrigo, 1997: 340).

40. En esas fechas ambos novilleros fueron contratados por la empresa Úbeda. Atarfeño Chico tenía por entonces dieciséis años, pues había nacido en 1916.

41. La idea de Atarfeño era emular el éxito de la convocatoria del festival benéfico en favor de la familia de los presos sociales que se hizo en el Teatro Isabel la Católica el 6 de octubre, donde se reestrenó la obra de Alfonso González con la actriz Teodora Moreno y el actor Joaquín Puyol. Ese mismo año de 1932 fue bastante complicado para Francisco Galadí, vinculado a la C.N.T., puesto que se le acusó de hacer estallar varios artefactos durante la huelga de abril de 1932, y a finales de ese año estuvo varias semanas detenido. Lideró las batallas laborales contra la patronal taurina y también trabajó como hojalatero.

42. Los testigos fueron José Vera y José Salas.



María Luisa Jiménez tiene un solo impulso que anima su vida: el amor de su hijo.

Lám. 7. Luisa Jiménez con su hijo Miguel. Fuente: La Estampa *(30 de mayo de 1936).*

2.3. FAMA Y GLORIA: EL POEMA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

El 2 de septiembre de 1934 en la antigua plaza de toros del Triunfo de Granada, Atarfeño era cogido por la ingle y campeado por un novillo que le tiró varios derrotes en el suelo. Fue un día trágico donde en toda la ciudad se escucharon ecos de canto fúnebre. Presidía la corrida un jefe de negociado del Gobierno Civil y acompañándole como asesor estaba José Moreno Lagartijillo Chico. Gravemente herido por Bellotero, de la ganadería de Moreno Santamaría, con una cornada que le atravesaba el vientre hasta la femoral, el joven novillero se retiró al callejón donde se desmayó. Desde allí fue conducido a la enfermería donde fallecería, tras intentar el equipo médico contener la hemorragia, a las 18:35 h de la tarde. Antes de expirar, según los testigos, le dio tiempo a exclamar varias frases, entre ellas esta: "Muero por valiente". Tenía veinticinco años y llevaba ese año diecinueve corridas a sus espaldas, esperando torear otras veinte más[43]. En esas fechas Atarfeño era considerado como el heredero de Gitanillo de Triana

43. Fue atendido por los doctores Culgar, Montilla, Lumbreras y Cambil, hallándose en la enfermería también sus dos hermanos y su suegro Alfonso Jiménez. Vid. "Cogida y muerte de Atarfeño", *Las Provincias*, 4 de septiembre de 1934, p. 7. Al año siguiente en torno a la misma fecha su sobrino Antonio Morillas Atarfeño Chico, lidió en la plaza de toros de Loja.

por torear admirablemente con el capote a la verónica[44]. Su fama había crecido hasta el punto de que en julio de ese año se rumoreaba que había firmado su alternativa con Domingo González Dominguín, y que su padrino sería Domingo Ortega. Sin embargo, cuando falleció los rumores apuntaron a que su alternativa sería para el mes de octubre en Granada y de la mano de Juan Belmonte.

Lo cierto es que ese fatídico día era su despedida como novillero, encerrándose con seis astados, habiendo estipulado cobrar por la corrida 6000 pesetas más el 5 % de taquilla. Había decidido hacer tal gesta con el fin de conseguir los medios económicos necesarios para su próxima alternativa. Toreaba de azul y blanco, traje que estrenó para esa corrida, y que su exapoderado, cuando lo vio vestido así, le vaticinó mala suerte porque esos colores fueron los mismos con los que Juan Belmonte fue cogido en esa misma plaza de toros.

Tras ser corneado de muerte y después de ser llevado a la enfermería continuó toreando Epifanio Bulnes. Aunque cuando el público se enteró de la muerte del torero se echó en masa a la plaza y en la improvisada capilla ardiente de la enfermería, su cuerpo comenzó a ser velado por su cuadrilla y amigos hasta que se permitió la entrada al público. Durante toda la noche del domingo y las primeras horas de la madrugada del lunes, buena parte de la población granadina desfiló por allí. A partir de esos momentos surgieron todo tipo de relatos para construir su leyenda, aunque bien es verdad que había muerto cuando la gloria empezaba a sonreírle. Una de esas fabulaciones fue que contempló su cogida el propio padre del novillero, y que también sus últimas palabras fueron para su hijo Miguel: “Id a buscar a mi hijo, quiero verlo antes de morir. Corred, corred, buscadlo”[45].

Su mujer, Luisa, a quien se le ocultó la muerte, pero no su gravedad, se hallaba en Madrid. Salió en tren hasta Granada acompañada del apoderado de su marido, Justo Isidro Amorós. El día 4 de septiembre, tras hacerle la autopsia, el cadáver partió desde la Facultad de Medicina hasta la vecina localidad de Atarfe. La carroza fúnebre estuvo acompañada por distintas autoridades y presidida por el mismo funcionario que presenció su muerte, Emilio Montalvo, en representación del gobernador civil, así como por amigos y familiares. Llevaba la corona de flores de pensamientos enviada por su familia junto con otras muchas. Ese día, la población de Atarfe cerró su comercio, mientras que el pueblo en masa acudió a darle el último adiós, convirtiéndose en una imponente manifestación de duelo[46]. No era costumbre que las mujeres asistieran al funeral y Luisa fue directamente al Casino de Labradores donde había quedado expuesto el féretro en el patio de dicho edificio. Desde allí no pudo contenerse cuando

44. Llevaba cuatro temporadas como novillero y había cosechado grandes éxitos, especialmente en la plaza de Tetuán. Era ya considerado un valor incuestionable en la bolsa taurina. Cuando halló la muerte tenía contratadas las plazas de Tarifa, La Coruña, Palencia, entre otras.

45. “La muerte del novillero Atarfeño”, *La Libertad*, 4509, 4 de septiembre de 1934, p. 6.

46. En 1976, cuarenta y dos años más tarde de su fallecimiento, la población de Atarfe le rindió un homenaje. En su recuerdo se levantó un sencillo monolito grabado con distintos elementos alusivos al torero.

vio el ataúd de su marido camino del cementerio y empezó a gritar de dolor. Sí asistieron a la misa funeral, que se realizó previamente en la iglesia parroquial de Atarfe, su hermano Francisco Morilla y su sobrino Atarfeño Chico, además del que fue su apoderado Vicente Benítez junto con numerosos amigos del diestro[47].

En relación al supuesto poema de Lorca, todo apunta a que el poeta lo escribió en un contexto determinado como sería el Café La Granja, y en el año 1935 cuando Luisa tomó la alternativa. El papel original donde quedó escrito se perdió, pero quedó vivo en la memoria de muchas personas (Rodrigo, 1997: 344). Su recuperación fue labor de J. de la Torre Calvín, cuando lo escuchó recitar en 1977. Antes de darlo a conocer públicamente, acudió a la propia protagonista para verificar su autenticidad. Esta lo confirmó con las siguientes palabras: "Federico lo escribió para mí". La misma incluso hizo algunas correcciones a la trascripción que finalmente vio la luz en 1981. Pero previamente Luisa puso como condición al expresado investigador que no le hiciera ningún tipo de preguntas en relación a su pasado, pues prefería seguir apartada de la prensa por todo tipo de razones familiares (De la Torre,1981: 5)[48]. En cualquier caso, estos versos lorquianos dedicados a la Atarfeña vienen a mostrarnos el desgarre de su corazón tras quedar viuda, así como su valentía a la hora de enfrentarse a su destino más inmediato:

"Granaína y morena,
ritmo y rango,
aire, clavel y albahaca.
Un fino cuerpo, en la castiza capa, y en los labios,
los ecos gitanos de un tango.
El amor te hizo torera. Sangre y arena.
Que un toro mató a Atarfeño, torero de clara vena,
y quieres vengar su muerte
por no morirte de pena.
Luisa Jiménez, torera.
Gitana estampa morena. Ritmo y rango.
en tus pupilas serenas
se hace más honda la pena,
nostálgica de un fandango.
Sol amarillo caliente,
sombra y luto de la plaza.
Donde un torero valiente
de íbera alegoría
buscó gloria
y halló muerte.

Alma de mi Andalucía.
Guitarra de rubio vientre.

47. *El Defensor de Granada*, 3 de septiembre de 1935, p. 1. Cuando al año siguiente se organizó una misa funeral, en su recuerdo el mismo día de su cogida, en la iglesia parroquial de Atarfe tampoco figuró su viuda entre los asistentes.

48. La noticia tuvo una gran repercusión nacional cuando la recogió al día siguiente el periódico *El País* en un artículo elaborado por Eduardo Castro.

Que no cese la alegría.
que no le falte en su tumba
la flor de una bulería.
Y por corona,
el cordobés de ancha ala.
La gala triunfal,
la gala,
de la alegre Andalucía."

Y lo que es la vida… La tarde del 2 de septiembre de 1934 en que vio la muerte Atarfeño en la plaza de toros del Triunfo, dos hombres de su cuadrilla estuvieron al quite. Se trataba, por una parte, del banderillero Juan Arcoya Cabezas, apodado El Cabezas; mientras que el otro banderillero era Francisco Galadí Melgar. Los dos, junto con otros integrantes de la cuadrilla y amigos, también fueron quienes estuvieron velando el cadáver del torero en la plaza[49]. Ambos, en fecha no muy lejana, compartirían la última luz de sus vidas con Federico García Lorca, cuando todos ellos fueron asesinados en Víznar al amanecer del 18 de agosto de 1936.

2.4. LUISA SE CONVIERTE EN LA ATARFEÑA: LA NOVILLERA CON "CHAQUETILLA DE PIQUÉ CON CRESPÓN NEGRO"

Cuando Luisa se echó a los ruedos lo hizo como torera viuda. Aunque, en realidad, deberíamos ser más precisos y emplear el término de novillera[50]. La prensa, rápidamente, se hizo eco de ello alegando que iba a seguir la misma profesión peligrosa que su marido. La fascinación por las figuras femeninas del mundo del toro en la ciudad de Granada se había ampliado considerablemente teniendo en cuenta que en esas fechas en la ciudad triunfaban también las hermanas Palmeño (Palma, 2019). De hecho, dichas becerristas llenaron la plaza en la corrida anunciada para la festividad de san Juan Bautista de 1935, donde el cartel las presentaba como "Ganadoras de la medalla de oro de la temporada de 1934 en la plaza de toros de Madrid". A pesar de anunciarse la corrida en apenas veinticuatro horas antes, ambas hermanas triunfarían en la plaza del Triunfo, también conocida como Plaza Vieja, llegando a afirmar la crítica que: "Eran dos toreras lo más completico que se ha visto en esta clase"[51]. A raíz de su éxito, el 1 de septiembre de 1935 torearon cuatro becerros de la ganadería de Celso Pellón en un cartel en el que también figuraba Francisco López Gitanillo de Granada[52].

49. Junto con los anteriores también estuvieron velando el cadáver: Luis Rienda, Nicolás Quero Metralla, Bellilo, Epifanio Bulnes y los mozos de estoques Juan Jiménez Tortas, José Bernardo Bojillo; así como el redactor Francisco Barco y los íntimos del torero, Enrique Gamero y Pedro Morales.

50. Toreó siempre novillos, es decir, animales de hasta cuatro años.

51. El tema de la vestimenta nos parece muy interesante. En este caso lucieron trajes color púrpura y fresa engalanados de oro.

52. Eran hijas de Pedro Almenara Díaz el Palmeño, modesto novillero que abrió una escuela de tauromaquia en Perpiñán donde las dos jóvenes de iniciaron. En ese año de 1935 firmaron cuarenta



Lám. 8. Retrato de Luisa Jiménez. Fuente: La Estampa *(22 de junio de 1935).*

Cuando la joven viuda de Miguel Morilla decidió dedicarse a los toros procuró no sólo formarse en materia taurina, manejando los trastos y suertes propias de la lidia, como hizo en casa de Generado López Quijano, quien contaba con una finca en Linares, la dehesa de Ardal; sino que también estudió mucho la imagen con la que presentarse ante la prensa, vistiendo de manera sencilla pero masculina. Tanto es así, que se prestó a atender a los medios en un amplio reportaje

y seis festejos. De las dos, Amalia era la mayor, mientras que Enriqueta la segunda fue la que más fama cosechó. En Granada, Amalia vestida de verde claro fue volteada, aunque salió ilesa mientras que Enriqueta, de grana y oro, "salió al becerrín y vengó a Amalia" haciendo tres verónicas. En la vuelta al ruedo le echaron a Enriqueta chaquetas, botas de amílico, gorras, etc. Gitanillo lidió un quinto y sexto Pellón.

que publicó la revista *La Estampa*, donde Luisa aparecía vistiendo pantalón negro aplomado sobre zapatillas abiertas, y ceñía su cuerpo con una chaquetilla de piqué blanco, al que incorporó sobre su brazo izquierdo un crespón negro, sobre una camisa de seda de cuello blanco[53]. Remataba su indumentaria con un sombrero de ala ancha y un capote grana (Lám. 8).

Así pareció presentarse el 25 de mayo de 1935 en el festival que tuvo lugar en la localidad de Güéjar Sierra y que sirvió de toma de contacto con el público, antes de aguardar la fecha del 9 de junio en la que haría su debut en la misma plaza donde su marido había perdido la vida. Para esta última ocasión, tomó como punto de partida el Hotel Internacional porque no quiso hacerlo desde la casa familiar y ante la mirada de su hijo y el miedo de su madre. Asimismo, Luisa era consciente que la tacharían de viuda y por ello en su flamante presentación lo hizo con una torera cubierta con crespón negro, señal de duelo.

Ese 9 de junio los carteles anunciaban reses del marqués de Villamarta en un mano a mano que disputarían Alfonso Ordóñez Niño de la Palma II y Enrique Millet Trinitario II, abriendo plaza la joven becerrista accitana. El resultado de la actuación, a ojos de la crítica, no fue el esperado. Así lo contaron los medios nacionales, que se hicieron eco de la novillada celebrada en Granada. Desde el *Heraldo de Madrid* se mencionaba cómo "Luisita en su primero demostró falta de entrenamiento. Entró a matar varias veces y por último sufrió un desmayo", siendo conducida a la enfermería para ser asistida de un síncope y ocupándose de despachar al novillo y lidiar al siguiente el sobresaliente Eduardo Navarro[54]. Episodio desafortunado que recogió también Carlos Quevedo, bajo el pseudónimo de "Don Pamplinas", en el semanario valenciano *El Clarín*, aunque esta vez en verso: "Llorosa fué a un burladero / y al acordarse del payo, / que fué un valiente torero, / le dio a la pobre un desmayo"[55].

Indistintamente del balance artístico, el debut de La Atarfeña constituía un verdadero reclamo para la época, por lo que la prensa extranjera también decidió hacerse eco de la decisión de lanzarse a los ruedos. Tanto es así que el rotativo francés *Le Petit Journal*, en su edición de 28 de junio, recogía entre sus titulares la novillada celebrada en Granada: "Le veuve d'un matador devient a torera". En la expresada crónica venía a recoger el deseo de Luisa por sacar adelante a su único hijo:

> "Dix mois aprés cette tragédie, la jeune veuve, qui est mère d'un bébé de deux ans, prenait la resolution inébranlable de suiver les traces de son mari. Cette belle Andaluise de 23 ans a anoncé qu'elle metirait à mort deux taureaux pour ses debuts, gageons que, suer les granadins, il y aura le Tout-Grenad, masculin."[56]

53. La camisa tenía una mancha de vino, porque fue la misma que utilizó en la dehesa de Ardal en su entrenamiento cuando, al ser tirada por la vaquilla que lidiaba, le dieron a beber vino para reponerla del percance.

54. "Debuta la viuda de Atarfeño y pasa enferma a la enfermería", *Heraldo de Madrid*, 10 de junio de 1935, p. 7.

55. "Tauro-feminismo", *El Clarín*, 644, 24 de agosto de 1935, p. 16.

56. *Le Petit Journal*, 28 de junio de 1935, p. 2. Aludía a una inquebrantable decisión de lanzarse a

La forma y la motivación que habían empujado a Luisa Jiménez a lanzarse a los ruedos la posicionaban frente al resto de mujeres toreras. Así, recogiendo los frutos de su decisión, contaría con un importante predicamento a lo largo de aquella temporada, haciendo el paseíllo en un puñado de plazas de segunda y tercera categoría (Ceuta, La Línea de la Concepción, Santa Pola o Santa Marta) donde consiguió "ruidosos éxitos por su toreo arrogante, artístico y depurado"[57]. Una publicidad que contrasta con la actuación que le acompañó en su debut ante la afición aragonesa, donde terminó por ser sancionada al negarse a lidiar una de las reses por exceso de trapío (Cossío, 2007: 392), terminando por ser objeto de la más acerada crítica: "¡Ojo con las insolventes! Avisa un apoderado a las empresas. Y hace bien en avisar. Véase el caso de la viuda de Atarfeño en Zaragoza"[58].

Instalada en Madrid, en un hotel en la Puerta del Sol, procuró situarse estratégicamente dentro del circuito taurino, estrechando lazos con la también torera Carmen Marín, con la que incluso sopesó acartelarse en algunas de sus actuaciones; y donde entraría en contacto también con el aclamado fotógrafo taurino Aurelio Rodero Reca, para quien posaría vestida de luces en su establecimiento de la calle Príncipe (Lám. 20). Todo ello a la vez que continuaba cerrando las últimas contrataciones de la temporada y que la llevarían a recorrer varias poblaciones como Ceuta, La Línea, Santa Pola, Zaragoza -con altercado incluido al negarse a lidiar–, Alcaraz, Minaya, Huércal-Overa, etcétera.

La temporada de 1936, marcada por el inicio de la Guerra Civil, resultaría decisiva en el devenir de la carrera taurina de Luisa Jiménez. Si bien pareció alentar los primeros meses del año en espectáculos menores, tales como tientas y capeas, los compromisos se tornaron evidentes a medida que se adentraba la primavera. De estos compromisos el más significativo lo adquiría en su tierra natal, Guadix, el 5 de abril de 1936. A partir de aquí, su historia se desdibuja. Quílez Vicente la daba por perdida después de esa fecha, inquietando a familia y cuadrilla sobre su paradero (1936: 7-8). Antes, a finales de mayo Luisa concedería una entrevista, que en párrafos siguientes analizaremos, donde afirmaba su inminente cambio de vida en el que iba a mudar el mundo de los toros por el séptimo arte. Aun así tuvo que cumplir sus compromisos, y en julio acudió a Sahagún de los Campos (León) donde, estoqueando un encierro de Ignacio Encinas, resultó cogida sin consecuencias y consiguió cortar dos orejas[59]. Tras el alzamiento de las tropas sublevadas los días 17 y 18 de julio, La Atarfeña se dispuso a asumir algunos de sus últimos compromisos de la temporada. Lo hacía en Tomelloso (Ciudad Real) el 25 de julio de 1936, como parte de un festival cómico-taurino a beneficio de la Cruz Roja, encabezando el cartel.

los ruedos.

57. "La viuda de Atarfeño", *El Defensor de la Afición*, 169, 25 de agosto de 1935, p. 8.

58. "Tauro-feminismo", *El Clarín*, 644, 24 de agosto de 1935, p. 16.

59. "Dos novilladas", *La Libertad*, 13 de julio de 1936, p. 2.

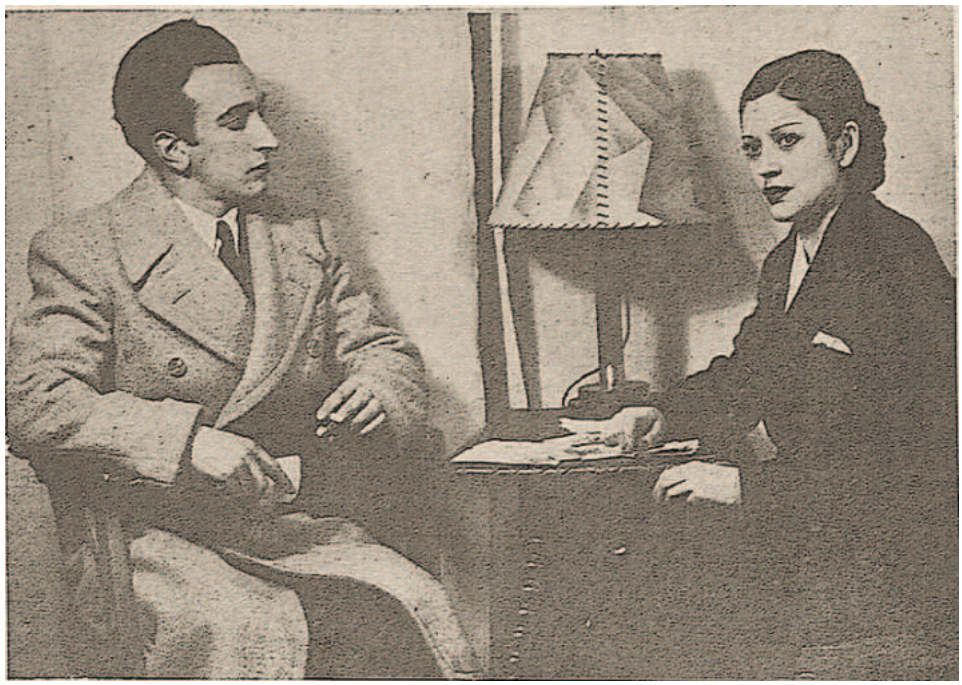
2.5. EN PRIMER PLANO DE ACTUALIDAD Y PIONERA DE LOS REPORTAJES EXCLUSIVOS

La vida de Luisa había dado un giro radical al enviudar. Una mujer joven como ella con un hijo a su cargo significaba quedar en una situación expuesta, máxime cuando no quería quedar a merced económicamente de su familia, a pesar de que siempre estuvo arropada por sus padres y hermanos. Cuando decidió dedicarse al toreo sabía perfectamente cómo era ese mundo y eludió tener que depender de cualquier persona en este camino. De hecho, en la bolsa de los anuncios taurinos se daba a conocer sin representante o apoderado, a diferencia de otras toreras, pero sí incluyendo como elemento de referencia una dirección de Granada, plaza de Campo Verde n.º 3, el lugar donde su padre tenía el Hotel San Pedro.

Considerada por su gran belleza como "una mujer de Romero de Torres", Luisa se había estrenado en las páginas impresas cuando apareció en el número dedicado a las fiestas del Corpus de la revista granadina *Reflejos* de 1931. Sabía de la importancia de los medios de comunicación y en 1935, una vez que se convirtió en torera, estableció un mecanismo de difusión que pasaba por conceder entrevistas a diversos medios de la prensa escrita. Ante su inminente alternativa, por ejemplo, facilitó en junio de 1935 a *Granada Gráfica* un nuevo titular: "Luisita Jiménez, la viuda de Atarfeño, la bella granadina que ha probado su facultad como torera, en la plaza del Triunfo"[60]. En ese mismo mes igualmente fue portada de la prestigiosa revista *La Estampa* con otro titular: "Luisa Jiménez, la viuda de Atarfeño, se dedica a torera". En páginas interiores se desplegaba un amplio reportaje con varias fotos de ella bajo un subtítulo bastante revelador al respecto: "Una chiquilla abnegada y valiente" (Sánchez-Ocaña, 1935: 5-7). Por lo que se refiere a esta entrevista, se fabularon ciertos aspectos de cara a captar más el interés del público lector, como que había presenciado la muerte de su marido desde la tribuna cuando, en realidad, ella en el terrible momento de la cogida se hallaba en Madrid.

El 26 de enero de 1936 en el prestigioso periódico taurino *El Defensor de la Afición* volvió a protagonizar otro extenso reportaje, firmado por el propio director, Agustín Álvarez Toral. En el mismo, la accitana daba cuenta de por qué había decidido dedicarse a tan difícil profesión. Fue realizado en los salones del establecimiento hotelero donde se alojaba en Madrid, en la Puerta del Sol, y para ello Luisa preparó cuidadosamente la indumentaria que acompañaría fotográficamente la entrevista. Iba vestida de negro con chaqueta y pantalones (Lám. 9). Entre sus declaraciones una de las frases más significativas que arrojó fue la siguiente: "La profesión del toreo en la mujer, es honrada". Argumentó que se había lanzado a la aventura de los ruedos movida por el deseo de vengar la muerte de su marido y con la idea de perseverar con su recuerdo al correr su mismo riesgo. El periodista cerró la entrevista subrayando que era un caso extraordinario de voluntad, de sacrificio y de abnegación (Álvarez, 1936: 7-8).

60. *Granada Gráfica*, junio de 1935, p. 32.



Lám. 9. Entrevista a Luisa Jiménez. Fuente: El Defensor de la Afición *(26 de enero de 1936).*

Pero el mundo de los toros se había convertido en una abierta competición en el que Luisa tenía que enfrentarse a la aparición en escena de otras tantas lidiadoras. Por consiguiente, sopesó dar un salto profesional a otro ámbito completamente diferente del que procedía como era el cine (Boado & Cebolla, 1976: 203). La dura competencia femenina que se había formado en los ruedos no la beneficiaba, como tampoco su destreza con los toros en comparación con la de otras féminas de la época que paulatinamente iban escalando puestos. De hecho, en la memoria colectiva había quedado muy marcado el día mismo de su debut en Granada, con desmayo incluido; así como el sonado fracaso en Zaragoza el 3 de agosto de 1935 donde fue detenida por negarse a torear, al tener que sustituir a la titular del cartel Soledad Miralles, y más tarde puesta en libertad por insolvente[61]. Es por ello que Luisa se vio abocada, sobre todo al comienzo de su carrera, a hacer frente a las críticas sobre sus actuaciones; pero bien es cierto que, conforme esta fue avanzando, empezó a ser cada vez más reconocida gracias a una mayor destreza con los toros.

61. Luisa entró en el ruedo en sustitución de Soledad Miralles. Se negó a torear el novillo que salió al considerarlo excesivamente grande. Vid. “La viuda de Atarfeño de niega a matar un novillo”, *Tararí*, 8 de agosto de 1935.

Con la idea de mantenerse en los carteles en el año de 1936 se seguía anunciando como "viuda de Atarfeño"[62]. Y a esas alturas sus principales competidoras, entre otras, eran Juanita Cruz, Mary Gómez, Leonor Rivera, Luisa Ortega, Maruja González o Paquita Martín Belmonte. En comparación con el resto de las toreras, realmente ella había tenido una instrucción taurina muy corta. Pero, a diferencia de sus competidoras –una de las más directas fue la cordobesa Mary Gómez–, gozaba de una gran belleza, además de una gran inteligencia, cualidades que sabía utilizarlas en su favor. Había llegado el momento de reinventarse y la mejor manera de hacerlo era dirigir sus miras laborales hacia otros ámbitos profesionales. Pero para ello necesitaba una nueva estrategia discursiva que la posicionara, la cual, como venimos comentando, la halló en los titulares que fue dando en la prensa gráfica.

Hollywood, la meca del cine, era el sueño para una buena parte de la población. Recordemos en este sentido que en la década de 1930 los cines españoles se llenaban de proyecciones norteamericanas, triunfando figuras como Bette Davis, Greta Garbo y actrices españolas como Conchita Montenegro –"la Greta Garbo española"–, María Tabau, Elvira Morla, o Rosita Díaz Gimeno[63]. Montenegro, sin ir más lejos, había protagonizado en 1930 con Buster Keaton la película *De frente, marchen*, cinta que al año siguiente obtuvo un gran éxito en las salas cinematográficas españolas. Además, con la llegada del cine sonoro hacían falta "españoles" de España (García, 1993). Incluso, esa fascinación por el mundo del cine la habían sentido otras mujeres toreras como ella. La prueba la tenemos en los nombres taurinos que tomaron algunas de ellas como fueron los casos de Mary Greta o Luisita Paramont[64]. Pero, a diferencia de estas, Luisa Jiménez Carvajal pretendía dar un paso más allá.

Para preparar su salto como estrella mediática, La Atarfeña concertó en la primavera de 1936 una entrevista con el reconocido periodista José Quílez Vicente[65]. Ella manejaba muy bien los medios; fue pionera en este sentido. Y como ya hemos comprobado había concedido con anterioridad otras entrevistas permitiéndole generar una habilidad para controlar cómo tenía que posar y vestir para que quedara un buen reportaje. Pero esta vez era diferente. La noticia tenía que ser otra y venderse como primicia. Hablamos de su salto al cine y cuya exclusiva salió a la luz, el día 30 de mayo de 1936, en la revista *La Estampa*. En sus de-

62. En enero de 1936 compartió cartel con Mary Greta en la plaza de los Rosales de la localidad madrileña de Villaverde de Abajo.

63. En 1931 saltó la noticia en España que Conchita se iba a casar con un productor de la Metro Goldwyn Mayer.

64. Mary Greta, calificada de torera de belleza hierática y artista de fina espiritualidad, irrumpió con fuerza a comienzos de 1936, teniendo como apoderado al reconocido Antonio Marinero. Algunos críticos hablaban de ella como dispuesta a alcanzar los primeros puestos de la vanguardia toreril femenina. Manejaba muy bien el capotillo. Por lo que respeta a Luisa Paramont fue una estupenda rejoneadora y una comprometida republicana y miliciana, falleciendo durante la Guerra Civil en 1937 (Sánchez, 2022).

65. Por su ideología tuvo que exiliarse de España. Entró en 1941 por Veracruz, México, y recaló finalmente en la República Dominicana.

claraciones, Luisa se presentó como una mujer con grandes proyectos fuera de España gracias al contrato que había firmado con un empresario americano. Afirmaba que su desaparición durante un tiempo de la vida pública y de los ruedos durante un corto período de tiempo se debía a que se había estado preparando como actriz, al exigírsele algunos requisitos como saber nadar, conducir, y sobre todo esquiar. Este amplio reportaje, ilustrado con un jugoso material gráfico, salió bajo el título "La Atarfeña que había desaparecido misteriosamente de Granada… está preparándose para marchar a Hollywood" (Fig. 10). En cuanto a las fotografías que lo ilustraban, la mayoría fueron realizadas en Sierra Nevada por el joven fotógrafo granadino Manuel Torres Molina. Un profesional que trabajaba en esas fechas como redactor artístico de los principales periódicos ilustrados de España aunque también se ganaba la vida trabajando para diversas instituciones, por lo que dominaba muy bien los entresijos de la cámara. Por ello, fotografió a Luisa en diversos escenarios, sola o bien con su hijo. En cuanto a las dos fotos hechas en Sierra Nevada que salieron publicadas, ella aparecía con un cómodo traje de abrigo de paño de dos piezas, muy sonriente y sosteniendo los esquíes y un gorro en sus manos (Fig. 11).



Láms. 10 y 11. Entrevista reportaje a Luisa Jiménez. Fuente: La Estampa *(30 de mayo de 1936).*

En relación a la entrevista en sí, es bastante reveladora al respecto. En la misma contaba la historia de por qué, en un alarde de amor propio y de pasión por su hijo, se había hecho torera. Y cuáles habían sido los aspectos que habían motivado su misteriosa desaparición. Ella misma aclaró algunas cuestiones al respecto,

como que en ese mismo año al aparecer en cartel diecisiete nuevas lidiadoras, habían disminuido sus contrataciones hasta el extremo de haber toreado tan sólo en cinco funciones, mientras que el año anterior por las mismas fechas habían sido once. Sus palabras, al respecto, fueron bastante reveladoras y no dejaban lugar a dudas: "La lucha y la competencia son por momentos duras e inaguantables". Y así relata su "desaparición", ocasionando con ello gran preocupación entre sus amistades y familiares, hasta que el periodista la "encontró" en Sierra Nevada generando con ello el titular del reportaje. En el mismo, la accitana expresaba que hacía un mes había firmado un contrato con una empresa norteamericana que iba a convertirla en estrella de cine, y cómo entre las cláusulas tenía que saber conducir, nadar, montar a caballo y esquiar. Esta última disciplina era la que le faltaba y por ello se estaba entrenando en el corazón de Sierra Nevada. Esta oportunidad que se le venía, según sus propias palabras, era un "premio acaso a mi juventud truncada". Sin embargo, el gran sueño de La Atarfeña de trasladarse a Estados Unidos se vio truncado cuando, a los pocos meses, estalló la Guerra Civil española. Pasaría mucho tiempo hasta que volviera a copar algún titular más allá de la prensa local, como así ocurrió a raíz del descubrimiento del poema que le había dedicado Federico García Lorca.

3. LILIA BUSSE, LA PINTORA GERNAMO-RUSA FASCINADA CON GRANADA

Lilia (Lilja) Busse nació en 1897 en Moscú y falleció en Berlín en 1958. Era hija de padre alemán y madre húngara, y en 1914, junto con su familia, fue deportada a la frontera de Siberia (Domingo, 1931: 1). Llegaron hasta Múnich, desde donde, a partir de 1915, estudiaría pintura con Emil Preetorius. Después, continuaría su formación en Berlín con otros tantos artistas como Lewin-Funcke Schule, Lovis Corinth, Willy Jaeckel y Eugen Spiro. En 1919 expuso por primera vez en la Jury Freire donde consiguió un gran éxito que le abrió las puertas como miembro de la Verein der Künstlerinnen de Berlín. De igual modo, su obra formó parte de la exposición sobre mujeres artistas "Die Frau von heute" celebrada en 1929 en Berlín. En cuanto a estos primeros trabajos, bajo la influencia del expresionismo alemán, podemos destacar varias obras, como su *Autorretrato* (1922) (Fig. 12), *Escena de teatro* (1921), *Retrato de hombre* (1922), *Bar ruso en Berlín* (1922), *Encuentro nocturno* (1922) o *Dos amigas* (1924). Después, su estilo fue cambiando dando preeminencia al dibujo que le permitió crear figuras muy cerradas y perfiladas que solía situar en espacios abiertos, y que funcionaban como contextualización de la personalidad del personaje retratado. Fue así cómo entró en un periodo de admiración hacia la etapa clásica de Pablo Picasso, tal y como se aprecia en muchos de sus cuadros españoles donde su paleta estaría llena de colores alegres en correspondencia a su percepción del paisaje y del paisanaje. Para dejar constancia de su autoría, sus cuadros siempre estaban firmados y gran parte de estos se encuentran en colecciones privadas.



Lám. 12. Lilia Busse. Autorretrato *(1922). Colección particular.*



Lám. 13. Lilia Busse. Plaza de toros de Sevilla *(1925). Colección particular.*

Al pertenecer a una familia acomodada pudo viajar con cierta holgura, hasta el punto de convertirse esta actividad en una de sus grandes pasiones y así en 1919 y 1921 visitó la localidad rusa de Orenburgo. Pero atraída, al igual que su maestro Spiro por la cultura mediterránea, empezó a prestar atención a España. Lo vio como el país perfecto para reemplazar la Rusia de su juventud; y fue sobre todo en las ciudades de Palma de Mallorca, Toledo, Sevilla y Granada donde halló lo que buscaba: la calma de espíritu. La cultura mediterránea le proporcionaría nuevos motivos y temas, como descubriera en 1925 cuando estuvo en Italia en Porto Maurizio, en la costa de Liguria[66]. Y fue en ese mismo año de 1925 cuando llegaría a España visitando, entre otras poblaciones, Alicante. En el mes de junio de ese año tendría su primera gran oportunidad de dar a conocer su trabajo. Fue gracias a una exposición que se celebró en el consulado de Alemania en Sevilla (Lám. 13). Algunas de estas obras tenían como inspiración las corridas de toros, al haber descubierto el mundo de los ruedos, llegando a participar como una espectadora más en Sevilla, creándole una sensación favorable hacia la cultura popular española y que luego transmitiría en su pintura. En la capital hispalense aprovecharía además para visitar otras poblaciones andaluzas. El contacto con el mar y sus gentes fue también motivo de inspiración, hasta el punto de que, a partir de mediados de septiembre de 1928, se estableció por unos meses en Mallorca tras haber pasado por otras ciudades como, Toledo, Madrid y Valencia. Era la tercera vez que venía a España y permaneció en la isla mallorquina hasta mediados de enero de 1929. Después, en junio de 1930 la encontramos en Barcelona, ciudad a la que acudió con la idea de vender su obra.

66. Fruto de este viaje pintaría una *Vista de Porto Maurizio* (colección particular, 1925). En 1927 volvería a viajar a Italia, en concreto a la costa ligur.



Lám. 14. Lilia Busse. Muchacha con jilguero (1934). Col. particular.

Pero, sin duda, una de las ciudades españolas que más le marcaron fue Granada. Aquí quedó fascinada tanto por la paz y por la tranquilidad que la ciudad le ofrecía para pintar, como por su actividad artística y cultural. Pero sobre todo quedó cautivada por su paisaje único. La primera vez que residió en Granada fue en 1931, con motivo de una exposición individual que se organizó en el salón permanente de la Casa de los Tiros y cuya inauguración tuvo lugar el 8 de noviembre a las 17:00 h. Permaneció abierta hasta el 7 de diciembre en horario de cinco a siete de la tarde[67]. Dicha muestra fue organizada por Antonio Gallego Burín, a la sazón delegado en la ciudad del Patronato Nacional de Turismo. De esta forma, la pintora pudo así mostrar al público granadino sus cuadros, siendo los más apreciados por la crítica y el público: *Bailarina gitana*, *Muchacha con mantilla negra*, *Gitana con niño*, *Gitana*, *Niña bebiendo agua*, *Aguador*, *Gitanilla con gallo* y *Gitano del Sacromonte*. Fue todo un éxito, y entre otros ilustres visitantes recibió la visita del propio presidente de la República, Manuel Azaña. Fue el día 22 de noviembre de 1931, durante el viaje privado que este hizo a Granada

67. Antonio Gallego Burín, en calidad de director de la Casa de los Tiros, organizó varias exposiciones de grandes artistas.

acompañado de su esposa Dolores Rivas Cheriz. El presidente, durante su recorrido por la muestra, estuvo guiado por el director de la Casa de los Tiros Antonio Gallego Burín[68]. La exposición, además, tuvo una gran acogida por ser una de las primeras mujeres artistas en celebrar una muestra de este tipo y en solitario en la ciudad de Granada, por lo que la crítica aprovechó para reclamar más muestras de mujeres del "moderno clasicismo". Ante ellos, Lilia Busse se había presentado como la embajadora del nuevo clasicismo (Martínez, 1931: 3).

Esa fascinación por Granada hizo que regresara de nuevo a la antigua capital nazarí, tras haber pasado una temporada en Berlín, permaneciendo esta vez más tiempo. Su experiencia alemana no había sido todo lo buena que ella esperaba; primero, porque sus obras no habían encontrado el público deseado al estar más pendiente de otras apuestas artísticas; y, en segundo lugar, según sus propias palabras, las exposiciones y muestras que a esas alturas se desarrollaban eran "de cambio". Es decir, a raíz de la difícil situación que se vivía en el país, la obra expuesta de cualquier artista, en lugar de venderse se canjeaba por algún producto[69]. En consecuencia, el 15 de marzo de 1932 ya figuraba oficialmente, en la lista del registro de la Oficina de Residentes de Berlín, como empadronada en Granada. Había regresado sobre todo con la intención de enriquecer "sus tipos populares". Y para el mes mayo de 1932, ya estaba inmersa plenamente en la dinámica cultural granadina. Por ello, se vinculó con el Casino Cultural, emplazado en la Acera del Casino, relacionándose allí, entre otros, con Marino Antequera, Gabriel Morcillo, Luis Seco de Lucena o Manuel Pérez Serrabona[70]. Y fue una de las ilustres concurrentes a la exposición que dicho centro organizó sobre la obra de Miguel Horques, abogado y artista, y cuya inauguración tuvo lugar el 10 de mayo de 1932. Además, tuvo la intención de exponer en dicho centro para las fiestas del Corpus, pero, por una serie de motivos, al final esta muestra estuvo dedicada al pintor inglés George Apperley. Perdida esta ocasión, definitvamente su deseo de exponer quedó truncado a raíz del incendio que sufrió el local del Casino, y que destrozó gran parte de sus bienes muebles, a consecuencia de la reacción de un grupo exaltado contra el golpe de Estado del 10 de agosto de 1932, la Sanjurjada[71].

A raíz de ello, Busse decidió vincularse a otra institución cultural granadina de carácter tradicional, como era el Centro Artístico y Literario, que le permitiera se-

68. "Azaña en Sierra Nevada. El presidente del Gobierno hace su primer viaje a tierras andaluzas", *El Heraldo de Madrid*, 23 de noviembre de 1931, p. 10. También recorrió todas las dependencias de la Casa de los Tiros y después participó en más actos en la ciudad, entre ellos en un homenaje en el Ateneo Científico a cargo de Hermenegildo Lanz.

69. Concedió una entrevista para *El Defensor de Granada* que salió publicada el 3 de mayo. Entre otras cuestiones dijo que raro era en Alemania quién lograba hacerse con un puñado de marcos.

70. En contraposición con el Ateneo Científico, que era más vanguardista gracias a la labor de Hermenegildo Lanz, el Casino Cultural integraba a un grupo más conservador. Se había vuelto a refundar el 30 de diciembre de 1932, ya que antes se llamaba Casino Principal. El presidente era Santiago Valenzuela Suárez y su vicepresidente el accitano Adrián Caballero Magán.

71. Con el incendio desaparecieron un cuadro de Gabriel Morcillo, un tapiz bordado por Paquita Raya así como otros enseres y la biblioteca.

guir dentro del engranaje cultural. Así, a primero de enero de 1933 fue una de los muchos artistas que donaron alguna de sus obras, en concreto un dibujo a pluma, para conseguir fondos para los regalos de los Reyes Magos que tradicionalmente esta institución entregaba a los niños necesitados. Y en mayo de 1933, con motivo de las bodas de plata del expresado centro, donó un óleo suyo, *Muchacha desnuda*. En consecuencia, al ser una más dentro de los resortes culturales de Granada, fue así como, en septiembre de 1934, se sumó al homenaje que los círculos taurinos organizaron para conseguir fondos para Luisa Jiménez y su hijo Miguel, tras la reciente muerte de su esposo en el coliseo granadino. En ese mismo año de 1934, Busse también pintaría otras obras de temática local como *Muchacha con un jilguero*[72] (Lám. 14) y una *Vista de la Alhambra*.

Con el comienzo de la Guerra Civil, Lilia Busse abandonó España. En concreto salió de Madrid el 22 de agosto de 1936, regresando a Berlín. Antes, el 6 de junio, había inaugurado una exposición en el madrileño Museo de Arte Moderno donde mostraba gran parte de la obra, dibujos y óleos que había realizado durante su estancia en Granada y en Andalucía. La crítica fue bastante favorable ante este trabajo, al que calificó como cuadros llenos de pintoresquismo andaluz.

3.1. LUISA JIMÉNEZ, MODELO DE LILIA BUSSE: SOMBRA Y LUTO DE UNA VIUDA CON SU HIJO

En septiembre de 1934, a los pocos días de la muerte dl Atarfeño, se constituyó una comisión con el objetivo de celebrar un festival taurino de carácter benéfico para recaudar fondos con destino a su viuda y a su hijo pequeño. Toda la ciudad de Granada se implicó en ello. El empresario Manuel Fernández Gómez puso a disposición de dicha comisión las dos plazas de toros que existían en Granada, la del Triunfo y la Nueva. Por su parte, el impresor Francisco Paulino Traveset se ofreció a realizar los carteles de la corrida, y Fernández Rosillo cedió su imprenta para la impresión de los papeles anunciadores. La emisora Radio Granada difundió las cuñas anunciadoras y Eduardo Quesada, gerente de la Fábrica Minerva, se ofreció a imprimir cien cartulinas para los escaparates de los comercios. Entre tanto, el sábado 8 de septiembre, a las diez de la mañana en la iglesia parroquial de Atarfe, se celebró el funeral por su alma[73]. Por su parte, el padre de Luisa organizó una misa de réquiem en Granada en la parroquia de la Virgen de las Angustias. Fue el 28 de septiembre a las nueve y media de la mañana.

Finalmente, el festival taurino tuvo lugar el 30 de septiembre a las cuatro menos cuarto de la tarde en la Nueva Plaza de Toros. Ese día se lidiaron toros de la ganadería de Sebastián Izquierdo. El festival estuvo presidido por ocho mujeres, cuatro de Atarfe y las otras de Granada, siendo la presidenta de honor Francisca Sánchez Moreno, esposa de José Moreno Lagartijillo. Adquirieron palcos, entre otros, los ayuntamientos de Granada, Atarfe y Alhama de Granada, así como el

72. En el bastidor figura el topónimo de Granada. Salió a la venta en abril de 2013 en la Galería Leo Spik de Berlín. Sus medidas son 80 x 60 cm.

73. Concurrió su familia y buena parte de sus amigos, pero no su viuda.



Lám. 15. Lilia Busse. La viuda del torero *(1934). Colección particular.*

accitano, y amigo de la familia de la viuda, el industrial Adrián Caballero[74]. Con el dinero obtenido con el evento, un total de 30 000 pesetas, Alfonso Jiménez compró la casa demarcada con los números 5 y 7 de la calle Cerrajeros, escriturándola a nombre de su nieto[75].

Lilia Busse, como si fuera una ciudadana más, también contribuyó para sacar fondos en dicho festival benéfico. Para ello pintó un cuadro que estaría terminado

74. Había sido compañero del partido conservador de Alfonso en 1910 en Guadix.

75. "El producto del festival a beneficio del hijo de Atafeño", *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1934, p. 4.

para el 27 de septiembre. Se trataba de "un valioso cuadro-retrato" de la viuda y del hijo de Atarfeño (Lám. 15). Quedó expuesto en el escaparate de un céntrico comercio de Puerta Real donde quienes lo contemplaron lo consideraron de verdadero mérito y de gran parecido[76]. El expresado óleo al que nos referimos, titulado *La esposa del torero*, se conserva hoy en día en una colección particular. Tiene unas medidas de 80 x 66 cm, y está firmado en su ángulo inferior izquierdo[77]. En su reverso aparece escrito en tinta negra tanto la fecha, como el lugar y el título: "Torero Witwe von Lilia Busse Granada 1934".

Dicho cuadro, hasta ahora había pasado completamente desapercibido para la crítica de arte. Tampoco se habían llegado a identificar, por parte de la casa de subastas cuando salió al mercado, a los personajes retratados. En el lienzo, Lilia Busse muestra la poderosa imagen de una madre, cargada de una gran belleza y una serena entereza, que es capaz de enfrentarse a su destino como mujer viuda. Luisa Jiménez está representada de medio cuerpo con un envolvente traje negro y un velo del mismo color sobre su pelo azabache. Dialoga con el espectador a través de sus hermosos ojos negros, mientras que sujeta con sus manos a su pequeño hijo Miguel. En la mano derecha de la accitana se aprecia claramente la alianza matrimonial. Todo ello es sinónimo del luto del alma. En lo que respecta al niño, mira al espectador con sus hermosos ojos negros, iguales que los de su madre, pero vestido de blanco portando entre sus manos dos racimos de uvas que vienen a simbolizar el mes en el que vio la muerte Atarfeño. El grupo se halla dentro de un espacio cerrado, cuya parte derecha queda resaltada por la incorporación de un rico cortinaje verde con elementos decorativos de pequeñas palmas negras, alusivas a la vida eterna, como fondo a la imponente figura de Luisa. En la parte izquierda, detrás del niño, se abre un amplio vano que deja paso a la contemplación, en el fondo, de Sierra Elvira en clara alusión a la tierra natal del torero. La pintora remarca ambas figuras dándoles un gran sentido volumétrico y contraponiéndolas en su ubicación en ambos espacios, abierto y cerrado, lo que hace que este cuadro sea un buen reflejo de la enorme calidad pictórica de Lilia Busse.

A la par que Busse pintó este lienzo, otra mujer artista, la pintora Antonia Martín Ríos y para el mismo fin que la anterior, se ofreció a realizar el retrato del malogrado Miguel Morilla. El objetivo era, al igual que en el caso anterior, no sólo recaudar fondos, sino también de esta manera completar artísticamente la unidad familiar. En su caso, quedó expuesto en el escaparate de una pastelería de la plaza del Carmen. Por lo que respecta a Antonia Martín, era una joven artista autodidacta que se había dado a conocer en 1928 cuando expuso, con diecisiete años, una serie de retratos y naturalezas muertas en el Ateneo de Granada. Francisco García Lorca le hizo en aquel entonces la crítica bajo el título "Exposición de pintura. El notable caso de una muchacha granadina" (García, 1928: 1). El hermano de Federico se había ofrecido a hacerla gustosamente al ser esta una joven oriunda de Fuente Vaqueros, muy conocida por la

76. "El festival a beneficio del hijo de Atarfeño", *El Defensor de Granada*, 28 de septiembre de 1934, p. 3.

77. Salió a la venta en 2018 en la casa de subastas suiza Schuler Auktionen (Zúrich).



Lám. 16. Lilia Busse. Detalle de La viuda del torero *(1934). Col. particular.*

familia Lorca[78]. Gracias a ello, esta artista también tuvo la oportunidad de figurar en la Exposición Regional de Arte Moderno de 1929, organizada por la Casa de los Tiros, con una *Naturaleza* y *Desnudo de niñ*o. Y en mayo de 1932 concurrió a la del Centro Artístico (Aróstegui & López, 1974: 161).

4. EUGENIA LOUTCHINSKY, "LA RUSA ESPAÑOLA"

La pintora rusa Mad Eugenia [Eugénie] Loutchinsky (1887-1974) nació en San Petersburgo donde estudió y perteneció a la Sociedad de Artistas. Estuvo dos años en Roma trabajando y después regresó a su patria, pero a raíz de la revolución de su país, en 1917 la familia emigró a Finlandia. Después llegaría a Francia, en concreto a Neuilly-sur-Seine, donde estudió en el taller de Émile Renard. La primera exposición importante a la que concurrió fue en París en el año de 1924 donde cosechó un gran éxito y alabadas críticas. En 1925 volvió a exponer en la capital francesa en la Sociedad de Artistas Franceses, recibiendo críticas favorables su acuarela *Retrato de niño*. Llegó a España en 1925, tras pasar por Berna y Roma, y pronto empezaría a ser conocida como "la rusa española".

Recaló en tierras mallorquinas, viviendo en Palma de Mallorca y Mahón, con frecuentes visitas a Ibiza. Frecuentó el círculo de Alejandra Damilevsky Zamiati-

78. Asistió al homenaje que en mayo de 1929 se le hizo a Federico García Lorca en Fuente Vaqueros.

na, distinguida dama que la acogió como huésped en su casa de Mahón, quien era esposa del jefe del Estado Mayor, José Rodríguez. También residió en Menorca entre los meses de abril a noviembre de 1925, donde retrató a Camila Vigo Suárez, hija del acaudalado propietario de la Golden Farm. En 1926 cuando residía por primera vez en Granada visitó Sevilla y expuso allí en la Exposición de Bellas Artes de Primavera celebrada en el parque de María Luisa. A la par, en ese mismo año aprovechó para presentar su trabajo en Bélgica, cosechando gran éxito en el palacio de Bellas Artes de Bruselas donde presentó varias obras: *Retrato del cardenal Mercier*, *Mendigo español*, *Chico árabe* y *Retrato del senador belga Ryckmans.* En 1929 participó en el Salón de los Artistas Franceses con sede en el Grand Palais en los Campos Elíseos con los cuadros *Una andaluza* y *Naturaleza muerta*.

Los periodos de residencia de Loutchinsky en Granada fueron dos. El primero, como acabamos de comentar, tuvo lugar entre febrero y octubre de 1926 donde quedó fascinada con la sultana del río de oro. Su segunda etapa estuvo condicionada por las actividades expositivas que, desde el Patronato Nacional de Turismo, se empezaron a organizar en la Casa de los Tiros. En 1929, Antonio Gallego Burín estuvo al frente de la primera de ellas, una de las muestras más importantes que se llevaron a cabo en Andalucía en esa época, la Exposición Regional de Arte Moderno que sería inaugurada el 12 de octubre de ese año, con el visto bueno del conde de Güell, a la sazón presidente del Patronato Nacional de Turismo, y cuyas obras galardonadas estaban dotadas económicamente. A ella pudieron concurrir no sólo personas nacidas en Andalucía, Canarias y el protectorado de Marruecos, sino también aquellas que presentaran obras relacionadas con todos estos ámbitos regionales. La muestra sirvió además para que un grupo de artistas vinculados con las vanguardias dieran a conocer su trabajo en Granada. En el caso de la pintora, su obra se exhibió en “la sala de vanguardia”, junto con el trabajo de otros tantos artistas como Pablo Picasso, Ismael González de la Serna y Salvador Dalí. El cartel anunciador de la muestra, ya de por sí fue bastante vanguardista, realizado por Hermenegildo Lanz (Escoriza, 2022: 179 y ss). En relación a los cuadros que más llamaron la atención, uno de ellos fue *La verbena de Pascua* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1927) de Maruja Mallo, calificado de “extraordinaria fuerza imaginativa”, dada su atmósfera surrealista. También llamó la atención de la crítica, Juan Gris con *La jarra*, y Daniel Vázquez Díaz con *El idolillo*. Sin embargo, entre la sociedad granadina los lienzos de los anteriores tuvieron desigual aceptación, a pesar de ser defendidos por el jurado de la muestra (Torres, 1929: 5-8). Por lo que se refiere a Eugenia Loutchinsky presentó obra aunque no cosechó ningún galardón[79]. Años más tarde, el crítico de arte Ricardo Baroja, quien había sido miembro del jurado en la muestra granadina, reconoció haber quedado gratamente impresionado con el trabajo de la rusa, hasta el punto de afirmar que, si en aquel momento hubiese estado en sus manos, le habría concedido uno de los premios (Baroja, 1934: 5).

79. Ricardo Baroja, crítico y miembro del jurado, sopesó que era merecedora de ello. Pero finalmente parece ser que los premios estaban repartidos por los partidismos del tribunal, lo cual causó un gran disgusto al crítico.

Con todo, para 1930 la artista ya estaba integrada plenamente entre la burguesía granadina compartiendo sus costumbres y fomentando sus relaciones con los principales círculos culturales de la ciudad[80]. En cuanto a su trabajo, durante esta etapa en sus óleos y apuntes buscaba reflejar sobre todo modelos de mujeres andaluzas, y más concretamente granadinas. En especial, aquellas que tenían historias que contar, por lo que sus retratos estarían llenos de energía. En Granada pintó cuadros que eran "trozos de vida y espejos de alma". Fueron sobre todo gitanas y retratos, que procuraba insertarlos en el paisaje granadino de la vega infinita, de la agresiva Sierra Nevada o entre algún elemento mínimo de referencia urbana y los dio a conocer en 1931 antes de marcharse en noviembre a Valencia (Antín, 1931: 60-61). Previamente en el verano de ese año de 1931, estuvo moviéndose por algunas localidades andaluzas circunstancia que aprovechó para visitar de nuevo Sevilla. De esta segunda etapa granadina sería la caricatura que hizo de Manuel de Falla, con quien mantuvo amistad y correspondencia entre 1930 y 1931, y que dio a conocer a nivel general en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 (Sopeña, 1988).

Cargada de obra hecha en Granada, tras abandonar la ciudad la daría a conocer en noviembre de 1931 en el valenciano Ateneo Mercantil. En esta misma ciudad volvería a exponer en marzo de 1933 en el Círculo de Bellas Artes exhibiendo su obra *Torero de la flor* y *Cordobesas*, los retratos del general Riquelme y de su esposa, *La niña de las naranjas*. *Castiza*, *Niña del pueblo*, *Gama de azules*, entre otras obras[81]. En 1934 participó en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura, Grabado y Arte Decorativo, celebrada en el Parque del Retiro, con los cuadros *Torero de la flor*, *Gitanilla granadina* y *Pastorcita*, y la mencionada caricatura de Manuel de Falla.

A raíz de su éxito madrileño, su siguiente objetivo fue darse a conocer en la ciudad de Barcelona. Allí expuso individualmente en 1935 y en 1936. Su obra fue muy bien acogida, especialmente en este último año cuando la artista en el mes de enero mostró en las Galerías Layetanas sus pinturas *La de las sortijas*, *La del rosario* y *Retrato de Cecília Màntua* (Lám. 17). De hecho, el valor y la calidad de este último trabajo ha sido puesto de manifiesto en 2022 en una exposición organizada por el Museu d'Història de Catalunya en torno a la figura de Cecília Màntua[82].

80. Participó como una más, junto con otras destacadas personalidades, en la recepción del día 11 de noviembre de 1930 a los miembros de la Alianza Internacional de Turismo.

81. "De arte. Exposición de Eugenia Loutchinsky", *La Correspondencia de Valencia*, 11 de marzo de 1933, p. 8.

82. Tuvo lugar bajo el título "Cecília A. Màntua vista per Eugenie Loutchinsky i Ferran Bosch", durante los meses de mayo a octubre de 2022. En cuanto a Cecilia Alonso i Bozzo (1909-1974) más conocida como Cecília Màntua, fue una destacada dramaturga, así como una gran profesional dedicada a los medios de comunicación como publicista y locutora.



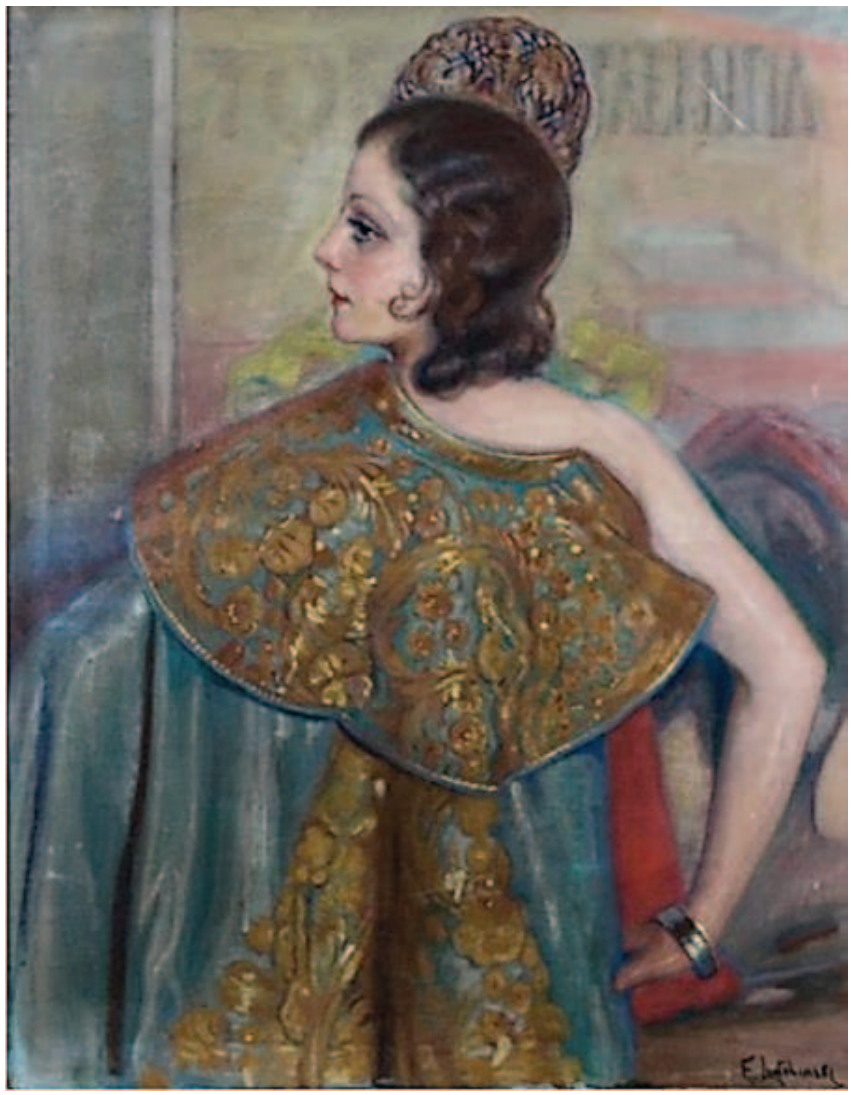
Lám. 17. Eugénie Loutchinsky. Retrato de Cecília A. Màntua *(1936). Barcelona, Museu d'Història de Catalunya.*

En cuanto al estilo de Loutchiscky, estuvo bajo la influencia de la luz y la materia, tendiendo a emplear una paleta rica en colores en todas sus obras. Le interesaba la representación de lo característico y auténtico de la España de la época, y eso lo encontró en sus tipos y personajes. Le sedujeron desde aquellas personas relacionadas con el mundo de la cultura o de la intelectualidad, hasta aquellos vinculados con la cultura popular. Para ella, cualquier modelo era bueno para transmitir el alma y la esencia del país que la había acogido.

4.1. EL LIENZO *MUJER JOVEN CON CAPOTE*

Dado que todo lo que representaba el mundo taurino, como sinónimo de la España más castiza y tradicional, era parte de la esencia que la pintora eslava quería reflejar en sus cuadros, no resulta extraño que La Atarfeña se convirtiera en una de sus modelos. La joven accitana, que era muy conocida en toda España sobre todo por sus apariciones en prensa, protagoniza uno de sus cuadros figu-

rando como una mujer con todo su esplendor y acompañada de varios elementos iconográficos alusivos a la tauromaquia. Lo sorprendente es que el destino de ambas mujeres ya se había cruzado por el año 1931 cuando las dos formaron parte de las páginas del mismo número de la revista granadina *Reflejos*. Por una parte, la pintora dando a conocer su obra en Granada; y por otra, Luisa como una de las mujeres más bellas de la ciudad.



Lám. 18. Eugénie Loutchinsky. Mujer con capote *(ca. 1935). Col. particular.*

En consecuencia, el que Luisa llegara a ser modelo de Loutchinsky no nos extraña porque desde su matrimonio con Atarfeño se había convertido en una celebridad, máxime cuando decidió dedicarse al mundo de los toros una vez viuda. En cuanto a la artista, estaba especializada en pintar retratos y cuando estuvo en Andalucía se afanó en reflejar sus impresiones andaluzas, a través de las mujeres de la tierra, como se aprecia en sus cuadros *Cordobesas*, o *La niña de las naranjas*. En sus lienzos, la pintora siempre buscó transmitir el carácter de las personas del lugar desde el respeto y la admiración que estas le causaban. Esa forma de apreciación artística ya la había consolidado desde que expuso por primera vez en París en 1924 donde alcanzó fama como gran retratista de sentida emoción.

En relación al lienzo protagonizado por Luisa Jiménez, *Mujer joven con capote,* se encuentra en una colección particular desde que salió a subasta en 2012[83]. No está fechado y tiene unas medidas de 92,5 x 73 cm (Lám. 18). Lo que la pintora quiso resaltar fue la belleza de una española, a través de una mujer concreta que, a su vez, vendría a ser sinónimo de la Andalucía pintoresca. Sin embargo, a pesar de esa primera apariencia, en el fondo es un cuadro cargado de emoción y respeto hacia la figura de Luisa, quien aparece pintada con magistral acierto y donde la artista despliega, además, los colores característicos de su rica paleta. En cuanto a su datación, podría haber sido pintado en Madrid, ya que La Atarfeña, como ya sabemos, a partir de 1934 residía allí de manera más o menos estable. Igualmente Loutchinsky en esa fecha era muy conocida en la capital. De cualquier forma, teniendo en cuenta que La Atarfeña se echó a los ruedos en 1935 y que también posó para el fotógrafo madrileño Rodero, además de conceder varias entrevistas en la prensa nacional, posiblemente sería en este último año, o a comienzos del siguiente, cuando la artista rusa pudo hacer su retrato.

En el expresado lienzo, La Atarfeña aparece envuelta con un capote de paseo de color purísima bordado en oro, los mismos colores del traje de luces con el que murió su marido, dejando su hombro izquierdo al descubierto. Está representada de perfil, donde claramente queda resaltado su rostro y su característico peinado, generando con su figura una arrolladora presencia que abarca casi todo el cuadro. Para acentuar su alma de mujer andaluza, la pintora le añade una peineta. Y como rasgo femenino, en su mano izquierda le hace lucir una pulsera, signo de coquetería y quizá de regalo en su día de pedida. Al fondo se aprecia un cartel taurino, aunque la envolvente efigie de la modelo lo semioculta. En este se intuye dibujada la figura de un lidiador –o quizás lidiadora–, ante un toro en un coso. El lienzo está firmado en su ángulo inferior derecho. En cuanto al posado tan sensual en el que aparece Luisa, podemos interpretarlo como otro de los grandes rasgos de su personalidad. Realmente, como algún crítico taurino de la época llegaría a afirmar, la torera era toda una belleza andaluza “a lo Romero de Torres”.

83. Fue subastado por la casa francesa Aguttes.

5. LA GUERRA CIVIL Y EL FINAL DE UNA ETAPA

En las primeras décadas del siglo XX, España se convirtió en lugar de confluencia de todo tipo artistas, hombres y mujeres, procedentes del resto de Europa quienes convivieron, a varios niveles, con la ciudadanía del país. Pero la Guerra Civil (1936-1939) truncó drásticamente las ilusiones de todos ellos. El escenario que propició la contienda bélica no pudo ser más desolador en todos los sentidos. El espectáculo que se les ofreció fue tan desalentador que hizo palidecer hasta el más hondo pesimismo. Fueron, a su vez, tiempos en los que el mundo comenzó a hundirse en la cobardía. Al conflicto español siguió la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

A partir del conflicto fratricida español, un voluminoso grupo de personas, tanto las que habían llegado de fuera como las nacidas aquí, se vieron obligadas a abandonar el país. De esta manera, se rompió el nexo de unión que se había establecido entre aquellas personas que habían llegado procedentes de otros países con el territorio español, y por ende con su paisaje, sus costumbres y sus gentes (Brihuega, 2017). El sueño de ambos grupos quedó roto de tal manera que nada sería igual a partir de entonces.

Por lo que respecta a nuestras protagonistas, desde ese momento tuvieron que recomponer sus vidas. Eugenia Loutchinsky fue deportada a Francia. Seguiría pintando, con mayor o menor fortuna, en el país galo. También dio a conocer parte de su trabajo que había realizado en España. Más adelante, a raíz de la exposición "La imatge d'Espanya" organizada en Bruselas, fijaría su residencia en la capital belga donde fallecería en 1974. Afortunadamente era una ciudad que conocía bien y en la que en 1927 ya había tenido la oportunidad de exponer el cuadro *Una andaluza*.

En relación a Lilia Busse, abandonó Madrid el 22 de agosto de 1936 y regresó a Alemania, a Berlín, al habérsele congelado todas las cuentas del extranjero. Antes de su marcha, en concreto el 6 de junio, le dio tiempo a inaugurar una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid con parte de su obra hecha en Granada, cuadros llenos de pintoresquismo andaluz. En los tres años siguientes apenas tuvo tiempo para pintar, su estado de salud quedó muy deteriorado. Además, tuvo que cuidar a sus padres enfermos. Su madre fallecería en 1937 y su padre dos años más tarde. A pesar de todo, el año de 1938 fue uno de los más importantes a nivel profesional. Fue gracias a su participación en la exposición titulada "Pintores alemanes en España y Portugal" organizada por el Instituto Iberoamericano de Berlín en colaboración con la Sociedad Germano Española[84]. A la muestra, concurrieron un total de ocho artistas y ella fue la única mujer. Lo hizo con cinco cuadros que incluían sus temas de Granada, hombres y mujeres "llenos de vida". En cuanto al resto de los pintores que figuraron en la muestra, muchos de ellos eran artistas con una interesante trayectoria, como Joseph

84. La Ibero Amerikanisches Institut (IAI) fue una sociedad constituida en 1929. Es muy interesante la vinculación de esta sociedad con el Partido Nacional Socialista y la relaciones con Franco (Jauné, 2008: 21-45).

Steib[85], Kurt Leyde[86], Rudolf Veit, Hans-Otto Poppelreuter [87], Rudolf Brand[88], Will Faber y Theodor Werner[89].

Lo cierto es que Busse, con su trabajo como artista apenas lograba sobrevivir, por lo que empezó a compaginar la pintura con clases de idiomas. Incluso al principio de la Segunda Guerra Muncial, Lilia Busse se ofreció como voluntaria para trabajar de intérprete en la oficina de examen de cartas de la Abwehr, en el alto mando de la Wehrmacht. Realizó este trabajo a tiempo completo hasta finales de 1941. Pudo inscribirse en la Cámara de Bellas Artes del Reich, de la que era miembro como pintora, como artista secundaria. Tras la guerra mundial siguió sobreviviendo con sus clases de idiomas y como intérprete de ruso, italiano y español para la Wehrmacht durante dos años, para continuar después como autónoma. Entre tanto, mantuvo correspondencia con algunos amigos intelectuales de la época, entre los que se encontraba el escritor expresionista Johannes R. Bercher[90], y el compositor alemán Wilheim Furtwängler[91].

85. Expuso paisajes de Madeira, Las Palmas de Gran Canarias y Marruecos. Josep Steib fue conocido por su oposición abierta al régimen nazi a través de sus cuadros. Lo retrató como una bestia inmunda en *El conquistador* (1942). En la misma línea está *La condena del Führer* (Pétry, 2025).

86. Kurt Leyde (1881-1941) estudió en la Academia de Bellas Artes de Múnich y residió durante mucho tiempo en España. Fue uno de los artistas que más tiempo recorrió gran parte del país. Destacan obras como *Las madrileñas* (col. part., 1910), *La calle de Madrid* (col. part., 1916), *Plaza de toros de Madrid* (1918). En Madrid pintó *En un burdel* (col. part., 1921), en Santander *Bañistas* (1919), en Toledo una *Vista del Tajo* (1920), en Ibiza *Calle del pueblo* (col. part., 1923), *Pareja de Mallorca* (col. part., 1924), y en Sevilla *Jardín español* (col. part., 1923). También estuvo en el norte de África y en Centroamérica entre 1927 y 1929.

87. El 5 de marzo de 1932 realizó una exposición de acuarelas en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Poppelreuter era conocido por ser un excelente copista. Buena prueba de ello es su copia de *Carlos V* de Tiziano que regaló Francisco Franco al Instituto Iberoamericano. Había nacido en Saarbrücken (Alemania) en 1885 y sus primeros contactos con España fueron cuando salió de su país a consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Fue un gran paisajista, fruto de ello son sus paisajes de Madrid y Valencia (*Montaña sobre Valencia* y *Vista sobre Madrid*). El 25 de noviembre de 1943 pronunció una conferencia sobre "La figura del niño en la historia del arte" en el Círculo Cultural Medina de Madrid. Formó parte de la Sociedad Española de Acuarelistas entre 1952 y 1958. Falleció en Mallorca en 1965.

88. Expuso obras con motivos de las islas Canarias. Nos queda la duda de si se trataba del temido coronel de las Schutzstaffel (SS) del mismo nombre. De ser él, las obras podrían haberse pintado cuando viajó de Londres a México en 1931 con posible escala en Canarias.

89. Werner (1886-1969) expuso dos telas de paisajes españoles. Una de ellas *Ágave*, donde reflejaba el carácter único y solitario del paisaje español. Entre 1909 y 1914 estuvo en París. Es reconocido por ser uno de los máximos representantes del arte abstracto alemán formando parte del grupo Zen. Estuvo casado con la artista de la Bahaus, Woty Werner.

90. Archive der Akademie der Küste (AAK, sig. 217). Tras la Segunda Guerra Mundial se exilió en la República Democrática Alemana, escribió la letra del himno *Auferstanden aus Ruinen*, siendo galardonado con el Premio Lenin por la Paz.

91. Se vio obligado a huir en 1946 a Suiza por la presión nazi, aunque después fue exonerado y regresó a Alemania. Su relación con el partido nazi fue muy controvertida y Lilia Busse siempre lo defendió tal y como se desprende de su correspondencia con Bercher al que agradeció su apoyo al compositor (AAK, sig. 216).

Pero su estilo por esos años no tenía la frescura y el color que le había caracterizado durante su etapa española. Su paleta, a raíz de los duros acontecimientos que le habían tocado vivir, se había vuelto más oscura, tal y como se aprecia en su *Retrato de mujer* (1948). Tendremos que esperar hasta 1951 para que Lilia Busse celebre su primera exposición de posguerra en solitario. Fue en agosto y en la sala de lectura de la biblioteca pública de Steglitz. Allí expuso catorce cuadros de temática predominantemente española, la mayoría de los cuales habían sido creados en España a principios de la década de 1930. Poco tiempo después, en mayo de 1953, la Oficina de Arte de Steglitz organizó una segunda exposición de motivos españoles en la biblioteca pública. Esos años fueron bastantes difíciles para ella, ya que aún soñaba con recuperar la fama como pintora que se había ganado con sus cuadros de temática española, a pesar de que algunos de ellos aún estaban sin vender, por lo que se vio obligada a que la oficina de asistencia social le concediera un préstamo, entrando además en el programa de emergencia de ayudas sociales a artistas de Berlín. A pesar de todo, siguió participando en la Juryfreie Kunstausstellung hasta 1955, así como en la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1957 y 1958. Finalmente falleció el 3 de septiembre de 1958, a la edad de sesenta y tres años, cuando su figura como pintora ya hacía mucho tiempo había quedado en la sombra. Mucho antes, en concreto en 1942, redactó su testamento en el cual establecía que sus bienes serían legados a la ciudad de Berlín bajo dos condiciones: debía construirse un hogar para niños y su obra tendría que quedar a disposición del público[92]. Por último, su figura como pintora sería recuperada a raíz de la primera exposición monográfica que se le organizó en 1984. Fue con motivo del 30º aniversario de su fallecimiento en la Kommunale Galerie del Kreisel. En 1996, la Gutshaus Steglitz de Berlín volvería de nuevo a rendirle tributo en una muestra celebrada entre el 8 de mayo y el 16 de junio de 1996 (Schönfeld, 1996). En suma, esta singular mujer que luchó para hacerse valer como pintora dando muestra de su cosmos artístico, y cuya energía y agilidad siempre formaron parte de su personalidad, nunca buscó las ataduras del matrimonio. Prefirió, en su lugar, un estilo de vida independiente y sin lazos maritales, tal y como había disfrutado en su día en España.

Por lo que se refiere a Luisa Jiménez Carvajal, al igual que las anteriores, el conflicto bélico truncó drásticamente todos sus proyectos futuros. Hasta mediados de 1937 estuvo lidiando en festejos taurinos, de manera desinteresada y en algunos de ellos en favor de la causa antifascista. No es de extrañar esta actitud porque también fue una dinámica, más o menos habitual en muchas personas dedicadas al toreo en ese período, tal y como han señalado recientes estudios (Fernández, 2015). Los entresijos de las corridas, los toreros y las lidiadoras, los ganaderos, los empresarios, el personal taurino, etcétera, se vieron condicionados a plantear otras fórmulas de espectáculo, el de beneficencia, durante la Guerra Civil, tanto por cuestiones políticas como por factores económicos. Era, en realidad, el reflejo de una España dividida y todos ellos tenían que sobrevivir de alguna manera.

92. A su muerte, y después de las dificultades de aplicar sus últimas voluntades, la ciudad de Berlín aceptó la donación. Fue traspasada al distrito berlinés de Steglitz-Zehelendorf donde parte de sus obras quedaron colgadas en el Ayuntamiento y otras tantas quedaron almacenadas.

Nuestra protagonista, siguió anunciándose como "Luisita Jiménez". Así lo hizo el 27 de abril de 1937 en Murcia donde salió al ruedo con más toreras para lidiar ganadería de José Ruiz Dayestén. También ayudó al Socorro Rojo Internacional. Fue con motivo de un festival benéfico en Cehegín organizado por este organismo para sacar fondos para la guardería La Pasionaria. En concreto fue el 2 de mayo de 1937, ante una plaza llena, con novillos de José Ruiz Dayestén, un ganadero muyo conocido de Nerpio (Albacete)[93]. Este, desde septiembre de 1936, denominaba a su ganadería con el nombre de "Frente Popular"[94]. Cuando Luisa participó en la corrida de Cehegín lo hizo con capa, realizando una magnífica faena de muleta:

> "Con el estoque dio una soberbia estocada que hizo rodar al enemigo. Por tan excelente conjunto de arte y valentía escuchó grandes ovaciones cortando orejas y rabo y dando vuelta al ruedo."[95]

En vista de este éxito, la organización sopesó organizar un festival taurino en su honor para compensarla por su labor altruista. Sin lugar a dudas, esta última novillada había sido una de las mejores de toda su trayectoria como torera. Y ahí quedó todo. Ante el cariz de los acontecimientos, finalmente Luisa se vio abocada al exilio profesional. De hecho, al poco tiempo de esta corrida, en concreto en noviembre, en la región murciana los tribunales populares republicanos encarcelaron y juzgaron por delito de desafección al ganadero Ruiz Dayestén, junto a otros tantos toreros y toreras que habían estado lidiando por esta zona.

También para Luisa, después de la corrida de Cehegín, todo fueron problemas. Según Antonina Rodrigo la torera estuvo encarcelada en Úbeda (Jaén) desde el 19 de febrero de 1937 hasta el 4 de febrero de 1938 al ser acusada de espía. Cuestión que nos sorprende dado que como acabamos de comentar en la primavera de 1937 estaba en tierras murcianas, con lo cual su ingreso realmente tuvo que ser después de abril. En cualquier caso, en febrero de 1938 sería trasladada a la cárcel de Baza (Rodrigo, 1997: 348-351)[96]. En esta última localidad llegaría a coincidir con varias mujeres arrestadas como ella procedentes de su tierra na-

93. Era conocido por participar en espectáculos benéficos, uno de ellos fue en favor del hospital de sangre de Murcia el 13 de septiembre de 1936. Sin embargo, y quizá por las personas que le rodeaban, fue juzgado por desafección al régimen. Tuvo prisión provisional desde el 10 de noviembre de 1937 hasta el 12 de enero de 1938. Fue sentenciado a la edad de cincuenta y seis años por el Jurado de Urgencia de Albacete el 19 de febrero de 1938 por delito de desafección al régimen, hasta el 18 de diciembre de 1938, acusado de ser el jefe de las Fuerzas Reaccionarias de Nerpio. Debía completar su condena en la Casa de Reforma de Cehegín y después al campo de trabajo de Totana (Archivo de la Región de Murcia, Prisiones, 41842/68). El 17 de abril 1943 entró a formar parte del registro ganadería de lidia, vinculado al Sindicato Nacional del Espectáculo.

94. Así se anunciaba en el festival de Calasparra de septiembre de 1936 a beneficio de las milicias y un hospital de sangre.

95. *El Liberal*, 7 de mayo de 1937, p. 2.

96. En cierta manera influyó que su padre contribuyera en enero de 1938 en la donación colectiva que se hizo en Granada para vestimenta y calzado del Ejército sublevado.



Lám. 19. Retrato fotográfico de Luisa Jiménez (1936).

tal, Guadix[97]. Recobraría la libertad el 29 de marzo de 1939, cuando las tropas franquistas ocuparon la capital bastetana[98]. Su hijo, entre tanto, estuvo a cargo de sus abuelos maternos. Tras el reencuentro de Luisa con su familia, uno de los grandes acontecimientos que vivieron fue la confirmación de Miguel Morilla Jiménez, el 24 de junio de 1940 en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Granada. Unos meses antes, en concreto el 17 de febrero de 1940, La Atarfeña había solicitado al ministro del Ejército en Burgos la Medalla del Sufrimiento por la Patria, aunque le sería denegada (Rodrigo, 1997: 351).

Nunca volvió a los ruedos, y en 1954 contrajo nuevas nupcias con Ernesto Ballesteros Vaquero[99]. Labrador del cortijo Royal, situado en la carretera de Granada a Jaén, se convirtió en comerciante, regentando en 1940 la llamada Venta Nueva o Casa Ernesto en el barrio granadino de Lancha de Cenes[100]. Para 1943

97 Al hilo de lo expuesto nos permitimos la licencia de incorporar el nombre de una de ellas, Paz Vico Vinuesa, maestra y vecina de la calle de la Gloria, en Guadix.

98 "Torera por amor", *Granada Hoy*, 1 de marzo de 2009. Recuperado de: https://www.granadahoy.com/granada/Torera-amor_0_236976812.html [consulta: 07.07.2023]

99 El matrimonio tuvo domicilio en Lancha de Cenes, casa n.º 4.

100 Esta venta en 1950 pasaría a llamarse Venta Angustias.

era propietario de la Venta de los Rosales en la carretera de Jaén[101]. Al año siguiente de que Luisa contrajera sus segundos esponsales, su hijo Miguel Morilla Jiménez contrajo nupcias con María Encarnación Cutilla Márquez en la iglesia parroquial de San José. Por otra parte, La Atarfeña fue incrementando su patrimonio a lo largo de los años y en 1958 era propietaria de los inmuebles números 3 y 13 de la calle Almanzora Alta, en Granada. Tuvo otra propiedad en la calle Almireceros y heredó las viviendas números 55 y 57 de la calle de San Isidro que, en su día, habían sido propiedad de su padre. En 1971 volvería a casarse por tercera vez con José Megía. Y, tras el fallecimiento de este, llegaría incluso a tener otra propuesta de matrimonio que no aceptó. Finalmente, su vida se apagó en Granada, la ciudad que la había acogido y que le había dado sus años más felices, pero también los más tristes, el día 2 de octubre de 1983.



Lám. 20. Aurelio Rodero. Retrato fotográfico de Luisa Jiménez Carvajal (c. 1935). Fuente: Archivo particular.

101. Se anunciaba con unos hermosos jardines y comidas selectas.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tanto las mujeres toreras que desarrollaron gran parte de su actividad taurina durante la Segunda República, como el grupo generacional de pintoras extranjeras analizadas en este trabajo, se pueden considerar como Sinsombrero. Son casos igual de interesantes que el grupo conformado por las intelectuales y artistas españolas de la Generación del 27, integrado por mujeres como Concha Méndez, María Teresa León, María Zambrano o Maruja Mallo. Tanto unas como otras buscaron su libertad profesional más allá de los roles masculinos.

En relación a la semblanza y logros de Luisa Jiménez, Lilia Busse y Eugenia Loutchinscky, hemos considerado fundamental no sólo hacer un recorrido sobre sus biografías, sino también relatar cómo fue su lucha por alcanzar su propia identidad en lo profesional y en lo personal. Es por ello que, tomando como referencia los cuadros en los que Luisa se convirtió en modelo de las dos pintoras extranjeras, nos hemos empleado en hacer un amplio recorrido por la apasionante vida de estas tres pioneras de la igualdad, cada una en su campo profesional, donde la creatividad, el espíritu emprendedor y el sentido de libertad fueron las claves que definieron sus personalidades.

Finalmente, el despegue profesional que tuvieron nuestras tres mujeres fue gracias a una situación social, política y cultural de gran esplendor que se vivió en España en las primeras décadas del siglo XX. Busse y Loutchinsky llegaron a España durante la Dictadura de Primo de Rivera y se quedaron a vivir aquí hasta que la contienda las obligó a salir del país. A raíz de ello, quedaría sesgada la conexión de ambas con nuestro país, pero no su memoria, permaneciendo siempre en sus corazones todo aquello que vivieron durante sus años españoles. En el caso de Luisa, como hemos comprobado, alcanzó gran fama como mujer torera durante la Segunda República y con el tiempo consiguió mantener su estela de mujer valiente gracias al poderoso recuerdo de aquellos que vivieron sus hazañas en el coso taurino.

En suma, los tres casos analizados son una buena muestra de mujeres que lucharon por emanciparse de los papeles tradicionalmente asignados a los hombres, por valerse por sí solas y sobre todo por ser ellas mismas. La Guerra Civil truncó los sueños de las dos artistas que habían llegado como extranjeras y se irían como españolas; y en el caso de La Atarfeña, de dar el salto a la meca del cine. El drama de los acontecimientos y de las consecuencias de la contienda nacional cambiaría sus vidas para siempre. En realidad, se la cambió a todas aquellas personas que la padecieron.

Es por ello que todo lo expuesto en este trabajo nos lleva a plantearnos una nueva reflexión en torno a lo que fueron los elementos propios de las señas de identidad nacional dentro de las artes y en los últimos años de la Dictadura de Primo de Rivera y de la Segunda República, fechas en la que convivían tanto la pluralidad de ideas como el binomio tradición y vanguardia. Tanto La Atarfeña, como Lilia Busse y Eugenia Loutchinsky se movieron dentro de la tradición popular, a diferencia de otras Sinsombrero; pero, al igual que el resto de ellas, también fueron mujeres que lucharon por su independencia con el fin de evitar quedar aisladas en el rincón de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Toral, A. (1936) "El porqué de dedicarse al toreo: Luisa Jiménez viuda del novillero Miguel Morilla 'Atarfeño', trágicamente muerto", *El Defensor de la Afición*, 182, 26 de enero, pp. 7-9.

Antín, R. (1931) "Una gran artista rusa. Eugenia Loutchinsky", *Reflejos. Revista literaria ilustrada*, 71, pp. 60-61.

Arcadio Velasco, J. (1987) "Mujeres toreras, la otra cara de la fiesta", *Diario de Burgos: avisos y noticias*, 11 de marzo, p. 31.

Arconada, M. (1922) "Fugacidades. Clásicas españoladas", *El Diario Palentino*, 22 de noviembre, p. 1.

Aróstegui Megías, A. & López Ruiz, J. (1974) *60 años de arte granadino*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento.

Balló, T. (2016) *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Madrid: Espasa Calpe.

Baroja, R. (1934) "Eugenia Loutchinsky, pintora rusa", *Luz. Diario de la República*, 29 de junio, p. 5.

Boado, E. & Cebolla López, F. (1976) *Las señoritas toreras. Historia, erótica y política del toreo femenino*. Madrid: Felmar.

Brihuega, J. (2017) *Cambio de siglo, República y exilio: arte del siglo XX en España*. Madrid: Visor.

Butler, K. (2002) "Irma Vep, vamp in the city. Mapping the criminal feminine in early french serials", en J. Bean & D. Negra (coords.) *A feminist reader in early cinema*. London: Duke University Press, pp. 195-220.

Cabrera García, M.ª I. (2018) "¿Madrid neutral? Filias, fobias, espionaje y arte en el Madrid de la Primera Guerra Mundial", en J. Pérez Segura (coord.) *Madrid, musa de las artes*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, pp. 45-53.

Castro Devesa, D. (2020) "La exclusión social y jurídica de las toreras: un símbolo de la consolidación del orden de género establecido (1895-1910)", *Arenal*, 27(1), pp. 199-218.

Castro Devesa, D. (2021) "La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional (1898-1923)", *Ayer*, 121, pp. 197-223.

Castro Devesa, D. (2022) *España en el ruedo. Género y nación a través de las corridas de toros (1874-1931)*. Granada: Comares.

Cat. expo. (1984) *Gedenkausstellung Lilia Busse (1897-1958). Ölbilder und Zeichnungen*. Berlín: Kunstamt Steglitz.

Cossío, J. M.ª (2007) *Los toros: el toreo*, vv. 4 y 15. Madrid: Espasa.

Daza, J. (1999) *Precisos manejos y progresos del arte del toreo*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería – Universidad.

De la Torre Calvín, J. (1981) "¿Un poema inédito de Federico García Lorca?", *Hoja del Lunes*, 9 de febrero, p. 5.

Dethorey, E. M.ª (1925) "Siluetas. Elisabeth Ringer", *El Día: periódico de la mañana*, 14 de agosto, p. 1.

Dethorey, E. M.ª (1929) "Lilja Busse. Visitas pictóricas", *El Día: periódico de la mañana*, 6 de enero, p. 1.

Domingo, N. G. (1931) "Nuestra Interviu. Lilia Busse, notable pintora alemana refiere detalles interesantes de su vida de artista", *El Defensor de Granada*, 7 de noviembre, p. 1.

Dulzuras (1909) "Mujeres toreras. Noventa años de feminismo", *Los toros y teatro*, 10, 15 de julio, pp. 13-14.

Durand, J. (2019) "Toros", en AA.VV. *Negras y Rojas*. Madrid: Ministerio de Justicia, pp. 378-381.

Escoriza Escoriza, E. (2022) *Hermenegildo Lanz y la introducción de las vanguardias en Granada*. Tesis doctoral. Granada: Universidad.

Feiner, M. (1995) *La mujer en el mundo del toro*. Madrid: Alianza

Feiner, M. (2017) *Mujer y tauromaquia. Desafíos y logros (muletazos)*. Madrid: Bellaterra.

Fernández Casado, A. (2025) *Garapullos por máuseres. Las fiestas de los toros durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: La Cátedra Taurina.

Figuerola Aldrófeu, M. (1895) *Señoritas toreras: extravagancia taurómaca en un acto y cuatro cuadros*. Barcelona: Imp. La Catalana.

García de Dueñas, J. (1993) *¡Nos vamos a Hollywood!* Madrid: Nickel Odeón.

García Jaramillo, J.; Moreno Soriano, A. & Hidalgo Argüeso, J. (2017) *Memorias contra el olvido: las escritoras de la Generación del 27*. Sevilla: Atrapasueños.

García Jiménez, A. (2021) "La mujer que invocó a la Constitución para poder torear". Disponible en: https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-mujer-que-invoco-la-constitucion-para-poder-torear

García Lorca, F. (1928) "Exposición de pintura. El notable caso de una muchacha granadina", *El Defensor de Granada*, 3 de mayo, p. 1.

Gómez de la Serna, R. (1934) "Las señoras toreras. Solana las ha dado en sus cuadros una justicidad y una gracia que nunca tuvieron", *Luz*, 17 de febrero, p. 9.

Grajal, M.ª A. (2002) *¡Va por ellas! Las mujeres de los toreros: una tauromaquia sentimental.* Barcelona: Planeta.

Jauné i Miret, M. (2008) "La cultura como instrumento de la influencia alemana en España: la Sociedad Germano-Española de Berlín (1930-1945)", *Ayer*, 69, pp. 21-45.

Josten, H. *et alii* (2015) *Fraue Spuren II. Porträts fast vergessener Frauen faus Steglitz-Zehelendorf.* Berlín: Yopic.

Kirkpatrick, S. (2003) *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931*). Madrid: Cátedra.

Lago, S. (1915) "Exposición Nacional de Bellas Artes. La Sala Internacional", *La Esfera*, 77, 19 de junio, pp. 31-32.

Lomba, C. *et alii* (2023) *Las mujeres en el sistema artístico (1804-1939)*. Zaragoza: Universidad.

Martínez de Dueñas, L. (1931) "En la Casa de los Tiros. Exposición Lilia Busse", *El Defensor de Granada*, 10 de noviembre, p. 3.

Martínez de Dueñas, L. (1932) "Lilja Busse. Impresiones de arte", *El Defensor de Granada*, 3 de mayo, p. 2.

Moro Cabeza, C. [Paco Media-Luna] (1876) "Semblanzas taurómacas. La aficionada", *El Toreo*, 165, 13 de enero, pp. 2-3.

Musidora (1924) "Comment je suis «torera»", *Eve. Journal féminin ilustré du dimanche*, 209, 28 de septiembre, p. 5.

Olivares, R. N. (1931) "Notas de arte. Thyra Ullman-Ekwall", *Mujeres españolas*, 99, 11 de enero, pp. 28-29.

Palma Robles, L. F. (2019) "Las hermanas Palmeño: dos toreras de la II República 'oriundas' de Palma del Río", *Crónica de Córdoba y sus pueblos*, 26, pp. 33-55.

Pétry, F. (2025) *Le «Salón des rêves». Comment le peintre Josep Steib fit la guerre à Adolf Hitler*. Paris: Place des Victoires-La Nuée Bleue.

Quevedo, C. (1935) "Banderillas de fuego", *El Clarín*, 634, 15 de junio, p. 16.

Quílez, J. (1936) "La Atarfeña que había desaparecido misteriosamente de Granada… está preparándose para marchar a Hollywood", *La Estampa*, 437, 30 de mayo de 1936, pp. 7-9.

Rodrigo, A. (1997) *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gentes.* Granada: Miguel Sánchez.

Rodrigo Villena, I. (2020) "Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 32, pp. 97-122.

Sánchez Seseña, L. M. (2022) *Luisita Paramont. Apuntes biográficos al natural*. Madrid: Ediciones GPS.

Sánchez Vigil, J. M. & Durán Blázquez, M. (1999) *Antología de la fotografía taurina (1839-1939)*. Madrid: Espasa Calpe.

Sánchez-Ocaña, V. (1935) "A su marido lo mató un toro, pero ella se hace torera", *La Estampa*, 388, 22 de julio, pp. 5-7.

Schönfeld, M. (1996) *Lilia Busse (1897-1958)*. *Emamzipation und Konvention*. Berlín: Bezirksamt Steglitz Kulturamt.

Sindlerova, M. (1918) "Los checoeslovacos", *La Correspondencia de España*, 10 de noviembre, p. 3.

Sopeña Ibáñez, F. (1988) *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner.

Torres Díaz, J. (1929) "La Casa de los Tiros residencia oficial del Patronato Nacional del Turismo y la Exposición Regional de Arte Moderno", *Granada Gráfica*, diciembre, pp. 5-8.