

Patrocina



Colaboran



PVP: 9 euros



BOLETIN DE LOTERIAS Y TOROS

1991 - 2001 10 años de pensamientos

1991 - 2001 10 años de pensamientos

BOLETIN DE LOTERIAS Y
TOROS

10 años de pensamientos

BOLETÍN DE LOTERÍAS Y

TOROS

1991 – 2001 10 años de pensamientos

“...nos surge a un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, la idea de organizar algún tipo de actividad que ligue e introduzca de alguna forma la Fiesta de los toros en el mundo universitario, pues a nadie se le oculta la dimensión cultural del fenómeno taurino ni su importancia como acontecimiento social.

Como órgano de expresión se ha pensado en la edición de una revista con el nombre de “Boletín de Loterías y Toros”, en homenaje a la conocida revista decimonónica de Madrid y Sevilla. Aquí se dará cabida a todo tipo de opiniones que giren alrededor del mundo taurino, siempre desde una perspectiva multidisciplinar, pues se implican en estas fiestas tanto a historiadores, literatos, veterinarios, biólogos, médicos, etc... integrándose de esta forma todos los saberes.

Por todo lo anterior, debe quedar claro que en nuestras páginas se ofrecerá una vía para la comprensión de una realidad de hondo impacto social. Sobre todo se ofertará un análisis de lo que fueron y son los juegos con toros, con todos los matices propios del acontecimiento cultural que supone. Y si por casualidad le quedara a alguien la más pequeña duda acerca de esta afirmación, le invitamos a consultar en un diccionario cualquiera las acepciones del término cultura.”

Así comenzaba la editorial del número 0 del *Boletín de Loterías y Toros* en diciembre de 1991. Era una gacetilla, un fanzine universitario hecho de fotocopias, recortes, máquina de escribir antigua ma-

nejada sin mucha pericia y un revoltijo de papeles e ideas que se amontonaban en el Aula de Cultura de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Algunos estudiantes de otras facultades se unieron a nuestro proyecto integrándose en lo que coloquialmente llegó a conocerse como Aula Taurina de Filosofía. Un proyecto que fue expandiéndose geográficamente hasta atraer el interés de escritores, artistas y pensadores más allá de la piel de toro.

Al margen de los escasos medios iniciales el *Boletín de Loterías y Toros* ha tratado de hacer preguntas y ofrecer respuestas. Sus páginas están destinadas a recoger pensamientos, líneas de lucidez que desenmascaren el increíble laberinto en el que se estancan nuestras mentes cuando se abre la puerta de toriles. Increíble, decimos, porque no hay quien se crea lo que realmente puede llegar a ocurrir en una plaza de toros o en una calle con una vaquilla altiva adueñándose de todo un pueblo.

Durante 10 años y casi 500 páginas los autores que han publicado en la revista han tratado de destejer el hilo de Ariadna. Desde los diversos campos del saber aportan su sabiduría, su arte y, a veces, su punto de locura para acercarnos a la comprensión del mito de la tauromaquia. Podríamos decir que la historia del *Boletín de Loterías y Toros* es la historia de un fracaso: aún no hemos logrado descifrar el misterio; aún siguen sabiendo las vacas mucho más que nosotros sobre lo que son “los toros”.

El propósito del *Boletín de Loterías y Toros* es no desfallecer. En este libro recogemos lo que sabe-

Boletín de Loterías y Toros. 1991-2001. 10 años de pensamientos.

Edita

Asociación Boletín de Loterías y Toros

C/ Periodista Antonio Rodríguez Mesa, 11. 1º-2. 14010 Córdoba. Tel. 957 752 765

www.taurologias.com

Diseño y maquetación

✉ www.ecomunicacionvisual.com

Patrocina

Excma. Diputación Provincial de Córdoba

Colaboran

Restaurante Casa Pepe de la Judería

Sociedad Propietaria de la Plaza de Toros de Córdoba.

Coordinan

Fernando G. Viñas, Agustín Jurado, Ignacio Collado.

©

ISBN: 84-607-5738-2

Depósito Legal: CO-1286/02

mos hasta ahora para que sirva, no como resumen, sino como punto de partida. Por eso los cuatro artistas que muestran su obra la han realizado ex profeso para esta edición. Aunque los artículos son una recopilación de lo mejor publicado en estos diez años, el tratamiento gráfico los hace parecer renovados.

Queremos también hacer referencia a todos aquellos organismos y empresas que a lo largo de esta etapa han prestado su apoyo económico y profesional para que el Boletín pudiese ver la luz. A todos ellos quedamos profundamente agradecidos y por ello sus nombres aparecen en la última página de este libro, junto a los de todos los autores y personas que han colaborado con nosotros.

Después de una década, igual que al principio, seguimos reclamando la necesidad de un estudio mul-

tidisciplinar del concepto de Tauromaquia como fenómeno social y cultural total. La relación entre los humanos y los toros constituye un acontecimiento complejo y, por tanto, ha de ser estudiado desde cuantos campos del saber existen. Los juegos con toros son una fuente arcaica de inspiración que nos obliga a bucear en nuestras entrañas para encontrar el sentido de su existencia y de la nuestra. En el *Boletín de Loterías y Toros* queremos seguir obsesionados por esta actividad de pintar letras en un papel que digan cosas, que formen ideas, sentimientos, capas de corazón, ventanas de aire fresco que abran nuestra mente y nuestra alma. Vida y creación nacida del último de los grandes espectáculos que el hombre ha sido capaz de inventar: La Tauromaquia.

ignaciocolladofernandogonzálezagustínjurado

BOLETÍN DE LOTERÍAS Y

TOROS

1991 – 2001 10 años de pensamientos

Veterinaria y medicina

Las vacadas fundacionales de Jorge Paniagua Risueño 11

Las astas de los toros de lidia de Miguel Montes Sánchez 13

La estocada: cuándo, cómo y dónde de José Luis Villafuerte 16

Claudicación y caída en el toro bravo de Luis F. Barona Hernández 18

Cirugía taurina y evolución tecnológica de Fernando J. Reyero 22

Pintas del toro de lidia. Evolución histórica de Luis F. Barona Hernández y Antonio E. Cuesta López 28

Historia

Apuntes taurinos del siglo XVII en Córdoba de Agustín Jurado Sánchez 31

Los inicios del toreo a pie y apuntes biográficos sobre Francisco Romero de Jorge Paniagua Risueño 33

Ilustración y los toros de Marco Legemaate 35

Una divisa por espíritu de José Antonio Soler 38

Espectáculos diversos en la plaza vieja de Madrid (1834-1934) de Andrés Amorós 40

Historia del toreo en Córdoba. Toros y toreros (siglos XIX y XX) de Luis Palacios Bañuelos 41

Historia, tradición y la mujer torero de los años noventa de Sarah Pink 45

El retorno de Almanzor de José Ballester 49

Ensayo para una historia social del toreo (Los años 40) de Fernando González Viñas 52

Una luz sobre la época oscura de la tauromaquia de Pedro Romero de Solís 58

Opinión y ensayo

Lecturas del rito. La raíz ideológica de los toros de Juan José Fernández Palomo 69

Moralidad y cuestiones éticas en torno a las corridas de toros de Fernando González Viñas 71

Los universos míticos de Camarón y Curro de Juan C. Cabrera Jiménez 74

Las mujeres toreras y la prensa inglesa de Sarah Pink 76

Los toros, acontecimiento visual de Matías Prats Cañete 78

Los toros, mundo de curvas. Reflexiones sobre percepción visual de Juan José Fernández Palomo 81

Cuarteles de invierno de Juan Carlos Cabrera Jiménez 83

El suicidio del héroe de Fernando González Viñas 85

Perfil astrológico de Manuel Rodríguez “Manolete” de Juan R. Yáñez 94

¿En manos de quién estamos? de Eduardo Pérez Rodríguez 97

El toro khármico: Yin o Yan de Leticia Salvago Soto 102

Cada uno en su sitio: solamente un sueño de Eduardo Pérez Rodríguez 104

Cine y literatura

Los toros y el cine de Miguel Navajas Ojeda y Nuria Estrada Jiménez 107

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.

Una tragedia en el ruedo desata el duende lorquiano de Juan José Fernández Palomo 111

Antonio Calvache: traje de luces... Luces y sombras de Rafael Jurado Arroyo 116

Toro abierto de Javier Codesal 119

Obra gráfica

Javier Codesal 122

Alex Francés 128

M. R. Garzo 134

Fernando González Viñas 140

Arte y arquitectura

La plaza de toros de Ronda. Obra de la Real Maestranza de Caballería de José Capdevila Orozco 147

La fiesta en el arte de Córdoba. Juan Hidalgo del Moral, pintor de toreros. de Carlos Clementson 151

Los cuadros taurinos de Solana de Miguel Navajas Ojeda 154

Plazas de toros de Bartolomé Valle Buenestado 157

Miquel Barceló. Toros y materia de Fernando González Viñas 161

Sociología y antropología

Facciones y toros: el milagro de Fátima, o... ¡olé mi Curro! de Marco Legemaate 167

El toreo, la antropología y la realidad de Sarah Pink 171

Público de toros y opinión pública de Pedro Romero de Solís 174

El atractivo del torero de Fernando J. Reyero 176

Ay, Manolete. Conjeturas sobre un mito y una sociedad que lo mantienen vivo de Nicole Langbein 178

La evolución del público de toros a grandes rasgos: desde el terror a la mofa de Eduardo Pérez Rodríguez 181

La lidia

Suertes con el capote de Luis Esteban Risueño 185

Cargar la suerte de Agustín Jurado Sánchez 188

En torno al temple de Agustín Jurado Sánchez 190

Geometría estática–Geometría dinámica de Agustín Jurado Sánchez 192

Medios de comunicación

Toros y televisión: sus efectos de Francisco Aguado 195

La fiesta taurina al otro lado del Atlántico.

Estudio de “Toros y Deportes”, semanario de actualidad gráfica de Natividad Gavira 206

Arqueología

Reflexiones en torno a una imagen: el toro en la cultura ibérica de Miguel A. de la Fuente y Ana del Moral 215

“El Toro y el Mediterráneo”: Simbolismo de una exposición de Cristina Delgado Linacero 221



Veterinaria y medicina

Las vacadas fundacionales

Jorge Paniagua Risueño / 1991

En la monumental obra de Cossío "Los Toros", volumen I, se citan muchas noticias sobre ganaderías que, ya durante los siglos XVI y XVII surtieron de toros a las principales poblaciones. Pero el mismo autor dice reiteradamente que las grandes ganaderías destinadas a la cría del toro bravo para la lidia en las plazas no se forman hasta bien entrado el siglo XVIII.

Hemos de admitir que, con anterioridad al siglo XVIII, los toros destinados a las fiestas públicas se criaban en vacadas corrientes; pero las exigencias de los caballeros que toreaban, contribuyeron a la especialización en la crianza del toro. Esta especialización dio como resultado el toro de lidia, animal que sabe defenderse utilizando los instintos primigenios que, si en el animal salvaje fue defensa obligada, se transformó en impulsividad con carácter de hábito hereditario susceptible de formar un espectáculo.

En la formación del toro de lidia figuran, por derecho propio, los nombres de D. José Gijón, que tuvo su vacada en Villarrubia de Ojos (Ciudad Real), los hermanos Gallardo, del Puerto de Santa María, D. Rafael Cabrera, conde de Vistahermosa y D. José Vicente Vázquez, de Utrera. Estos ganaderos, siguiendo los métodos de la zootecnia

y de la genética, aún antes de haberse formado estas ciencias biológicas, supieron vislumbrar con intuición sus leyes para conseguir excelentes resultados.

Entendemos por "vacadas fundacionales", aquellas que, creadas en el siglo XVIII, son origen, por transmisión hereditaria, de las ganaderías actualmente existentes. Al referirnos a cada una de ellas, especificaremos las características raciales de cada uno de sus productos. En realidad, se trata, a efectos genealógicos, de troncos con sus correspondientes líneas y ramas.

Tronco "Raso del Portillo"

Tuvo su origen en Castilla, actuando en Corridas Regias. Raza castellana vieja, de toros lombardos de notable corpulencia y gran trapío. Bastos de tipo y ásperos para la lidia.

Raso del Portillo era la zona vallisoletana en que se criaban. Fueron sus primeros dueños la familia Sanz-Valdés, que la conservó hasta 1888. La rama principal la poseyó el extremeño Marzal y hoy es propiedad de D. Salvador Gavira.

Por cruces con toros del Conde de la Corte, han perdido por completo sus originarias características.

Troncos navarros

Los antiguos troncos navarros, pequeños, de gran agilidad, pegajosos y de incisiva fiereza, han sido extinguidos casi por completo. Ni vestigios quedan de las famosas vacadas de Licaso, Pérez Laborda, Carriquiri, etc... Si algo queda, es alguna ganadería de segunda.

Fue en los tiempos de Rafael Guerra, a fines del siglo XIX, cuando los toreros, por las causas antedichas, los repudiaron por su falta de condiciones para una lidia, que ya empezaba a exigir una templanza en las acometidas que no poseían estas reses criadas en Navarra. De ahí el dicho de Rafael Guerra: “Temo más a los mosquitos de Navarra que a los Tigres de Veragua”. En el supuesto que existiesen hoy, no se podrían lidiar por falta de peso, pues eran menudos de trapío. Variados de pelo, predominaban los sardos y cárdenos claros.

Tronco Gijón

La familia Gijón, de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real) crea un encaste, mediado el siglo XVIII, de toros de gran volumen y en los que predominaba el pelo castaño encendido o “gijón”. Esta vacada manchega dio origen a las que fueron después famosas ganaderías de Colmenar Viejo, entre las que destaca la de Aleas, único nombre que ha figurado en los carteles en los siglos XVIII, XIX y XX, y otras de acreditada fama como la de Vicente Martínez, Félix Gómez, etc... Las ganaderías de este tronco han efectuado cruces con sementales de procedencia Vistahermosa que anularon el primitivo encaste.

Tronco Vicente José Vázquez

Era utrerano el señor Vázquez, que contemporáneo, paisano y vecino del Conde de Vistahermosa, ya cruzó su vacada con la de éste. Data de 1780 y es el fundador de la histórica raza vazqueña.

Los vazqueños eran unos toros de todos los pelos, hasta el punto que Veragua (principal continuador de lo vazqueño) no necesitaba numerar sus reses, ya que se distinguían porque no había dos iguales en cuanto a pelaje.

En 1833 los reyes de España compran ganado a los herederos de Vázquez. Concretamente adquirieron 500 vacas, 100 erales y 35 cuatreños. Tras haberse anunciado como Real Vacada, el núcleo principal de esta famosísima torada, pasa a los duques de Veragua, que la conservan hasta 1927. Luego la poseen tres años los Martín Alonso y en 1931 la adquiere la familia Domecq. Es imprescindible adver-

tir que prácticamente don Juan Pedro Domecq y Díez ha eliminado lo procedente de Vázquez–Veragua pues adiciona y cruza con lo del Conde de la Corte a partir de 1937, si bien conserva por genealogía del hierro la antigüedad vazqueña de 1790.

Durante los años que la familia Veragua poseyó la de Vázquez surgieron de este tronco ganaderías tan famosas como Villagodio, Concha y Sierra, Benjumea, etc...

Las posteriores derivaciones de estas vacadas han cruzado, casi todas, con procedencia Vistahermosa. Prácticamente “puro vazqueño” quizás no quede más que los restos de Concha y Sierra que hoy se anuncian como “Toros de Concha y Sierra”, anteriormente “Los Millares”, propiedad de don Miguel Báez Espuny.

Troncos Gallardo–Cabrera

En realidad pueden fundirse en uno sólo. Lo de Gallardo era originario de la provincia de Cádiz, y lo de Cabrera también de Utrera, ambos de finales del XVIII.

En el tronco Cabrera se fundamenta la famosa vacada de Pablo Romero (antes del duque de San Lorenzo y de Laffite). Esta familia de Pablo Romero inició en 1885 la crianza de unos toros típicos e inconfundibles por la belleza de su estampa y en las que predominan los cárdenos entrepelados. Conjuntamente en los troncos Gallardo y Cabrera se asienta nada menos que la ganadería de Miura, que data de 1842. Los “miuras” son toros agalgados, largos, altos, huesudos y variopintos (no suele darse el zaíno). Para la lidia se singularizan por desarrollar un gran “sentido”.

Tronco Vistahermosa

De esta vacada ideada por los Condes de Vistahermosa en 1740, en el término de Utrera, puede decirse que es la “madre y maestra de las ganaderías de reses de lidia”.

Tuvo su origen primitivo en las reses que capturaban los hermanos Rivas, de Dos Hermanas, entre las que en estado salvaje vivían en las marismas del Guadalquivir, pero fueron los Vistahermosa, los que

en tres generaciones crearon esta casta en la que hoy se entroncan, en mayor o menor grado el 90 por ciento de las de la Agrupación Nacional de Criadores de Toros de Lidia. Prueba del enorme caudal de

casta Vistahermosa es que tipificaba a ésta ganadería el pelo negro, siendo la capa más frecuente en la ganadería brava actual. Los de Vistahermosa eran toros bonitos de tipo, bravos y nobles.

Las astas de los toros de lidia

Miguel Montes Sánchez / 1992

Es sin duda alguna el reconocimiento

de las astas, el tema que más importancia

está tomando dentro de la actuación del

veterinario en asuntos taurinos, debido

a las graves sanciones que se imponen

con la entrada en vigor del nuevo

Reglamento.

Así, nos proponemos desde estas páginas hacer un breve, pero a la vez esclarecedor trabajo, para que el aficionado saque sus propias conclusiones.

Para empezar nada mejor que detallar la anatomía de las astas, para más adelante entrar en el estudio de las técnicas para el examen y análisis de las astas sospechosas de fraude.

Datos anatómicos

Las astas son unas producciones cutáneas que están constituidas por una clavija ósea, procedente del frontal, sobre la cual se sitúa un tegumento muy vascularizado. Estas dos estructuras están recubiertas por un estuche córneo.

Clavija ósea. Constituida por tejido óseo esponjoso, que se prolonga del frontal del que constituye parte integrante. Se conforma a manera de cavidades internas que en la base conforman el seno corneal.

Membrana queratógena. Capa intermedia, de naturaleza semejante a la dermis de la piel, de la que es continuación. Se halla constituida por tejido conjuntivo con numerosas papilas vasculares o nerviosas.

Estuche córneo. Epidermis profundamente modificada, formada por la asociación de células epiteliales dispuestas en dos zonas: la córnea, constituida por células exentas de protoplasma y núcleo, es decir, transformadas en quelatina. Y el cuerpo mucoso de Malpigio con células provistas de protoplasma y núcleo, ordenado en capas constituyendo, unas los tubos córneos y otras rellenando los huecos existentes entre ellos. Dichos tubos se disponen paralelamente en sentido longitudinal, dándole al cuerno un aspecto fibrilar.

El crecimiento del asta viene a ser, en estimación media, de ocho a doce centímetros anuales, según se trate de ganaderías cuyas reses sean astigordas o astilargas.

Una vez que el cuerno ha alcanzado su completo desarrollo, se aprecian en él tres zonas:

Cepa, mazorca o rodete. Es el nexo de unión con la piel.

Pala. Porción intermedia entre la base y la punta.

Punta, pitón o cofia. Es el extremo distal del cuerpo y corresponde a su parte maciza. Es sobre esta porción del asta donde se opera el "afeitado".

El corte longitudinal del asta muestra en esta porción (punta, pitón o cofia) una línea media netamente evidenciable, de un milímetro de grosor, que nos da una información para el diagnóstico de un posible fraude.

Técnicas para el examen y análisis de astas sospechosas de fraude

Aspecto general

Salvo casos de una evidencia plena, el examen externo del asta puede prestarse a apreciaciones subjetivas que deben certificarse con las posteriores técnicas más analíticas. Los cuernos astillados, escobillados y mogones pueden ser consecuencia del afeitado, pero puede haberlos sin existir éste, por razones accidentales e incluso genéticas.

Pigmentación del asta y de la cutícula

Las alteraciones y soluciones de continuidad en la pigmentación, la ausencia de cutícula (normalmente dura y brillante), la existencia de escoraciones, estrías, etc... en la superficie externa del cuerno tienen un valor diagnóstico complementario. El lavado con acetona y otros disolventes elimina las ceras, breas, etc..., con las que se intenta enmascarar la superficie del cuerno de posibles alteraciones, permitiendo encontrar algunas diferencias en la cutícula de unas partes del cuerpo con las demás. Es evidente que estas diferencias, así como escoraciones, etc..., pueden haber sido hechas espontáneamente por el animal mismo, pero en general ocupan zonas aisladas y no toda la superficie del cuerno, sino su parte convexa. La realización de esta técnica se lleva a cabo con lupas de pequeño aumento y su valor es complementario e indiciario.

Estudio biométrico de las astas

Este estudio comporta el corte longitudinal del asta. Se sabe por estudios biométricos realizados (García Bengoa, y más recientemente Barga Bensusán), que la longitud total del asta guarda una relación constante de límites perfectamente delimitados con la longitud de la parte maciza de la misma, siendo ésta de 1/7. Es decir, la parte maciza se corresponderá con la séptima parte del total del asta.

Estudios de los cortes efectuados sobre astas

Se procede al corte longitudinal del asta en primer término, para determinar la longitud de la parte maciza, y después para apreciar el grado de simetría de la línea media de la parte no pigmentada o medular, así como la existencia en ella de dos o tres bulbos antes de su terminación en la punta. La citada zona medular, además, debe interrumpirse antes de la punta del asta, pues de no ser así, es de presumir que el cuerno haya sido manipulado.

La distancia de esta línea media a la superficie del cuerno permite apreciar su simetría o asimetría, propia ésta última de los cuernos afeitados, ya que es difícil guardar la primera con las manipulaciones fraudulentas. La simetría de esta línea en cuanto a su distancia a ambos bordes del corte longitudinal es un valioso elemento de diagnóstico.

También se ha indicado que la zona despigmentada o medular de la cofia o parte maciza del cuerpo constituye, con su simetría o asimetría, otro interesante medio de diagnóstico. Por otro lado, esta zona medular acaba normalmente 0,5–1 cm antes de la punta, estando más cerca de ella en su terminación en los cuernos poco retocados, y llegando hasta la misma en los fuertemente manipulados.

La existencia de dos o tres dilataciones o bulbos a lo largo de esta línea despigmentada es fácilmente visible en algunas astas. Si la más próxima a la punta, o incluso las dos más próximas, han desaparecido, ello es indicio claro de una mutilación o retoque de dos o tres centímetros por lo menos, en cuanto al primer bulbo, y de más en cuanto al segundo.

Estudio microscópico de las astas

a) Examen con lupa binocular

La lupa binocular estereoscópica permite el examen directo del cuerno en cuanto a la integridad de su cutícula y a la de sus canalículos corneales, cuya solución de continuidad es en general indicio de alteración fraudulenta. En los toros retocados o mutilados, los canalículos terminan evidentemente en forma oblicua en la superficie lateral externa del cuerno, ya que parte de su longitud y de su estructura han sido suprimidas. Por otro lado los cuernos no retocados terminan en una estructura apelotonada y compacta que constituyen el pitón. En los cuernos alterados los canalículos afloran visiblemente a la superficie.

b) Examen histológico

Está encaminado a comprobar la integridad de la cutícula y canalículos o tubos córneos. El estudio de la cutícula no precisa cortes histológicos, pero la obtención de éstos permite estudiarla con más detalle y es imprescindible para comprobar el paralelismo e integridad de los tubos.

Los cuernos normales demuestran paralelismos en sus tubos córneos, que están yuxtapuestos con precisión y que solamente exhiben un ligero desenganche en su extremidad, sin trazas de exfoliación.

Las astas retocadas presentan una superficie muy exfoliada, apareciendo engrosadas las extremidades de los tubos, con escamas destacadas o sueltas.

Existen motivos de orden patológico, que conllevan a que los toros, buscando alivio a la inflamación y al prurito que sienten en sus astas, traten de neutralizarlas mediante el rozamiento contra objetos diversos.

Entre las afecciones patológicas destacan: Glosopeda, Eczema, Urticaria, Hormiguillo y Tiña común.

Es evidente que el roce continuado del asta, actúa sobre la caída superficial del estuche córneo, modificando la estructura paralela y la disposición longitudinal de los tubos córneos. Estos tubos, en el caso de un desgaste natural se presentan modificados en el sentido longitudinal que ellos marcan y no en el transversal que supone un corte practicado perpendicularmente al eje de los mismos como ocurre en los casos de acortamiento intencionado.

La imagen histológica varía y, así como en el corte intencionado aparece la imagen escalonada, la imagen histológica de un desgaste natural nos muestra un aspecto en el que es posible poner de manifiesto su paralelismo y estructura natural, más o menos modificada, pero sin escalonamiento muy visible en su parte distal. Y digo muy visible porque el escalonamiento puede presentarse en alguna zona pero no de forma generalizada.

La estocada: cuándo, cómo y dónde

José Luis Villafuerte / 1992

Hablar de la suerte de matar o de la estocada resulta difícil y complicado, pues requiere de unos conocimientos tanto taurinos como veterinarios mínimos. Pues bien, si hablar de ella con conocimiento es difícil, ejecutarla bien lo es mucho más.

La suerte de matar es lo más difícil y por ello lo de más mérito, lo más lucido y lo que más complace el gusto y la satisfacción de los espectadores.

Hoy día la estocada tiene una importancia vital para el torero, ya que para que una buena faena se precie de serlo, debe ser refrendada por una buena estocada, o de lo contrario el torero no obtiene trofeos, que en definitiva es lo que cuenta y lo que valora la faena. Una prueba evidente de esto, es que si un torero hace una faena "normalita" y da una estocada superior puede obtener alguna oreja, mientras que si hace una buena faena pero falla con la espada es muy difícil que corte algo. Por eso se llama suerte suprema.

Para un profesional la suerte de matar es la más difícil, pero lo es mucho más para un novillero como yo, ya que es la única en la que se le pierde la cara al toro para introducirle el estoque y salir del embroque sin que el toro te coja. Sin embargo, esta suerte se hace la más fácil si uno quiere matar de verdad al toro, es decir, si se entra "derecho como una vela" y se vuelca en el morrillo con ganas, decisión y con fe de que vas a meter una estocada "hasta la bola", sin mirar los pitones ni pensar que te puede coger.

Hay tres tipos fundamentales de suerte suprema o maneras de entrar a matar: recibiendo o aguantando, al encuentro y al volapié.

La estocada recibiendo consiste en citar al toro con la muleta echándose a la hocico o la pezuña contraria y trayéndolo toreado con la mano izquierda sin rectificar el torero la postura y, aprovechando que el toro humilla, introducirle el estoque.

La estocada al encuentro es de mecanismo muy semejante a la de recibiendo, pero aquí el torero rectifica la postura y anda un poco hacia el toro para poder salir mejor del embroque. Por su similitud con la suerte de recibir es confundida con ella y casi todas las estocadas clasificadas por el público, aficionados y críticos como "recibiendo" son en realidad "al encuentro".

Por último, la estocada al volapié, es la suerte más generalizada y practicada, al ser la que más se adapta al tipo de toro actual: parado en la muleta y casi inmóvil en la hora suprema. Consiste en que el torero avanza hacia el toro y se vuelca sobre el morrillo, de aquí su nombre, "vuela-pies". Generalmente el toro suele andar algunos pasos al echarle la muleta, lo que facilita la introducción del estoque y la salida airosa del torero que desplaza al toro de manera similar a como se realiza un pase de pecho con la mano izquierda. Este tipo de suerte fue inventada por Joaquín Rodríguez "Costillares" que la definió como estocada a "tres tiempos":

Tiempo primero: el torero adelanta el pie izquierdo y avanza hacia el toro con el estoque montado echándole con la mano izquierda la muleta a la pezuña contraria para que el toro "descubra" la muerte.

Tiempo segundo: el torero avanza hacia el pitón y con la mano izquierda da una especie de pase de pecho a la vez que acompasa los pies apoyándose en el izquierdo y esquivando con el derecho el derrote del toro.

Tiempo tercero: el torero una vez introduce el estoque y sale por los costillares del toro lo más derecho posible, señal esta que ha entrado con rectitud.

Por lo que se refiere al momento y al sitio de entrar a matar, he de hacer constar que según las cir-

cunstancias de la lidia y del animal, cada toro tiene un momento exacto para matarlo. En realidad es el mismo toro el que pide su muerte y el torero debe saber captar este momento, que llega cuando el toro se muestra fatigado después de una faena de muleta, a la que ha embestido con mayor o menor docilidad y queda parado y entregado para la muerte.

Normalmente, el sitio donde se debe matar al toro es pedido o al menos indicado por éste, según haya sido su actitud durante la faena:

Suerte contraria. Se da salida al toro con la muleta hacia las tablas. Se realiza cuando éste ha sido manso y con querencia a tablas.

Suerte natural. Se da salida al toro hacia los medios si éste ha sido bravo y no ha mostrado querencia hacia las tablas.

Los toros que han sido bravos también se pueden matar en los medios, donde no existen querencias y la suerte se hace mucho más bella y vistosa.

La contemplación veterinaria de la estocada y el efecto que produce es también compleja y variada, ya que depende de la colocación en que quede el estoque.

La colocación de una buena estocada debe ser en lo que se conoce como "hoyo de las agujas", que es la zona que forman los omóplatos o paletillas del toro con el raquis o columna vertebral, y que está a continuación del morrillo.

El estoque se introduce en el animal al nivel de la apófisis espinosa de la tercera o cuarta vértebra o torácica, atravesando la masa muscular de esta zona formada por los músculos espinal, semiespinal, longifino e iliocostal, principalmente. Penetra en la cavidad torácica del animal, generalmente por el cuarto, quinto o sexto espacio intercostal del lado derecho del toro, entre la paletilla derecha y el raquis, quedando el estoque lo más pegado posible a éste para que quede próximo a la línea media del toro.

En general los órganos que atraviesa son los pulmones (derecho), a la vez que arterias y venas pulmonares, aorta torácica, vena cava caudal, e inclu-

so tráquea y esófago. El hecho de que afecte a uno u otro de estos órganos depende mucho de la colocación e inclinación de la espada.

La muerte del toro se produce generalmente por una fuerte hemorragia interna, sobre todo si se corta la vena cava caudal y arterias pulmonares ya que son vasos de gran diámetro y circula por ellos gran cantidad de sangre. Se produce también un encharcamiento de los pulmones al ser atravesado por el estoque, debido a la rotura de vasos sanguíneos. Este encharcamiento de los pulmones dificulta el intercambio gaseoso en los alveolos pulmonares, es decir, la respiración, y sobreviene también una muerte por asfixia.

Cuanto más fuerte sea la hemorragia interna, más rápida será la muerte del toro, mientras que si se produce un encharcamiento pulmonar no muy agudo, el toro puede tardar varios minutos en morir.

Cuando el estoque atraviesa también la traquea o bronquios se produce un vómito de sangre por la boca y vulgarmente se dice que el toro está "degollado". Esta expresión es totalmente errónea ya que degollar significa cortar la yugular, que camina por el cuello y es imposible cortarla con una estocada.

Según quede colocada la espada, la estocada se clasifica en: delantera, trasera, en todo lo alto (perfecta), baja o caída, atravesada, perpendicular y tendida.

Cuando la estocada queda delantera y perpendicular, puede llegar a atravesar el corazón, con lo que se produce una muerte casi instantánea.

Cuando la estocada queda trasera y tendida, la muerte es mucho más lenta ya que la espada penetra en la cavidad abdominal y aunque el hígado y el estómago son dañados, éstos no son tan importantes como los anteriores.

Por tanto, las estocadas perpendiculares, delanteras, bajas y atravesadas, aunque son defectuosas producen una muerte más o menos rápida, pero ninguna de ellas como la estocada en todo lo alto, que por algo es la más perfecta, la más bella y la más difícil de ejecutar.

Claudicación y caída en el toro bravo

Luis F. Barona Hernández / 1993

La presencia de este habitual problema endémico de nuestros cosos taurinos, que provoca una lidia entrecortada, carente de rigor y lucimiento en todo su desarrollo, me ha decidido a realizar esta pequeña síntesis acerca de las distintas hipótesis y teorías que con mayor o menor acierto y rigor científico se han ido estableciendo.

Ya desde los años treinta comenzó a estudiarse este fenómeno por distintos especialistas (Castejón y Martínez de Arizala, Peralbo, González García, etc...). Últimamente, tal vez como consecuencia de una mayor incidencia de este fenómeno, se han vuelto a plantear nuevas líneas de investigación más actualizadas.

No obstante no está de más recordar que durante toda la evolución histórica de la fiesta, siempre se han caído los toros, dando prueba fehaciente de ello multitud de grabados, reportajes gráficos, filmaciones, etc..., aunque eso sí, nunca con la asiduidad con la que últimamente se presenta.

La mayoría de los autores y teorizantes coinciden en que el origen más probable del incremento de la presencia de este fenómeno se encuentra entre los años 1936 a 1939, años en los que como consecuencia de la Guerra Civil, se produce una gran desorganización y pérdida de efectivos y ganaderías que impiden posteriormente que la fuerte demanda de espectáculos pudiese ser satisfecha, hecho que provocó una selección, en un principio, casi inexistente. Además, habría que añadir a este hecho, las posteriores exigencias de algunas figuras del toreo, que provocan una mala selección en el tentadero, más bien orientada a la bondad de la embestida,

que a la fuerza en sí de la res. Todo esto, junto a los factores que posteriormente iremos enumerando, ha contribuido a agudizar la reiteración en la caída.

Podemos, así pues, calificar el fenómeno, como un síndrome inherente al ganado de Raza de Lidia, en que no existe un cuadro lesional típico que permita identificar su origen, caracterizado por una sucesión de ataques intermitentes de ataxia con pérdida del equilibrio y posterior desplome del individuo, sin ausencia del conocimiento durante el proceso, y de los cuales se recupera para volver a reincidir sucesivamente en mayor o menor número de ocasiones en el desarrollo de la lidia. A todo esto, además, hay que sumar la total y absoluta carencia previa a dicho instante —tanto en las dehesas como en los mismos chiqueros—, de cualquier manifestación sintomatológica o signo aparente que pudiera evidenciarnos la existencia del mismo, hasta el preciso momento de su aparición en el ruedo.

La clasificación del fenómeno como síndrome, se comprende con el estudio clínico y morfológico, que permite descubrir que las causas de la claudicación y de la caída son múltiples, variadas y en gran número de ocasiones actúan por adición y forma sinérgica; potenciándose. Así pues, no hay una única causa que justifique la enfermedad, y aunque unos pocos factores puedan ser considerados como causas efectivas de la misma, hay otra gran cantidad de ellos que pueden actuar como agentes predisponentes o estresantes, que provocan la aparición, y que además, pueden contribuir a agudizar el curso del proceso.

Como causas efectoras o predisponentes, podemos encontrar en los diversos estudios, distintas procedencias, orígenes y etiologías, que resumiremos en los siguientes apartados, cuyo orden no implica mayor menor importancia o presentación del síndrome:

Causas debidas al peculiar manejo del ganado bravo:

1. Pequeñas extensiones de terreno en las explotaciones, que no permiten una buena gimnástica funcional (causa predisponente).

2. Traumatismos en el desarrollo del manejo específico

· Inmovilización forzada, que repercute sobre los miembros del animal, en prácticas como el herradero, vacunaciones, intervenciones quirúrgicas, etc... (causa predisponente).

· Tienta por acoso y derribo de hembras y machos, que pueden provocar traumatismos más o menos graves sobre el tercio posterior del animal (causa predisponente).

· Embarcadero de ganado que conlleva un paso por mangas, portales, corrales, etc... (causa predisponente).

· Transporte en cajones de estrecho tamaño, que inmovilizan a la res durante recorridos a veces muy largos (puede ser causa efectiva o predisponente).

· Inadecuado reposo del ganado una vez efectuado el transporte, con la consiguiente repercusión sobre la lidia. El propio cansancio, los golpes de calor en los meses de verano, y el propio estrés que éste proporciona (puede ser causa efectiva o predisponente).

3. Traumatismos durante el desarrollo de la lidia

En este apartado se ha desarrollado un estudio, en base a unas premisas previas, como fueron: la determinación de los distintos momentos de caída durante el desarrollo de la lidia, su relación con las distintas suertes que se ejecutaban, y los intervalos producidos entre caídas en relación al tipo de festejo (toros y novillos picados en un grupo, novillos no picados y becerros en otro). De ellas se deduce que:

· Hay una gran influencia de la suerte de varas, número de puyazos, y planos anatómicos comprometidos por una incorrecta realización de la misma (colocación indebida, desprendida o trasera).

· Forma de lidiar, con recortes y choques bruscos contra burladeros, aunque prohibido por el actual

reglamento en su artículo nº 73 párrafo 3º, es hábito normal y cotidiano en la lidia.

Otras hipótesis, sin fundamento práctico, como el exceso de peso, la pertenencia a ganaderías de segunda, menos cruzadas (consanguinidad), dejan cada día más posibilidades de mantenerse como tales.

4. Causas de origen genético

Estas se deben a la existencia de un gen autosómico recesivo, cuya herencia no está ligada al sexo, y que necesita para su manifestación de los factores estresantes que concurren en la lidia.

Además, hay que tener en cuenta que la existencia en la res de este gen en su genotipo (cc) no produce necesariamente la caída de la misma en un 100% de los casos, como sería de esperar, ya que sólomente lo hace en un 85% de los casos; el 15% restante, por diversas circunstancias, no produce la caída.

De aquí se infiere la existencia de causas predisponentes o concausas, que coadyuvan a la principal para que el ciclo se complete y la caída se produzca.

5. Causas de origen nutricional

· Fincas en cuyos terrenos hay carencias de algunos principios básicos, necesarios para proporcionar una alimentación equilibrada, cuantitativa y cualitativamente.

· El peculiar cultivo actual, en el que las especies vegetales se encuentran sometidas a tratamientos con plaguicidas que, indirectamente a través del forraje, ingresan en la economía de la res, y cuyo poder acumulativo provoca lesiones permanentes en los distintos órganos y articulaciones, que pueden ser causa predisponente o efectiva del síndrome.

· Empleo de piensos compuestos en los que podemos encontrar en mayor o menor proporción, aditivos hormonales (estrógenos y anabolizantes), que provocan atrofia testicular; plaguicidas, arsenicales, antibióticos tranquilizantes para provocar un engorde rápido, etc... y que en unos casos son adicionados conscientemente, mientras que en otros son consecuencia de contaminaciones en origen, no imputables al ganadero.

· Aporte y carencia irracional desequilibrada en la dieta de calcio y fósforo en los distintos estadios de la cría.

En los estadios iniciales hay una atención inadecuada a la cría. La propia vaca brava sufre el estrés de las carencias, provocándole una desmineralización que repercute en su producto, dando becerros por debajo de sus posibilidades.

Realizando un estudio del calcio y fósforo, encontramos en los distintos estadios que:

En vacas: Desmineralización por deficiente aporte, ya comentado.

En añojos: Importante carencia de calcio y fósforo, que repercuten en una hipoteca de su desarrollo físico, proporcionando una incorrecta y retrasada osificación, así como una deficiente formación de los ligamentos.

En erales: Débil carencia de calcio y fósforo con un nivel incorrecto.

En utrerros y cuatreños: Aquí la alimentación se cuida mucho más (nos encontramos ante una fecha próxima de venta). Los niveles de calcio y fósforo son correctos.

Así pues, podemos deducir que durante todo el desarrollo nos encontramos con estados de hiponutrición, seguido de un engorde no progresivo de la res, así como con deficiencias vitamínico-minerales (las más importantes de Calcio y Fósforo), y que estas repercuten en una osificación incorrecta y algo retrasada, que aún no es totalmente completa a los cuatro años, siendo mucho mejor a los cinco años.

6. Causas Infecto-parasitarias

Parasitarias:

· Protozoariosis:

Hemáticas: (Babesias, Piroplasmas, Anaplasmas) en su período subclínico o en el de convalecencia, provocan una menor oxigenación sanguínea, con diversos grados de anoxia en hígado, cerebro, y musculatura en general, lo que repercute en un cese de la embestida o en la caída por agotamiento, con una

recuperación muy lenta (de mayor incidencia en ganaderías pacenses y andaluzas).

Musculares: (Sarcosporidiosis) este coccidio, que forma quistes directamente en la fibra muscular, provoca una peor movilidad del aparato locomotor, pudiendo llegar a la caída en infestaciones masivas.

· Cestodiasis:

Lo importante son sus formas larvianas Cisticercos y Equinococcus, fundamentalmente esta última, que suele causar problemas en su localización pulmonar y reducción del metabolismo, del glucógeno y por tanto, el agotamiento con caída.

· Trematodiasis:

Fasciolosis y Dicroceliosis, por su localización hepática, su alimentación hemática y su acción mecánica e irritativa en el órgano parasitado. Esquistosomiasis: determina serios problemas intestinales y vesicales, por la localización de sus huevos, y también en multitud de vasos sanguíneos abdominales y de extremidades, en cuyas paredes se sitúan los adultos, ocasionando aneurisma, estrechamientos, obstrucciones, e incluso trombos.

· Nematodosis:

Intestinales (Ostertagias, Chabertias, Cooperias, Bunostomos) provocan una acción expoliadora. Pulmonares o Dictiocaulosis (*D. viviparus*), son especialmente importantes en reses jóvenes, disminuyen la capacidad respiratoria (becerradas y novilladas sin picar). Thelaziosis; localización conjuntiva e intraocular, provocan fotofobia y visión borrosa (mayoría de las devoluciones por "ciegos").

· Artrópodos:

Fases larvianas de *Hipodenna bovis* que en sus desplazamientos puede localizarse en médula y orificios vertebrales, ocasionando presión mecánica e irritativa sobre los nervios, dificultando los movimientos y desplazamientos de la res. Su incidencia es poco significativa.

Infecciosas

· Enfermedades bacterianas:

Brucelosis: principales problemas que causa: Orquitis, provocando un mayor o menor dolor pro-

vocado por la carrera. Espondilosis y Artritis, no es frecuente un reumatismo brucelar en articulaciones de extremidades e intervertebrales.

Tuberculosis: Las lesiones pueden afectar a todos los órganos y sistemas. Es causa determinante y predisponente de multitud de fallos orgánicos y claudicaciones, así como del cansancio y agotamiento de los toros a partir de la primera vara.

Panadizos infecciosos: Ocasionado por una flor polimicrobiana (*Actinobacilos Estafilococos, Corinebacterias, Colis Proteus, etc...*) con motivo de lesiones traumáticas (pinchazos, arañazos en alambreadas, chinarras interdigitales, etc...) o como consecuencia de lesiones degenerativas podales crónicas de Fiebre Aftosa (en estos casos, si las lesiones son muy evidentes, las reses son desechadas en el reconocimiento previo, pero en los casos de pequeña manifestación inflamatoria, esta no se manifiesta hasta la salida al ruedo, en los primeros lances con el capote).

· Enfermedades Víricas:

Fiebre Aftosa: secuela de una glosopeda sobre la pezuña (oquedades, grietas, crecimiento anormal, desprendimiento de la pezuña etc ...). Secuelas cardíacas de anterior padecimiento de fiebre aftosa, que al provocar degeneración hialina en el múscu-

lo miocárdico, pueden provocar una caída fulminante por fallo cardíaco.

Fiebre Reumática: de etiología no muy clara pero con una incidencia en el reumatismo carpiano y tarsiano clara, y con un facto climático predisponente como son los inviernos particularmente duros. Se producen microlesiones en los cartílagos articulares que provocan dolor y caída al ser forzadas las mismas con quiebros, recortes bruscos y doblonzos con el capote o la muleta.

· Rickettsiosis:

Provoca Queratoconjuntivitis, causando las denominadas "nubes" (opacidades de la córnea con sus consecuentes problemas de visión), y ese característico "trote de gallo" o "esparaván de aspeo" con gran elevación de las extremidades.

7. Causas por comisión de fraudes:

· Inmovilización forzada para la práctica del afeitado, que puede provocar traumatismos y un elevado grado de estrés en la res.

· Administración de drogas, bien sea para el transporte del ganado o intencionadamente antes de la lidia.

· Provocación de traumatismos por contusión en la región dorsolumbar en el interior del chiquero, con anterioridad a su lidia.

Cirugía taurina y evolución tecnológica

Fernando J. Reyero / 2001

Hace pocas semanas, un californiano pedía ayuda en la lista de correos de Mundo-Taurino.org; estaba escribiendo una tesis que llevaba por título: “Technological advances and their effects in the bullfights” (Efectos de los avances tecnológicos en el torero).

El hombre necesitaba más sugerencias y me apuntaba entre los adelantos que llevaba registrados, la fabricación de una mejor y más perfecta espada, que ayudase a mejor matar los toros (¿?) o los nuevos diseños de banderillas, cuyos palos de siempre se han sustituido en los últimos tiempos por unos ingenios retráctiles que han reducido el riesgo de accidentes causados por palotazos de los rehiletes en el cuerpo, la cara y aún los ojos del lidiador.

Es una consecuencia de la evolución tecnológica que las telas de los vestidos de torear o de los capotes resulten ahora más resistentes, ligeras o duraderas; el aspecto estético es cuestión aparte. La influencia que estos adelantos hayan tenido en la propia Tauromaquia es bastante discutible.

Otras mejoras técnicas, científicas y tecnológicas también han influido en la Fiesta: la ciencia veterinaria, los progresos realizados en la genética y la inseminación artificial han significado un mejor estado sanitario de la cabaña de bravo. Un toro sano, desparasitado y bien alimentado, con una dieta equilibrada podrá desarrollar su bravura sin que factores sanitarios se lo limiten.

Pero el bien no ha sido tanto en otras parcelas de este campo: la bromatología moderna ha permitido una diferente alimentación del ganado en cuya elección a veces prima la economía por encima de todos los demás aspectos, lo cual redundan en apa-

rente mejora del aspecto externo a costa de la movilidad, resistencia y pujanza.

Recomendé al norteamericano taurólogo que ahondase en otro campo, quizá el que comparativamente más ha adelantado en lo tecnológico, que ha contribuido, si no a la mejora del arte del torero, sí a la salvaguarda de las vidas de toreros, a que estos puedan hacer su arte con más tranquilidad: la medicina, la cirugía taurina.

En 1597 el doctor Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de las galeras de España, ruega a Felipe II *se sirva de remediar que en sus reinos, en España en particular, no mueran cada año más de trescientos hombres en cuernos de toros. Para ello propone que las justicias tengan particular cuidado (...) de hacer tener en los hospitales camas apercebidas y cirujanos con medicinas y mechas y otros materiales.* Pero el galeno tenía sus dudas en lo tocante a la efectividad de aquella primitiva medicina taurina, y sugiere que también se dispusiesen sacerdotes en una casa cerca de la plaza para confesar a los que se estuvieran muriendo luego.

No queda tan lejano el tiempo en que las heridas por asta de toro generaban aquellas terribles gangrenas gaseosas, que las infecciones eran deficientemente tratadas y precursoras de fatales septicemias. Los toreros viejos aún recuerdan aquellas dolorosísimas curas, durante las que mordían un pañuelo hasta romperlo, a fuerza de apretar los dientes; aquellas curas a las que temían más incluso que a la cornada misma. El adelanto ha sido extraordinario desde que Juan Belmonte debutase en Arahal y se llevase un pitonazo en la frente.

“Caí en manos de un cirujano expeditivo, que se aplicó a la previa desinfección de la herida por un procedimiento inusitado. Mandó traer una botella de gaseosa, que se empinaba para coger grandes buchadas, con las que me espurreaba la cara. Después de espurrearme bien la herida y todo el rostro con aquel liquido dulzón y pegajoso, mezclado con

sus babas, consideró que la desinfección era perfecta y procedió a curarme. Le trajeron una aguja de coser sacos, con su ancha punta doblada; me levantó la piel caída a colgajo, unió los bordes y me los cosió como quien cose una estera.”

En 1928 el doctor Segovia, cirujano de la enfermería de la Plaza de Toros de Madrid, en colaboración con sus colegas Aznar y Hombría publicó un trabajo que llevaba por título *Estudio de la flora bacteriana de las astas del toro y de las heridas que estos ocasionan.* El doctor Zumel cuenta cómo los trabajos de estos doctores *lograron descartar la idea, muy aceptada, de que las heridas por asta de toro no se infectaban por el hecho de que el enfurecimiento del toro durante la lidia aumentaba su temperatura; que la hipertermia en las astas provocaba su esterilización, reforzada al quedar el asta recubierta de una especie de barniz protector formado por la sangre de los caballos que queda adherida a su superficie tras las embestidas en el tercio de picas.* Así estaba la ciencia médica, así avanzaba poco a poco en las ciudades y las plazas importantes, porque en los pueblos tardarían los adelantos mucho más en llegar.

La cantidad o variedad de instrumental y material elemental de que los cirujanos taurinos podían disponer parece hoy ridícula. Manote, la gran figura de la década de los 40 murió sin que en la enfermería hubiese una manta con que arroparle; murió sin que en el Hospital de los Marqueses de Linares se le pudiera hacer una apropiada transfusión de sangre; ya había penicilina, pero la tuvieron que traer desde Madrid, parando los portadores en cada bar para renovar el hielo que protegía el primitivo antibiótico. En nuestro país y en la América taurina, más de un torero tenía que salir por pies de la enfermería, hacia el hospital más próximo, al darse cuenta de que el cirujano de la plaza, que se disponía a meterle el bisturí, estaba bebido. Luis Miguel Dominguín huyó, con el muslo atravesado, en un taxi ya ocupado por una catalana. No estaban en Barcelona, sino en un país hispanoamericano.

Hoy la reglamentación taurina dispone la suficiente dotación de las enfermerías de las plazas o en su defecto, de los quirófanos-ambulancia que asisti-

rán en las plazas portátiles. Lástima que, algunas medidas se hayan tenido que tomar tras algún accidente trágico, fruto de o agravado por algunas carencias materiales. No obstante el desarrollo tecnológico, el científico y el económico, han elevado tremendamente el nivel de la asistencia que el torero accidentado recibe. No tienen ya los que salen a la plaza, gracias a este desarrollo, el mismo horrible concepto de la cogida, de la cornada y sus consecuencias o postoperatorio, ya queda sólo el mal recuerdo de aquellos treientos muertos anuales en las plazas de toros.

Asomémonos al agujero abierto por el pitón y tratemos de ver los efectos que hoy tienen las heridas por asta de toro. Gracias a los adelantos científico-tecnológicos ha cambiado la forma en que sienten y viven estas lesiones los lidiadores. Lesiones que, si en ellos se superan con relativa facilidad y rapidez, serían tremendamente más graves para cualquiera que no sea torero. Son estas cornadas lesiones muy especiales que requieren unas técnicas quirúrgicas también peculiares comprendidas en el campo de la taurotraumatología.

Especiales son también los elementos que confluyen en la enfermería de una plaza de toros. Tanto que merece la pena pararse y analizarlos de uno en uno para intentar así conocerlos algo mejor.

La herida

En las cogidas el agente agresor es el asta del toro bravo. El testuz y las pezuñas del animal pueden también causar traumatismos que, éstos sí, serían comparables a otros diversos accidentes. Las astas del toro son formaciones corneas de longitud y grosor variable, aunque siempre considerable. Pueden presentar astillas o estar escobillados, haciendo así más lacerante e irregular la herida. A menudo son portadoras de multitud de gérmenes y suciedad. Las heridas y desgarros que el cuerno (irregular, sucio e impredeciblemente móvil) puede ocasionar sólo son, en parte, similares a las que provoca en las guerras la metralla de las bombas, han expresado algunos médicos con experiencia en ambos campos. En general, el tratamiento de estas heridas constituye una especialidad singular en la cirugía.

Importantísimo para el tratamiento de la herida y particular con respecto a cualquier otra lesión es el hecho de que el facultativo se halla presente en el momento de la agresión. Ningún otro herido, salvo el torero, ningún otro facultativo, salvo el cirujano taurino, tiene la ventaja de poder estar en la mesa de operaciones escasos minutos después de producirse el accidente. Es fundamental para el cirujano el haber observado desde bien cerca, desde el burladero de los médicos, de qué forma fue herido el torero.

Sabiendo que el toro suele cornear de abajo arriba y de fuera adentro, hay otros factores a tener en cuenta: el tiempo que ese cuerno o agente agresor estuviese dentro del cuerpo del torero, si el toro cabeceó o derrotó, cómo y cuánto lo hizo (con lo cual se habrán intuido las múltiples trayectorias), si la cornada fue contra el suelo o contra la barrera o si, por el contrario, el torero salió despedido, y otras muchas variables que la pericia, atención y afición del cirujano sabrán anotar.

La zona de agresión puede ser cualquiera del cuerpo: el toro puede cornear al torero tanto en extremidades como tórax, abdomen o cabeza. Habrá por tanto el médico de estar en disposición de atender cualquier tipo de lesión, siendo esta de poca, media o gran calado, no hay aquí previsiones ni especializaciones que valgan.

El herido

El que sufre la cornada, el torero, es también como paciente un ser especial. Normalmente joven, siempre en buena forma física, fuerte (“trabajamos con buen material” ha declarado algún cirujano taurino refiriéndose a este hecho). Un paciente que está, por otra parte, muy preparado psíquicamente para la aceptación del percance, que suele ser tomado como un *gaje del oficio*, incluso —a veces— como un honor.

Dado que la irrigación muscular es máxima cuando se torea, las cornadas siempre sangran mucho, aunque también es posible que el vestido de torear haga de vendaje compresivo e impida temporalmente la hemorragia. Durante la faena, la tremen-

da tensión necesaria para ejecutar el toreo, hace que se agolpe gran caudal sanguíneo en determinados músculos. Será necesario contener esas hemorragias, buscar los orígenes y ligar los vasos afectados. La cirugía es la salvación del torero, y este lo sabe, pero le resulta algo tremendamente molesto. La ciencia médica le es necesaria, pero no la quisiera.

Dependiendo de las fechas, las convalecencias pueden representar la pérdida de actuaciones, de dinero. El torero es consciente de que mucha gente depende económicamente de su recuperación y vuelta a los ruedos. A veces se dan presiones, directas o indirectas, para que la fuente de ingresos permanezca el mínimo tiempo posible en la inactividad. La preparación psíquica que antes se mencionaba, junto con la peculiaridad del carácter torero y la natural producción de endorfinas (sustancias de carácter opiáceo segregadas por el sistema endocrino que actúan de calmantes del dolor en casos de traumatismo) del cuerpo humano, hacen que el torero recién herido no siempre acepte de buen grado las prescripciones del galeno; quieren salir a matar el toro cuando se les intenta desvestir, se niegan a ser operados, apelan a su deber, a su responsabilidad... Es relativamente frecuente que el torero seriamente herido se resista a ser llevado a la enfermería, se zafe de las asistencias para volver a la cara del toro. Aquí se mezcla ese sentido de la responsabilidad del torero y el hecho de que la cornada pase, en el fragor y éxtasis de la faena, casi inadvertida para el que la recibe. No es raro, tampoco, que el torero no se entere, de que va herido hasta que ha finalizado su faena.

Lo primero que el lidiador caído suele preguntar al médico, nada más despertarse de la anestesia es: *¿cuándo podré volver a torear, doctor?* Todo periodo de recuperación prescrito les parece largo. Algunos se escapan del hospital (piden alta voluntaria) y casi todos comienzan los entrenamientos antes de lo que aconsejan los facultativos. Es frecuente que salgan a torear aún con los drenajes y los puntos de la cornada anterior. A veces estos puntos se abren ante un nuevo golpe o cornada en la misma zona herida. Esta misma temporada 2000

vimos en corrida televisada cómo un torero, “El Califa” se reventase literalmente la mano al entrar a matar a un toro y pinchar en hueso. El torero reaparecía del percance habido en la mano derecha. Llevaba la herida en la palma de su mano aún suturada. El matador sabía que el pomo del estoque forzosamente machacaría la zona lesionada; pero aún así salió a torear, con resultado de nueva apertura y agravamiento de la brecha en su mano.

La mágica naturaleza de los toreros (*Tiene carne de perro*, se dice de quien cura con rapidez) hace que heridas que, en otro hombre cualquiera, requerirían meses de curas y dolor, sean en ellos sanadas en pocos días. Pensemos en una cornada de mediana envergadura, de las que frecuentemente sufren muchos toreros cada temporada, pues bien, este imaginario torero bien podría estar entrenando quince días después de recibir tal cornada, volviendo a torear a los diez días de comenzados los entrenamientos. Las consecuencias se agravarían y el postoperatorio sería muchísimo más largo si una herida similar produjese sobre un ciudadano de a pie por un arma blanca, pongamos por caso.

La cornada

a) Suele presentar un único orificio de entrada y los mayores destrozos y diversas trayectorias dentro, a veces lejos del agujero de entrada. También se dan cornadas en falso o envainadas, en las que hay lesión interna, sin orificio de entrada, debido a que la piel, elástica, cedió sin romperse a la entrada del cuerno.

b) Las trayectorias: son las vías que abrió el pitón del toro en el cuerpo del torero al cabecear o moverse el hombre. Se ha hablado de un efecto molinillo al girar el hombre suspendido del cuerno: un molinillo cuya única aspa gira dentro del cuerpo, desgarrando cuanto encuentra a su paso.

El cirujano taurino pondrá especial cuidado en explorar bien la cornada para descubrir y operar todas las trayectorias de la herida. Una trayectoria oculta supondrá ulteriores molestias, complicaciones y nuevas intervenciones. Se han dado casos así en repetidas ocasiones, toreros operados de una cor-

nada y, tras reaparecer y sentir molestias, tener que ser vueltos a intervenir meses después de una trayectoria que había quedado sin descubrir en la enfermería de la plaza.

c) Inclusión de cuerpos extraños: aparecen dentro de la herida, y a menudo en lo más profundo de las trayectorias, fragmentos de cuerpos extraños (lentejuelas, hilos o trocitos del traje de torear, piedrecillas, astillas de madera de la plaza o del pitón...) que deberán ser descubiertos y extraídos convenientemente. Tales cuerpos extraños eran los principales causantes de las antiguas y temidas gangrenas gaseosas.

d) Los tejidos afectados: la herida del asta no es un corte limpio, en absoluto. El cuerno penetra en el cuerpo rompiendo, machacando y contundiendo los tejidos. Los destrozos causados —máxime si el cuerno estaba romo, astillado o escobillado— son terribles y únicos en la casuística de traumatología. Estos aplastamientos pueden causar necrosis (muerte de los tejidos que quedaron sin riego sanguíneo) posteriores en tejidos adyacentes que el cirujano deberá prever y proceder a su amputación.

El cirujano y su cuadrilla

El taurotraumatólogo trabaja ayudado por un equipo. La presencia del anestésico facilita grandemente la tarea del cirujano. Otros médicos especialistas podrán posteriormente ser requeridos para trabajar sobre aspectos concretos de la lesión.

El cirujano taurino deberá ser aficionado a los toros, antes incluso que médico, pues la afición suele ser en el tiempo anterior a la elección de estudios universitarios. Es antes, pues, el aficionado que se hace médico y cura después a los toreros. El que un cirujano adquiera su afición a base de ejercer en las plazas de toros es, si no imposible, sí más infrecuente.

La cirugía taurina no puede por su naturaleza, ser una cirugía programada. Cuando, cómo y dónde se produce la cornada es totalmente impredecible. Las condiciones médicas, el estado de las enfermerías varía tremendamente según la categoría del coso o la importancia de la población más cercana a don-

de se haya producido la cogida. Pero la importancia de la lesión, la gravedad de una cornada no tiene en cuenta estas condiciones, pudiendo darse la lesión más grave en el villorrio peor preparado. Cualquier zona de la anatomía del torero puede ser, en principio, afectada.

El jefe del equipo médico debe, en las expuestas condiciones, tomar las decisiones con gran rapidez. A menudo con la presión de una enfermería llena de gente que está en las fiestas de su ciudad y ha tomado unas copas, fotógrafos y cámaras de televisión de por medio, etc. Hace ya años, aunque no tantos, que no se permite (ni a médicos, ni a enfermos ni visitantes) fumar en la zona quirúrgica.

Dónde se realiza la intervención

El quirófano de la plaza, la enfermería permanente o instalada al efecto son los ámbitos de actuación del cirujano sobre la cornada. Sólo en las plazas de primera y segunda categoría existen enfermerías debidamente acondicionadas para operar cualquier tipo de cornadas. También aquellas de plazas que, siendo de pueblos pequeños, celebran ferias taurinas o un número elevado de festejos.

El reglamento taurino establece la dotación con la que deberán contar las enfermerías de las plazas de toros dependiendo de su categoría. Mas no siempre —también en este campo— el reglamento se cumple. A menudo tiene el médico que improvisar un posible quirófano en los lugares más insospechados del pueblo. Refería el Dr. Morán, jefe del equipo médico de la Plaza de Toros de Córdoba, cómo en determinado pueblo andaluz hubieron de solicitar la solidaridad de una turroneira, que cedió su carro a la ciencia para que, debidamente forrado de paños verdes, sirviese de mesa de operaciones.

Las U.C.I. móviles que actualmente se desplazan a los pueblos no dejan de ser unas ambulancias ilustradas, ofreciendo un espacio demasiado reducido para llevar a cabo una operación de mediana envergadura. Se habla de la implantación de quirófanos—caravana que, de todos modos, y según la fecha, se verían desbordados por el número de festejos.

Técnicas quirúrgicas

El facultativo tendrá que, con la ayuda de su experiencia y de lo que vio en la plaza, hacer una rápida valoración de la herida que presenta el torero. Sus dedos explorarán todas las posibles trayectorias de la herida y se hará una estimación de los órganos afectados. A la rigurosa exploración seguirá la apertura y limpieza de cada trayectoria mediante abundantes lavados. Se procede entonces a una cuidadosa hemostasia (ligadura de vasos que hayan quedado rotos). Contenida la hemorragia, se facilitará la expulsión de humores provenientes de la herida por medio de drenajes adecuados. Todo ello, bajo anestesia general, si es posible.

La anestesia hace que el cirujano trabaje mucho más tranquilo: el anestesista controla en todo momento las constantes vitales del herido, estando éste sin la tensión que suponen las anestésicas locales y sus variables duraciones.

Tras la operación, y habida cuenta de que el agente agresor transporta multitud de agentes patógenos, se asegura una buena cobertura con antibióticos, que prevendrán futuras infecciones.

El parte médico

Este es el documento médico en el que el facultativo describe la herida sufrida por el torero, su operación y pronóstico. Este informe no siempre ha existido en la historia taurina. El primer parte médico de una cornada del que se tiene noticia data de 1837 y corresponde a la Plaza de Toros de Madrid.

A diferencia de otras ramas de la medicina, donde —a no ser entre profesionales— las actuaciones son explicadas muy someramente, en el parte médico de la cornada de un torero se describe pormenorizadamente cada músculo, cada tendón, cada vena o arteria, cada nervio. Se da una exacta enumeración de las trayectorias, direcciones de estas, longitud, extensión.

Ello es el motivo de que aficionados a los toros que, aparentemente, no gozan de una gran formación, hombres a los que costaría trabajo hacer una multiplicación o escribir sin faltas de ortografía, demuestran sin embargo sorprendentes conocimientos

de anatomía humana: es que el aficionado a los toros ha leído infinidad de partes médicos donde se explican las cornadas que sus ídolos padecieron.

El parte facultativo está dirigido a la autoridad, a la que se informa de por qué el torero no pudo continuar la lidia. Es también expuesto al público y dado a conocer a los medios de comunicación. Al final del documento se emite un pronóstico de la lesión: *leve, grave, menos grave, muy grave...* A veces choca que, tras una herida de pronóstico grave o muy grave, un torero vuelva a los ruedos sin que hayan transcurrido muchos días. No es que el pronóstico hubiese estado equivocado. Habrá más bien que poner eso en la cuenta de las muy especiales condiciones que tienen los toreros, esa preparación física, mentalización y tremendos deseos de sanar para seguir toreando de los que se hacía mención anteriormente.

Repercusiones sociales

El cirujano taurino lleva a cabo su trabajo ante los ojos del público. A veces esta expresión se hace realidad física en el caso de enfermerías improvisadas o U.V.I. móviles, con la gente agolpándose alrededor del médico que opera al torero herido. En cualquier caso, el parte médico, dependiendo de la fama del diestro cogido, será publicado en los medios de información, comentado por los aficionados, desmenuzado por algunos, incluso. La evolución del herido o las posibles complicaciones derivadas serán tema de conversación durante días, semanas a veces. Es, en este sentido, mayor la presión social que siente sobre sí el cirujano taurino que la de otros

profesionales de la medicina, cuyos pacientes son más anónimos. Esta presión sube de grado en las grandes ferias, cuando tolean las figuras y el médico actúa en su plaza. Evidentemente, en plazas más modestas, puede pesarle demasiado al facultativo poco avezado el hecho de tener en sus manos la vida de un famoso y rico espada.

A pesar de la tremenda especialización y altura alcanzada por la cirugía taurina, así como los adelantos de la medicina en general, sigue siendo el toreo un ejercicio donde la posibilidad de accidente mortal está continuamente presente. Los antibióticos, las manos de los cirujanos cada vez más peritos y otros adelantos tecnológicos han salvado muchas vidas de toreros. Las enfermerías de plazas de primera y segunda categorías están equipadas en sus quirófanos con los más modernos medios que la ciencia pone al alcance de los médicos para curar una cornada. Es, por añadidura, en estas plazas importantes donde ejercen los más destacados cirujanos.

Pero el toro mata en cualquier sitio. También en las plazas de mejor dotada enfermería. En los últimos años han muerto toreros en Pozoblanco y en Colmenar Viejo, pero también en Madrid, en Barcelona y en Sevilla. Aunque esta evolución tecnológica, y otras *evoluciones* han reducido aquellos más de trescientos muertos por cornadas al año de los que hablaba el doctor Cristóbal Pérez de Herrera, la muerte acecha en la corrida, salta sin que pueda saberse ni prevenirse dónde ni cuándo. He ahí otro de los factores que dan al toreo su grandeza.

Pintas del toro de lidia. Evolución histórica

Luis F. Barona Hernández y Antonio E. Cuesta López / 2001

La obtención y recogida de rasgos, signos y caracteres, naturales o impuestos, de un animal es lo que se conoce por identificación. Desde que el hombre se convierte en ganadero surge una necesidad de identificar a los animales.

Por una parte, de manera natural por los caracteres propios del individuo, y por otra añadiendo signos o marcas que permanecieran sobre éste y que permitiesen de forma rápida y segura esta identificación, evitando el posible cambio de forma fraudulenta.

Las primeras descripciones identificativas tenían como finalidad la asociación de las aptitudes del animal con respecto a la coloración de la piel. Así de la continua observación y confrontación del exterior y los comportamientos fue surgiendo una clasificación específica que se mantuvo de manera tradicional y que fue transmitida de forma oral entre pastores, propietarios y tratantes de animales. Es el pueblo pues, quien con el paso del tiempo ha ido elaborando los nombres, que en constante evolución, han ido llegando hasta nuestros días.

El vacuno de la Península Ibérica, por sus características evolutivas y su peculiar rusticidad, ha mantenido un gran polimorfismo cromático en sus faneros, fruto de la combinación de los tres colores básicos (rojo, negro y blanco) que ha dado como resultado una amplia gama de coloraciones. En el toro de lidia, esta variedad se refleja aún mejor que en el resto de las razas bovinas. Esto es debido a su peculiar método de selección que desde sus inicios fue buscando en animales rústicos y cerriles una aptitud distinta a la del resto de bovinos domésticos. Su acometividad y bravura. De ahí que tanto su mor-

fología como su coloración muestren un alto grado de variación. Esto es particularmente evidente si comparamos la gran cantidad de modalidades de sus encornaduras, o las oscilaciones extremas entre los perfiles frontonasales, su proporción y tamaño. Por ello la dificultad de establecer una individualización basándonos en el concepto tradicional de carácter etnológico.

La coloración externa de los bovinos (efecto cromático resultante del color de la piel y el pelo) ha venido denominándose de manera clásica como capa. Este concepto extensible al resto de especies domésticas se utiliza de manera más adecuada para denominar los colores en los équidos. Tradicionalmente en el léxico taurino el concepto más frecuentemente utilizado ha sido el de pinta, término que pensamos es mucho más adecuado y diferenciador. No obstante la riqueza léxica taurina ha venido utilizando también otros términos como el de pelos, sotana, etc... al referirse a las pintas y que hoy en día prácticamente están en desuso.

Las primeras noticias escritas que conservamos acerca de la coloración de los bovinos nos remontan a la cultura romana, con autores como Varrón y Columela. Así, éste último, ya advertía a los compradores de bueyes respecto a la clase de los toros: "... son —los toros— así lo mismo que los bueyes... estos animales— bueyes y toros— tienen la talla y las propiedades y el color del pelo según es el país y el clima". Además de estas indicaciones solamente señala en su *Libro de agricultura* tres colores en el ganado vacuno:

Albos – Pinta blanca. Por derivación albahío.

Robios (rubeos = rubio encendido).

Fucsi = hosco. Por derivación fosco y husco (color negro o mulato).

Reconoce que los toros con pinta hosca son por lo general de comportamiento irritable y admite como de mejor comportamiento y mayor capacidad de trabajo las pintas rubias.

Otra pequeña alusión a la coloración se recoge en el *Libro de las etimologías de San Isidoro de Sevilla*, haciendo alusión a un color leonado o mejor expresado colorado claro.

El hispano-árabe Abu-Zacaria aconseja seleccionar tanto para sementales como para el trabajo, toros o novillos de color bermejo con piernas negras. Y así sucesivamente podemos ir encontrando pequeñas alusiones en las obras de agricultura. Más difícilmente en los libros de albeitería de la Edad Media. En esta época el estudio de los animales y sus enfermedades se centraba exclusivamente en la hipiatría.

Posteriormente varios autores siguen comentando en sus obras las relaciones entre la coloración y la aptitud. Así encontramos Alonso de Herrera y Fray Miguel Agustín (1772), quienes respectivamente introducen las capas remendadas y los colores bayo y gris. Es José Antonio Valcárcer quien en 1770 cita por primera vez las capas berrendas en negro y colorado. Otro autor de la época, Juan Francisco Calvo y Cavero, también recoge citas sobre el color y comportamiento en 1789. No obstante en esta larga lista de autores se bosquejan prácticamente los mismos nombres y cualidades sin incluir ninguno todavía una sistemática normalizada. Es más, podemos encontrar una mayor riqueza en alguno de los primeros carteles que con motivo de las celebraciones taurinas salen a la luz. Apreciamos este hecho en un cartel de 1792 en el que actuaban Pedro, José y Antonio Romero (propiedad de Don Rafael Cabrera Bonet) en el que vemos una riqueza y variedad de nombres que nada tiene que ver con los incluidos en los tradicionales libros de agricultura y zootecnia (permítasenos la expresión) y en los que incluso se va haciendo alusión a lo que más adelante se denominará "particularidades complementarias", así como a la conformación de las encornaduras. Podemos afirmar pues, que el lenguaje taurino se adelantó al académico de la época.

Es sólo a partir de principios del siglo XIX, cuando se inicia el estudio de temas sobre buiatría. La primera remisión academicista hacia el tema la realiza en 1818 don Francisco González, profesor de Patología de la Real Escuela de Veterinaria de Ma-

drid. Pero a quien realmente debemos atribuir el inicio de la sistemática de las pintas de bovino, por extensión del de lidia, es a don Nicolás Casas de Mendoza, también profesor de la Real Escuela de Veterinaria, en la tercera edición de su obra titulada *Esterior (sic) de los principales animales domésticos* (1850). Incluso él mismo reconoce haberse valido de la tradición oral al hacer acopio de los nombres "Para determinarlos (colores) nos hemos valido de uno de los ganaderos más inteligentes e instruidos bajo todos los conceptos y de los más acreditados no sólo en la excelencia de sus reses, sino por el número". A mediados de este siglo, el célebre pintor Manuel Castellano realizó una serie de apuntes y dibujos en los corrales de la antigua plaza de toros de Madrid, situada en las cercanías de la Puerta de Alcalá, en muchos de los cuales además de anotar su procedencia, hierro y divisa, observamos anotaciones acerca de la coloración de la pinta.

Poco después, en 1883 sale a la luz el *Tratado del ganado vacuno* de don Manuel Prieto Prieto, sucesor de la cátedra de don Nicolás. Aunque quien realmente finaliza con mayor detalle y precisión la labor fue don Santiago de la Villa Martín en sus sucesivas ediciones del *Exterior de los animales domésticos* (1881 a 1907).

En este último periodo del siglo XIX y principios del XX cabe reseñar cómo comienza a incluirse la sistematización de las pintas del toro de lidia en las tauromaquias que por entonces comenzaban a prodigarse. La primera de ellas que hace alusión es *El arte de torear*, de Francisco Montes (Paquiro). Encontramos una perfecta clasificación para la época en el *Manual de tauromaquia* de don J. Sánchez Lozano (Sevilla, 1882). Sin embargo, otras dos célebres tauromaquias, *La tauromaquia* de don José Santa Coloma (Madrid, 1870) y *El Tratado teórico-práctico de tauromaquia* de don José Cortés (Bilbao, 1896), no hacen la menor alusión al tema aún siendo posteriores. También encontramos en el capítulo I (Pinta y trapío) de la *Tauromaquia de Guerrita* (Madrid, 1896), una completa descripción de las pintas que es algo más somera en el *Manual del buen aficionado a las corridas de toros* de

K.Ch.T. y Selarom (Córdoba, 1900). Después son muchos los autores de materia taurina que van incluyendo por sistema, que no sistemáticamente, un apartado en sus publicaciones dedicado a las pintas y que generalmente suele ser transcripción del autor anterior.

Son también dignos de reseñar por su importancia el *Gran diccionario tauromáquico* de Sánchez Neira (Madrid, 1879), así como el primer manual de zootecnia específico del toro de lidia publicado por Don Joaquín Bellsolá "Relance" (Madrid, 1912). También el libro de *Exterior de los animales domésticos* del profesor Aparicio (Córdoba, 1956) es referencia obligada para todos los estudiosos de la etnología animal. Por último es necesario reseñar el *Diccionario taurino* de I. Mulas (Madrid, 1972) y el más reciente de los editados, *Pelajes y encornaduras del toro de lidia*, de Adolfo Rodríguez Montesinos (Madrid, 1994). Todos ellos sirvieron de base para nuestro trabajo de investigación *Pintas del toro de lidia*, publicado en la revista *Toro de Bravo* de la Unión de Criadores de Toros de Lidia en el que junto al profesor Montero Agüera, fuimos analizando la etimología, sinonimia, significados y variedades de cada una de las pintas del toro, así como sus particularidades complementarias (comúnmente mal denominadas accidentales).

La importancia atribuible al estudio de las pintas ha estado, como ya hemos visto, relacionada con el comportamiento de los animales, de ahí que durante mucho tiempo incluso en épocas recientes, se achacase a la pinta negra ser la propia de los animales de mayor bravura. También hemos podido observar a través del tiempo, cómo determinados encastes o líneas eran perfectamente reconocibles y diferenciadas del resto debido a la peculiaridad de sus pintas (aún hoy en día). Recientemente en el R.D. 60/2001, de 26 de enero, sobre prototipo racial de la raza bovina de lidia, se ha incluido un anexo (anexo ii) en el que de manera anárquica (pues sólo se respeta el orden alfabético) se relacionan toda una

serie de nombres de pintas y particularidades con sus correspondientes definiciones. Pensamos que esta última circunstancia hace que su revisión sea importante para un mayor rigor sistemático.

Bibliografía

- Abu-Zacaria, 1802. *Libro de agricultura*. Traducido por José Antonio Banquerí. Madrid.
- Alonso de Herrera, G., 1818. *Agricultura general*. Real Sociedad Económica Matritense. Madrid.
- Aparicio, G., 1956. *Exterior de los animales domésticos. Morfología externa*. Imp. Moderna, Córdoba.
- Bellsolá, J., 1912. *El toro de lidia*. Imprenta de Antonio Marzo. Madrid.
- Cabrera Bonet, R., 1990. *Los toros de Castellano*. Unión de Bibliófilos Taurinos. Madrid.
- Cabrera Bonet, R., 1997. *Evolución de los encastes del toro de lidia*. Torreblanca impresores artesanos. Madrid.
- Calvo Y Cavero, J.F., 1789. *Disertaciones sobre caballos, bueyes, mulas...* Zaragoza.
- Casas de Mendoza, N., 1850. *Exterior de los principales animales domésticos*. Tercera edición. Madrid.
- Cortés, J., 1896. *Tratado teórico-práctico de tauromaquia*. Imp. Artística de Müller y Zavaleta. Bilbao.
- González F., 1818. *Memoria del ganado vacuno destinado a la agricultura y comercio*. Zaragoza.
- K.Ch.T. Y Selarom, 1900. *Manual del buen aficionado a las corridas de toros*. Tipografía La Verdad. Córdoba.
- Prieto Y Prieto, M., 1883. *Tratado de ganado vacuno*. Madrid.
- Sánchez Belda, A., 1981. *Identificación animal*. Publicación de extensión agraria, MAPA. Madrid.
- Sánchez Lozano, J., 1882. *Manual de tauromaquia*. Francisco Álvarez y C.a, editores. Sevilla.
- Sánchez Neira, J., 1879. *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*. Madrid.
- Santa Coloma, J., 1870. *La tauromaquia*. Imprenta de M. Minuesa. Madrid.
- Sanz Egaña, C., 1959. *Historia de las capas o pintas del toro*. Ganadería XV (172).
- Valcárcer, J.A., 1770. *Agricultura general y gobierno de la Casa de Campo*. Valencia.
- Vázquez, L. y varios, 1896. *La tauromaquia por...* "Tauromaquia de Guerrita". Madrid.
- Villa, S. de la., 1885. *Exterior de los principales animales domésticos*. Madrid.



Historia

Apuntes taurinos del siglo XVII en Córdoba

Agustín Jurado Sánchez / 1991

Los juegos con toros tienen una añeja tradición en el mundo mediterráneo como lo ponen de manifiesto los saltos acrobáticos cretenses, impresos en su cerámica, las muestras arqueológicas de Tartessos, de Grecia y un largo etc... Córdoba nunca ha estado ajena a estos juegos, y desde muy temprana época incluyó en sus ferias de ganado la celebración de corridas de toros.

En primer lugar, los recintos donde se realizaban las fiestas variaron su ubicación conforme el paso del tiempo, debido a que el material principal que se empleaba para la construcción de las plazas era la madera, y lógicamente resultaba poco perdurable. Así, se tiene noticia de la existencia de plazas de toros en el Campo de la Verdad, en el Campo de los Santos Mártires, en el Alcázar de los Reyes Cristianos y en el Campo de la Merced, donde tomó la alternativa el primer matador de toros cordobés documentado, Francisco González Díaz "Panchón". Posteriormente vendrían las plazas de fábrica más consistente y duradera: la Plaza Mayor o Corredera, la antigua plaza de "Los Tejares" y el moderno y espacioso "Coso de los Califas".

Pero antaño, las corridas de toros eran un acontecimiento social de una magnitud realmente extraordinaria, de tal modo que la ciudad quedaba

prácticamente paralizada durante el día o los días que duraban los encierros. Ya en 1692, el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba redacta las diputaciones que con motivo de una corrida de toros celebrada en la plaza de la Corredera el 15 de septiembre del mismo año realizó el Cabildo de la ciudad.

Dicho documento administrativo se inicia en fecha de 22 de agosto del año mencionado y en él se narra cómo el Ayuntamiento se reunió dicho día para tratar el tema de la celebración de una corrida de toros para el 15 de septiembre. Quedaron diputados de las fiestas y encargados de su celebración don Andrés de Carrasco y don Juan Bermúdez, ambos vecinos de Córdoba. También, se acordó contratar a un maestro de carpintero, título que recajó en la persona de don Antonio García, para que armase la plaza y quedase montada para su utilización en días posteriores, y que se le pagase al precio que corriera su intervención en dicha construcción de las tablas que habían de cerrar la Corredera. Asimismo se decidió que, en el precio de los gastos de la corrida, debían incluirse mulas para sacar a los toros jugados en dicho recinto. Los miembros que en aquella ocasión componían el Ayuntamiento eran: don Bartolomé Antonio Ruiz de Amoraga, abogado de los Reales Consejos, el Alcalde Mayor de la ciudad, don Juan de Morales e Hinestrosa, Caballero de la Orden de Calatrava y don Fernando de Aguayo, Vizconde de Miranda.

En los días sucesivos se volvió a reunir el pleno del Ayuntamiento con el fin de dejar completamente decidido el tema de la corrida. En este sentido, la reunión del día 25 del mismo mes, sirvió para dictaminar que los toros deberían traerse a voluntad de

los caballeros diputados, quedando encerrados en unos corrales hechos al efecto. También se acordó que habrían de darse pregones en las puertas de las casas del Ayuntamiento, haciéndose saber cómo estaba hecha la escritura en la plaza de la Corredera para las fiestas, así como ciertas condiciones que se contenían en dicha escritura, y que si alguna persona quisiese mejorar o aportar algún capital para tales menesteres, se le estaría agradecido.

Estos plenos siguen celebrándose casi diariamente durante estos últimos días del mes de agosto y los primeros de septiembre. La reunión del día 29 sirve para fijar los puestos que han de ocupar los Caballeros Veinticuatro por orden de importancia en los balcones y ventanas de la Corredera. Se reparten los lugares y se confecciona la lista definitiva, con nombres y números de las ventanas, lista que no agrada del todo a alguna parte de los caballeros, que incluso llegan a recurrir al Rey para que se observase su derecho.

Durante la lidia, o al final de ella, era costumbre que los Caballeros económicamente más poderosos repartieran dulces, vino y golosinas entre los asistentes, realizando así su poder y su imagen dentro de la sociedad.

Continúan de esta manera pasando los días, hasta que el 5 de septiembre, Antonio García, maestro de carpintero, anuncia que las obras de la Corredera han finalizado. Se culminan todas las labores y sólo

queda esperar a que llegue el día 15, pero por desgracia los documentos no se han conservado y no nos quedan más noticias sobre el desarrollo de las tareas en los últimos días.

Los siguientes documentos en los que se ha podido comprobar la realización de una corrida de toros datan ya del 5 de septiembre de 1729, y, como hecho curioso, cabe mencionar que para una fiesta que se había de celebrar unas fechas posteriores, se recoge el acuerdo de que el Ayuntamiento embargará todas las carretas a los carreteros para cerrar el recinto donde se han de ubicar los toros, y la protesta que hacen los carreteros que durante los días que duran las fiestas se ven obligados a la mendicidad, así como el daño que realizan los toros y el personal a sus carretas.

Como se ha visto, estos documentos no son sino expedientes administrativos donde se recoge una minuciosa serie de gastos, tareas a realizar, las personas encargadas de las mismas, el reparto de balcones y ventanas de la plaza, etc..., pero de ellos se desprende la idea fundamental de la extraordinaria importancia que para la ciudad tienen ya desde el siglo XVII los festejos con toros. No tendrían la regularidad, ni la reglamentación actual, ni la belleza plástica de hoy, pero quizá fuesen más verdaderas, más íntegras, más participativas para el público por la implicación de gran parte de la sociedad y donde no sólo se iba a ver toros, sino a divertirse. En definitiva, se iba de FIESTA.

Los inicios del toreo a pie y apuntes biográficos sobre Francisco Romero

Jorge Paniagua Risueño / 1992

Cuando la lidia de los toros se formalizó en plazas cerradas, solamente los caballeros tomaron parte en ella, bien alanceándolos y más tarde rejoneándolos, o bien matándolos a golpe de espada cuando tenían necesidad de llevar a cabo la suerte que se denominó de “empeño a pie”.

Dicha suerte se realizaba cuando un caballero quebraba rejones, lanceaba o picaba con garrochones a los toros, y si por fiereza de uno de estos, o por falta de destreza del caballero, el caballo resultaba herido o perdía el rejón, el estribo, los guantes, el sombrero o cualquier otra prenda, era indispensable para el desafortunado apearse del caballo, y con la espada, dar muerte al toro, solo y de la forma que mejor podía. No se crean que el caballero iba a matar al toro de la forma que se acostumbra ahora, ni mucho menos. Se dirigía hacia el animal con la espada desenvainada, y al llegar cerca, le echaba la capa sobre la testuz y lo acuchillaba o pinchaba hasta hacerle huir o morir.

En el primer caso, y a una señal de los clarines, la gente de a pie salía con garrochones a desjarretar al animal, proceso que consistía en cortar los tendones de las patas para posteriormente dar muerte al mismo. Los que llevaban a cabo estos desagradables y repugnantes usos eran los peones, gente de clase baja que auxiliaba a los caballeros en sus faenas, y que aparte de desjarretar, cuando las condiciones lo requerían, ayudaban a los jinetes suministrándoles lanzas y rejones, llevándoles los toros o apartándoselos igual que ahora hacen con la capa.

Ya en el siglo XVII surgió otra clase de hombres, que sin pertenecer a la nobleza eran bien considerados por la misma. Estos no luchaban con los toros, martirizándolos con desjarretaderas, rejones, lanzas ni venablos, sino que los burlaban y lidiaban con rápidos recortes y les daban muerte de una cu-chillada, después de haberlos “parcheado” y puesto arpones con gran habilidad.

La suerte de poner “parches”, que estaban formados por un trozo de paño, pergamino o lienzo, untado su revés con brea, trementina, pez, etc... y para su mejor efecto de colores, con cintas y lazos caprichosos, se realizaba de la misma forma que para poner banderillas, llevando el banderillero en vez del rehilete, un parche, que se pegaba una vez cuadrado el lidiador en la testuz del toro, metiendo el brazo por entre los dos cuernos.

Esta suerte presentaba el problema de que al no castigar al toro, quedaba éste con las mismas facultades, por lo que era más difícil salir airoso del lance.

Mucho más complejo era poner parches pareando, pues se colocaban conjuntamente un parche en la testuz y otro en el hocico, formando juego. Por ello, el parear parcheando había pocos que lo hicieran de la manera referida, y lo más común, era colocarlos en el cuello, en la cruz y en los costados, formando simetría y procurando fueran iguales las distancias de uno a otro.

Por estas razones, muchos caballeros principales apadrinaron y protegieron a estos hombres tan valerosos e inteligentes. A este grupo perteneció Francisco Romero, natural de Ronda y fundador de aquella gran dinastía de la que fue su mayor exponente su nieto, el gran Pedro Romero.

Francisco fue de oficio zapatero. Gran aficionado a ver las lidias taurinas, y siempre que los caballeros daban espectáculos de esta clase, procuraba pre-

senciarlos a cambio de servirles de escudero, paje o auxiliar. En poco tiempo, por su valentía, por su serenidad, y sobre todo por su inteligencia, llegó a captar la simpatía de los caballeros maestrantes de Ronda. Poco a poco comenzó a aumentar sus conocimientos y su fama, de tal modo que su nombre comenzó a resonar por los pueblos como uno de los más aventajados en tal difícil arte, dedicándose entonces Romero de Llano a la profesión en la que tan alto llegaría durante su vida.

Fue muy diestro capeando reses, parcheándolas y poniéndoles rehiletos, pero la mayor contribución de Romero consistió en inventar el modo de estoquear a los toros de frente con el auxilio de la muleta y hacerlo posible de una sola estocada. El resultado fue afortunadísimo, y a partir de entonces no se ha abandonado la muleta.

Niegan algunos que fuese Francisco Romero el primero que diese muerte a un toro cara con cara con estoque y muleta, pero fundándonos en lo que escribe J. Sánchez de Neira en su obra *“El toreo”* basada en la *“Cartilla de torear”* en 1726 de Rodrigo Novelli, nos inclinamos a creer que realmente

fuese el primero de los toreros de oficio que estoqueó con muleta. Romero fue un gran conocedor del instinto de las reses y con una gran serenidad esperaba a pie quieto la llegada del toro y dándole salida con la muleta hundía firmemente la espada en la cerviz del toro. Es verdad que antes de Romero mataron algunos caballeros toros a pie, a veces de una sola estocada, pero no consta que lo hicieran con muleta, sino con la suerte que describimos como “empeño de pie”. El modo de matar con auxilio de la muleta es noble, porque el hombre, colocándose frente a frente del toro, se ayuda de su inteligencia y su serenidad. Por el contrario, la práctica anterior al invento de la muleta era en cierto modo cobarde, puesto que casi siempre se procuraba tapar la vista de la res para darle muerte con ancho machete tajante y punzante.

La vida taurómaca de este gran hombre estuvo plagada de aplausos y admiración, y bien se puede decir de él que fue el fundador del toreo moderno. No hay noticia de que sufriera cogida grave ni heridas de consideración, y antes de retirarse del toreo, en cuya profesión se ocupó al menos treinta años, enseñó las principales reglas del arte a su hijo Juan.

Ilustración y los toros

Marco Legemaate / 1992

“El árbol de la civilización ha de regarse con sangre”

Bossuet

“(…) somos españoles los que cargamos con la vergüenza colectiva de llevar ese trozo de mierda en la cara, y somos nosotros los que más interés deberíamos tener en limpiárnoslo”.

Así termina Jesús Mosterín su artículo publicado en *El País* el 12 de septiembre de 1991. El “trozo de mierda” es la corrida de toros, según el escritor. Es el emblema de la España negra. Mantiene que desde la Baja Edad Media, hasta el siglo XVIII, toda Europa era sucia, supersticiosa y cruel. Había ejecuciones públicas, quema de herejes y torturas de osos, toros etc... “(…) en Inglaterra, por ejemplo, las fiestas de toros no eran menos crueles que en España”.

Y añade, “la crueldad no es una originalidad étnica o racial de los españoles, sino una característica común en toda la Europa negra preilustrada, y (...) la crueldad con los toros no tiene nada de específicamente hispano, y sí mucho de simplemente rancio, atrasado y anacrónico”.

Central en su comentario es la idea de que llegó la Ilustración a toda Europa, menos a España. Igualmente, la sensibilidad moral llegó con la Ilustración y acabó con las fiestas crueles en otras partes de Europa, mientras España sigue teniendo una tortura nacional, —la corrida de toros—: (...) “Esa Europa negra dejó de serlo gracias al esfuerzo de racionalización de las ideas y suavización de las costumbres que fue la Ilustración. La España negra posterior es el resultado de haber carecido de Ilustración en nuestra historia (...) la tortura pública de los toros, hasta dar lugar a la actual corrida, con su insultante cursilería, sus gestos ama-

nerados y, sobre todo, su abyecta y anacrónica crueldad”.

Aparte de la cuestión moral, de que la fiesta nacional es sangrienta, bárbara o lo que sea, ¿tiene razón cuando dice que ha carecido España de Ilustración? ¿Es verdad que no hubo racionalización y suavización de costumbres en España?

A mi parecer, sí hubo Ilustración en España. A lo mejor adquirió otra forma que en otras partes de Europa, por circunstancias históricas, o para ser más precisos, políticas y socio-culturales. Y la influencia de la Ilustración también es visible en la fiesta de toros, o más al grano, se puede decir que esta misma corrida de toros, que no le gusta a Mosterín, es establecida por el cambio de las ideas políticas y socio-culturales en el siglo XVIII.

Las fiestas de toros existen en España desde muy antiguo, desarrollándose diferentes tipos de ritos y juegos. Las “corridos” y “fiestas nupciales con toros” se pueden considerar la base de lo que entendemos hoy en día por fiestas de toros. No obstante, desde el siglo XII hay referencias de que en las cortes se celebraban juegos con toros, en las fiestas reales, en bodas, juras, nacimientos, bautizos, visitas regias, triunfos militares, etc... (Cossío I: pág. 639–640).

Normalmente se lidiaban los toros desde el caballo, con lanza. Bajar para matar al toro no era trabajo de caballero, sino de los mozos que le ayudaban. Matar al toro a pie, no sólo era peligroso, sino también impropio para la nobleza. Además los toreadores en esta época no eran pagados. El Rey Alfonso X “El Sabio” había declarado por decreto en las *Partidas* que “son enfamados los que lidian con bestias bravas por dineros que les dan” (Cossío IV. Pág. 815). A la nobleza no le hacía falta el dinero, eran ellos quienes podían lidiar a los toros sin pérdida de su estatus, mientras que el pueblo tenía que divertirse con fiestas de toros sin caballos ni profesionales de a pie. Por eso el decreto no era desfavorable

para las fiestas de toros de los nobles, pero sí puso restricciones a los espectáculos populares.

En aquella época las fiestas de toros eran caóticas, tanto las de la nobleza como las fiestas populares. Escribiendo sobre las primeras, dice Pepe-Hillo: “*Las circunstancias con que se celebraba este espectáculo, le harían en la actualidad muy despreciable e insufrible: todo era desorden, confusión, desgracias y tropelías; como sucede en nuestras novilladas*”.

El toreo a caballo fue una fiesta de la nobleza y para la nobleza. El despliegue de las fuerzas de la nobleza y de la autoridad sirvió para guardar la idea de status frente al pueblo, pero más importante aún resultaba el reconocimiento de la valentía y la virtud caballerosa de la clase alta.

Con Carlos II termina la dinastía de los Austria, y con ella, más o menos, el toreo a caballo. A los Borbones, que llegaban al poder, no les gustaron las fiestas de toros. Los nobles, a causa de los procesos de monopolización del poder y del dinero, se hicieron cada vez más dependientes del rey y de su corte (cf. del tratado de Norbert Elias sobre los procesos de civilización), y por lógica, dejan de practicar el toreo caballaresco.

Las fiestas de toros populares se encontraron con un ambiente ambivalente por parte de las autoridades. Por su desorden y caos, esos tipos de fiestas no eran los preferidos del poder temporal y eclesiástico, pero las prohibiciones de antes nunca fueron muy efectivas. Otra opción era modificar y así controlar las fiestas de toros (si no puedes con ella, únete).

Jovellanos se manifestó a favor de la prohibición de las fiestas de toros. En varios escritos trata sobre cómo y por qué las autoridades tienen que controlar y luego prohibir las fiestas de toros:

“(…)¿Qué impresión podrá causar aquel hervoroso tumulto, que la estación, la hora, el lugar, el objeto, la confusión, la frenética gritería y las torpes combinaciones excitan en los ánimos, en el del joven inocente, la incauta doncella (…)?”

“(…)Es pues claro que el Gobierno ha prohibido justamente este espectáculo, y que cuando acabe de perfeccionar tan saludable designio, aboliendo las excepciones que aun se toleran, será muy acreedor á la estimación y á los elogios de los buenos y sensatos patricios”.

Nicolás Fernández de Moratín, a favor de las corridas de toros, dice en su carta histórica sobre “*El origen y progresos de las fiestas de toros en España*”:

“(…) Pedro Romero, el cual, con Joaquín Rodríguez, ha puesto en tal perfección esta arte, que la imaginación no percibe que sea ya capaz de adelantamiento”.

Y sobre la suerte de matar a estoque escribe:

“(…) nuestra difunta reina Amalia al verla sentenció: «que no era barbaridad, como la habían informado, sino diversión, donde brilla el valor y la destreza.»(…)”.

Ambos escritores están influenciados por la Ilustración, los dos quieren civilizar a la sociedad española con respeto a las fiestas de toros. Moratín incluso lo expone así:

“(…) Antiguamente eran las fiestas de toros con mucho desorden y amontonada la gente, como hoy en las novilladas de los lugares, o el jubillo de Aragón, del cual no hablaré por ser barbaridad inimitable, (…) porque esto lo puede hacer cualquiera nación (…)”.

Y efectivamente, en el siglo XVIII, las autoridades y el poder político, empezaron a modificar las fiestas de toros populares. En esta época nació la corrida de toros. Ya Pepe-Hillo escribe en 1804 sobre los cambios que han ocurrido en la segunda mitad de siglo XVIII:

“(…) Antiguamente cuando se toreaban doce toros por la tarde, se picaban solos ocho por los toreros de a caballo, á los tres siguientes se les hacían algunas suertes de capa, y se les ponían vanderillas; y al último que salía embolado, se le permitía baxar á todo aficionado á hacer las suertes que se les antojaba; (…) sin embargo, fue tal el abuso, tanta la confusión, y tantas las desgracias

que se experimentaron, que el Gobierno se vio obligado á prohibir los toros embolados”.

Cada uno de los tres escritores citados está preocupado por el orden y el desarrollo de la fiesta de toros, hasta incluso para dar sugerencias para cambiarlas o incluso prohibirlas.

Pero la intervención del poder temporal, y tal vez del eclesiástico, no sólo consistía en el control y modificación de las fiestas populares por que amenazaban el orden público, sino que también, una institución como la corrida de toros, podía servir como instrumento para la unificación cultural de España.

Para conseguir el poder, las autoridades tienen que monopolizar la fuerza y el dinero. Pero para mantenerlo, les hace falta un sistema de símbolos para justificar y defender sus privilegios. Bajo esta perspectiva, se puede explicar, por ejemplo, el surgimiento de la presidencia en la corrida. En todas las plazas de España, el control del orden público está en las manos de un mismo cargo, y en cada plaza están presentes las autoridades, la Guardia Civil, etc... y así se introducen símbolos del Estado en lo que fue antes un espectáculo del pueblo.

Pero la influencia de la Ilustración se ve no solamente en el nacimiento de la corrida de toros como institución por la parte de las autoridades, sino también en la propia corrida se observan las ideas de racionalización y suavización. Varios toreros, como Pepe-Hillo, Cúchares o Paquiro, escriben sus tauromaquias para establecer el arte de la lidia del toro. Los diestros explican las suertes, y lo más importante, fijan algunas normas y reglas tanto para toreros como para espectadores.

Espero que haya dejado claro que sí hubo un proceso de racionalización y suavización en la sociedad española, e incluso en las fiestas de toros. Sin em-

bargo, la Ilustración en España, con respeto a las fiestas de toros, ha sido muy ambigua, ya que en otros países surgieron, por ejemplo, leyes para proteger a los animales, con el resultado de la abolición de fiestas crueles. En España la Ilustración fue la inspiración de los cambios en las fiestas populares taurinas y así el origen del establecimiento de la corrida de toros actual.

Y puede ser en este sentido, es decir, en la confusión que se creaba —y se crea— en el poder político hacia las fiestas de toros, como en tantas otras cuestiones, por lo que tenemos que considerar las conocidas palabras de Ortega y Gasset:

“(…) La historia de las corridas de toros revela algunos de los secretos más recónditos de la vida nacional española durante casi tres siglos. Y no se trata de vagas apreciaciones, sino que de otro modo no se puede definir con precisión la peculiar estructura social de nuestro pueblo (…)”.

Bibliografía

- Cossío. *Los toros: Tratado técnico y histórico*. Madrid: Espasa-Calpe (1943–1961). Tomo I y IV.
- Delgado, Josef (Pepe-Hillo): *Tauromaquia, o arte de torear*. Madrid. 1804.
- Delgado Ruiz, Manuel: *De la muerte de un dios*. Barcelona: Nexus. 1986.
- Jovellanos: carta en *Biblioteca de autores españoles*. Por Cándido Nocedal. 1952 (1792). Tomo L. Pág. 264–266. Madrid. Ediciones Atlas.
- Jovellanos: memoria en *Biblioteca de autores españoles*. Por Cándido Nocedal. 1963 (1790). Tomo LXVII. Pág. 480–502. Madrid. Ediciones Atlas.
- Mosterin, Jesús: El emblema negro de España. *El País*. 12 de Septiembre de 1991.
- Moratín, Nicolás F. de: Carta histórica. Origen y progresos de las fiestas de toros en España. En *Biblioteca de autores españoles*. N° II, 141–144. Madrid. Ediciones Atlas. 1944 (1776).

Una divisa por espíritu

José Antonio Soler Burgos / 1992

Aunque son los griegos los primeros en emplear el término Tauromaquia, en Iberia hacía tiempo que se estaban dando tandas de naturales.

La relación entre el hombre y el toro se inicia desde los mismos arbores de la vida sobre la tierra, y así queda reflejado en gran cantidad de pinturas paleolíticas. Tanto en Altamira como en el resto del arte franco-cantábrico, hay numerosas representaciones de figuras táuricas, sean bisontes o uros.

El arte rupestre de Valonsadero, que suele fecharse entre el cuarto y el primer milenio a.C., ilustra la tauromaquia prehistórica: un hombre aguanta de poder a poder la embestida del bóvido agarrándole por los cuernos con una mano y embarcándolo con la otra en el engaño de una especie de muleta. Cerca de este lugar ha aparecido un cántaro decorado con unos extraños toros sobre un fondo de espirales, cruces y emblemas del sol.

Los diez reyes de la Confederación atlante se reunían una vez al año para presenciar la ceremonia religiosa de la lazada del toro y su posterior ofrenda a los dioses. Platón lo cuenta con detalle: los soberanos empezaban por elucidar o confesar sus posibles abusos, luego rogaban a Poseidón brío y destreza para capturar la res, y por último reducían a ésta con garrotes y cuerdas y la degollaban en un puntilloso ritual. El filósofo ateniense ignora que está describiendo una corrida: también los matadores solicitan la venia de un ser inaccesible (el presidente), utilizan para la briega palos y telas, y, al final, para degollarlo utilizan un arma blanca, como mandan unos cánones rigurosamente programados.

En tres países existieron reglamentos taurinos de corte similar (aunque sólo en uno ha perdurado): Egipto, Creta y España.

Luis Bonilla cree que las fiestas minoicas eran una importación de ritos tartesos y toma en consideración la posibilidad de que el imperio del Guadalquivir fuera una de las capitales de “esa misteriosa confederación atlántica desaparecida en un cataclismo”. En esta zona meridional española se criaban toros para utilizarlos en fiestas, igual que en Egipto, donde en tiempo de los faraones se criaban para emplearlos en espectaculares luchas.

¿Dónde fue la primera serie de pases? Egipto, Creta, España... Según algunos, los egipcios trajeron un culto que arraigó en la península y que motivó la labra de los vacos de Guisando. Tabanera, sin negar los vínculos cretenses, atribuye a cultos henolátricos los “tauricidios” del neolítico peninsular.

Álvarez de Miranda, ante la similitud de los ritos taurinos griegos e ibéricos, propone para explicar su origen un estrato común de creencias mágico religiosas en el Mediterráneo pre-indoeuropeo.

¿Por qué la mayoría de los investigadores buscan el origen de la tauromaquia española en Creta y no al revés? La cronología de ambos ciclos es imposible de precisar. Aunque se esfuercen en demostrar que el culto arcaico al toro ha dejado más vestigios en la isla griega que en la Península, no hay excavación en los campos celtíberos que no saque a la luz algún tipo de tributo al gran uro de los orígenes.

Celtas e íberos nos han dejado representaciones táuricas como las de Guisando o Bazalote. Sin embargo parece que a los primeros les faltaba “afición”, y que es entre los segundos donde se desarrolla la fiesta brava. En tierras de Castilla encontramos la primera plaza de toros: un graderío de roca viva frente a un albero circular. Siglos antes de que los romanos dominaran Hispania los toros españoles morían en olor de multitud. Es necesario asesinar a los dioses para que los hombres puedan vivir. En Clunia (Burgos) se halló la primera imagen de un torero en el sentido que hoy se da a la palabra. El 28 de Julio de 1974, mientras se extraían

piedras de la antigua muralla para reparar la iglesia parroquial del cercano pueblo de Peñalba, apareció entre ellas el relieve de un guerrero armado con un estoque que arrastraba la hora de la verdad entre los pitones del “toro”. El arte rupestre ya había pintado españoles ante los cuernos de un toro, pero esquivándolos y sin citar de frente. La lápida se perdió por la negligencia de un cura de uno de aquellos pueblos.

Polibio escribió que los iberos que Aníbal había contratado como mercenarios, quebraron en la “garganta” de Falerno la entereza del enemigo, cruzando contra sus filas más de dos mil toros con hachones en las astas.

Otro tanto dice Diodoro que urdieron —esta vez frente a Amilcar Barca— en la desastrosa refriega de Heliké.

Tabanera admite la existencia de vínculos muy especiales entre este bovino y los primeros pobladores de la península y cree que algo se filtró en el subconsciente de la raza, originando ritos, creencias y ceremonias “agrarias”. No obstante, a esto también ha contribuido el animal. El *Bos Taurus Ibericus* pertenece a una especie de rumiantes considerada hoy como totalmente arcaica, desaparecida en todo el mundo desde hace muchos siglos. Sin embargo ha perdurado en España sin que apenas se puedan explicar las causas de tal permanencia.

¿Coincidencia? ¿Se ha conservado la raza a propósito?

No obstante la primera corrida que se celebró y de la que se tienen testimonios de indudable autenticidad, fue celebrada en el año 1135 en Varea (Logroño) con motivo de la coronación del rey Alfonso VII. Por otra parte, parece ser que el Cid Campeador alanceaba a caballo; que el emperador Carlos V aguardó un toro y lo mató de una lanzada; que Felipe IV ejercitaba esta afición con frecuencia, y lo mismo el rey Don Sebastián de Portugal. Entre los caballeros de antaño se distinguieron Francisco Pizarro, conquistador de Perú, y el famoso Diego Pérez de Haro. Esta suerte perduró hasta principios del XIX. Paralelo a este torneo caballeresco, se desarrolló otro en el que los profesionales, los Matatoros, lidiaban a pie ya en el siglo XIV.

En el siglo XVI, al iniciarse la costumbre de montar a la jineta, se introdujo un cambio en el toreo a caballo, y apareció el rejoneo, se impondría en el siglo siguiente e implicaba el llamado “Empeño a pie”, sostenido por el caballero que quedaba desmontado, perdía el sombrero, o sufría cualquier otro percance que se consideraba como mengua a su persona y “honor”; esta capea consistía en combatir con el toro a pie hasta darle muerte con la espada.

Quién le iba a decir a Alvarado que algún día la garrocha, que sin duda había visto utilizar en algún espectáculo taurino, sería la que le iba a salvar la vida.

Y ya en el siglo XVII se inicia el toreo moderno. Así pues, como hemos visto, desde tiempos remotos nuestra civilización camina de la mano de la res brava. No en vano vivimos en una piel de toro.

Espectáculos diversos en la plaza vieja de Madrid (1874–1934)

Andrés Amorós / 1993

Algunos aficionados de cierta edad la siguen llamando así: la plaza vieja.

Para ellos, naturalmente, la “nueva” es la actual, la de las Ventas, que ha cumplido ya seis décadas.

Vino a sustituir la vieja a la de la calle de Alcalá, cuando Madrid inició sus obras de ensanche. La construcción del barrio de Salamanca y el arreglo de la Plaza de la Independencia determinaron su cierre: se comenzó a derribar el 17 de agosto de 1874.

La que nos ocupa estaba situada en el solar en que hoy se eleva el Palacio de los Deportes. Ha recibido varios nombres: para la mayoría, es la plaza de la antigua carretera de Aragón; o, con denominación moderna, de la calle de Goya. Francisco López Izquierdo prefiere relacionarla con la Fuente del Berro.

Además de las corridas “ortodoxas”, en ella pudieron contemplar los aficionados otros espectáculos, habituales entonces. En sus primeros años, perduran todavía las mojigangas, junto a los toros embolados; por ejemplo, “El doctor y el enfermo”, “Los siete niños de Écija”, “El sultán y las odalisas” ...

También se celebraron varias peleas de toros con otros animales. En 1897, el toro “Regatero” se enfrentó a un tigre real de Bengala, “César”. A pesar de la pregonada ferocidad del tigre, el toro le pegó una paliza y lo dejó por muerto en su jaula. Lo más curioso es que el público reaccionó entonces con entusiasmo patriótico, con vivas a España, y la banda tocó la marcha de Cádiz.

Al año siguiente se intentó enfrentar al toro “Sombrerito” con el elefante “Nerón”. El duelo se abortó porque el elefante, acobardado, rehuyó la pelea.

Hablando de animales, es preciso mencionar con el debido respeto al famoso perro “Paco”, que presenciaba siempre las corridas desde el mismo sitio, igual que acudía a comer a Fornos y, por toda la noche, a las funciones de género chico de la Cuarta de Apolo.

Su afición a los toros le empujó, una tarde, a lanzarse al ruedo, donde lo mató uno de los toros. Hace muy poco ha recordado la historia del perro “Paco”, en un delicioso libro, el director de cine y escritor Jaime Armiñán.

A la altura de 1912 se llamaba todavía Gallito a Rafael. Por eso su hermano José se anuncia como Gallito III: así debutaba en Madrid, dentro de la cuadrilla de niños sevillanos, el 13 de junio. Un dato para la historia: los niños no aceptaban la corrida que les habían preparado... por demasiada chita y exigen otra de más presencia, que había en los corrales. Igualito que hoy ...

Otro tipo de curiosidades: el 30 de mayo de 1878 se presentó en la plaza madrileña Manuel Gómez, “el Tini”, con su toro amaestrado, del Marqués de Tablantes, que realizaba curiosos ejercicios. Algunos espectadores admiraron el espectáculo pero a otros no les agradó ver reducida así la fiereza de un toro.

El espectáculo taurino arrastraba todavía algunos apéndices circenses: como complemento de varias novilladas, actuó en 1903 mister W. H. Barber, “Diávolo”, que realizaba un *looping* con su bicicleta.

En una corrida benéfica de 1907 se intentó reproducir un torneo medieval, actuando varios oficiales del Ejército, ataviados de guardarropía, junto a los actores que representaban trompeteros, heraldos, timbaleros, palafreneros, etc.

También se representó la ópera *Carmen*, como luego se ha hecho repetidas veces, intercalando la lidia de un toro, a cargo del novillero Marcelo León.

Varias veces se intentó resumir, en una sola corri-

da, la historia del toreo. Así, en el festejo organizado por la filantrópica Sociedad El Gran Pensamiento, en 1886. Hicieron el paseíllo—desfile más de trescientas personas, con atuendos medievales, el Cid alanceó un toro, “Pepe—Hillo” mató dos y se lidiaron seis más, a la moderna.

Algo semejante se hizo en 1892, con motivo del centenario del Descubrimiento de América: además de verse la lidia de cuatro miuras, un toro fue alanceado por jinetes y peones, vestidos de mo-

ros, y un presunto “Costillares” mató dos.

Más amplio todavía fue el repaso histórico en la corrida organizada por el Fomento Nacional, en 1899, con once toros. Además de rejoneadores vestidos a la antigua usanza, actuó un presunto “Pepe—Hillo” y lo más curioso el mítico picador “Padilla” rejoneó un toro, vestido a la jerezana, y alanceó otro, disfrazado de Cid Campeador ...

Son anécdotas que, para el aficionado, conservan el perfume taurino de un tiempo ya ido.

Historia del toreo en Córdoba. Toros y toreros (Siglos XIX y XX)

Luis Palacios Bañuelos / 1993

Qué duda cabe que la referencia al mundo de los toros resulta imprescindible si pretendemos acercarnos a la historia real de Córdoba y de los cordobeses.

Porque una de las manifestaciones de la cultura popular cordobesa es, precisamente, este mundo de los toros, como lo son también las romerías, el cante, etc. Desde esta perspectiva —y con el temor del no experto— me acerco a este tema, de la mano del gran conocedor y experto del mundo de los toros José Luis Sánchez Garrido, “José Luis de Córdoba”. De su rica biografía y de largas conversaciones con él, he recibido gran parte de la documentación. De esta bibliografía debo destacar su magnífico *Manolete en el recuerdo* que CajaSur publica en estos momentos en su 4ª edición ampliada

— ¡qué rarísimos son los libros que conocen su 4ª edición! —.

Córdoba, tierra de santos, de filósofos, de guerreros, de escritores, de poetas, de artistas, en suma, ha sido también madre de lidiadores de fama y ganaderos de prestigio, es decir, de hombres que dieron brillo y esplendor sin límites a la llamada “fiesta nacional”. El tratadista Velázquez y Sánchez, en su famosa obra *Los Anales del Toreo*, publicada en 1848, afirma que “*Córdoba ha producido hombres muy notables en la tauromaquia, en todas sus especialidades*”.

Si quisiéramos buscar las primeras noticias relacionadas con el toreo en lo que a Córdoba se refiere, deberíamos remitirnos al año 1492. José María Rey Díaz, cronista oficial de la ciudad de Córdoba dice: “*Que en Córdoba hay solera de la fiesta de los toros más rancia que en otras ciudades, se prue-*

ba con papeles que señalan que el año remoto de 1492, a raíz de la rendición de Granada y de la primera salida de Colón, hora en que se celebrara un espectáculo taurino para divertir al Príncipe Don Juan de España, el único y malogrado hijo varón de los Reyes Católicos, lidiando ante él dos toros bravos en el patio del Alcázar cordobés de los Reyes Cristianos...” Y ya en 1592 existen en el Archivo Municipal documentos que hablan de la celebración de corridas de “toros y cañas”, en la Plaza de la Corredera o Plaza Mayor, la que desde la época musulmana debió ser lugar no sólo de contratación y de mercado, sino también escenario de autos de fe, justas y torneos, sermones, mítines y otros acontecimientos de tipo popular. Es histórico el acuerdo del Ayuntamiento de organizar dos fiestas de toros en las fechas de 31 de mayo y 3 de junio de 1651, par festejar la proclamación, hecha en 1650, del Arcángel San Rafael como custodio de la ciudad. Y también pasaron a la historia corridas de diez toros, celebradas los días 18 y 19 de septiembre de 1812, con motivo de la proclamación de la Constitución y otras dos corridas reales que tuvieron lugar en el mes de octubre de 1823, ante el Rey Fernando VII.

Posteriormente consta la celebración de fiestas de toros en otros lugares de la ciudad de Córdoba, por ejemplo, en la calle de la Feria y en la Plaza de la Magdalena, en la que precisamente el célebre Josep Delgado “Hillo” o “Pepe-Hillo”, mató un toro en la función de “convite”, con motivo de la profesión de una religiosa en el convento de Santa Inés y en el Campo de la Merced, barrio taurino por excelencia, donde, en 1774, se construyó una plaza de toros que fue desmontada el mismo año para volver a alzarse nuevamente en los años 1789, 1810 y 1815 y quedar definitivamente instalada en 1827 y funcionar hasta 1834. Pero la plaza que contiene la mayor parte de la historia taurina de Córdoba es, sin duda alguna, la que en 1846 se construyó en la llamada Carrera de los Tejares —terrenos de la Huerta de Perca— y que fue inaugurada, aún sin terminar del todo, con tres corridas los días 31 de mayo, 2 y 3 de junio, con la actuación de los diestros Juan León, Curro Cúchares y Antonio Luque

Camará. La solemne inauguración oficial tuvo lugar el 8 de septiembre del mismo año, con la lidia de una corrida de doña Isabel de Montemayor (oriundos de Lesaca), que lidiaron José Redondo “Chiclanero” e Isidro Santiago Barragán. El coso sufrió un incendio veinte años después, el 15 de agosto de 1866, a la terminación de una novillada. Ello determinó su inmediata reconstrucción y reinauguración el 20 de enero de 1868, con una corrida en la que actuaron los diestros cordobeses Manuel Fuentes “Bocanegra” y Rafael Molina “Lagartijo”, con toros de la ganadería cordobesa de Rafael José Barbero.

Hasta el año 1965 estuvo funcionando la plaza popularmente conocida por “Los Tejares”. Lo que quiere decir que en su ruedo se desarrolló una parte muy importante de la historia taurina de Córdoba, en la que destacan las figuras gloriosas de Lagartijo, Guerrita, Machaquito, Manolete y otros notables espadas, hasta llegar a la época moderna, en la que pueden citarse, sobre todo un conjunto de lidiadores, los nombres de José María Martorell, Manuel Cano “El Pireo” y Manuel Benítez “El Cordobés”. En esta plaza se hicieron matadores de toros, entre otros, Antonio Luque Carmona “Gordito”, de Sevilla (1862); Mariano Montes, de Portillo (Toledo), (1921); José María Martorell Navas, de Córdoba (1949); Manuel Calero Cantero “Calerito”, de Villaviciosa (Córdoba), (1950); Manuel Benítez “El Cordobés”, de Palma del Río (Córdoba), (1963) y Manuel Cano “El Pireo” de Córdoba (1964).

El 9 de mayo de 1965 fue inaugurada la actual plaza de toros de Córdoba, denominada “Los Califas”, construida en terrenos de la denominada huerta de La Marquesa, en la barriada de Ciudad Jardín. En la corrida inaugural —a beneficio de la Asociación Española Contra el Cáncer—, intervinieron los diestros Gabriel de la Haba “Zurito”, José María Montilla y Manuel Benítez “El Cordobés”, con astados de los Herederos de don Carlos Núñez.

Córdoba ha aportado al mundo de los toros lidiadores de fama. En lo que a matadores de toros se refiere, en el siglo XIX hay que comenzar por recordar a Francisco González Díaz “Panchón” (1815),

que debió su apodo a su privilegiada complexión física y fue llamado “Hércules del toreo”. Fue el único diestro que tomó la alternativa en la Plaza del Campo de la Merced, de manos del célebre José María Inclán. Le siguieron cronológicamente, el torero aristócrata Rafael Pérez de Guzmán el Bueno, que murió trágicamente en La Guardia (Toledo) en 1838 al hacer frente a unos fascinerosos que atacaron la diligencia en la que viajaba para torear en la plaza de Madrid. Y José Dámaso Rodríguez y Rodríguez “Pepete I”, el primer torero muerto por un toro de Miura, llamado “Jocinero” (1862), en la plaza de Madrid.

Pero la fama taurina de Córdoba se asienta primordialmente en aquella figura que fue Rafael Molina y Sánchez “Lagartijo” (1841–1900). Cuarenta años de profesional, con veinticinco alternativas, y que puede considerarse como la más fulgurante estrella de la época, ya que no en balde fue proclamado como el primer “Califa” del toreo por el escritor y crítico Mariano de Cavia “Sobaquillo”. Le siguió Rafael Guerra Bejarano “Guerrita” (1862–1941), otro asombroso maestro del toreo, considerado por la crítica como el torero más completo del siglo XIX, dominador de todas las suertes. En torno a ambos se movieron otros notables toreros de Córdoba, como “Bocanegra”, “Torerito”, “Conejito”...

El siglo XIX se despidió con varios sucesos trascendentales para la historia del toreo, en lo que se refiere a Córdoba e incluso para el toreo, en general. El 1 de junio de 1893, decía adiós a la afición madrileña, y no precisamente de una manera triunfal, ya que a la salida de la plaza hubo de ser protegido por la Guardia Civil, Rafael Molina “Lagartijo”, que falleció en su tierra natal el 1 de agosto de 1900. Y el 15 de octubre de 1899 “Guerrita” se fue de los toros en la feria de Zaragoza, “no me voy, me echan”, dijo. Y se recluyó en su Córdoba, entre amigos y familiares, hasta su muerte el 21 de febrero de 1941.

La pareja de lidiadores integrada por Rafael Molina Martínez “Lagartijo Chico” y Rafael González Madrid “Machaquito”, se presentaron en Madrid el 16 de Septiembre de 1900. A partir de entonces, “Machaquito” creció en fama y provecho, en com-

petencia con otros notables toreros de la época, entre ellos Ricardo Torres Reina “Bombita”. Precisamente fue “Machaquito” quien otorgó la alternativa en Madrid el 16 de octubre de 1913 al revolucionario del toreo Juan Belmonte y García, retirándose aquella misma tarde del ejercicio profesional. Terminaba así una época de la fiesta.

Con el siglo XX comienza una nueva época en la historia del toreo la llamada edad de oro, con la competencia entre los dos “grandes” sevillanos: Joeselito y Belmonte.

No fue esta precisamente una época brillante para el toreo cordobés. Hay que registrar, sin embargo, los nombres de Bebé Chico, Manolete (padre), José Flores “Camará” —que posteriormente fuera apoderado—, Serranito, Palmeño, Parejito, Zurito... y Fermín Muñoz “Corchaíto”, un diestro de El Viso de los Pedroches, muerto por un toro en la plaza de Cartagena, en 1914.

Desde que el gran estoqueador Antonio de la Haba “Zurito” comienza su andadura en Gandía (Valencia), en 1924 y también lo hicieron Francisco López Parejo “Parejito” de Lucena, en Cabra, en 1925 y Julio Fuillerat García “Palmeño”, de Palma del Río, en Écija (Sevilla), en 1928, ya no registró la historia del toreo ninguna alternativa de torero cordobés hasta 1939, —2 de julio—, en la Real Maestranza de Sevilla con Manuel Rodríguez Sánchez, “Manolete” (1917–1947), cuyo nombre, como apunta José Luis de Córdoba, habría de formar con Lagartijo y Guerrita el triunvirato de “Califas” del toreo cordobés.

En la historia taurina de Córdoba, curiosamente dos matadores de toros nacidos en la capital, han muerto víctimas de cornadas y precisamente por astados de la ganadería de Miura. Fueron José Dámaso Rodríguez y Rodríguez “Pepete”, en la plaza de Madrid, por el toro “Jocinero”, el 20 de abril de 1862 y Manuel Rodríguez Sánchez “Manolete” —sobrino-nieto del anterior— que encontró la muerte en Linares (Jaén), el 28 de agosto de 1947, corrida en la que alternaba con Rafael Vega de los Reyes “Gitaniillo de Triana” y Luis Miguel González “Dominguín”.

Hay que destacar también la figura del caballista y rejoneador Antonio Cañero Baena (1885–1952), que llevó a las plazas de toros el bizarro estilo del toreo campero y se erigió en maestro indiscutible del bellissimo ejercicio de burlar a los toros desde bien domadas cabalgaduras, sin perjuicio de epilogar su labor pie a tierra, para pasar de muleta y matar con sobrio estilo a toros en puntas que previamente había sorteado con los matadores que figuraban en el mismo cartel.

Después de Manolete, Córdoba ha tenido varios toreros de estimable cotización artística, pero sin llegar a ser considerados como figuras cumbres de la fiesta. Como más destacados pueden citarse los nombres de José María Martorell Navas, Manuel Calero Cantero “Calerito”, Gabriel de la Haba “Zurito”, Manuel Cano “El Pireo”... hasta llegar a Manuel Benítez “El Cordobés”, nacido en Palma del Río, que hizo el milagro de revulsivo a la fiesta y que alcanzó una popularidad desusada —acaso la mayor que torero alguno pudo soñar—. Su nombre figura dignamente entre las más relevantes figuras de la torería cordobesa.

Pero no sólo ha sido Córdoba tierra destacada en aportar al toreo matadores de toros de singular relieve, en ella nacieron asimismo, auténticas dinastías o familias de subalternos notabilísimos de a pie y de a caballo. Recuérdense los apellidos toreros de los Molina, Martínez, Sánchez, Bejarano, Guerra, González, Rodríguez, de Dios, Saco, de la Haba, y los apodos “Manene”, “Patatero”, “Chiquilín”, “Cerrajillas”, “Cantimplas”, “Zurito”, “Melones”, “Mazzantini”, “Catalino”...

Merece destacarse en hecho de que los toreros cordobeses de antaño constituían como una gran familia, ya que, generalmente, estaban emparentados entre sí; una clase social aparte, una manera de ser, un carácter peculiarísimo, —serios, secos, sentenciosos—, que al propio tiempo reflejaba una mane-

ra de ejecutar su arte, que les diferenciaba de los demás seres nacidos en la misma tierra cordobesa. Pero es más, para ser estimado como torero cordobés, no era condición única haber nacido en la capital cordobesa, sino que además, era preciso haber nacido en “el barrio”. “El Barrio” era punto y aparte en la vida de la ciudad. Era muy corriente el dicho entre cordobeses: *¿Te vienes para el barrio? ¡Vámonos para el barrio!* Y el “barrio” se llamaba al del Matadero viejo, en el Campo de la Merced. Casi todos sus vecinos eran carniceros y toreros. También habían sido bautizados en la Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas, excepción hecha de dos muy importantes: el rejoneador Antonio Cañero Baena y el último Manolete —Manuel Rodríguez Sánchez— que recibieron el bautismo en la parroquia del Arcángel San Miguel. Pero esto se debió a una separación de jurisdicciones. En definitiva, el haber nacido en “el barrio” era como poseer una credencial para poder ser torero de categoría.

Como apunta el cronista Rey Díaz: “... *no al hecho de ser cordobeses, sino al menos amplio de ser gente del barrio, del barrio por antonomasia, debe Córdoba su abundancia de hijos aptos para burlar frente a ellos, para dar a cada bruto la lidia que necesita y que de vez en cuando salió de ellos un Califa*”.

Para que el hecho vuelva a repetirse, preciso será que vuelva el “barrio” a ser lo que fue; que otra vez se respire en el aire la torería —lo cual no es flamenquismo, ni mucho menos— que renazcan allí, a la sombra de la legendaria torre de la Malmuerta y el ámbito ancho por donde reluce la procesión que sale de San Cayetano, desde la que se extiende su mirada paternal Jesús Caído, —el Señor de los toreros—, los modos, las palabras, los tipos, los trajes, las casas, los oficios, los apodos... todo cuanto dio y puede volver a dar cordobesismo puro a los hombres que alcanzan luceando, deteniendo y estoqueando toros bravos.

Historia, tradición y la mujer torero de los años noventa

Sarah Pink / 1994

El 17 de agosto de 1993, TVE-1 retransmitió desde Zaragoza una novillada en la que figuraban dos rejoneadores, los forçados portugueses y la novillero Cristina Sánchez.

Durante la faena de Cristina el comentarista se ocupó de contarnos algo de la historia de la mujer en el toreo. Mencionó a “La Pajuelera” y comentó que la mayoría de las toreras de antaño actuaban en festivales, alcanzando algunas de ellas fama e importancia como Juanita Cruz. Mientras Cristina estaba intentando matar al novillo, siguió relatando el caso de “La Reverte”, un hombre que se disfrazó de mujer para torear, hasta que en 1908 se prohibió torear a la mujer, momento en el cual reveló su verdadero sexo, y siguió toreando sin éxito como hombre. Así Cristina terminó la suerte de matar.

El viernes 26 de marzo de 1993 Antonio Aguilera presentó a Cristina Sánchez en una tertulia titulada “Presencia de la mujer en la fiesta taurina” en el Museo Taurino de Córdoba. Para presentarnos a la mujer torera de los años noventa habló de la aparición de la mujer en los ruedos en el siglo XIX y XX, nombrando entre otras a “La Fragosa”, “La Garbancera”, “La Guerrita”, “La Reverte”, Juanita Cruz, Conchita Cintrón y Maribel Atienza.

El antropólogo inglés, Julian Pitt–Rivers, a través de su análisis simbólico del toreo, relaciona el éxito de Cristina Sánchez con el de las mujeres toreras del siglo pasado, y atribuye a las dos épocas del toreo femenino, la misma dinámica simbólica.

Se ha hablado mucho de las mujeres toreras del pasado en distintos medios informativos, hasta en esta misma revista, en la cual escribe Fernando González Viñas sobre “el porqué la mujer no puede ser torero”, citando datos históricos de Teresa Bolsí, “La Pajuelera”, “La Reverte”, Petra Kobloski y Con-

chita Cintrón. Él une el pasado al presente, e insinúa la existencia de la continuidad histórica, la cual es muy importante para nosotros y para nuestra identidad como seres humanos.

A la mujer torero se le ha supuesto una historia en el toreo. Una historia compuesta de nombres de mujeres concretas, que tienen en común la experiencia de haber conseguido bastante fama por haber toreado. Admito que yo también me he referido a esta historia, sin embargo, me gustaría proponer la siguiente pregunta sobre la presencia de la mujer en el ruedo: ¿De qué forma se puede decir que esta historia pertenece o no, a la mujer torero de los años noventa?

Esta pregunta es pertinente por varias razones. La mujer torero de hoy, por su sexo, está relacionada con las anteriores, sin embargo existen muchas diferencias entre las mujeres toreros–novilleros de ahora, las de hace 20 años y las del final del siglo pasado.

Las mujeres toreros–novilleros de ahora están intentando ser toreros en el ambiente socio–cultural de hoy, que está cambiando constantemente.

Para hablar de la historia de la mujer en el toreo, se deberían tener en cuenta, al menos, otras dos historias:

- La del desarrollo del toreo de hoy, un toreo que se ha formado como una actividad casi exclusivamente masculina.

- La de los cambios en los diversos papeles que puede jugar la mujer en la sociedad española, y la de los cambios en la construcción socio-cultural de los conceptos y estereotipos de la mujer.

Con referencia a la historia de la mujer, me gustaría destacar brevemente un argumento que han expuesto varios escritores que proponen que la historia siempre ha sido masculina, escrita por el hombre sobre el hombre, ignorando el papel de la mujer como participante activa en la formación de los pro-

cesos históricos. Han negado su potencial como "sujeto histórico" y "objeto de conocimiento". Esta crítica conforma un aspecto del proceso de documentar la historia, excluyendo la perspectiva de la mujer, en la que no se ha investigado lo que era su papel en la historia y como participaron activamente e influyeron en el desarrollo de los cambios históricos.

La mujer en la historia del toreo femenino

Sin ocuparme de contar la conocida historia del toreo contemporáneo, quería considerar brevemente lo que pudiese haber sido el papel de la mujer en este proceso histórico. En el toreo femenino, situado antes de la Guerra Civil, la mujer torera no actuaba en las plazas de toros de igual forma que el hombre torero; no participaba en el toreo masculino, sino en otro toreo, que sí se parecía al de los hombres —no me gusta decir "imitar"—, pero que era propio de ellas.

La importante distinción entre "señorita torera" y "torero", ha significado más que una diferencia biológica, una distinción conceptual sobre el ser toreo y el no ser torero. Alfonso de Aricha, ha utilizado este concepto para indicar la seria calidad del toreo de Juanita Cruz, y escribe: "*Juanita Cruz no fue una señorita torera, como tantísimas que registra la historia del toreo. Fue un torero, con toda la responsabilidad que lleva aparejada tan arriesgada profesión...*"

Cristina Sánchez también emplea esta distinción en su auto-presentación, y dice que no quiere ser "torera", sino "torero" con todas las implicaciones de igualdad que lleva consigo.

Es posible distinguir entre los modelos de "señorita torera" y "torero", sin embargo, el problema es que no se pueden definir las dos categorías de una manera concreta, pues no están fijados ni histórica ni culturalmente. Muchas personas propondrían que nunca ha habido ninguna mujer torero, por no haber tomado la alternativa, por ser mujer, o por no poseer las cualidades necesarias. Hay que tener en cuenta, que también muchas personas no reconocerían la igualdad entre hombre y mujer, y todas las interpretaciones de la mujer en el toreo debe-

rían estar analizadas en su propio contexto socio-cultural. Cada persona clasifica a la mujer torero según su propia interpretación del orden social.

Si se pudiese o no clasificar a Juanita Cruz (o cualquiera otra) como torero, sería muy probable que no tuviese ningún impacto notable en el desarrollo del toreo masculino. Si hubiese seguido toreando, puede ser que hubiese tenido influencia como mujer participante activa en el toreo serio. Nunca se sabrá. Desgraciadamente empezó la guerra, y se cortó el potencial de lo que pudiera haber sido un papel femenino serio en el toreo. El modelo del torero siguió desarrollándose con una imagen masculina. Las figuras que marcan los estilos y los cambios en esta historia son hombres (Belmonte, Manolete, etc...), no se atribuye nada a la mujer.

Además, el personaje ideal de torero dentro y fuera de la plaza, comparte mucho con ciertas construcciones socio-culturales de los papeles, de los géneros y las relaciones entre hombre y mujer. Un ejemplo de eso se manifiesta en la bien repetida frase que dice que el torero necesita que estén mujeres en la plaza admirándole para que pueda torear. La imagen del torero en su vida social también refleja un papel masculino, una figura pública con su movimiento, en su mundo social de hombres. A pesar de la falta de mujeres toreros, hay que localizar el modelo del toreo masculino en su contexto socio-cultural contemporáneo, y los conceptos y clasificaciones de los géneros a que pertenecen tales formas de entender la realidad social. Se debe contar con los modelos femeninos correspondientes.

Con el fin del franquismo, surgió una vez más la posibilidad de que la mujer pudiera torear a pie, sin embargo, no consiguió que el hombre compartiese el papel de protagonista con ella. Todavía muchos de los conceptos y clasificaciones de los géneros, que pertenecían a formas contemporáneas de entender la realidad social, no admitían que la mujer se integrase en el toreo masculino, o que el papel de torero fuese compartido por los dos sexos. El modelo de "ser mujer" fue otro. Se encuentra una pluralidad de modelos, por ejemplo: la madre; la mujer (la mujer buena, virtuosa), la amante (la mujer peligrosa), es decir, el papel general de la mujer

espectadora. El torero tiene a esas mujeres a su alrededor, pero él es el protagonista de esta historia masculina, escrita y realizada por hombres.

La mujer torero de hoy

Vivimos en un proceso de cambio continuo. Hoy no son solamente los hombres los que escriben la historia, hacen los reportajes, las críticas y organizan el negocio taurino, así que la función que la mujer puede jugar se está multiplicando.

En relación con este nuevo ambiente socio-cultural, me surgen dos preguntas: ¿no se debería favorecer a la mujer que quiere ser torero?, y ¿puede la mujer torero integrarse en esta profesión taurina que se ha formado a la medida del hombre?

Muchas personas me han dicho y también he leído en muchos textos, que la mujer nunca ha podido llegar a ser figura del toreo precisamente por ser mujer, por las diferencias entre los sexos, diferencias biológicas, físicas, intelectuales, etc... Admito que sí es posible que alguna de aquellas diferencias tenga importancia, sin embargo, sugiero que son construcciones socio-culturales de lo masculino y lo femenino las que afectan más a cómo se ha clasificado el toreo femenino y también a cómo las mujeres toreros/toreras se han clasificado a sí mismas. Por ejemplo, en los años treinta Mari Gómez (una torera de Córdoba) no se creía capaz de matar al novillo porque estaba convencida del argumento que decía que los brazos de la mujer son demasiado débiles para hacerlo. En los años noventa Cristina Sánchez no parece sufrir más problemas que cualquier otro novillero, pues a todos les resulta difícil perfeccionar la suerte de matar.

Conclusión

En las condiciones socio-culturales actuales la mujer tiene muchas más oportunidades para trabajar como profesional en el mundo taurino. Puede que el ser torero le resulte más difícil que establecerse en otras profesiones como por ejemplo periodista o fotógrafa taurina, pero mientras muchas personas siguen insistiendo en el sexo de la mujer torero, otras ya han llegado a concentrarse principalmente en la calidad de la actuación.

Creo que algunas de las razones por las que la mujer ha conseguido poder representar el papel de torero son las siguientes:

- La mujer torero de los años noventa torea de la misma forma que un hombre, es decir, que no representa un estilo distinto femenino. Tiene los mismos movimientos y gestos físicos que el hombre y se viste igual. Así se diferencia de Maribel Atienza, una torero de los setenta. Sobre ella escribe el antropólogo Garry Marvin, quien atribuye el éxito de Maribel a su interpretación femenina del toreo por no haber copiado los gestos y otros movimientos masculinos del torero y por haberse vestido con traje campero.

- Las mujeres novilleras de hoy se sienten iguales que los hombres novilleros. El padre de Cristina me expresó que no veía ninguna razón de por qué no puede seguir el mismo camino de cualquier otro novillero, y ella ha dicho públicamente que su ambición es tomar la alternativa y ser "torero".

- Las anteriores toreras no encontraron tantas puertas abiertas, pero tampoco tenían suficiente confianza ni ambición para integrarse en el mundo masculino del toreo. Claro está que cada caso fue distinto. Sin embargo, mis investigaciones me hacen deducir que el concepto de que la mujer sea considerada realmente como torero igual que el hombre es, en general, relativamente nuevo.

Tales son las circunstancias de Cristina Sánchez, Mari Paz Vega y Yolanda Carvajal y las demás mujeres toreros de 1993, que en muchos aspectos no representan una continuidad con el pasado, sino una cierta ruptura. Están consiguiendo jugar un papel en el toreo que nunca pudieron jugar las "señoritas toreras".

El nexo de unión de las "señoritas toreras" del pasado con las mujeres novilleros de 1993 sería su género femenino, pero éste implica interpretar distintas profesiones, por un lado señoritas toreras y por otro novilleros, con lo que estaríamos negando la verdadera profesionalidad de las novilleras actuales. Por ello me parece más conveniente buscar el nexo de conexión entre Cristina Sánchez y Pedrito de Portugal (que curiosamente se niega a torear con

ella), que entre Cristina Sánchez y Teresa Bolsí. Así se localiza a Cristina en su verdadera profesión, que comprarte con los demás novilleros de 1993.

Por otro lado no deberíamos negar la relevancia de la historia de la mujer en el toreo. No pretendía proponer que las “señoritas toreras” no tenían nada que ver con las novilleros de ahora. Esta historia cuenta la lucha de la mujer en busca de que el mundo taurino la trate igual que al hombre, reclamando su derecho a torear. Esa identidad doble que parece que se contradice a sí misma, es uno de los problemas fundamentales para la mujer en su lucha para conseguir la igualdad. La mujer tiene que reconocer su identidad de mujer para poder cambiar su situación actual e intentar conseguir la igualdad con el hombre.

Quizá un día llegaremos a crear una cultura en la que no tengamos que relacionar la mujer torero con la “tradicción” de “señoritas toreras” como si fuese una desviación que surge de vez en cuando y que no está integrada en el verdadero mundo de

los toros. No critico a nadie por haber relacionado a Cristina Sánchez con el pasado, pues además, creo que la situación está cambiando, y aunque Cristina se está integrando, es todavía una novedad para muchas personas. Deseo que sea aceptada como torero por su profesionalidad, sin pensar en el hecho de que es mujer. Este asunto entra de lleno en el cambio de la situación de la mujer en España en sentido general y los diálogos que sobre el papel de la mujer se forman en la sociedad contemporánea.

El 21 de noviembre de 1993 se retransmitió por Antena 3 TV una novillada desde Lima (Perú) en la que actuaba Cristina Sánchez. Había dos comentaristas, un hombre y una mujer, y ocurrió una anécdota muy curiosa que nos enseña algo de la cultura contemporánea. Mientras la novillero se enfrentaba a su novillo, el hombre empezó a comentar la belleza de Cristina como mujer, pero de pronto le interrumpió su compañera, recordándole el hecho de que en el ruedo se juzgaba única y exclusivamente su valía de torero, no su belleza de mujer.

El retorno de Almanzor

José Ballester Bustos / 1997

Qué no se ha dicho ya del “monstruo” cordobés en los sesenta años transcurridos desde sus primeros triunfos de novillero durante nuestra Guerra Civil hasta la tarde/madrugada aciaga de Linares?

Difícil es por tanto la tarea de dedicarle un esbozo capaz de suscitar algún interés en lo que me es dado recordar desde la cima de unos años —quizás demasiados—, en que se mezclan vivencias y asimilación de lecturas de casi todo lo que se escribió en aquel tiempo, porque uno vio torear a Manolete por vez primera una novillada de Buendía, con Revertito y El Yoní en la Maestranza sevillana allá por el año 1939 y luego en Madrid durante todo el año de 1944, aquella gloriosa temporada en que se consagró como amo único e indiscutible del toreo de la época. Pertenezco pues a la generación que vio torear a Manolete y que, para completar el breve ciclo vital del “monstruo” cordobés con aquello que hoy sería, sin duda, portada en las “revistas del corazón”, también vio (“visionó”, que se dice ahora) el filme *La famosa Luz María* con Lupe Sino como protagonista. Una generación que inició su juventud en una España crispada y pobre entre la miseria (por no haber, ni siquiera había toros con un mínimo de romana) y el lujo del estraperlo como contraste.

No obstante ello, la Fiesta se hallaba como siempre enraizada en el alma popular y en espera de un nuevo Mesías que devolviera el entusiasmo a las gentes. La aparición, pues, de una figura como la de Manolete supuso un fenómeno sociológico que afectó en profundidad a todos los españoles, aficionados o no.

Se ha dicho que el paréntesis de nuestra guerra civil perjudicó en un principio la carrera del diestro

cordobés. Me permito opinar precisamente lo contrario, y la razón no es otra que la de haberse producido con el conflicto bélico un parón irreversible en la carrera de algunos espadas que en el año 1936 tenían ante sí un porvenir halagüeño, como el valenciano Rafaelillo, el madrileño Curro Caro, Victoriano de la Serna, Corrochano, Gallardo, Félix Colomo, Maravilla, los mejicanos, Garza, “El Soldado”, David Liceaga y algunos otros que vieron como los nuevos matadores de alternativa les rebasaban sobradamente en el interés del público. A algunos, como El Niño de la Palma, Nicanor Villalta, Marcial Lalanda, Cagancho, Fuentes Bejarano, o Vicente Barrera sí que la Guerra Civil les privó de los últimos resplandores en sus trayectorias como figura del toreo y solamente unos pocos, como Domingo Ortega, El Estudiante o Pepe Bienvenida, aguantaron el tirón y se mantuvieron en primera línea. En consecuencia, creo que Manolete, al igual que su primer rival, Pepe Luis Vázquez, no se vieron en la necesidad, —como matadores de alternativa reciente—, de esforzarse muy especialmente para derrocar a las figuras de aquella su primera época, a diferencia de sus antecesores en la cúspide del escalafón.

En la película de Fernán Gómez *Las bicicletas son para el verano*, dice el protagonista en la última secuencia: “*No ha llegado la paz. Ha llegado la victoria*”. La España de la posguerra, fue una España rota, pobre y atemorizada en la que sólo la especulación con el hambre del pueblo —esa cosa que llamaban estraperlo— hizo ricos a unos pocos sin que esa riqueza creara un mínimo bienestar social, bienestar que hubo de crearse a golpe de “decretazos”, demostrada una vez más la insolidaridad de los españoles como principio general de convivencia, viéndose agravada ésta con la tremenda crueldad del revanchismo político, tema que escapa del objetivo que me propongo, aunque sí quiero destacar el monopolio político de la información y de la opinión hasta el punto de que existía un ministerio

de Prensa y Propaganda. Por tanto, las "glorias nacionales" no podían escapar habitualmente a ese control. Pero Manuel Rodríguez "Manolete", frente al toro, se convirtió en la figura máxima del toreo "velis nolis" y al Régimen le convenía en aquellos momentos un fenómeno social nacido en el seno de una manifestación de nuestra cultura popular ajena totalmente al abismo entre "azules y rojos".

Lo que han dicho plumas ilustres al respecto lo suscribo totalmente incluido algún texto, como éste de su principal panegirista, José Vicente Puente: "Se le podrá discutir, se le podrá elogiar hasta el superlativo monstruoso, se le podrá exigir más, pero lo que no tiene duda es que ha sido él, con su estilo personal, con su figura, su clase, su genio y su valor, el que ha devuelto a la fiesta su grado de rojo incandescente, su alto rango de espectáculo único y nacional".

¿Qué pudo suceder para que el diestro cordobés llegara a la cima y se convirtiera sin protección alguna de la "prensa y propaganda del régimen" en el amo y señor del toreo?. Ya sé que no todo el mundo estaba de acuerdo con esta indemnidad, pero fueron tan absurdas las patrañas que se inventaron en su contra por parte de algunos de los enemigos del franquismo, que no vale la pena rebatirlas. Hubo quien como Indalecio Prieto le puso por las nubes y no se le ocurrió ni siquiera imaginar que Manolete hubiera fusilado a rojos en la plaza de toros de Badajoz, después de torearles de muleta, como se llegó a decir.

Que Manuel Rodríguez tuvo detractores como torero, es indudable, y ahí está el ejemplo de José María Cossío, que no asistió al homenaje que la crema de la intelectualidad (Pemán, Foxá, Adriano del Valle, Marquerie, José María Alfaro, M. Halcón, Fernández Cuesta...) ofreció al torero cordobés en Lhardy en otoño de 1944, porque, sin duda, sus preferencias estéticas eran muy otras. En otro orden de cosas, un amigo de mi padre, contertulio en un café de la calle de Goya y gran aficionado, solía decir con frecuencia: "A mí Manolete no me gusta porque no usa corbatas de seda natural" y se quedaba tan convencido el hombre de que su argumentación era poco menos que irrefutable.

Excentricidades aparte, lo cierto es que Manolete impuso su ley como torero por la sencilla razón de que trajo a la fiesta lo que denominó en mi libro *Notas para una Tauromaquia de fin de siglo*, la desaparición del llamado "Rey del Parón". Me explico, en los años que precedieron a nuestra Guerra Civil, la publicidad taurina solía utilizar de modo frecuente el "slogan", "Fulanito: El Rey del parón". Era el caso, de algunos toreros mejicanos como Lorenzo Garza y especialmente Carnicerito, y también "Rayito" o Félix Colomo. En definitiva, que eran muchos los que se apuntaban el mérito de quedarse quietos mientras el toro iniciaba su embestida, sin esperar, como el famoso gorrión de Corrochano (apelativo con el que calificaba al valenciano Vicente Barrera) a que el cornúpeto metiera la cabeza para marcarle la salida de manera un tanto forzada la mayoría de las veces, y que era la forma más corriente y moliente del toreo de la época.

Pues bien, cuando llegó Manolete, ya desde sus principios como novillero, se significó por su afán de quedarse quieto en el instante mismo del cite, sufriendo en esa primera fase de su trayectoria taurina numerosas cogidas, afortunadamente sin consecuencias. No obstante ello, fue depurando su técnica a base de colocarse de perfil, bajando la mano y jugando la muñeca con un temple extraordinario, y como además dominaba la suerte suprema con honradez y eficacia, se puede afirmar que no tuvo rival a la hora de cortar orejas y convencer con su toreo a los públicos de España y América.

Esta ejecutoria de Manolete en la lidia de unos toros cuya romana y edad habían bajado bastante respecto de los años anteriores a la guerra civil, trajo como consecuencia el quedar bien en la mayoría de sus actuaciones independientemente de la categoría de las plazas, proporcionándole una aureola de honradez profesional que le acompañó hasta el final de su carrera y muy especialmente en la tarde desgraciada de Linares.

En definitiva, Manuel Rodríguez Sánchez, se hizo el amo en el mundo del toro hasta su trágica muerte en Agosto de 1947 y llegó a mandar en la Fiesta sin discusión, en tanto en cuanto, ese mando se tradujo en el acatamiento de ganaderos y empresarios

a la hora de fijar honorarios, elegir fechas, ganaderías y compañeros de cartel.

Cierto es que no todos los aficionados comulgaron con su modo de torear y se le achacó, no sin razón, que el toreo de perfil acertaba considerablemente la longitud de los lances especialmente en el toreo de muleta, pero se ha de tener en cuenta en su descargo que fue el primero en quitarle importancia al simple hecho de quedarse quieto, lo cual supuso un avance considerable en la evolución estética y, sobre todo, técnica de la lidia. También se denunciaba por sus detractores que era un torero corto, así como el abuso de las llamadas manoletinias, pero, de todas maneras, su carisma popular y el impacto que supuso su consagración como figura indiscutible le redime de los reparos que los puristas de la época pudieran ponerle a su toreo lleno de entrega y de valor, y la prueba de lo que digo están en la aceptación de hoy tiene un torero que se va consolidando en nuestra época como figura y que no es otro que Vicente Barrera.

Recuerdo a un aficionado madrileño en una tertulia que existía en la plaza de Retiro dedicada a los hermanos Álvarez Quintero, que dijo muy serio, tras haber visto torear a Manolete aquel sobrero de Pinto Barreiro "Ratón", en la célebre corrida de la Prensa del año 1944: "Ese hombre tiene tuercas en los pies".

A diferencia de El Guerra o El Paquiro, la trayectoria de Manolete en el cetro del toreo fue muy corta, pues duró escasamente cuatro años, pero en ese corto espacio de tiempo Manuel Rodríguez tocó techo, haciéndose el amo aquí y en América, especialmente en Méjico, como todo aficionado sabe. También, en esa brevedad de su reinado conoció los sinsabores de la competencia lógica de quienes pretendían desbancarle, especialmente del jovencísimo Luis Miguel Dominguín de quien decía el cordobés que venía con la "escoba" y que se le coló en un cartel madrileño de Beneficencia, ya cerrado por Camará, pagándose los toros de su pecunio y entregando un donativo espléndido al Marqués de la Baldaba, entonces Presidente de la Diputación Provincial y organizador del festejo.

Había otro matador joven también, cuyo toreo era más puro, en tanto en cuanto, unía a un punto de hondura estimable, la gracia impagable de la escuela Sevilla. Me refiero a Pepín Martín Vázquez.

Todo aficionado de aquella época sabe que a Manolete le atosigaba más el joven Dominguín que el sevillano Martín Vázquez, porque, aunque éste se hallaba en un momento dulce de su carrera era menos ambicioso y podía rebajar frente al toro la popularidad de la fuerza creciente de Luis Miguel. En este punto me permito aventurar la opinión de que el cordobés intuyó la estrategia de aprovechar el enfrentamiento entre Dominguín y el sevillano, y recoger, entre tanto, la cosecha ubérrima de las Américas en donde era el amo de modo clamoroso. Esa estrategia, más intuitiva que elaborada, como digo, era perfecta pero se vino abajo cuando al llegar la primavera del año cuarenta y siete quedó roto el convenio con Méjico. Manolete volvió a España y decidió planear una temporada corta y dentro de lo que cabía, cómoda, sabiendo lo que le esperaba. Para más "inri", Pepín Martín Vázquez sufrió una gravísima cogida que le quitó el tipo a primeros de Agosto en Valdepeñas, dejando libre el camino al joven e impetuoso Luis Miguel que se ganó al público del Norte, ya que Manolete no fue a Bilbao por razones económicas, hasta que la tarde fatídica de Linares el miureño "Islero" le cogió de mala manera poniendo fin a su vida y conmocionando con su muerte a todo el orbe taurino.

No creo que la trayectoria taurina de Manolete hubiese llegado más lejos, pues parece que tenía intención de retirarse, ante el cariz duro y áspero de la lucha por mantener su reinado. También tenía problemas sentimentales que hoy en día podrían calificarse de niñerías, a causa de tensión entre su madre y él por sus amores con Lupe Sino.

Hijo de viuda, su madre, D^a Angustias Sánchez, había casado dos veces con toreros que no llegaron a alcanzar la gloria, tenía un gran poder sobre él, y como quiera que ésta se negaba tajantemente a adoptar a la moza como nuera, vivía el hombre agobiado entre la devoción filial y los desvaríos de la pasión amorosa. En aquella época no existían, ni la libertad de costumbres actual, ni la llamada pren-

sa del corazón, ni la TV con sus programas en busca y captura del amor. Lo cierto es que, ironías aparte, Manolete era un hombre respetuoso con los valores tradicionales de su época, cosa que demostró, no solamente en los ruedos, sino en su vida íntima y pongo como ejemplo, el donativo de 50.000 pesetas —de entonces— que hizo a la familia del subalterno Cerrajillas cuando éste falleció a consecuencia de una grave cogida que sufrió en La Coruña, detalle de solidaridad que sólo fue conocido después de su muerte.

Tras el impacto popular que causó su trágica desaparición, puede decirse que durante los últimos cuarenta años, la figura de Manolete ha permanecido huérfana de evocación, al menos en España, pues, desde la del punto de vista social, se le identificó con el franquismo y en la faceta netamente taurina se le imputó el inicio del fraude del afeitado. No obstante, pasada esa especie de purgatorio cruel e injusto, la figura de Manuel Rodríguez recobra su

auténtica dimensión de amo y señor del toreo en una época que, como todas, tuvo su faceta positiva y también su vertiente negativa. De ahí que este homenaje cuando se cumple el medio siglo de su muerte en el ruedo, sea la ocasión propicia para calibrar su aportación indiscutible a la grandeza de la Fiesta.

Me he referido antes al homenaje a Manolete de los intelectuales de la época en Lhardy en otoño de 1944, pues bien, Agustín de Foxá, poeta, dramaturgo, diplomático y prócer, terminaba su poema aquella noche con estos versos:

“Y saludo en ti a Córdoba, olivares y ermitas
surtidor de odaliscas, hoy cubierto con tierra
que te dio esa elegancia de Califa sin trono
de Almanzor que no vuelve, que es desdén y nobleza”.

Parodiando la estrofa de Agustín de Foxá, podemos afirmar que, venturosa y merecidamente, Almanzor ha vuelto.

Ensayo para una historia social del toreo (Los años 40)

Fernando González Viñas / 1998

La Guerra Civil supone para España un tremendo descalabro que frena el crecimiento económico, el bienestar social y el desarrollo general del país. La llamada fiesta nacional no quedará al margen de los demoleedores efectos de la guerra.

La posguerra

Los datos económicos no parecían tan halagüeños como para gastar el dinero en divertirse y olvidarse de las necesidades básicas. Pero, muy al contrario de lo que pudiera pensarse por los datos de los indicadores económicos, el número de festejos celebrados en los años inmediatamente posteriores a la guerra aumenta rápida y significativamente. La gente sentía necesidad de diversión y se encamina, con hambre y los bolsillos vacíos pero con su en-

trada en la mano, hacia las plazas de toros. Los problemas de la economía española no parecían afectar a los aficionados a los toros. Mientras que en las cifras de la economía no se apreciaría una lenta recuperación hasta bien entrada la década de los 50, el número de corridas, por el contrario, recupera pronto las cifras de la preguerra. Sólo tres años después del fin de la contienda, en 1942, el número de festejos se elevaba ya a la cantidad de 247. Un guarismo incluso mayor que el de 1935, un año antes de estallar la guerra. Como contraste la renta nacional no alcanza las cotas que había alcanzado en 1935 hasta los años 1951–52. Se trata de un hecho curiosísimo puesto que no sólo el económico era un factor que a priori parecía condicionar un tan rápido auge de las corridas de toros. Por añadidura, otros factores, como el demográfico, jugaban estadísticamente en contra de tal auge.

En principio, el principal factor en contra del auge de las corridas de toros debería ser de índole demográfico. La guerra trajo consigo alrededor de medio millón de muertos. A lo que habría que añadirle los exiliados, huidos, desaparecidos y encarcelados o asesinados en la represión final de la contienda. Así pues hay menos personas que pueden llenar las plazas de toros. No obstante las plazas se llenan y el número de festejos aumenta. No hace falta acudir a datos concretos de asistentes a los tendidos. Las fotografías hablan por sí solas: mientras que en los años 30 era frecuente ver claros en las gradas, las fotografías de los toreros de los 40 tienen como fondo un público abigarrado hasta hacer rebosar el Sol y la Sombra de las plazas de toros.

Había también otros condicionantes de tipo económico como eran la escasez de bienes de primera necesidad y unos niveles de consumo muy bajos provocados por una constante subida de precios frente a unos salarios muy mermados.

Según datos oficiales, en 1949 el coste de la vida era prácticamente el doble de lo que un trabajador recibía como salario.

Junto a este aumento del coste de la vida hay que constatar la gran desigualdad en la distribución de

la renta nacional, en perjuicio de la población asalariada, es decir, de la mayoría de los aficionados que acuden a las plazas de toros. En datos concretos, y por poner un ejemplo, en 1939, un café costaba 0'35 pesetas y el kilo de patatas estaba a 0'55. Ir a los toros costaba en Madrid un mínimo de 4 pesetas, la localidad más barata de Sol; en Sombra las localidades costaban a partir de 6 pesetas (datos de la corrida del 15 de Octubre de 1939 en las Ventas). Y ahí están los precios de la Feria de Abril sevillana del año 1945, un tendido de Sombra costaba ya 70 pesetas y una barrera 190. El tendido de Sol alcanzaba las 20 pesetas.

Mucho tuvo que ver en este aumento tan acusado de las entradas la expectación que el torero Manuel Rodríguez Sánchez “Manolete” levantaba entre los aficionados. No obstante, los precios nunca serían impedimento para acudir a los toros como lo demuestra la anécdota sucedida en Barcelona en 1945, dónde un empresario llegaría a vender entradas a plazos, a razón de 5 pesetas semanales. Pero es que todos los espectáculos públicos vivieron momentos de auge. Fue en estas fechas cuando el fútbol empieza también a despertar las más enconadas pasiones de los españoles y se convierte en seria competencia para las corridas de toros en el gusto popular. Había que olvidar una guerra y fútbol y toros eran excelentes recursos para lograrlo.

El binomio toros–cultura también se vería afectado. En general, la cultura española de los años cuarenta también se encontraba resentida por la crisis de la posguerra. El exilio se ha llevado a buena parte de los intelectuales y la pobreza de ideas queda reflejada igualmente en el ámbito taurino. En los años anteriores a la guerra la intelectualidad española rebosaba de ideas que explicaban y giraban en torno al mundo de los toros: Juan Belmonte contortuliaba con la generación del 27, Federico García Lorca escribe el Llanto a Ignacio Sánchez Mejías, Bergamín confecciona lúcidos ensayos y Eugenio Noel será el más taurino de los anti–taurinos que legará la historia. Esto por citar sólo los más relevantes. En los años 40 y debido a esa pobreza cultural anteriormente citada no ocurre así. Lo más reseñable desde el punto de vista literario

es la publicación en 1943 del tomo I de la que luego sería monumental obra (11 volúmenes hasta hoy) de José María Cossío *Los Toros*. Pero, todo hay que decirlo, esta obra fue proyectada en la década anterior a instancias de José Ortega y Gasset. El otro gran evento de la tradicional conexión intelectuales–toreo ocurre en una cafetería; Manolete, vestido de traje corto y camisa con chorreras recibe un homenaje en la cafetería Lhardy, en Madrid, auspiciado por los principales escritores e intelectuales de la época —José María Pemán, Agustín de Foxá, José María Alfaro, Adriano del Valle, Vicente Puente, ... — todos de rigurosa etiqueta. En este simple acto resumieron toda la pobreza de ideas culturales y artísticas que giran en torno a la tauromaquia de los años cuarenta. Tampoco existen un Zuloaga, ni un Solana; y, para nuestra desgracia Picasso pinta toros franceses en su exilio francés. Incluso la cartelería taurina, otrora un lujo visual estimable, da muestras de decadencia creativa.

Público y franquismo

La falta de valores creativos fue precisamente una de las causas que empujó a la gente en masa hacia las plazas de toros. La autarquía y la Segunda Guerra Mundial cerraron a los españoles sobre sí mismos, y una de sus mayores creaciones había sido la corrida de toros, un espectáculo netamente nacional. Al propio régimen franquista el panem et circenses, la Fiesta Nacional, le servía de coartada intelectual. Era un espectáculo que durante los primeros años de la posguerra prolongaba la idea de la victoria sobre los rojos: en Madrid junto al Desfile de la Victoria como símbolo de la nueva era, el 24 de Mayo de 1939 se celebra la llamada “Corrida de la Victoria”; y en Sevilla, la alternativa de Pepe Luis Vázquez el 15 de Agosto de 1940, contaba con la presencia y homenaje al nazi Himmler, jefe de las S.S. alemanas. Ya en 1936 mientras en la República democrática se carecía de carne, siquiera para comer, en la zona sublevada la corrida de toros no era un espectáculo raro. La mayoría de las más de 300 corridas celebradas en el período 1936–39 lo hicieron en la zona nacional. Esta diferencia entre la vida taurina entre uno y otro ban-

do la retrata perfectamente Luis García Berlanga en el filme *La Vaquilla*; en esta película de 1984, mientras en el bando nacional se preparan los festejos para una fiesta de pueblo —corrida con vaquilla incluida— a pocos kilómetros, una patrulla de soldados republicanos se prepara para robar la vaquilla con el único fin de alimentar sus precarios estómagos. El franquismo hizo de los toros una apropiación en toda regla, un síntoma de normalidad extendida a toda la geografía española a partir del 1 de Abril de 1939, el día que acabó la guerra. Una idea que posteriormente no haría ningún bien a la fiesta que quedará asociada al franquismo, especialmente en los primeros años de la monarquía democrática.

Recién acabada la Guerra Civil el saludo nacional —brazo en alto— se impuso rigurosamente. El himno nacional sonaba antes del paseíllo y nos queda como documento gráfico toreros, cuadrillas —incluido el picador a caballo— y público saludando con el brazo extendido.

El público de los años 40, al igual que todo lo que gira en torno al mundo de los toros, será distinto al que acudía a las plazas en los decenios anteriores.

Será un público mucho más suave y bondadoso, especialmente en el trato con los toreros. Si el público de principios de siglo hubiera sospechado que el toro que salía por chiqueros estaba afeitado o no tenía el peso reglamentario la plaza hubiera ardidado hasta los cimientos. El nuevo público —quizá encorsetado y miedoso por la rigidez del nuevo régimen— permitió estos abusos que pasaron pronto a ser habituales. El dolor de la Guerra Civil había hecho mella y en las plazas de toros lo que se buscaba era diversión. El público se vuelve menos exigente. El aficionado riguroso, serio e intransigente queda marginado. El aficionado de los 40 ya no impondrá toros y toreros. Al nuevo aficionado se le imponen cada vez más cosas durante los años 40. O bien acepta o tendrá que retirarse de los tendidos. De ahí la huida del aficionado exigente.

En esta época el público, aún soberano, concede orejas con extrema facilidad. Cuando no tiene suficiente le otorga el rabo y después una pata. Carlos Arru-

za llega a recibir las dos orejas, el rabo y las cuatro patas de un toro en una corrida en Valencia. De su condescendencia con los toreros quedaron muestras palpables. Incluso los críticos y periodistas, tan amigos y aduladores de los toreros en ocasiones, se vieron a veces en la necesidad de reprender al público por lo que ellos consideraban poco rigor a la hora de juzgar a los diestros. Como botón de muestra valga un extracto de la editorial titulada “Las espadas que no pinchan y las puyas que matan” aparecida en la revista *El Ruedo* el 3 de Marzo de 1949 a propósito del uso generalizado de la espada de madera en las faenas de muleta en detrimento de la de verdad: “No hay ya para qué insistir en la costumbre adoptada por los matadores de toros y aún de novillos, y de los más modestos, al emplear una espada de madera en vez de la de “verdad” durante las faenas de muleta. Como los toreros han advertido que los públicos no protestan, la mayoría de ellos buscan el procedimiento que les resulta más cómodo, por lo visto. En el puro entendimiento de la lidia, es un error, pues muchas ocasiones de poder matar bien un toro se malogran por ese “paseíllo” desde el tercio de la barrera, especie de “suerte” nueva que habrá que incluir en las futuras tauromaquias (...).”.

La espada simulada se impuso poco a poco a raíz de que fuera autorizado su uso por primera vez a Manolete, lesionado en un accidente de tráfico y al que el peso de la de metal le molestaba en exceso. Tampoco es que el público se volviera totalmente bondadoso. El cambio de actitud respecto a Manolete, antes incontestable y en 1947 repentinamente caído en desgracia en algunos casos dan fe de un peso de beligerancia en el aficionado que nunca desaparecería.

La afición, a pesar de todo, aún mantiene un prurito de autoridad; sus protestas obligan al gobernador civil de Madrid a imponer el 15 de Septiembre de 1939 una multa de 5.000 pesetas a la empresa de la plaza de toros de Las Ventas “por su negligencia y falta de respeto, al no tener una banda de música que ejecute los Himnos Nacionales con el honor y dignidad que éstos merecen, dando lugar en la tarde de ayer a una airada protesta del públi-

co”. Hay que hacer notar el tono pilítico–autoritario de la medida. No obstante la característica más destacada de este público de la posguerra será su adhesión total hacia los toreros y una asistencia masiva a las corridas de toros. Un espectáculo que considera como propio.

El toro chico

Mucho se ha escrito sobre la existencia de un toro demasiado pequeño en la posguerra, pero debe ser matizado. La guerra trajo consecuencias nefastas para las ganaderías. Según cálculos de Demetrio Pérez Alarcón en su libro *Los Toros de la Guerra y el Franquismo* en la zona centro, dominada por el gobierno republicano, se sacrificaron alrededor de 12.000 toros con destino al consumo alimentario. Desaparecieron numerosas ganaderías, especialmente en la zona llamada “zona roja”. No es que el toro bravo fuese una excepción. La reducción del ganado vacuno —de lidia o no— era, al final de la guerra, espectacular. Los datos siguientes demuestran que no había mucha carne, ni tan siquiera para comer:

Año	Vacuno <small>(en millones de reses sacrificadas para consumo)</small>
1933	597
1940	291
Reducción	34,3 %

Fuente: Gabriel Jackson. *Entre la reforma y la revolución 1931–1939*.

Las ganaderías quedaron diezmadadas y los toros que saldrían por chiqueros los primeros años de la posguerra eran pequeños, casi escuálidos. El campo se encuentra yermo de toros y se llega a adelantar la lidia de los mismos en un año. Becerros lidiados como novillos y uteros lidiados como toros están a la orden del día. Al ser menor el número de toros la selección es más difícil, o prácticamente no existe, debido a la ya referida rápida recuperación en el número de corridas que se dan en toda la geografía. No es extraño entonces que los diversos auto-

res de la historiografía taurina hablan de falta de “casta y trapío” o de la ausencia de “toros con fuerza, bravura, inolvidable estampa y fiereza”. Con estos argumentos se acusa a los toreros de la época de torear reses degeneradas. Las cogidas mortales del novillero Félix Almagro el 14 de Julio de 1939, la de Pascual Márquez también en Madrid el 18 de Mayo de 1941, y, sobre todo, la de Manolete el 28 de Agosto de 1947 demostraban que conceptos como casta y bravura son algo abstracto y de difícil comprobación y que los toros chicos, a pesar de todo, seguían teniendo peligro.

Las autoridades competentes se vieron sin embargo obligadas a intervenir en el desarrollo de la lidia por dos cuestiones de índole física. La primera atañe al peso de los toros, la segunda al afeitado de las reses. El reglamento por el que se rigen los espectáculos taurinos de la década databa de 1930. En él se establecían los pesos mínimos de las reses que debían ser 470 Kg. para plazas de primera categoría, 445 Kg. para las de segunda y 420 Kg. para las de tercera. Asimismo era obligatorio el Certificado del peso de las reses y los ganaderos estaban sujetos a multas por su incumplimiento. El ya reseñado esquilmamiento de la cabaña brava española hizo prácticamente imposible que se continuaran aplicando estas normas. Ante el fraude generalizado e inevitable que se estaba produciendo la Administración se vio en la necesidad de modificar los artículos 19, 27, 28 y 104 del Reglamento de Toros vigente desde 1930, relativos entre otros aspectos al número de caballos que debían de disponerse para cada corrida y al peso mínimo de las reses, que quedan suprimidos por O.M. del 24 de Marzo de 1941. Como consecuencia de estas modificaciones los toreros se enfrentaron a toros escuálidos. Encontrar en Madrid toros que apenas rozaban los 400 Kg. era la tónica de estos años: 402, 447, 470, 404 y 417 pesaron los toros en una corrida de San Isidro de 1947. En ciudades de menor importancia los toros ni llegaban a los 200 Kg. a la canal. Ante el abuso generalizado, las autoridades decidieron nuevamente establecer el peso mínimo de las reses en Abril de 1943. Esta vez los límites quedaron en 423 Kg. para plazas de primera,

401 Kg. para las de segunda y 397 para las de tercera. Hasta el año 1949 no se restablecen los pesos mínimos exigidos en el Reglamento de 1930. Aún así existía una especie de acuerdo tácito entre todos los estamentos de la fiesta para transigir lo necesario.

El gran problema fue que la utilización del llamado toro chico, inevitable en los primeros años, fue alargada en demasía de manera consciente. Así lo demuestra el hecho de que la cabaña brava española se recuperara espectacularmente durante esta década. Esta recuperación, necesaria por la demanda de un público ávido de festejos tiene datos concretos: Desde 1940 hasta 1949 se crearon un total de 28 nuevas ganaderías. En contraposición, en el período 1950–59 con una economía mucho más estabilizada sólo se crearon 22. Para continuar con las comparaciones que nos permitan una mejor visión histórica véase la tabla siguiente:

Período	nº de ganaderías creadas
1900 - 1909	9
1910 - 1919	8
1920 - 1929	18
1930 - 1939	15 (12 hasta 1936)
1940 - 1949	28
1950 - 1959	22

La demanda y consiguiente necesidad de toros bravos es tan grande que como ejemplo concreto, en 1944 y en 1947 se crearon 5 nuevas ganaderías cada uno de esos años, una cifra que no se supera hasta 1986.

Con estos datos queda especialmente de relieve que toros había; y suficientes. Lo que ocurrió es que la selección del ganadero se encaminó hacia un toro de menor poder y trapío. Un toro al que se habían acostumbrado torero y público y en cuya imposición tuvo que ver mucho la figura del apoderado de los toreos. Un personaje que merece un estudio a fondo.

El apoderado, la publicidad y el entorno de los toros

En los años 40 irrumpe con fuerza una figura que sería determinante para el devenir de la historia del toreo. Se trata de alguien que no pisa el albero de las plazas pero que ejercerá su mando sobre este mundo del toreo. Nos estamos refiriendo al apoderado. En realidad siempre había existido, era una figura administrativa, vínculo entre el torero al que representa y las empresas, las ganaderías, la prensa y, en última instancia, el público. Pero en estos años el apoderado será quien decida los aspectos básicos de la fiesta: qué toros, qué plazas y qué compañeros de cartel debe llevar su torero. Esta nueva figura de apoderado todopoderoso velará especialmente por sus intereses y los de su torero despreciando a la larga al público que se ve de pronto como un elemento ajeno a la lidia.

José Flores “Camará”, apoderado de Manolete, sería la figura trascendental en ese salto cualitativo que el apoderado adquiere. Controlará las plazas en las que actúe su diestro, evitará posibles rivales como Dominguín y elevará hasta límites increíbles para la época los honorarios de su torero y, por ende, de todas las figuras del toreo. Si bien es verdad que “Camará” es la persona que mejor simboliza el nuevo rol de esta figura, no lo es menos que impone, exige y consigue lo que quiere porque apodera a un torero extraordinario, preferido por el público, que llena las plazas y que, en gran medida, es el responsable indirecto por el aval que su figura ejerce. El apoderado se convertirá en una especie de gurú que guía la carrera de un diestro y hace y deshace carteles.

La avidez con la que el público recibe las noticias del mundo de los toros queda colmada con el nacimiento de la revista de información taurina *El Ruedo*.

do. Aparece por primera vez en Madrid el 2 de Mayo de 1944 como suplemento de la publicación de carácter deportivo *Marca*. El Ruedo surge por la necesidad de articular una relación más fecunda entre las llamadas gentes del toro y los aficionados. Una tradición que se remonta al *Boletín de Loterías y Toros* y a *La Lidia*, dos revistas decimonónicas de gran impacto social. En *El Ruedo*, fundada por Manuel Fernández Cuesta, ejercerían casi todos los escritores taurinos de los cuarenta y cincuenta, entre ellos Antonio Díaz Cañabate, Felipe Sassone, César Jalón “Clarito”, Gregorio Corrochano, ...

En los años previos al nacimiento de *El Ruedo* sería el semanario de divulgación general *Dígame* quien, junto a sus tradicionales noticias sobre espectáculos, sociedad, etc... ofrezca una interesante sección de información taurina. Dirigida por Ricardo García, *K-Hito* no sólo sirve de puente hasta la llegada de *El Ruedo*, sino que las crónicas taurinas firmadas por su director alcanzarían una alta divulgación como quedó demostrado al calificar a Manolete con un adjetivo al que el torero cordobés quedaría definitivamente ligado en el pensamiento de los aficionados: “El Monstruo”.

Junto a las revistas hay que destacar la importancia de tantos y buenos fotógrafos que realizan su labor durante la época. Entre los que ejercieron su profesión en las páginas de *El Ruedo* destacaron Luis Arenas en Sevilla, Chapresto en Navarra y Logroño, Valls y Sebastián en Barcelona, Cecilio en Bilbao o Zarco en Madrid. A todos ellos se unen los que ejercen en otros medios: Santos Yubero, Cano, Serrano, Ampuero, Finezas, Lara, Marí y tantos otros que harían la lista interminable. Y es que con la llegada de los años cincuenta La Fiesta va adquiriendo una capacidad de generar noticias e interés en el público que trasciende las plazas de toros.

Una luz sobre la época oscura de la tauromaquia. Las fiestas de toros en la primera mitad del siglo XVIII.

Pedro Romero de Solís / 1999

Durante el primer tercio del siglo XVIII, salvo excepcionales corridas extraordinarias, estuvo tácitamente prohibido, en todo el territorio bajo el dominio de la Monarquía española, correr toros.

Un tercio de siglo que, en algunos casos, como en el de Madrid fue un período aun más dilatado. En la capital del Reino, que sepamos, el rigor de la prohibición fue tan severo que impidió que se corrieran ordinariamente toros hasta 1737 en que se organiza una “corrida” para ayudar a la construcción de un puente sobre el río Manzanares que permitiera a los fieles acudir, sin dificultades, a la ermita de San Isidro. Esos años sin toros, prácticamente el tiempo de una generación, es decir, el tiempo suficiente para desaparecer, es lo que llamo la “época oscura de la Tauromaquia” ¿Cómo fue que no desaparecieron del todo? ¿Cómo eran las corridas de toros que, por fin, pudieron celebrarse en el segundo tercio del siglo XVIII?

En 1725, Felipe V decide levantar, por una vez, la prohibición para celebrar el conmovedor regreso de su hija la infanta María Ana Victoria de Borbón y Farnesio, que volvía del país vecino, después de haber fracasado el proyecto de su matrimonio con el heredero de la Corona de Francia. Esta fiesta será la señal, en el centro del poder administrativo, del comienzo de una erupción taurina sobre la piel entera de nuestro país: en efecto, aquí y allá, saltan noticias, inconexas, fragmentadas, incompletas, rumores al fin, de celebraciones, más o menos clandestinas, que nos señalan un resurgir, todavía tímido pero indomeñable, de nuestra ancestral costumbre de correr toros. Sin duda, esas débiles señales

fueron la primera luz de esperanza, el primer resplandor, que ilumina la época oscura de la tauromaquia.

Nos proponemos describir este opaco pero también heroico período, reproducir las distintas formas de sustitución de la tauromaquia caballescaca, observar las nuevas suertes que perpetúan el juego y celebrar, finalmente, el retorno victorioso de la fiesta, el triunfo de una tradición que, sin duda, nos distingue, nos hace distintos del común de los mortales. Intentaré reconstruir, de imaginar, cómo eran aquellas corridas y qué papel desempeñaron los distintos grupos sociales comprometidos en su creación.

En primer lugar voy a ocuparme de los toros y de la Nobleza ya que entiendo que van indisolublemente unidos. Numerosos historiadores contemporáneos, en plena sintonía con los valores sociales que han dominado nuestra época, avanzaron la proposición ideológica que afirma que “con la llegada a España de la dinastía de los Borbones los nobles abandonaron la Tauromaquia”. Esta afirmación, a fuerza de aceptada, ha terminado por convertirse en un lugar común que niega toda matización por lo que me he recomendado someterla a crítica.

A partir del siglo XVIII, una parte representativa de la Nobleza española se va a entregar, de una forma callada pero con una intensidad y creatividad extraordinaria, a la cría y mejora del toro de combate. Esta afirmación parece insinuarse en Madrid y Pamplona aunque los datos que poseamos no nos permitan afirmarlo tajantemente, ya sea en el caso de Madrid, por el corto número de corridas que se celebraron, ya sea, en el caso de Pamplona, por las escasas referencias que disponemos sobre la procedencia estamental de los ganaderos.

Ahora bien, la vinculación entre ganaderías de reses de lidia y Nobleza está abrumadoramente demostrada en el caso de Sevilla. La mayoría absoluta de las reses que se lidian en la primera mitad del

siglo XVIII en la Plaza de Toros de la Real Maestranza pertenecen a vacadas cuyos propietarios son nobles, es más, son caballeros maestrantes. Reordenando los datos transmitidos por Ricardo Rojas de Solís, marqués de Tablantes, resulta que al año siguiente de haberle concedido Felipe V a la Corporación de la Nobleza sevillana el privilegio de correr toros, es decir en la primavera del año 1730, la Maestranza inicia su actividad taurina pública con una memorable corrida, en su Plaza de la Resolana, donde todos los toros que se lidian pertenecen a ganaderías cuyos propietarios –los Marqueses de Valle–Hermoso, de Nevares, de Tablantes, de la Granja, de Medina y el Conde del Águila– son, todos, maestrantes de Sevilla. El éxito obtenido aconsejó repetir la función en el otoño de ese mismo año. Esta vez la fiesta, de carácter extraordinario³, estuvo organizada por el Ayuntamiento y tuvo lugar en la plaza de San Francisco con la asistencia del propio Rey Felipe V, a la sazón en Sevilla donde había venido a curarse de un mal de melancolía. Mas, a pesar de ser el Cabildo ciudadano el que organizase la fiesta, no sólo los toros pertenecieron a vacadas de la Nobleza sino que también los toreros fueron tres “caballeros maestrantes” asistidos, cada uno, por cincuenta lacayos. Así pues, los nobles, aunque aceptemos que no se prodigasen, tampoco habían dejado, como se ve, ni de cuidar sus vacadas ni tampoco de ejercitarse en la monta a la jineta. Cuarenta y nueve títulos de Castilla, todos pertenecientes a la nobleza sevillana, todos maestrantes, envían toros a su Plaza a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Algunas de estas vacadas, como las del Conde del Águila o la del Marqués de Valle–Hermoso, eran tan largas que pudieron asumir, ellas solas y en más de una temporada, la responsabilidad de proveer de toros a la Plaza de Sevilla. En fin, estos indicios me parecen suficientemente elocuentes para descubrir la entrega fervorosa de la Nobleza, desde principios del siglo XVIII, a la cría y a la selección del toro de lidia.

Existen ciertos elementos equívocos que han colaborado a sostener la falsa suposición de la retirada nobiliaria de las fiestas de toros. Por ejemplo, no se

puede olvidar que una buena parte del estamento nobiliario, como era de prever, participó en la Guerra de Sucesión permaneciendo fiel a la dinastía hasta entonces reinante en España, la dinastía de los Austrias, de modo que, la victoria de las armas francesas, produjo, por fuerza, su retraimiento social. La Guerra de Sucesión supuso también, entre otras pérdidas, la derrota de la caballería ligera española y, con ella, la monta a la jineta que era, como se sabe, la disciplina ecuestre con la que los nobles quebraban rejones y movían los ejércitos montados. Por otra parte, la nueva táctica de combate de las armadas europeas, introduciendo el fusil y la bayoneta de codo, hizo desaparecer, en las formaciones, la distancia que exigía la dimensión de las picas, fue suprimido el intervalo entre los hombres y, en 1728, se introdujo en las filas de los soldados españoles el “paso cadenciado”. Los movimientos de los ejércitos se ralentizaron y el caballo fue refrenado. Algunos famosos capitanes se aproximaban a las filas enemigas al mando de sus compañías con los caballos al paso. Acabo de verlo recreado, cuidadosamente reproducido, en Barry Lindon, una de las películas más brillantes que dirigió Stanley Kubrick, recientemente fallecido. La escuela histórica de equitación española quedaba, definitivamente, obsoleta. No siendo, por consiguiente, el momento ni de los jinetes españoles, ni de la nobleza tradicional, muchos nobles, distanciados de las nuevas tácticas militares de la misma manera que abandonaron el ejercicio del combate también se ausentaron de las fiestas públicas y, en consecuencia, de los brillantes palenques de las ciudades y de la Corte. La otra parte de la Nobleza, aquella que se mostró partidaria de la nueva y más progresiva dinastía, por “cortesía” adoptaron la monta al “estradiote”, la cual, incompatible con el correr toros, forzó su claudicación. Por otra parte, los cortesanos que rodeaban a Felipe V, en su mayoría franceses, presionaban para que el Rey mantuviera la prohibición de un ejercicio en el que ellos, dados a la monta a la brida, no podían sino fracasar. Se entiende que, en Madrid, la prohibición fuera más rigurosa que en otros sitios donde la influencia francesa no era tan notoria, tan comprometida. Así pues, una gran parte de la acti-

vidad ociosa de los nobles, ya fueran de una u otra "sensibilidad", la dedicaron al campo, a la caza, al desarrollo agrícola, al cultivo de la invención técnica, etc., en fin, buena parte del interés colectivo de la Nobleza se desplazó a sus señoríos, iniciándose, a partir de ese momento, una nueva inclinación por la agricultura que si, por una parte, se adelanta al próximo, al inmediato advenimiento del concepto de la propiedad "burguesa" de la tierra, por otra, renueva, en el paisaje rural, la arquitectura de los cortijos que, por su nombre mismo, pequeñas cortes, señalan, aunque sea a nivel simbólico, un punto de ironía, de distancia, ante el nuevo mundo que se les imponía.

Así pues, en el sistema general de actividades agrarias del siglo XVIII, brillará con una luz de excepción el cultivo de las ganaderías de reses de lidia: en esas manadas de animales silvestres, los nobles invertirán, además de su ilusión, buena parte de su concepción de la vida y de la muerte. En efecto, la ganadería de toros de lidia será el resultado de proyectar la concepción nobiliaria de la vida sobre la muchedumbre animal. La nobleza había probado el valor de sus vástagos en el torneo y fijado esa cualidad moral en el linaje a través de una política matrimonial que solía realizarse en el interior de un círculo casi parental y que buscaba, a través de alianzas de sangre, transmitir y aumentar el "valor" de sus futuros miembros. El principio esencial de esta política de sangre consistía en prohibirse toda unión con cualquier familia marcada por un estigma de deshonra, sobre todo, la cobardía². La búsqueda del toro bravo sigue un procedimiento análogo: por una parte, los ganaderos instituyen parentelas en los animales silvestres formando hatos que aíslan del exterior —los que se llaman rebaños cerrados— e impiden, en su interior, que se produzcan apareamientos libres. Es decir, las conexiones consanguíneas o familiares, entre los animales, dejarán de regirse por la aleatoriedad de la naturaleza para ser, en adelante, dirigidas por una política ganadera que, al igual que la del "linaje", estará orientada al fortalecimiento de la "casta", a la reunión y concentración de las cualidades que exige el combate.

La prueba de valor característica de la nobleza —el torneo— fue reproducida, desde principios del siglo XVIII, en la explotación ganadera con el nombre de tiente: esto es, un combate controlado con los animales jóvenes que permitía eliminar todos aquellos que se mostraban escasos de fuerza, cortos de bravura, menguados de fiereza. Se comprende que el grupo social del que surge la invención del tentadero tuvo que ser la Nobleza o cualquier otro que estuviera plenamente participado por el sistema de valores nobiliarios. Sabemos, por un documento fechado en 1717 del Archivo Municipal de Pamplona, que Francisco Melgón, factor de un importante ganadero de Benavente, al ofrecer sus toros para la fiesta de San Fermín se declaraba seguro de que todas sus reses resultarían excelentes pues acostumbraba a "probarlas" a los tres años de modo que las más bravas se devolvían al monte después de ponerles nombre para, años después, lidiarlas, mientras que las otras, las desechadas, se vendían para carne o se castraban para dedicarlas a la labor. En los últimos años del mismo siglo, José Blanco White, describía en la cuarta de sus famosas Cartas de España, un tentadero que tuvo ocasión de contemplar en su juventud, antes de partir para el exilio en Inglaterra, en los siguientes términos: "*Hacia el comienzo del verano los ganaderos andaluces, que son por lo común hombres de gran fortuna y rango social, invitan a sus amigos a la tiente de los becerros nuevos, que tiene por objeto seleccionar a los que van a ser destinados al ruedo (...). Estas reuniones son fiestas en toda regla. Alrededor de los muros del patio que sirve de plaza de toros se coloca un andamiaje especial para acomodo de las señoras. Los caballeros esperan a los becerros montados a caballo (...). En las muñecas de las damas (...) se ve brillar una gran profusión de brazaletes y colgantes de oro y plata (...). Todos los jinetes llevan una (...) garrocha con la que sólo tratan (...) [de] resistir la embestida de los novillos (...). Podría suponerse que unos animales tan jóvenes se espantarán a la vista del jinete (...) pero no (...), suelen, por el contrario, repetir los ataques (...) Para que sea digno de los honores del ruedo, el novillo debe atacar, varias veces, al ga-*

rrochista (...) aguantando el aguijón de la vara". Blanco White insiste diciéndonos que el becerro que titubeaba en la tiente demostraba públicamente su escaso valor siendo de inmediato moralmente "despreciado" y, por la fuerza de la prueba, asimismo "depreciado": en consecuencia, los vaqueros, sin piedad, lo derribaban por tierra, bien para someterlo al yugo, esto es, a la dimensión esencial del esclavo, bien para destinarlo al matadero donde, convertido en carne, perdía la posibilidad de adquirir un nombre y quedaba reducido al mero valor de una "cosa". Sólo el que pasaba la prueba le esperaba el más alto destino, combatir como un guerrero, alcanzar la fama, morir como un héroe, adquirir notabilidad y distinción, lograr, en fin, simbólicamente, algo análogo a la condición nobiliaria.

Me interesa retener, de esta magnífica descripción de un tentadero en un cortijo andaluz, a finales del siglo XVIII, el ambiente de justa caballeresca que lo presidía. El texto parece sugerirnos, además, que cuando Blanco asiste al tentadero, éste ya era un ritual suficientemente codificado, lo que implicaría que tuviera ya varias decenas de años de vigencia y ejercicio. Si unimos esta noticia con la que acabamos de referir del Campo de Benavente constataríamos que esta técnica ganadera dirigida a la obtención de bravura pertenece por entero al siglo XVIII. Es el momento de volver a recordar que la virtud cardinal del caballero residía en el valor, en el coraje, en una braveza de ánimo tan en perpetua excitación que le hacía preferir la honrosa muerte antes que la vida vergonzosa. Ese mismo comportamiento es el que trató el ganadero de extraer del fondo instintual y misterioso del toro silvestre para fijarlo en su carácter y poco a poco ir convirtiéndolo en un toro de lidia. Así pues, cuando recordamos la tiente, no nos podemos sustraer a la evocación de la justa nobiliaria y nuestro espíritu emigra, de un juego a otro, saltando el espacio de los siglos. Evocamos el palenque de damas ricamente ataviadas, las cintas de seda flotando al viento, la armadura de los picadores, el movimiento de las lanzas rematadas con puyas de acero reluciente, el instante de la carga, el fragor del embroque, la

convulsión de la herida, el olor acre de la sangre, en fin, una tras otra, las manifestaciones envolventes que forjan y exaltan los valores de la nobleza. Pero no nos equivoquemos, en la dramatización del combate, que posteriormente se representará en el ruedo, los espectadores no siempre se identificarán con los toreros sino que, arrastrados por una pasión dionisiaca, muchas veces lo harán con el toro para ponerse contra el caballero, contra el poder, frente a la autoridad, pero ¡ay! mientras más intensa sea esa confrontación, con más eficacia interiorizarán los valores sociales que, ocultos, transporta el toro: valor, fiereza, bravura, en suma, nobleza. Los mismos valores del estamento aristocrático que —¡curiosamente!— también se le exige mantener al matador, al héroe popular. Toros, matadores y espectadores, en virtud del entusiasmo festivo, quedan unidos por el sortilegio de un mismo valor, apasionadamente compartido, el valor de la nobleza.

Ahora bien, si desde el punto de vista de la explotación del agro, la formación de ganaderías de reses de lidia supuso elevar las tareas pecuarias, en ese siglo menospreciadas, hasta lo más alto del Arte de la Agricultura, la erección subsiguiente de plazas de toros, con la posibilidad de reunir en un mismo espacio a un numeroso concurso de personas, era la forma arquitectónica elegida, tanto para ser la caldera donde se forjara un nuevo poder, el poder de la opinión colectiva, como también para levantar el formidable círculo lítico donde contenerlo, donde controlarlo. Es decir, tras la construcción de las plazas de toros es preciso descubrir la voluntad político-social de la Nobleza de liderar la sociedad fraguando alianzas con la nueva mayoría social, con el pueblo. No quiero pecar de prolijo pero me gustaría recordar que hubo corridas de toros que se organizaron en Sevilla sólo con la intención de sufragar los gastos necesarios para recoger de la calle una cantidad de pobres, prácticamente insoportable como decían los analistas de la época, que andaban, sin hogar, mendigando por la ciudad. El crecimiento del número de habitantes de las capitales durante el siglo XVIII fue general. Una población de componentes sociales y comarcales completamente nueva, distinta, se fue formando a lo

largo del siglo XVIII. Las nuevas corridas de toros iban dirigidas a esta nueva población y la Plaza de la Real Maestranza de Sevilla se propuso, nada menos, que albergarla en su totalidad.

Ya tuve ocasión de explicar, fijándome en el aforo previsto para la Plaza de Sevilla, que los promotores de corridas de toros en el siglo XVIII proyectaban unos edificios gigantescos. Por ejemplo, el aforo diseñado para la plaza de Sevilla ascendía a 14.000 espectadores. La población de Sevilla menguada de pobres, de ancianos, de menores, de sacerdotes, de frailes, de monjas, de antitaurinos, de abúlicos y de perezosos, coincidía exactamente con la capacidad proyectada. La Nobleza sevillana había construido un edificio civil con unas dimensiones en las que cabía... ¡la totalidad de la ciudad activa! En consecuencia, la contribución de la plaza a la formación de la mentalidad colectiva tuvo que ser determinante, incalculable³.

Sin duda alguna, detrás de estas cifras, se esconde el proyecto de transformar radicalmente la fiesta de toros y convertirla en una auténtica manifestación ciudadana total. Aquí, en Sevilla, asistimos, pues, a la invención del primer espectáculo total de multitudes. Esta construcción, insisto, hay que verla en su dimensión política correcta: es el aspecto arquitectónico de la estrategia nobiliaria de recuperación política de la ciudad. Las corporaciones de la nobleza que existían en algunas de las ciudades más importantes de la época —Sevilla, Granada, Ronda—, con diferencia de pocos años, deciden construir, a su costa y bajo su responsabilidad, otras tantas plazas de toros, arquitecturas por primera vez especializadas en la exhibición de estos combates y en la concentración de públicos de dimensiones hasta entonces inimaginables.

Desde el punto de vista de las plazas de toros, los años treinta, del siglo XVIII, son muy importantes porque se decide su inmensidad y se inventa su circularidad, ambas características que, si es cierto que se rescatan de los edificios de la Roma clásica —son los primeros balbucesos del “neoclasicismo”—, simultáneamente, también facilitan la lidia y determinan su evolución. La circularidad, desde el punto de vista del espectador, era tan determinante

como que, al poderse contemplar todos los unos a los otros, generaba un sentimiento desconocido en la ciudad, era la primera vivencia de unidad colectiva, el sentimiento radical de pertenencia a un grupo social cargado de protagonismo y negatividad, de oposición y exigencia. Sin duda se trata de la primera experiencia espiritual de la moderna idea de “pueblo”. Entendemos que la fascinación que tuvieron por los toros los viajeros de la época no estaba alimentada sólo de exotismo oriental y barbarie primitiva.

Ese sentimiento de identidad nunca se había experimentado. Una voluntad de poder, un vértigo colectivo, emanaba de la disposición envolvente que determinaba la revolucionaria arquitectura circular. El clamor que, a veces, se elevaba, atronando el espacio —la voz de la colectividad— a veces se hacía oír contra la autoridad. Ese rugido inquietante parecía deducirse de la propia arquitectura concéntrica. El peso, la influencia, el poder del espectador sobre la función forzó a los toreros a entrar en una dinámica de invención, de temeridad, de arrojo completamente nuevo. El público influía poderosamente tanto en los toreros como en los ganaderos que se veían obligados a moldear sus acciones en clave pública. Aquí, en Sevilla, en la Plaza de la Real Maestranza, por consiguiente, se produjo la primera manifestación de opinión pública. En resumen, el toro bravo y la plaza de toros, la estimación radical de la bravura y la expresión soberana de la opinión, fueron las aportaciones, esenciales como se ve, que hizo la Nobleza del siglo XVIII, a la corrida de toros y, por supuesto, al sistema de valores que la produce y la reproduce. Valores que, fijémonos si, por una parte, iban a liderar la evolución de las fiestas de toros, por otra, son los mismos de los que proviene la identidad señorial de nuestro pueblo.

A partir del momento en que Felipe V, en 1725, decidió organizar una corrida para consolar a su hija y burló su propia prohibición, el rigor antitaurino de la corte comienza a relajarse. El Rey concede, cuatro años después, a la Real Maestranza de Sevilla el privilegio de correr toros y fue, asimismo, este melancólico Rey, el que nombró “caballerizos de cam-

po” a toreadores para premiar sus más lucidas actuaciones.

Como era de esperar, las noticias que nos llegan de la celebración de algunas fiestas de toros en la España del primer cuarto de siglo, provienen, sobre todo, de ciudades pequeñas, de villas y pueblos periféricos de las grandes ciudades. Corridas que, aunque las sepamos desde el punto de vista administrativo rigurosamente prohibidas en la capital del reino, sin embargo por el estudio de Ramón Cabrera sobre la prensa del siglo XVIII, sabemos que la Gaceta de Madrid recogía corridas que se celebraban en Pinto, en Tarazona, en Chamartín, en Aranjuez, etc. Es muy probable que investigaciones futuras en archivos de pueblos y ciudades más periféricos, nos descubran auténticos hervideros taurinos y constatemos que el pueblo nunca perdió el contacto festivo y sacrificial con sus toros. Tenemos algunos datos, van apareciendo otros, nos viene llegando, con venturosas noticias, un viento festivo con un fuerte olor a toro. Pero no son sólo noticias. Realmente son, sobre todo, gentes, ríos de gentes, que provienen del fondo del país y que se acercan a las ciudades cuya población, en este siglo XVIII, va a aumentar, después de un siglo de estancamiento. Pero, con sus esperanzas de una vida mejor, con su deseo de incorporarse a la urbanidad, estas gentes traen también sus formas peculiares de jugar con los toros y llegarán con su tenacidad a mostrarlas, años después, en el centro mismo de las plazas públicas. En estas ciudades en crecimiento y en plena transformación, con nuevas y distintas necesidades de alimentación, el abasto de carne y, por consiguiente, el matadero, con sus concentraciones de trabajadores culturalmente situados entre el campo y la ciudad, va a ser el espacio donde va a producirse la mezcla, la alquimia, de tantos y diversos juegos como traen del agro, del monte o de la sierra, los nuevos ciudadanos, el proletariado urbano. La moderna corrida de toros, desde su primer balbuceso es, sin duda, una fiesta urbana. Fiestas en los pueblos, villas y ciudades de pequeño rango, de una parte, y continua emigración del campo a la ciudad, de otra, fueron los movimientos sociales que permitieron que, a pesar de las

prohibiciones públicas, nuestra fiesta no se perdiera y pudiera refugiarse en los mataderos. Así, tan pronto como las condiciones políticas lo permitieron, saltaron al centro emblemático de la ciudad, a la plaza, conmoviendo la vida pública.

A finales del siglo XVII, la evolución de la táctica militar, en la medida en que había “refrenado” los caballos en el campo de batalla, facilitó el éxito “moderno” de la vara de detener y, con ella, de una lidia que se basaba más en el sosiego del caballo y en la habilidad de vaciar al toro del embroque que en el nervio y el vértigo de la jineta. Toda la tauromaquia moderna empezó a basarse en la naturalidad de los avances lentos, en la mayor contención del cuerpo, en el ahorro de energía física, en el desarrollo de una economía de medios a cambio de una mayor destreza y, por supuesto, en la observación, estudio y comprensión del enemigo. Es el momento de los varilargueros y de su vara de detener. Un arma que después pasaría, con ciertas transformaciones en el sentido de aumentar su agresividad, a la que denominamos actualmente “puya”. La vara larga era un palo de madera, generalmente de fresno, armado con una punta de hierro de tres caras, que a la distancia de “una pulgada”, es decir, a dos o tres centímetros del extremo, llevaba un limoncillo o rollo de cuerda y estopa muy apretado que servía para que la punta no profundizara ni hiriera más que superficialmente al toro, por mucha fuerza con que el varilarguero apretara, pues ésta nunca podía ser mucha por cuanto que, montado sobre un caballo sin peto, la ejecución de la suerte exigía vaciar al toro por la izquierda de la cara del caballo mientras que tiraba de las riendas hacia la derecha buscando salir lo antes posible del embroque. En ese instante, además, intervenían, los capeadores para hacerle el quite del toro al caballo y al picador. La gran diferencia entre la suerte de varas de entonces y de ahora estriba en que antes los chulos intervenían, una y otra vez, con sus capas, para proteger al caballo de la brava codicia del toro mientras que hoy, por el contrario, los hombres de plata parecen actuar para proteger, con sus quites, ... ¡al toro! ¡qué cambio!

Veamos, a continuación, qué nos dicen las informaciones de la época sobre la ejecución de la suerte de la muerte. Dejémosnos guiar por la comparación de dos corridas, una celebrada en Madrid en 1737 y la otra en Sevilla al año siguiente, que conocemos, la primera por un documento administrativo de la época publicado por Baltasar Cuartero y la otra por una Métrica descripción debida a la pluma de Joseph María Mato y publicada en en 1738. Pero, incluso, antes de fijarnos en la muerte de los toros averigüemos ¿cómo era el despliegue real de la corrida? ¿cómo se sucedían las distintas suertes? ¿cómo se distribuían el tiempo y el espacio de la fiesta los representantes de los distintos grupos presentes en la contienda?

El primer anuncio corresponde a una fiesta de toros celebrada en la plaza redonda de madera de la Casa–Puerta perteneciente a la Archicofradía Sacramental de San Isidro. Se trataba de una corrida de 20 toros de “acreditadas ganaderías”, donde se lidiaron, por la mañana, algo menos de la mitad de los animales como “toros de prueba” para picadores o varilargueros. En esta primera fase intervinieron picadores armados con vara de detener de los que sólo se sabe que la mayoría eran “andaluces”; por la tarde, rompieron rejones caballeros apadrinados por nobles titulados. Un documento de época descubierto por Cuartero previene, asimismo, que hubo “banderillas frías y de fuego, dominguillos y otras diversiones”. La corrida finalizó con la muerte del toro por lanzada de a pie.

El texto sevillano es una larga versificación titulada “Métrica descripción de las plausibles reales fiestas que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla ha celebrado... en obsequio de las solemnnes nupcias que celebró el señor don Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias, con la señora doña María Amelia, princesa real de Polonia” de la que podemos obtener datos preciosos sobre el contenido de la “corrida” que tuvo lugar en la Plaza de San Francisco. Ambas funciones, la de Madrid y la de Sevilla, casi en todo semejantes, variaban, sin embargo, en tres puntos que se nos antojan esenciales:

En primer lugar, Mato, en ningún momento, consigna que los toros lidiados en Sevilla, por la mañana,

fueran “toros de prueba”. En segundo lugar, que en la función sevillana, los toreros de a pie, después de haber asistido a los picadores por la mañana y a los caballeros por la tarde, como cierre de fiesta y a la hora de mayor expectación, lidian, ellos solos, seis toros. En tercer lugar, que en Sevilla no aparece la suerte de la “lanzada a pie”. Veamos qué significan estas diferencias.

¿Qué sentido tiene la desaparición de los “toros de prueba”? En la década de los 30 la selección del ganado no había llegado al punto de sofisticación de hoy día y la “media corrida” de la mañana se denominaba “de prueba” para, en el caso de que los toros elegidos resultaran inservibles, esto es que fueran mansos, pudieran ser rechazados y sustituidos por otros de igual o distinta procedencia. Esta fórmula se mantiene en Madrid bastante más años que en Sevilla donde cae pronto en desuso, seguramente, porque en Andalucía Occidental, la cría de ganado de lidia era ya capaz de garantizar un nivel de bravura suficiente como para hacer ya impertinentes los “toros de prueba”. Sabemos que en plazas de especial importancia, como la de la Puerta de Alcalá de Madrid, el toril llegó a tener dos puertas, una, para los toros del Norte de España y, otra, para los toros del Sur. Tal distinción entre toros navarro–aragoneses y castellano–andaluces tenía, por supuesto, sus consecuencias prácticas: sin duda, según su procedencia, los unos eran más aptos para unas suertes que para otras. Los espectadores, qué duda cabe, tendrían sus preferencias marcadas por un toro más que por otro, elección que llevaría implícita, simultáneamente, la preferencia de unas suertes sobre otras y, más allá, de unos toreros que practicaban una forma de torear navarro–aragonesa y, otros, andaluza. La adaptación del toro de la nobleza al toreo del pueblo sevillano estaba ya en avanzado proceso de realización y tan adelantado que ganaderías situadas en el radio de demanda de la plaza madrileña ya producían, a la manera andaluza, reses de lidia con garantías suficientes como para suprimir los “toros de prueba”.

Por la tarde, en el curso de una función teóricamente más vistosa, retenían el protagonismo los caballeros montados que rompían garrochones y re-

jones en los toros. En esta fase de la fiesta, debido a la forma de montar y a la dimensión sacrificial de la tauromaquia caballeresca, aunque tenían su papel los chulos y capeadores, los cuales, incluso, a veces, se veían obligados a realizar quites arriesgados y a rematar toros malheridos y aplomados, no se empleaban tan a fondo como cuando toreaban los varilargueros que, por principio, no mataban a las reses. Ya lo hemos dicho, la vara de detener nunca hería gravemente a los toros por lo que la muerte por espada era siempre el complemento de la fiesta y caía, por entero, bajo la responsabilidad de los toreros de a pie. Esta circunstancia la empezamos a ver perfectamente reflejada en los contratos. Por ejemplo, la Archicofradía de San Isidro obliga a los capeadores a dar muerte a los toros que han sido rejoneados o parados con la vara larga. Este documento resulta tanto más interesante cuanto que, con él, surge en la capital del Reino la primera prueba de unos toreros que, de una parte, aparecen denominados por su nombre y con ajuste independiente de los toreadores y, de otra, porque disponen de peones subalternos, esto es, que forman cuadrilla.

Rendido el toro ante el caballo, pero no por ello del todo abatido, el primer magistrado de la plaza, daba paso a otras suertes que entretuvieran al público y agotaran aún más al animal antes de dar la orden de matarlo.

En Pamplona y en Madrid, era el momento de las diversiones, de las invenciones y de las temeridades. Era el momento de realizar las suertes denominadas: “La charla de los embozados”, la simulación del “distrahido” y la pantomima bufa del “lisiado”, tres suertes que han abandonado las corridas de toros y subsisten, como tantas otras, en las charlotadas; era el momento, asimismo, de la suerte de “quebrar” según la hacía el navarro licenciado de Falces al que Goya dedicó una estampa de su Tauromaquia, de la suerte del “cuarteo”, de la de “parchar”, también inmortalizada por Goya esta vez en uno de sus famosos cartones, de la suerte de “las sortijas” que ha pasado a constituir la suerte principal, el núcleo, de la tauromaquia aragonesa, del emocionante “salto al trascuerno” con reminiscencias cretenses y que subsisten en las

corridas que se celebran en las Landas francesas, de la de “mancornear” que Goya atribuye, en unos de sus maravillosos grabados, a Martincho, un torero navarro–aragonés de la década de los 30. Esta suerte, llegada directamente de las tareas camperas, volvió, expulsada de los ruedos andaluces, de nuevo a su paisaje natural, al campo, y hoy la podemos contemplar en tientas y herraderos. Era, asimismo, el momento de la suerte de “saltar al toro desde una mesa con grillos en los pies” que practicó, a partir de 1739 en la plaza de Pamplona y, después, en la de Zaragoza, con sobrecogedora temeridad el mismo Martincho, de la suerte del “salto con garrocha”, habilidad que inmortalizó Goya cuando estampó a Juanito Apiñani realizándola limpiamente en la plaza de Zaragoza aproximadamente en 1750 y que hemos visto realizar este año de 1999 en el emocionante espectáculo de Salvador Távora. Los toros en 1830 con el que se inauguró la II Feria Mundial del Toro. Por entonces se ejecutaba, también, la suerte americana de “montar el toro” o “jalipeo” que, a tenor del número de estampas que circularon en su época y de las que le dedicó Goya, deducimos que debió de gozar de una aceptación popular enorme. Desde la altura de nuestro tiempo comprendemos que, en ella, nada menos que se anunciaba una práctica –el rodeo– que echó raíces en dos de los más importantes países de América, en Estados Unidos y en México. En fin, fue también el tiempo de las suertes de “mojigangas”, “estrados” y “palenques”: entre los que cabe destacar el “palenque de burros” y la “mojiganga de la carroza” ambos grabadas asimismo por Goya estando, por Del Campo, documentadas sus realizaciones. Además de todas estas suertes citadas, en el caso de que fuera necesario “alegrar” al toro se le colocaban “arponcillos”, “azagayas” y banderillas “frías” y de “fuego”.

Así pues, pasado el momento de los “toreadores” —los hombres a caballo—, el atractivo de la fiesta se hacía del todo popular y se ejecutaban unas suertes, entre serias y bufas, que generalmente procedían del campo, de la experiencia de la explotación agropecuaria. Estas suertes las traían al centro del ruedo esas gentes que llegadas de pueblos

lejanos que, por marginados, se habían substraído a las olas prohibitivas del poder, y que no dejaban de emigrar hacia las grandes ciudades, siguiendo, generalmente las veredas de la carne y pasando, antes de acoplarse a la ciudad moderna, por la experiencia liminar del matadero.

Algunas de estas suertes contemplaban, como es lógico, también la muerte del animal. Numerosas y pintorescas eran las formas en que nuestros antepasados pasaportaron a los toros de lidia. La más antigua y que más veces, en el primer tercio de siglo, se puso en práctica fue la del desjarrete. Esta suerte llevaba hasta la plaza los ecos de la modalidad de sacrificio más antigua, aquella en la que la asamblea de sacrificantes, negando cualquier forma de responsabilidad individual, actúa en tumulto. En efecto, si hemos de creer a García Dueñas, en las corridas más antiguas, al toque de desjarrete, la muchedumbre se arrojaba al ruedo armada de palos, chuzos y venablos y corría atropelladamente a matar el toro como podía. Goya, fascinado por estas atroces incandescencias arcaicas, graba, en la lámina 12 de su Tauromaquia, la suerte poniéndole un rótulo revelador: Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas. Sin embargo, en la década de los 30, el análisis de los materiales utilizados nos permiten hacernos la idea de que los toreros de a pie, llegando el momento de doblar a la res, se la cedían al “alanceador”, un mozo que daba la lanzada a pie. En el caso de que no hubiera alanceador, los toreros de peón, le echaban al toro en la cabeza una capa o ferreuelo, momento en aprovechaban para asestarle cuchilladas cómo y donde podían.

Ahora bien el que, en las plazas de los años 30, se avisara en el programa de fiestas que se daría la lanzada a pie manifiesta hasta qué punto la suerte, ante la violencia del tumulto, significaba un anuncio del avance de la modernidad y, con ellos, de civilidad. La suerte de la lanzada debió dominar absolutamente, salvo en Andalucía, en la mayor parte de la España taurina de la época. Por ejemplo, en Pamplona, en las 30 corridas de San Fermín que se celebraron entre 1720 y 1750, en 24 funciones los toros murieron alanceados.

La *Métrica descripción* de la corrida celebrada en la misma época nos muestra en Sevilla, sin embargo, un panorama bien distinto: en primer lugar, los capeadores hacen el paseíllo, solos, detrás de los varilargueros formando unidad y sometidos a una disciplina de mando: “*También salieron ocho Capeadores; / De los que Juan Rodríguez fue el primero, / Que de dichos de à pie Toreadores / Tuvo la dirección en el terreno*”. Pero la modernidad que se traduce del texto de Mato es tan sorprendente como que, aquel que tiene “la dirección en el terreno”, nada menos que es ya un “primer espada”: “*Después que los picaban, ocurría / De los Capeadores la destreza; / Que de diversas suertes confundía / De los soberbios brutos la fiereza: / Vanderillas con garbo, y osadía / Les plantaban con rara ligereza, / Hasta que de la espada à el golpe fuerte / A la que quiso matar, le daban muerte*”.

Al amparo de la oscuridad de estos años y mientras que en otras plazas se está saltando con garrocha, mancorneando, poniendo sortijas y parches, haciendo alardes con grillos, etc., en Sevilla se ensaya la estructura fundamental de la luminosa corrida de toros moderna. La tauromaquia sevillana, abandona decenas de suertes agrarias, se desembaraza de todo cuanto pertenece a lo circense, expulsa lo que mueve a risa, cercena todo cuanto es sobrenatural., y las devuelve a su lugar de origen, al campo, a los villorrios, a las asambleas de caricatos. Mientras, decidida, escoge, para la lidia, una vía ascética y depurativa que le lleva a la última, a la suerte suprema, a la suerte donde el matador, solo y a pie firme, sin ayuda de nadie, se enfrenta cara a cara con el toro.

Quizás nos ayude a distinguir el papel de Sevilla en la época oscura de la tauromaquia si acudimos al anuncio de otra corrida celebrada diez años después, en 1748, en la Plaza de madera de la Puerta de Alcalá de Madrid, de la que se han ocupado Diego Ruiz Morales y Francisco López Izquierdo. Ahora veremos producirse, por primera vez en Madrid, lo que ya habíamos visto ocurrir en Sevilla: el reconocimiento de la emancipación de las tareas del lidiador de a pie. La corrida madrileña de 1748, convocada por la Sala de Alcaldes de Madrid, se

componía de 18 toros de la vacada de D. Pedro Mercadillo, regidor perpetuo de la ciudad de Salamanca, de los cuales seis fueron picados, por la mañana, con vara larga y, por la tarde, caballeros quebraron garrochones sobre otros seis toros asistidos, una vez más, en uno y otro caso, por capeadores. La función prosiguió con la actuación de tres cuadrillas de toreros navarros, andaluces y castellanos, matando, cada una, sucesivamente, su toro.

La corrida madrileña de 1748 se aproxima notablemente a la de Sevilla de 1738: ya no hay “toros de prueba”, los toros pertenecen a un regidor perpetuo y, por consiguiente, a un miembro del estamento nobiliario, lo que nos indica, además, que en el campo de Salamanca se están ya organizando las ganaderías según el modelo andaluz. Constatamos, en el curso de la misma comparación que, mientras tanto, en Madrid y en Sevilla se han caído del cartel los dominguillos, la lanzada a pie y, muchas otras de las invenciones que acompañaban, poco antes, a las corridas. Nos consta, no obstante, que lo que en Madrid y Sevilla se olvida, en realidad, prosigue en otras plazas españolas, como las de Pamplona o Zaragoza por mucho tiempo todavía, pero lo que nos interesa subrayar en esta ocasión es la tendencia, identificar las líneas fundamentales por las que se desplaza hacia el futuro la corrida de toros.

Ahora bien, de la comparación entre las dos corridas lo que me parece que debe ser destacado es que Madrid no solamente ha aceptado la cuadrilla independiente de toreros de a pie sino que, dando lo que parece un paso adelante, las identifica regionalmente y las hace competir, rivalizar, cada una con su toro, en el ruedo. Así, el toreo andaluz, dominante en ese momento, revalida su cetro, frente a la tauromaquia del Norte, en la plaza de la capital del Reino mientras el poderoso toro andaluz desaloja.

Para el avance del toreo a pie fue fundamental, como se comprende, el nuevo papel del varilarguero armado con una vara de detener incapaz de infligir la muerte y que exigía, por consiguiente, la intervención de los peones en el sacrificio definitivo de los toros. En estas nuevas circunstancias, el sosiego del torero, el refreno de los caballos, la brillante ex-

hibición de la naturalidad fueron haciéndose de más en más populares y el espectáculo de ver luchar frente a frente, sin lanzas, sin picas, sin rodela, sin escudos, sin más protección que la seda suave y urbana de los trajes multicolores y sin más arma que la sutil capa y el estilizado estoque, en fin, el momento de matar a los toros a pie, se convirtió en el instante más intenso de la lidia. Esta hazaña taurina es la verdadera protagonista del final de la tercera década del siglo XVIII. La suerte de la muerte, desde el tumulto del ataque colectivo, sin dirección fija, sin reglas razonadas, en la medida en que avanzaba en contención y se convertía en una faena individual, fue convirtiéndose en el momento central de la Fiesta Nacional. Y, por haber suprimido las mediaciones con las que el propio caballo difuminaba la dimensión heroica del combate singular, la lidia a pie se hizo aún más emocionante. Este fue el momento en que los lidiadores audaces y temerarios, aquellos que derrocharon un valor alucinante, y que se mostraban capaces de sobreponerse no sólo ejecutando lances que por su quietud exigían nervios de acero, sino también a las atroces exigencias que reclaman las prácticas sacrificiales.

Frente a la espectacular perfección de las exhibiciones de doma, a la serena belleza de la monta de escuela, de la finura expresiva de una práctica milenaria como es la equitación, los toreros de a pie, chulos, aventureros, gentes del “mogollón” tuvieron, para ganar protagonismo y mantener el interés, que forzar, hasta extremos hoy día imposibles de imaginar, la osadía, la gallardía, la temeridad en sus combates con los toros, tuvieron que fundar su propio arte y para fijar al público construyeron el primer espectáculo que producía las imágenes más emocionantes allí, en ese terreno milimétrico, imposible, que existe entre la vida y la muerte. De esa actividad agonística y tremenda, de estos grupos de matadores arriesgados y valientes, surgieron los espadas que, a partir de 1735, empiezan a sonar por los mentideros de las ciudades, por las dependencias de los mataderos, por las veredas de la carne, por las juntas de rufianes y por las gavillas de ventureros y siempre, por donde se cruzaban estos caminos, se hablaba con asombro de la habili-

dad y el valor, que hacían gala para “usando la mu-
letilla, esperando al toro cara a cara y a pie firme,
matar al toro cuerpo a cuerpo”.

El entusiasmo que empezó a rodear a estos nuevos
matadores fue, desde un principio, multiplicado por
la rivalidad regional que entre ellos se desencade-
nó. Es más, no nos fue difícil mostrar, incluso, cómo
la propia autoridad —la Sala de Alcaldes de Ma-
drid— contribuye a que se plantee una verdadera
rivalidad entre las cuadrillas del norte y del sur, en-
tre las distintas formas de torear, enfrentamiento
que, convenientemente dramatizado y asumido co-
lectivamente por masas de espectadores, hasta ese
momento nunca vistas, fue capaz de ritualizar una
gigantesca contienda nacional y contribuir a la for-
mación de una común opinión pública mayoritaria,
de un Estado unitario. Las rivalidades en las plazas
del Ruedo Ibérico, unas entre hombres y toros lle-
vadas hasta el límite mismo de la vida y, otras, en-
tre pueblo y autoridad, movilizándolo a decenas de

miles de personas en numerosas ciudades y villas,
contribuyeron a que, al final, fuera obviada una Re-
volución bajo el modelo de la de Francia. En este
sutil pero, también, clamoroso enfrentamiento de
grupos sociales se abandonó la revolución política
y el pueblo lideró, con la invención del toreo mo-
derno, una extraordinaria revolución artística ¡Viva
el arte y la fiesta de los toros!

Notas

1. Utilizamos los adjetivos “ordinarias” y “extraordinarias” para
calificar aquellas corridas, en el primer caso, que se celebraban to-
dos los años en unas fechas fijas como suelen ser las patronales
y, en el segundo, las que se convocan con motivo a un aconteci-
miento excepcional vinculado a la Realeza o a la Iglesia como, por
ejemplo y respectivamente, una boda principesca o la canoniza-
ción de un nuevo santo nacional.

2. Para el concepto de “valer más” en la nobleza acudir a García
de Salazar, L.: *Las Bienandanzas e Fortunas*, Bilbao, Diputación
de Vizcaya, 1967, 3 vols.

3. Romero de Solís, P.: “La Plaza de Toros de Sevilla y las rui-
nas de Pompeya” en *Revista de Estudios Taurinos*, 1996, IV,
13–94. espectáculo.

Opinión y ensayo

Lecturas del rito. La raíz ideológica de los toros

Juan José Fernández Palomo / 1992

**Estudiando la polisemia inherente en
todo ritual, asistí a un curioso coloquio
de antropólogos, esa especie de
pirotécnicos intelectuales que despliegan
interminables ríos de argumentos para
hablar de cualquier cosa menos del
hombre.**

Fue allí donde nació la idea de este artículo. Ad-
vierto, antes de que el lector siga leyendo, que yo
no soy antropólogo ni presunto.

Todo ritual, cualquiera que sea el origen, significa
algo; se despliega toda una legislación para que di-
cho ritual sea cumplido, una legislación compuesta
de signos que debemos indagar, descodificarlos y, si
es posible, interpretarlos. Pero el ritual permanece
en el tiempo apenas ligeramente modificado, casi
estático; mientras que los significados de los signos
que lo conforman sí son susceptibles de ser modifi-
cados, movidos y reinterpretados a lo largo del tiem-
po y sus avatares. Dicho de otra manera, como tal
esconde su origen en el pasado, el signo lo inventa,
más o menos conscientemente, el hombre de cada
época. A veces se ven cosas y otras veces se “quie-
ren ver cosas”.

La Fiesta de Toros es, no sólo sino también, un
rito. Muy mediterráneo tradicionalmente, pero qui-
zás no tanto, como apuntan nuevas teorías. Pero,
¿cuál sería la raíz ideológica de la corrida de toros

tal y como la vemos hoy? Es en esta pregunta en la
que voy a basar esta digresión.

Los ritos, como el teatro, —tal vez rito de ritos—,
hoy desvirtuado, son como una maqueta en la que
se ve reproducido el sistema social. Cualquier ma-
nual básico de Antropología lo presenta de forma
evidente; sin embargo no debemos olvidar que no es
sólo un modelo de realidad sino también “para” la
realidad: no lo que hay, sino lo “que debe haber”.
Así, el rito alcanza su carácter pedagógico, una suer-
te de “educación sentimental”, término muy diecio-
chesco acuñado precisamente cuando la corrida de
toros, empieza a tomar la forma que le conocemos.
¿Qué se aprende en los Toros? ¿Cuál es la vocación
pedagógica de este ritual? Planteando estas cues-
tiones pretendo responder a la que da origen a mi
razonamiento.

La Fiesta de Toros tiene una clara raíz católica, aso-
ciada a las fiestas religiosas de manera comproba-
da y evidente. Es un rito donde se lleva a cabo un
sacrificio, donde el torero aparece como un sacer-
dote oficiador, con su capote de paseo ricamente
adornado y con una imagen asexuada. Los iconos
semejant a los de la misa católica: la capilla, santi-
guarse, “hacer la cruz”, la “verónica” (por Santa
Verónica), etc.

Pero hagamos otra lectura contradictoria. El toreo
puede verse como héroe y modelo de salvación,
modelo de éxito carismático y de individualismo. Y
esta es una lectura eminentemente calvinista, la raíz
misma de la Modernidad como se entiende desde fi-
nales del siglo XVII. Esta otra lectura —no exclu-
yente— permite hundir la raíz ideológica de las co-

rridas en la Ilustración —época de reglamentos, recordemos—. Y qué es la Ilustración sino la laicización del calvinismo. Esta muestra de la corrida como “glorificación” del éxito personal es de clara inspiración puritana, nacida tan al norte de donde celebramos la Fiesta. Bueno, debo precisar: hablo de la corrida urbano–burguesa que conocemos reglamentada, no de las capeas rurales, donde esta lectura no podría hacerse.

Incluso la interpretación sexual de la Corrida de Toros es de claro análisis calvinista. Fue en la Inglaterra de la Restauración (s. XVIII) cuando el sexo y el amor se convierte en cosa de dos, la lascivia y el sexo estaba fuera y pasa a estar dentro. Nace así la sexualidad, como pasión administrada, como juego de la mujer que flirtea lo necesario, que administra los embites del varón, dosifica su lujuria y se mantiene hasta conseguirlo en matrimonio. Aparece esa mujer falsamente casta, la que crea una necesidad que nunca es satisfecha; es decir el paradigma de la hipocresía puritana. Es en esa época cuando aparecen las novelas rosas de éxito inmediato (Richardson, más tarde Austen), que no eran más que instrucciones para la mujer virtuosa, intentos de “profesionalizar” la castidad: puro calvinismo.

El paralelo es claro, en la corrida se explica el destino de los varones. El torero —travestido—, mujer, incita al varón, toro, se le engaña, se administra su empuje...

Lo que pasa es que los tiempos cambian, los roles cambian y ahora la seducción se queda sólo en eso, observen, si no, el “ruedo” de cualquier discoteca. Pocas faenas se rematan y, en definitiva, lo que impera es el “toreo salón”; excesivamente nos tememos.

Pero no es sólo un paralelo sexual. El destino es mucho más amplio: es el éxito, la distinción del resto de iguales con sus baches y su premio. Y esto sí que es realmente una consecución eminentemente puritana. De acuerdo que la concepción protestante excluye el sacrificio, derramar sangre, el oficio pomposo..., pero nosotros tratamos de leer el fondo, no la forma.

El primer reflejo intelectual de mentalidad moderna, entendida ésta como manera de dirigir la conducta humana, será posiblemente la figura de Hamlet. No lo digo yo; es este un argumento suficientemente probado: Hamlet como la encarnación del héroe moderno, transición hacia una manera diferente de entender nuestra realidad. Hamlet estudió en Wittemberg, donde Calvino expuso su tesis. Su convulsa duda, su afán por alumbrar lo oculto son predecesores de la Ilustración, un canto oscuro, a la vez favorable, a lo que se esconde tras el destino, las dudas el afán intelectual del hombre.

Goya y sus monstruos nacidos del sueño racional son la misma cosa. Tras un escaparate, para algunos monstruoso o truculento, aparece una forma de entender y —lo que es más importante—, de explicar la conducta del hombre.

El argumento basado, subjetivamente y con razón, en la crueldad la Fiesta de Toros, se rebate por sí mismo. Nada podemos hacer contra los que esgrimen la crueldad gratuita e innecesaria como ingrediente principal del Arte.

Pero: ¿y si los toros no son Arte? Si hubiésemos fabricado una manifestación artística a partir de un rito de aprendizaje y consejo, si en el ojo del huracán estuviese la raíz de ciertos comportamientos presentes y futuros ¿qué argumento esgrimiría contra este fondo?

Moralidad y cuestiones éticas en torno a las corridas de toros

Fernando González Viñas / 1992

¿Constituyen las corridas de toros una costumbre bárbara que debe ser abolida en la Europa del siglo XXI? ¿Son inmorales? Para Fernando Savater, según su “Aproximación a la tauroética”, estas dos preguntas no son equivalentes.

Savater se hace eco de la existencia de inmoralidades sumamente refinadas que ningún bárbaro hubiera pensado cometer jamás, lo mismo que hay barbaridades que conmueven de puro éticas. Savater tiene por moralmente buenos los actos humanos (voluntades y conscientes) que pretenden contribuir a la autoafirmación, reconocimiento y salvaguardia del hombre por sí mismo. La ética así entendida es un propósito y también una obligación del hombre para con los hombres, distinta de la piedad que puede profesar hacia otros elementos o manifestaciones no personales del cosmos en que vivimos. Literalmente llegó a decir:

“La ética es, sin duda, una forma de discriminación activa entre lo que es humano y lo que no lo es: la moral no es una actitud de reverencia general del hombre ante el universo, sino una disposición audazmente unilateral y universal a favor del hombre, dictada en la intimidad de su propia voluntad libre, por el hombre mismo. (...). Generosas vaguedades del tipo “hay que respetar todo género de vida” o “es malo infligir dolor a cualquier ser sensible”, son afirmaciones que pertenecen a creencias religiosos pero no a la moralidad autónoma y humanista en cuanto tal”.

Aún compartiendo su opinión, es de notar que olvida Savater que lo que él llama “generosas vaguedades” son afirmaciones formuladas por el propio hombre, el mismo que en un principio sacrificaba animales a los dioses y que ya no lo hace. Por tanto, esa moral humana ha cambiado y

habría que preguntarse cuál es la correcta, la que propugna Savater o la de una mayor sensibilidad hacia el animal.

En cuanto a los derechos de los animales, dárselos significa para Savater incurrir en dos tipos de disparates éticos: el disparate franciscano de “todos los seres animales poseen por naturaleza idéntico tipo de derecho” y el disparate positivista de “nadie tiene derechos por su propia naturaleza hasta que le sean otorgados por alguien”.

Se olvida la inexcusable condición de reciprocidad que el reconocimiento de un derecho comporta. Derechos y deberes son uno. Si tienen derechos no pueden tenerlos más que humanos, pues lo que no hay son derechos animales, como tampoco deberes animales. A los animales se les utiliza, pero no se les contrata.

Ciertamente tiene razón Savater, —al menos éticamente—, pues lo que hacemos es proyectarnos (los humanos) antropomórficamente al animal y ponernos en su lugar.

Pongamos un ejemplo. ¿Tiene el animal derecho a nutrirse de alimentos para ser comido por nosotros? Quizá sea así, pero yo haría la siguiente pregunta: ¿Por qué está perseguido por Ley el engorde artificial de ganado mediante hormonas? ¿Acaso es porque el animal tiene derecho a nutrirse “naturalmente” o porque mediante esta técnica estará antes suficientemente gordo para su destino final y por ello, le impedimos vivir algún año más de lo que viviría alimentado por métodos “tradicionales”? No. Esta prohibición, por Ley, existe porque las hormonas pueden traer consecuencias negativas para la salud humana.

Esta explicación entronca con la del amor hacia los animales. No es que el animal tenga derecho natural a existir. Que le pregunten a los dinosaurios por el derecho natural a vivir (como dice Savater). La respuesta es que a nosotros nos gusta un mundo donde podamos ver ballenas y elefantes, aunque sea

en zoológicos. Ese es el verdadero amor del hombre por los animales.

Por otra parte, y centrándonos en el toro, dicen los taurinos que nadie lo ama más que ellos, que reconocen su belleza y ensalzan sus gestas, o sea, su bravura. Independientemente del trato que recibe y que estudiaré posteriormente, el toro bravo existe porque asistimos a las corridas de los toros. En 1627, desaparece en los bosques de Polonia, el último antecesor del toro bravo: el auerochs o uro primigenio. Su causa no fue la evolución, sino que su ferocidad implicaba sólo una función para este animal: ser cazado. La misma situación hubiera podido vivir el toro, pero este ha tenido más suerte; aunque sería mejor decir que ha sido el hombre quien ha tenido esta suerte, porque ha encontrado una nueva utilidad para el fiero animal. Y en este término, utilidad. Muy duro, pero las especies que no son útiles para el hombre han ido desapareciendo. Por ejemplo, el número de lobos ha ido descendiendo progresivamente hasta que hace poco fue declarada especie protegida.

Por tanto, las corridas de toros permiten la utilidad y consiguiente subsistencia del toro o lo que es lo mismo, el amor de algunos por él.

En una encuesta que realicé en un instituto de F.P., los contrarios a las corridas llegaron a decir que “viva libre y salvaje en el campo”. Es esta una sociedad asentada sobre la base capitalista de lo positivo y lo útil. Lo anterior sería una quimera. Queda pues en la conciencia de cada uno si moralmente es mejor la desaparición del toro de lidia o su utilidad.

Yo me inclino por la segunda conclusión. Los toros llevan una vida completamente libre, que no salvaje, apartados en el campo en manadas. Durante cuatro o cinco años tienen mayor independencia que la mayoría de los animales —si exceptuamos a los que habitan los parques protegidos—. Después de esta vida natural, se les lleva a una plaza de toros donde mueren tras veinte minutos de supuesto sufrimiento. Otros bóvidos reciben un trato totalmente diferente: tienen una muerte digna, —término éste muy humano—, pero viven prácticamente encerrados y engordados a marchas forzadas. El fin último

de ambos es el mismo, servir de alimento a los humanos. Podríamos hacer también referencia al buey. Su vida transcurre monótonamente bajo un yugo, y además castrado: acudo en esta ocasión a un poema de Rubén Darío, donde un toro y un buey dialogaban. El primero ante el sonido de los clarines preguntaba al segundo: ayer el sol y el viento. ¿Hay algo más negro que la muerte? Respondió el buey: el yugo.

¿Cuál es la elección ética más correcta? ¿Se puede hacer un cómputo matemático de años por minutos de sufrimiento, dividido en metros cuadrados?

Por otra parte no está del todo claro la llamada martirización del toro en la plaza. El toro cuando sale a plaza lo hace en un estado de excitación suma. Los antitaurinos llevan muchas veces a los coloquios banderillas y picas para resaltar el daño que se le produce. No hay que negar ese daño, pero sí hay que aclarar que el cuerpo del toro no es humano y que por tanto las medidas deben ser comparadas en proporción.

Para los que asistimos asiduamente a las corridas, podemos ver que el estado de excitación del toro le impide notar en la mayoría de las ocasiones el daño físico que los antitaurinos, siempre ajenos a la fiesta, le atribuyen. Sin embargo es perfectamente perceptible, que a la hora de la muerte, si ésta se ejecuta todo lo mal que yo he llegado, a veces, a ver, evidentemente, recibe un castigo y un dolor, pero el concepto de sufrimiento es completamente humano. El sufrimiento es un problema intelectual y no se puede determinar físicamente, como aducen los antitaurinos.

Algo que desconocen totalmente los antitaurinos es que el toro recibe un daño psicológico mayor que el daño físico (según un estudio veterinario). El salir de los toriles a un mundo desconocido y sin salida, la plaza, y el intentar cornear y sólo hacerlo al aire mientras un trapo le engaña, le produce una grave perturbación. Se puede acusar que nos estamos riendo de un animal. ¿Pero lo nota, lo siente él? ¿Y qué se hace en las investigaciones científicas con animales? Ponemos a un ratón a andar sin parar en una rueda giratoria. Creamos seres nue-

vos combinando genes. Utilizamos a los monos para transplantes y estudiamos la reacción de los animales ante diversos productos químicos. Todo ello con único propósito: el bienestar humano. No nos preocupamos por el dolor psicológico o físico que recibe el animal.

Tanto todos estos usos —que es lo que son— que recibe el toro, como los reciben igualmente los destinados a alimentarnos, tienen un objetivo fundamental, el bien del hombre. Ese “bien” significa que el hombre se conciente o crea que posee, lo que podemos llamar el bienestar. No el bienestar social, sino fisiológico. El hombre se encuentra a gusto cuando está bien alimentado, bien vestido, y vive en un mundo acorde con sus ideales y objetivos. Sobre el vestir y alimentarse, podría el hombre vestirse con tejido sintético, o comer solamente vegetales. Nada hay que ello lo impida. La existencia de vegetarianos (posiblemente los únicos autorizados para hablar en contra de las corridas), así lo demuestra. Pero el hombre prefiere comerse de vez en cuando unas chuletitas de cordero y vestirse con abrigos de pieles. Esto supone al hombre nada más y nada menos que un bien “moral”. Físicamente no es necesario, pero moralmente se sentirá satisfecho.

También los protaurinos se sienten moralmente satisfechos cuando presencian lo que ellos llaman una buena faena, otros hablarían de una obra de teatro, de una buena película, etc... ¿Cómo justificar entonces que las corridas de toros son inmorales y no las chuletas de cordero? En última instancia ambas producen un beneficio moral último y no son absolutamente necesarias para nuestra supervivencia.

A este argumento hay que unir un dato más. El toro, una vez muerto, es consumido por el hombre, con lo cual, nos produce nuevamente un bien moral. ¿Significa esto entonces que deberíamos organizar festejos con todo bicho viviente para recibir satisfacciones dobles?

Antes de la llegada de la Ilustración, toda Europa poseía variados tipos de juegos con animales. La Ilustración supuso la razón, que acabó con tanta barbarie y crueldad, según algunos autores (Mos-

terín, por ejemplo). De todos modos, esa supuesta razón, no fue en realidad nada más que una reacción sensiblera desde el poder. Y digo sensiblera, porque lo que se hizo fue esconder los maltratos a animales, y no evitarlos.

Ya hemos podido comprobar cómo lo que temían los poderes públicos y eclesiásticos no era otra cosa sino las muestras de crueldad y barbarismos que al público le servían de mal ejemplo. Por ello, con la Ilustración se suprimió y escondió lo más evidente de los maltratos de los animales. Las corridas de toros y algunas otras fiestas escaparon de ellas. Por otra parte, no nos acordamos de acusar de inmoral el cebamiento de ocas para producir foie-gras, ni tampoco de la ejecución de terneros porque su carne es más blanda (siempre se ha dicho que las mujeres y los niños debían salvarse primero).

Lo que se ha intentado desde la Ilustración, es evitarle al hombre el daño moral que supone lo evidente: que el animal es, en general, alimentado y humillado para el beneficio humano.

Se puede argumentar en contra, que la lidia del toro es una morbosidad y nunca podrá ser un bien moral, ni una muerte digna —término muy humano— para el animal. Pero ¿cómo podría tener validez moral esta afirmación, cuando vemos por la televisión programas en los cuales un niño de caracteres asiáticos se cae de un columpio, camina tambaleándose y llorando hacia su padre, mientras éste lo está grabando en vídeo y, en vez de acudir en ayuda de su hijo, se ríe tanto o más que nosotros? ¿Y no es morboso un zoológico?

El abuso del hombre con el propio hombre es uno de los argumentos que superan en inmoralidad a las corridas de los toros —si fueran inmorales—. Si estableciéramos una escala de valores no serían las corridas uno de los hechos de mayor inmoralidad presentes y necesarios de exterminar antes del siglo XXI.

La corrida de toros no puede verse como algo de puertas para adentro. Si miramos lo que ocurre dentro de la plaza, puede que nos sintamos sensibilizados con la suerte de está corriendo un animal. Al salir de ella, podemos ver fácilmente que existen

para el hombre preocupaciones mucho mayores, y que su existencia no es excesivamente ética.

¿Cómo podemos quejarnos de la muerte de 6.000 toros de lidia al año, cuando diariamente muere más gente de hambre? Simplemente pasa, que una cosa la tenemos aquí, presente, y la otra la evitamos cuando podemos. ¿Qué grado de perturbabilidad nos produce la guerra Yugoslava y cuánto la muerte de un novillo? Y si nos preocupan las dos cosas, ¿por qué no aparecen nunca en los periódicos el número de animales muertos en Bosnia–Herzegovina por bombas serbias?

Lo verdaderamente inmoral no es la celebración de corridas de toros, sino la hipocresía de la doble moral.

Pero esto es algo completamente humano. Es la cultura del hombre. Precisamente un hecho cultural lo son las corridas de toros. Si la cultura es un conjunto de elementos materiales y espirituales que distingue unos pueblos de otros, la inmoralidad del hombre con sus semejantes es la cultura global hu-

mana. Y las corridas de toros son simplemente una pequeña muestra de cultura autóctona.

Bousset (teórico del absolutismo), decía que “*el árbol de la civilización ha de regarse con sangre*”.

Se habla de que debemos superar esa cultura y llegar a una era de paz y amistad, en definitiva una era más humana, ¿pero no supone eso en realidad una deshumanización? La prueba está en Suecia, un país neutral, sin violencia aparente, con un bajo índice de delitos, sin corridas de toros. ¿Y qué sucede?, que posee uno de los índices más altos de suicidios de Europa. Sencillamente ha ocurrido que el hombre ha dejado de ser tal, se ha deshumanizado, se aburre.

Quisiera acabar este trabajo con una frase de Orson Wells en la película *El tercer hombre*: “*En Italia, durante la era de los Borghia, asesinatos, violencia, corrupción: Leonardo Da Vinci, Miguel Angel, Raphael. En Suiza ha habido 900 años de paz, ¿y qué nos han dado?: El reloj de cuco.*”

Los universos míticos de Camarón y Curro

Juan Carlos Cabrera Jiménez / 1992

En esta tierra donde se siente la tragedia, y la muerte se convierte en rito, donde somos elocuentes en el dolor, ha muerto

Camarón de la Isla.

En este tránsito donde siempre se sale a hombros y la mayoría sólo dejamos una frías líneas en algún registro o acta, donde alcanzar la gloria desde los

sueños infantiles, sólo es posible dentro de la personalidad sobrante de esta Andalucía y de sus más hondas expresiones. Es, con la ausencia de José, cuando se han unido aún más los dos universos que míticamente representan Camarón y Curro. Una amistad artística que también une a las personas.

Camarón quiso ser torero y cuando iba a las tiendas terminaba cantando: ese era su sino. Este cruce de intenciones lo podemos constatar con otros flamencos, desde Antonio Chacón, Caracol padre,

Aurelio, el Niño de Marchena, el Príncipe Gitano, hasta Rancapino y Turronero. Pero en esta doble dedicación tauroflamenca, podemos hablar también de toreros como: Juan Belmonte, Sánchez Mejías, “El niño de la Palma”, Rodolfo Gaona, e incluso Manolete. O escuchar las grabaciones de Juan de Dios Pareja Obregón, de los Peralta, o a Antoñete, Curro Romero y Gitanillo de Triana en un disco por fandangos. Y es que si Camarón era íntimo de Curro, Manolete lo era de Caracol. Así que no nos extrañen las frecuentes uniones entre toreros y artistas flamencos: Rafael el Gallo y Pastora Imperio, Sánchez Mejías con la Argentinita, Chicuelo con Dora la Cordobesita, Antonio Márquez con Concha Piquer, Aparicio con Maleni, Paquirri con la Pantoja, y Curro fue yerno de la Piquer.

Y es que cante y toros son amistades de siempre, que se reúnen en la taberna. Donde el aficionado, palabra peyorativa en origen, puede dialogar a gusto sobre el duende, la gracia, la majestad, la ortodoxia... Sobre los misterios comunes del cante, los toros, y el vino.

Estos dos hermanitos gemelos como los llama Andrés Amorós, se han ligado en singulares espectáculos que combinan toreo y cante. Con fechas recientes han sido hermanados en un festival de Badajoz, o el intento de Écija organizados por Tagore. Dos tipos de expresión que presentan numerosos denominadores comunes. Una fraternidad que ya han estudiado, entre otros, González Climent, Félix Grande y Quiñones con Blas Vega.

Como lo define Jean Marie Legomodeuc en su espléndido artículo “*Arte Flamenco y Tauromaquia: dos discursos homólogos*” (Candil, Revista de Flamenco. Peña Flamenca de Jaén, nº 76), el flamenco y la tauromaquia son dos elementos vivaces enraizados en la cultura popular andaluza. Sus representaciones dramáticas, donde los sentimientos se exacerban. Dos tipos de expresión pasionales que traducen una vuelta a lo esencial, a lo auténtico, es decir, a los valores y sentimientos primordiales del hombre.

Tienen términos comunes: temple, compás, tercio, remate, tientos, palmas y olés; y, como el lenguaje,

son una expresión viva del pueblo andaluz. Es el pueblo el que se expresa, el que se manifiesta mediante estas dos artes populares. En lo referente al cante, Luis Melgar y Ángel Marín en su libro *Arte, genio, y duende*, nos dicen, que está en constante evolución, al igual que el toreo: como manifestaciones creativas que son. El artista aporta lo esencial, la sinceridad y la espontaneidad, a los cantes o cánones del toreo, que son fruto de una sabia evolución. Y es que cualquier cambio, que transgreda las formas y estructuras de su pureza, en vez de enriquecer, dañará seriamente los pilares artísticos. Y no es porque falte inspiración sino porque son un arte ya con solera, con una madurez casi perfecta en sus concepciones estéticas.

El toreo al igual que el flamenco es un arte atemporal que se desvanece en el tiempo. Para entenderlo tenemos a la envidia que se acrecienta entre los aficionados, que por la edad o por otras razones han tenido la suerte de ver u oír tal o cual artista. De ahí el carácter fetichista, o ese cante o esa faena que uno intenta recordar cometiéndolo el absurdo de torear con un paño o de interpretar aquel cante que no sonará igual.

Eduardo Durán, el gitano poeta, en un artículo del *Libro de oro de la tauromaquia*, llega aún más lejos en la identificación entre toreo y cante jondo. Compara los estilos del cante con los del toreo, así nos habla que han toreado por soleares Belmonte y Manolete; Joselito por tarantas y por malagueñas del Mellizo y por el estilo de Juan Brevia y que murió en Talavera toreado por soleares. Para este autor, como para otros, podemos hablar de una escuela cordobesa de estilos sobrios, basado en gustos estéticos y de poderosa personalidad, y de otras escuelas, en cuyas aulas se sentarían tanto toreros como cantaores. Y en este ambiente “tauroflamenco”, como lo llama González Climent, es donde el arte será premiado con “olés”. Exclamaciones que reflejan la emoción de un momento, y que suenan en ocasiones similares. Como si fueran los mismos públicos, esos aficionados que son los únicos que gustan del “duende”, que poéticamente definió García Lorca “*Es un luchar y no pensar... sube por dentro desde la planta de los pies... es el misterio,*

las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte". Por eso, como dice Eduardo Durán: "de todas las bellas artes, torero y cante son los que más emocionan a los espectadores, las que más compenetran a los públicos con los artistas, porque los funden en la misma emoción".

Como hemos visto, la relación íntima de estas artes, es un hecho, que estaba ahí desde siempre. Una

simbiosis que arranca desde las más hondas maneras de expresión, que la configuran como manifestaciones únicas, que apagan a la modernidad y que provocan a la intelectualidad; por ser manifestaciones legítimas de un pueblo al cual representan, dentro de un contexto "light", que margina a la cultura propia y acoge productos foráneos, que nunca sabrán expresar nuestros sentimientos, dentro de un comportamiento estético que se sabe creativo y efímero.

Las mujeres toreras y la prensa inglesa

Sarah Pink / 1993

Durante las últimas semanas se han publicado en la prensa española varios artículos sobre la mujer novillera "Cristina Sánchez". La mayoría de las noticias fueron sobre su debut con picadores, que tuvo lugar el 13 de febrero de este año en la feria de Valdemorillo.

Se han ofrecido varios documentos sobre esta corrida y varias entrevistas con Cristina Sánchez en los periódicos españoles, la televisión nacional y las revistas taurinas. Además John Hooper, un periodista inglés que trabaja en Madrid, ha escrito un artículo que ha ocupado la portada del periódico inglés *The Guardian*, y que dice así:

"Ole grande para la torera valiente

Ayer los críticos taurinos aclamaron únicamente a "Cristina Sánchez" de veinte años, al hacer una notable demostración de valor durante su primera salida en España como torera profesional.

Para "El Mundo" era "rebosante de valor"; para "El País", "una torera valiente", incluso el crítico del periódico conservador ABC, reconoció que aunque antes hubiera dudado, ahora había obtenido una muy buena impresión en su debut.

Hasta 1964 a las mujeres se les prohibió torear a pie. Cristina Sánchez es de un barrio de la clase obrera del sur de Madrid. Desde entonces ella es la tercera mujer que ha toreado para ganar dinero. Ninguna de sus predecesoras sigue todavía activa en la plaza.

Cristina salió en la procesión ceremonial que se hace antes de la corrida, vestida con un traje de lu-

ces de color malva y oro. A su salida el delicado público, que estaba asistiendo a una de las corridas más tempranas y más frías de la temporada, la aplaudió mucho. Sin embargo, si al inicio de la corrida se le ofreció el aplauso con ánimo y aliento, al final se hizo en señal de respeto.

Los pases y movimientos de Cristina eran todavía nerviosos. Han destacado los críticos que ella todavía no puede modular la velocidad del toro cuando embiste, algo llamado "temple" por los aficionados.

Pero derrocha pundonor que es el aire de dignidad que resulta de poseer un sentido de honor elevado. Además tiene valor en abundancia.

Antes del momento en que la cogió el toro, éste la había derribado ya una vez durante los pases finales. Se levantó, parecía que estuviera más enfadada que asustada, y continuó haciendo una sucesión de movimientos excepcionalmente peligrosos.

En la cogida, destacó el hecho de que ella fuese más frágil y ligera que la mayoría de los hombres. Se encumbró mucho más alto en el aire que si lo hubiese hecho un hombre. Pero se levantó y se puso fuera del alcance de los cuernos del toro con una agilidad que pocos hombres pueden lograr.

Al volver a matar con decisión al toro se ganó un torrente de aplausos y el presidente le concedió una oreja."

John Hooper escribe también en *El Mundo* y ha publicado otro artículo en el suplemento del domingo de este periódico. Este artículo se refiere al impacto del artículo anterior de *The Guardian* y nos informa que:

"Muchos lectores se quejaron del espacio dedicado a las fotos. Algunos criticaron el que mi crónica no llevara ninguna condena, fuese explícita o implícita, del toreo. Otros dijeron simplemente no poder comer su beicon con huevos después de ver aquellas imágenes de un animal herido y sangrando y de una muchacha a escasísimos centímetros de ser cogida por sus astas".

John Hooper nota que "a lo largo de los años *The Guardian* — como otros periódicos británicos— ha

publicado fotos igual de chocantes de toreros y toros, sin que nadie armara un escándalo. Parece que la sustitución de mujer por hombre es suficiente para curarnos todos de cierta insensibilización en lo que al toro se refiere" (El Mundo, 20–21 febrero. Pag.6).

Reconozco que tiene sentido el argumento de John Hooper, pero no es nada profunda su explicación del porqué a los ingleses no les gustaba ver a una mujer torera en la portada del *The Guardian*. Yo creo que la explicación debe ser más compleja: varían mucho las actitudes en contra del toreo en Inglaterra. John Hooper se refiere a los estereotipos ingleses, por ejemplo el de los huevos y beicon creo que lo hace en broma, pero hay que notar que muy poca gente come tal desayuno en Inglaterra, y que es mucha la variedad de desayunos que comen los ingleses tal como la variedad de las razones por las que diferentes personas se oponen al toreo. Quizás tenga razón argumentando que no les gusta ver a una mujer enfrente del peligro, pero al mismo tiempo hay muchos ingleses que me han dicho que les gustaría que el toro fuese el ganador de la corrida, y que éste mate al torero. Estas ideas se deben relacionar con otros temas culturales dominantes en Inglaterra, por ejemplo los de los derechos de la mujer y los derechos de los animales.

Durante el año pasado se publicaron algunos artículos en revistas inglesas —por ejemplo *Marie Claire*— sobre el tema de las mujeres toreras. En 1992 en España fue tema de actualidad. En Inglaterra existía el doble pensamiento de la reconciliación entre los derechos de las mujeres para poder ser toreros y ganar la igualdad con los hombres, y los derechos de los animales para no ser utilizados en las corridas de toros. Por un lado habría que celebrar los éxitos de las mujeres pero al mismo tiempo había que lamentar el trágico final de los toros. Este conflicto no surge muy a menudo en la cultura inglesa. Los periodistas al intentar entrar en la contradicción, tuvieron que representar los animales y las mujeres como víctimas de una tradición institucionalizada y han podido mostrar su simpatía por los dos bandos.

Me parece un asunto muy interesante para entender por qué a los ingleses no les gusta el reportaje sobre Cristina Sánchez. Es el problema de la tradición, de idiomas y de cultura. No quiero entrar en un análisis muy profundo del tema, sino que sólo quiero señalar algunos puntos. Los ingleses no tienen corrida de toros, ni tampoco tienen palabras con las cuales hablar de la corrida. La traducción de "torear" es "to bull-fight" o "to fight a bull", que significa luchar con un toro, y la corrida se traduce como "bullfight" o "fight" que significa "la lucha". Tampoco puede un inglés entender el concepto y el por qué de cortar una oreja de un toro. Parecería como cortar la oreja de un gato o un caballo.

Así que necesitan buscar una manera con la que entender la información y el artículo de *The Guardian*. Lo más normal es leer esta información en relación con las creencias y conocimientos que ya se ten-

gan. Así los lectores ingleses necesitaron localizar la información que ofreció John Hooper y necesitaron entender el contexto dentro de sus propias interpretaciones de la realidad social y de ideológicas en las cuales creen. Claro que este entendimiento es moral. Esto es un proceso de comunicación.

John Hooper ha sacado la novillada de Cristina Sánchez de su propio contexto español. Luego, se ha puesto la novillada en un contexto extranjero, con fotografías que representan algo distinto que el talento taurino de la novillera (parece que las fotos representan que es una mujer y que su profesión es peligrosa).

No me sorprende que sea una noticia controvertida, ni creo tampoco que un artículo como ese sirva de ninguna manera positiva para facilitar la clase de comunicación y entendimiento que mejorarían el tipo de relaciones entre las culturas europeas.

Los toros, acontecimiento visual

Matías Prats Cañete / 1993

En 1951, el catedrático y humanista

Enrique Tierno Galván, también hombre

político (murió siendo alcalde de Madrid),

escribió un brevísimo ensayo que tituló

“Los Toros, acontecimiento nacional”.

Ignoro los motivos que le impulsaran a terciar sabiamente en la popularísima fiesta de los toros, como tampoco sé las causas por las que este deli-

cioso opúsculo no vio la luz hasta 1988, muerto ya "el viejo profesor". En cualquier caso, es ahora cuando ha llegado a mis manos, justo cuando el Aula Taurina de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba me solicita una aportación a ese gran empeño literario y culto que es el *Boletín de Loterías y Toros*; por esta coincidencia, y tomándola como buen augurio, me dispongo a elucubrar superficialmente como corresponde a un simple cronista de la Fiesta, sobre el *acontecimiento* de los toros, *nacional* según Tierno, visual e icónico por añadidura a

la luz de ese otro gran suceso tecnológico de nuestro tiempo que es la televisión.

El propósito de don Enrique fue otorgar trascendencia y significado profundo a los toros basándose en su característica de acontecimiento nacional. Y, poco más o menos, lo razonaba así: "*En el conjunto de elementos que componen la realidad social hay que distinguir, por un lado, los "hechos sociales", que son los modos necesarios de su constitución, sin los cuales la realidad social no existiría, verbigracia, las relaciones sexuales entre hombre y mujer, el hambre, el nacimiento y la muerte, la prole, las cosas...; por otro lado, hay que distinguir los "actos sociales", que vienen a ser las consecuencias en el ámbito social del obrar humano libre y reflexivo, cual puede ser por ejemplo, una asociación*". Pero —y ésta es la clave de su ensayo— entre los hechos y los actos sociales hay un tercer constitutivo, no adornado con la nota de necesidad, ni tampoco producto pleno del obrar libre y reflexivo, que son los "acontecimientos". Y aquí viene el original corolario del profesor metido a ensayista taurino: los acontecimientos "*aparecen constituyendo la realidad social con un peculiar carácter de exigencia; exigen no que nos adhiramos a ellos, sino que nos definamos ante ellos. La actitud que tomemos ante el acontecimiento preincluye una cierta concepción del mundo... A mi juicio, el acontecimiento se podría definir sólo parcialmente como la realización en espectáculo de una concepción del mundo es acontecimiento*". Tierno Galván no duda en ejemplarizar los Toros como un acontecimiento cien por cien, y además nacional, de donde se deriva que son un espectáculo que se transmuta en acontecimiento nacional en la medida en que subyace en él, en sus ritos y en su historia, en sus protagonistas y antagonistas (toreros y toros), en los espectadores que participan apasionadamente en la lidia, un modo común de entender el mundo y sus cosas, la vida y la muerte, el arte y el riesgo.

Lo curioso es —como añade el ensayista— que "*toda concepción del mundo tiene como carácter fundamental una pretensión de vigencia exclusiva*", de donde el españolísimo modo de entender el mundo que subyace en el acontecimiento taurino ex-

cluiría cualquier otra concepción del mundo demarcada por diferentes coordenadas geográficas e históricas. ¿No les suena esto a argumento clarificador, o por lo menos atendible, en la pugna "Toros, sí, Toros, no" que parece figurar en el orden del día de la Comunidad Europea? A la vista está que al profesor Tierno Galván no le faltaban razones para sacar los Toros del contexto de violencia y crueldad en que lo tienen las culturas de raíz sajona. Los Toros como acontecimiento son una manera de ser, una seña de identidad nacional, y no un problema de conciencia, concepción que nos distancia de otros pueblos europeos como, al contrario, nos une a muchos españoles por encima de regionalismos, localismos y sentimientos económicos. "*¿Qué hay en el acontecimiento taurino —concluye Tierno— capaz de unimismar situaciones sociales distintas, puntos de vista diferentes y, sobre todo, que afecte al pueblo en conjunto de modo tan radical?*".

De ser cierto —y no hay por qué dudar— que este ensayo fue escrito cuando todavía no había irrumpido en España la televisión, se nos ocurre una pregunta nada ociosa: ¿Es neutral la televisión, o por el contrario beligerante en el dictamen de que los Toros son un *acontecimiento* nacional más que un espectáculo? ¿Acentúa la televisión una u otra característica? La televisión ha venido a acentuar muchos de los rasgos propios de las corridas de toros, su riqueza plástica, su colorido, su sonoridad ambiente, su sol y su sombra. Si los Toros son una fiesta de sangre y muerte, de arte y suerte, una "parusía de la muerte" a la escala de la embriaguez, embriagado el torero por la lucidez dominadora de su mente, embriagado el toro por su agresividad y fiereza, que tanto le ayudan a alcanzar la plenitud de su ser en la lidia, embriagados los espectadores por la convicción y la sensación de estar participando —tomando parte— en la más primigenia tragedia humana, la de burlar a la muerte; si los toros son todo esto y, como dice Tierno Galván, la propia disposición circunférica de la plaza contribuye a que el espectador se sienta parte de un torbellino cuyo vértice lo forman el torero y el toro, hasta el punto de hacer de la corrida el espectácu-

lo en que se da la máxima concentración local, *visual* y psicológica, ¿qué pensar de los Toros en la televisión? ¿Factor de refuerzo de la “última plenitud de la pasión” (la de vivir pasivamente la acción heroica del diestro), o factor de neutralización? ¿Cómo actúa la televisión en un público masivo y heterogéneo que tal vez nunca pisó el albero de una plaza de toros? ¿Qué ofrece la televisión cuando transmite una corrida de toros: un acontecimiento nacional o sólo un espectáculo, o quizá nada más que un programa?

Haría falta otro ensayo para contestar a estas preguntas. La pantalla pequeña es un macroespacio en el que todas las distancias se borran, un “territorio visivo” que no es la plaza de toros sino su representación en imágenes con volúmenes y distancias que no son los de la realidad, sino las “distancias–distantes” propias de las cámaras. Hay una palabra, *proxémica*, cuñada por Edward T. Hall, el autor de *La dimensión oculta*, que designa las observaciones y teorías sobre el empleo que el hombre hace del espacio personal. No es ésta la ocasión de profundizar en la “dimensión oculta”, pero sí de atestiguar la existencia de *un mecanismo de fijación de distancias* de aplicación decisiva en el fe-

nómeno de la comunicación. A las distancias propias del hombre —la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social y la distancia política— por todos experimentados a diario, la televisión añade las nuevas distancias creadas por las cámaras, los objetivos y los planos, que meten la fiesta entera, en toda su grandeza y en toda su miseria en las 625 líneas del receptor. Nunca se habían visto los toros sin salir de casa. Nunca, nadie, se había acercado tanto al toro y al torero, comiéndoles el terreno e imponiendo nuevas distancias. ¿Es esto para los toros–espectáculo y no para los Toros–acontecimiento pasional, o viceversa? ¿Llegará a ser intoreable en la invasiva televisión lo que es uso y costumbre en la realidad social? Habrá que pensar en esto. El profesor Tierno Galván no pensaba en la televisión al redactar su interesante ensayo y ya dio la voz de alarma: *Cuando el acontecimiento taurino llegue a ser para los españoles simple espectáculo, los fundamentos de España en cuanto a nación se habrán transformado. Si algún día el español fuere o no fuere a los toros con el mismo talante con que va o no va al cine, en los Pirineos, umbral de la Península, habría que poner este sentido epítafio: “Aquí yace Tauridia; es decir, España”.*

Los toros, mundo de curvas. Reflexiones sobre percepción visual

Juan José Fernández Palomo / 1993

La Fiesta de toros es un espectáculo donde confluyen multitud de elementos móviles, multitud de vectores direccionales enmarcados en un espacio cerrado y perfecto: el círculo.

Esta es, tal vez, la característica primordial y distintiva: que todos los movimientos que acontecen tienen sentido en relación a su marco, que ningún espectador percibe lo que sucede de la misma manera. Nos encontramos alrededor de un microcosmos donde predomina la línea curva: el trote junto a las tablas del toro que acaba de salir, el vuelo de los capotes, la carrera del banderillero al encuentro del animal, la faena de muleta con el toro humillando alrededor del torero...

Cómo transportar este mundo curvilíneo al mundo recto y plano de la fotografía y la pintura es el objeto de esta reflexión.

Lo primero que me llamó la atención fue que en la mayoría de fotografías taurinas que vemos en libros, catálogos, prensa o colgadas de las tabernas, el toro suele aparecer a la izquierda de la escena, al menos, la dirección de ese movimiento congelado por la cámara sería de izquierda a derecha. De tal manera que si encontramos una fotografía con el toro a la derecha no nos parece tan espectacular, parece que “algo falta” en la impresión que pueda causarnos. ¿Por qué? ¿Nos hemos acostumbrado a ver las fotografías de izquierda a derecha o, por el contrario, hemos obligado a artistas y fotógrafos a que adecuen sus representaciones a nuestra manera de percibir, de “leer” el mundo?

Historiadores del arte como Heinrich Wölfflin han notado que los cuadros se leen de izquierda a de-

recha. Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente y la otra como descendente. El observador parece experimentar como si lo que tuviera directamente delante de sí fuera el lado izquierdo de ésta. Se identifica objetivamente con la izquierda, y lo que allí aparezca es lo que asume mayor importancia. Cuando se comparan fotografías con sus imágenes especulares, un objeto situado en primer plano dentro de una escena asimétrica parece estar más cerca en el lado izquierdo que en el derecho. Y cuando en el teatro se alza el telón tiende a mirar primero a su izquierda y a identificarse con los personajes que aparecen por ese lado. De ahí que, según Alexander Dean, entre las zonas del escenario se considere la más fuerte la del lado izquierdo (del público).

Dentro de un grupo de actores, domina la escena el situado más a la izquierda. El público se identifica con él y ve a los demás, desde la posición de él, como adversarios.

Gaffron relaciona este fenómeno con el carácter dominante de la corteza cerebral izquierda, donde se alojan los centros cerebrales superiores del habla, la escritura y la lectura. Si ese dominio se aplica igualmente al centro visual izquierdo, entonces “existe una diferencia en nuestra conciencia de los datos visuales a favor de aquellos que se perciben dentro del campo visual derecho”. La visión de la derecha sería más articulada, lo cual explicaría por qué los objetos que allí aparecen resaltan más. Para compensar esta asimetría habría un refuerzo de la atención hacia lo que sucede a la izquierda, y el ojo se movería espontáneamente desde el lugar de la primera atención hacia la zona de visión más articulada. Si este análisis es correcto, el lado derecho se caracteriza por ser el más conspicuo y por incrementar el peso visual de un objeto; tal vez, cuando el centro de atención se encuentra en el lado iz-

quierdo del campo visual, el “efecto de palanca” acrecienta el peso de los objetos de la derecha. El lado izquierdo, por su parte, se caracteriza por ser el más central, el más importante y el más acen- tuado por la identificación del espectador con él. Si un actor entra en escena por la derecha del ob- servador, su presencia será advertida inmediata- mente, pero el foco de la acción, en caso de no es- tar en el centro, seguirá estando en la izquierda.

Dado que la imagen se “lee” de izquierda a dere- cha, el movimiento pictórico hacia la derecha se per- cibe como más fácil, como si exigiera menos es- fuerzo. Si por el contrario alguien cruza la imagen de derecha a izquierda, parecerá estar venciendo una mayor resistencia, empleando un mayor es- fuerzo.

Es lo que ocurre con la mayoría de las fotografías taurinas: el toro, la fiera, se desplaza veloz y fácil hacia la derecha acrecentando así su fuerza; el to- rero, el héroe, trata de templarlo arriesgándose en un pesado y difícil movimiento adverso de derecha a izquierda.

Existe el movimiento, pero ¿cómo trasladarlo a la representación? La “figura” tiende a moverse, el “fondo” a quedarse quieto. En ese juego, el obser- vador es un punto de referencia decisivo. El obje- to en el que se fija la vista asume el carácter de “figura”, en tanto que la parte restante del campo

tiende a hacerse fondo. Ya que por regla general la “figura” es la que se mueve, la fijación de la vista favorece el movimiento.

Revisando los grabados y aguafuertes taurinos de Goya con una mirada “aficionada” —no es éste un adjetivo peyorativo—, observaremos ciertas des- proporciones chocantes en el tamaño de los toros, toreros y caballos. La explicación tendría que ver con elementos añadidos a la mera representación de un acto que sucede en la realidad; hablaríamos de conceptos como el “dramatismo”, que el artis- ta imprime subjetivamente para que un observador pueda (o quiera) captarlo. Si, como es mi caso, ni pintamos ni fotografiamos, nuestro punto de vista se limita al de mero observador, carente de ciertos vicios y con muchos otros; eso sí, limitados al aná- lisis de una representación que nos viene dada.

Son deformaciones que en el mundo real tal vez no tenemos tiempo de valorar.

Si, en definitiva, lo que tratamos de discernir es si una foto de la lidia es buena o mala de la manera más objetiva posible, siempre tendremos que echar mano de nuestro bagaje impresivo y, tras esa pri- mera impresión, convenir en la dificultad de trasla- dar la perfección y riqueza de lo curvo en le mono- tonía del mundo rectilíneo.

¿Para qué seguir hablando de la cuadratura del círculo?

Cuarteles de invierno

Juan Carlos Cabrera Jiménez / 1993

Es en estos cuarteles de invierno donde perdura la fiesta. Donde la cartelería, la fotografía, y los enseres de la lidia, a modo de candelería, mantienen la pasión. Rescaldos de fiesta, panoplias de arte, en definitiva; el ajuar taurino al que se le rinde culto, como ofrendas de un rito efímero en un empeño de eternidad.

Aunque la fiesta con toros tiene un escenario pro- pio, es en las peñas taurinas donde se mantiene viva en el recuerdo, cuando no brillan los alamares ante la ausencia de festejos.

Estas agrupaciones taurinas están más cerca de lo religioso que de lo militar, que sí posee la pasión deportiva. Porque incorporarse y ser partícipe de una actividad deportiva es una señal de progresis- mo, que infecta nuestro léxico con anglicismos y cos- tumbres ajenas, además de ser una terapia de gru- po que genera violencia, ajena al hecho deportivo. Hoy día el politeísmo del fútbol produce en el gru- po un espíritu de milicia, altamente agresivo, que está degenerando y empañando el espectáculo de- portivo. Estos colectivos pasionales comparten si- militudes pero es significativo que los deportivos se enfrenten no sólo en el estadio sino que llevan la disputa fuera del recinto. Y que en sus filas no se potencia el noble espíritu deportivo y sí, una eterna lucha de contrarios como Heráclito postulaba. Por el contrario, el taurino que posee un lenguaje pro- pio, es un “voyeur” estético, desde el paseíllo hasta el arrastre del último toro, con una pasión contem- plativa, artística y casi mística. Y asimismo, fuera de la plaza, refuerza su capacidad evocadora de percepciones y sensaciones en un entorno lleno de reflejos, exvotos, relicarios y fetichismo taurino, dentro de esa constante de las artes tendente a

imitarse entre ellas en un ambiente barroco y de- vocional.

Pero no olvidemos que en el coso también se pro- ducen incidentes que son recriminados por el “res- petable”, el cual hace honor a su apelativo. Esta es la norma, pero otras veces tiene que intervenir la autoridad en defensa del torero, el cual no hace ho- nor a su calificativo de matador y el público se pone de parte del toro que no merece tan infame trato. Y es que, en la fiesta, el aforo también participa y tiene su derecho para otorgar los trofeos, como a amonestar al torero, pero siempre dentro de unos cauces éticos que por sí prevalecen. Por este moti- vo en las crónicas taurinas se reflejan tanto la “en- trada” como el comportamiento del público tras la muerte de cada toro.

¿Por qué no se le ha dado la merecida importan- cia a estas múltiples y variopintas congregaciones taurinas? Donde en convivencia, se multiplican los fieles y en algún caso se dignan adoctrinar a un torero.

Ya lo apuntaba A. González Climent en 1955, en *Flamencología*, donde denuncia a la bibliografía taurina, de no tener un carácter pedagógico, por sus preferencias de narración biográfica y por el estu- dio técnico, ya que ningún torero se ha formado por conducto libresco o académico.

Si admitimos el vociferio del coso por ser el públi- co partícipe del espectáculo, como lo debe de ser en toda fiesta, debemos tener presente que no hay cul- tura sin diálogo. Y como decía Bergamín “el toro no piensa; da que pensar” es, por tanto, en estos la- res donde la tertulia de aficionados evoca el rito.

Es en estas ágoras místicas, donde se premia y descalifica todo lo concerniente al toro; pero se da la característica de que en las peñas taurinas se aco- ge generalmente la advocación de algún otro dies- tro, teniendo sus objetos de culto, los cuales adoran como testigos materiales de su arte. Esta particu- laridad, de una misma fe pero con distintas expre-

siones a la hora de demostrar la devoción, es un hecho que comparten tanto las cofradías de nuestra Semana Santa, como las peñas taurinas; pero con una diferencia, las cofradías tienen objetos-símbolo, nunca fetiches ni reliquias.

El toreo es también una actitud espiritual que requiere una vida de contemplación, en la que surgen devociones, adhesiones y por supuesto peregrinaciones. Para comprender las similitudes entre la religiosidad y los toros, tenemos que citar el libro de Ramón Cué, *Dios y los toros*, donde el autor, por su doble condición de sacerdote y aficionado, justifica la comunión entre Dios y los toros.

Es un hecho curioso que el orbe taurino coincida con el de la cristiandad, pero no debemos extrañarnos de que un rito pagano tenga una liturgia sacramental. Esta liturgia estaría basada, según nos explica J. M^a. Requena en su libro *Gente del toro*, en la necesidad de que esos moldes esotéricos, excepcionales y pasmosos, contengan la osadía que nos trasmite la lidia y que puede provocar la fiebre y el delirio en el público. Por tanto, hacen falta unos cánones, una estética, unos rigores, para que no se malogren los ritos en la expansión de los caprichos.

Y así le nacen al toreo sus bridas ceremoniales, que incluso como hemos visto se mantienen en las peñas taurinas y no en otros colectivos como se denota en su comportamiento.

A las peñas taurinas se acude frecuentemente, y en determinadas fechas es casi obligatoria la asistencia. Al aficionado le place hablar de toros y unos días son de recogimiento y dolor, pero en otros es el dios Baco, el que preside la alegría. Y no otro, como si él, desde el olvido, quisiera recordar sus años de juventud en la única fiesta ritual que pervive desde la antigüedad.

Y si la fiesta continúa, no olvidemos lo que decía Santiago Amón, que si la fiesta es derroche, no hay mayor fiesta que la de los toros, en la cual se derrocha la vida que es lo máspreciado que tenemos. Pero sin olvidar que la cultura es un producto del ocio y de la tertulia que se manifiesta en sus expresiones, escritas o consuetudinarias, y es aquí, en las peñas, donde se le rinde homenaje cuando no suenan los clarines. Con una actitud siempre regida por la afición, con empeño de engrandecer la fiesta para la eternidad y el gozo de los mortales y nunca para el reconocimiento propio.

El suicidio del héroe

Fernando González Viñas / 1997

*El héroe es un hombre
precioso e imprescindible el día de la Revolución,
pero hay que fusilarlo a la mañana siguiente.
Su lugar es la leyenda, no la historia.*

Bakunin

El paso inexorable del tiempo permite aclarar imágenes oscuras de la vida del hombre. La literatura nació como recurso y necesidad de codificar, instaurar y delimitar vivencias determinadas que sólo unos pocos presenciaron. Previamente a los escritos, la tradición oral iba fijando unos tipos, unas formas, en donde dar cabida a los hechos.

I

Consecuentemente todo lo sucedido tenía una explicación dentro de unos parámetros, primero orales, luego escritos. Estos parámetros son sólo ideas simplificadas para un mejor entendimiento. De los rayos y truenos, de las inundaciones y de las sequías nació en la mente de los hombres la cólera de los dioses; en la naturaleza el efecto nace de la causa pero en la mente de los hombres será a la inversa: la causa lo hace del efecto. De este modo nacieron los dioses, como simplificación, para explicar el devenir de un colectivo de seres. Ciertamente, las primeras literaturas o simples palabras escritas claman el beneficio del Dios para ganar guerras, en detrimento del Dios ajeno.

Para completar la explicación de uno mismo y del colectivo y, también, de los dioses, se crea una figura intermedia, un puente entre el yo y el colectivo; un adalid de una dama, la sociedad, enfrentado al adalid de otras damas. A esta figura, a este ada-

lid, la historia le pone un traje de colores y le otorga una tarea: ser un héroe.

La prueba de este paso intermedio de dioses a héroes la encontramos en la evolución de la tragedia griega.

Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba enseñada que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador (de las tragedias) veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también en su alma.¹

El héroe asume pronto sobre sí la tarea de ser el espejo en el que se mira la sociedad:

Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia.²

El héroe es quien puede hacer por nosotros aquello para lo que nos encontramos negados. Ya lo apunta Nietzsche cuando habla a propósito de uno de los grandes codificadores de los héroes griegos, el autor entre otras obras de *Medea* y *Electra*, el trágico Eurípides:

En lo esencial lo que el espectador veía y oía en el escenario eurípideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de lo retórico.³

La gran capacidad de regeneración que tiene la sociedad es la misma fuerza que la impulsa a la creación continua de nuevos héroes. A nuevas preguntas, nuevas respuestas; a nuevos enigmas, nuevos héroes. Al solucionar Edipo el enigma de la esfinge soluciona —en teoría— la pregunta sobre el nacimiento—vida—muerte. Lo que hoy llamamos *el dónde venimos, quiénes somos y a dónde vamos*.

2.500 años después de Edipo uno de esos nuevos héroes es el torero. El torero forma parte de una ritualística, y es en el rito donde se debe buscar el origen del toreo, en la que juega el papel de héroe. Como acertadamente opina María José Buxó:

*El toreo es la capacidad de crear imaginativamente nuevas realidades que expliquen a uno mismo y a los demás constantemente.*⁴

Cada uno de esos que somos “los demás” preferimos inclinar nuestras preferencias hacia un héroe distinto, aquel que mejor nos explica, o sea, representa. De esta idea nacen los –istas: Belmontistas, Joselitistas y, en este caso concreto, Manoletistas. Estos héroes taurinos son idénticos a cualquier otro; idénticos en cuanto a sus generalidades, reales o literarias:

*Un héroe era un arquetipo, alguien sometido a una condición determinante, incompatible con cualquier actividad que no fuese realmente heroica.*⁵

El destino del héroe será realizar tareas grandiosas, descomunales. Pero la más grave de ellas será la necesidad de morir. Al margen de las causas que provoquen su muerte, ésta, en el héroe, es necesaria para poder convertirlo en mito. Desde los griegos hasta Shakespeare, todos sienten la necesidad de matarlo. También Manolete aunque no hayamos dado aún argumentos para convertirlo en héroe de su tiempo —no existen héroes anacrónicos, eso sería religión— al morir, se transforma en mito. Fernando Savater nos acerca a la definición de los mitos:

*Historias que simbolizan el significado de la vida, así como el origen de los diversos elementos cuya interrelación lo constituyen, para los miembros de una cultura dada.*⁶

En este significado de la vida al que se refiere Savater es donde encuentra su lugar la muerte. La muerte no es tal si la vida no ha tenido un significado. Una vida desperdiciada ni tan siquiera se merece la dicha de una muerte. Sería un colofón excesivamente grandioso. De ahí que a los héroes se les asigne una vida plena de acción, vitalista, gigantesca, ideal, para una muerte trágica:

*No podía concebir un héroe sedentario, reducido a la pasividad por voluntad propia, o por la fuerza de los hechos, relevado, por así, decir, de la heroicidad, oprimido por la normalidad, en perpetuo acaño de una oportunidad que le permitiera dar rienda suelta a sus tendencias heroicas.*⁷

El mito lo modela el tiempo como ente abstracto y las generaciones que no lo pudieron ver, en este caso, verlo torear. De lo que el héroe fue a lo que el mito es, existe un trayecto que codifica verdades y mentiras. Quizás ahí deba buscarse la pesada carga que Manolete, como mito, se ve obligado a llevar sobre su sombra: franquismo, tristezas, banderas al viento...

La muerte, la tragedia, es necesaria para llevarlo a ser mito y para, en principio, otorgarle la categoría de *primum inter pares*: *ningún héroe tiene tanta categoría como el héroe trágico. Comparativamente el héroe romántico nunca será un mito de valor. Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva.*⁸

Sobre el destino eminentemente trágico del héroe existen más ejemplos aún que héroes. En los siglos XVI–XVII, en los antecedentes de la literatura taurina, encontraremos a los héroes imbuidos de trascendencia romántica y feliz, como atestiguan las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, o la más conocida *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en donde los héroes, Melique Alabez y Ozmín respectivamente, son presentados como arquetipos de la caballerosidad, la habilidad y el valor y, lo que es más importante, su muerte no es necesaria. Cuando la novela taurina adquiere realmente carta de categoría será cuando sus autores se decidan a matar al torero (como ocurre en *Sangre y Arena* de V. Blasco Ibáñez) o, en algunas casos, incluso suicidarlo, caso de *Militona*, novela del s. XIX obra de Teophile Gautier, (también autor de *Carman*) y en la que el torero reivindica su papel:

Juancho, lanzando al palco donde Militona se hallaba una mirada inefable, en la que se fundía todo su amor y todas sus pesadumbres, se quedó inmóvil ante el toro.

Humilló la cabeza el animal, y el asta penetró completamente en el pecho del hombre y salió ensangrentado hasta la cepa.(...)

*Militona, pálida como una muerta, se desplomó sobre su silla. En aquel supremo minuto sintió amor por Juancho.*⁹

Militona, su amor, que le había traicionado al marchar con otro y ahora presencia la muerte del héroe. Militona es la femme fatal sobre la que ni quisiera héroes reales como Manolete se pudieron sustraer.

La muerte ronda al héroe y ésta aparece trágicamente en la vida de Manolete. Un torero que con el paso del tiempo queda encumbrado como mito. Manolete ha quedado como el héroe, el adalid de una época, la posguerra, que lo encumbra y, en consecuencia, siente la necesidad de derribarlo. No sólo la muerte es en él un atributo esencial para ser proclamado como héroe, como mito. Toda su vida parece recreación de una figura literaria, la del héroe trágico, y sus circunstancias: la sociedad en blanco y negro. Analizando los ingredientes básicos del héroe, Manolete se permite el lujo de encontrar y superar comparaciones con otros, supuestamente ficticios, pero arquetípicos. Padre, Madre, “femme fatal” al menos para sus detractores, el amigo Arruza, y el antihéroe Dominguín participan de una cosmogonía heroica que culmina con la muerte. Una muerte que la sociedad —creadora y destructora— demandaba a su héroe.

II

Manuel Rodríguez Sánchez era un torero de dinastía. Cabría decir de dinastía trágica: Manolete estaba emparentado con José Dámaso Rodríguez, “Pepete”, muerto por el toro Jocinero, de la ganadería de Miura (igual que el Islero que segó la vida del Monstruo). *Cúchares de Córdoba*, *Francisco González “Panchón”*, *Rafael Sánchez “Bebé”*, *Cantimplas*, *Mancheguño*, *Bebé chico*, *Lagartijo chico* y una lista interminable de hombres del toro encuentran lazos familiares con Manolete. Su madre, Angustias Sánchez casó en primeras nupcias con *Lagartijo chico*. Al morir éste casó con Manuel Rodríguez Sánchez, de igual nombre, apellido y apodo que el futuro Manolete. Su padre fue como el torero. Apodado “Manolete” o “Sagañón” tomó la alternativa de manos de Machaquito. En 1909 viajaría a México y alternaría con las figuras de la época. Fue según las crónicas un magnífico estoqueador. Con estos datos la vida del padre queda

en cierto sentido ligada en su desarrollo a la que se guiría años después su hijo. Se encuentra su destino regido en primer lugar por su padre a quien se ve obligado a superar por la propia necesidad que cualquier héroe necesita de ello:

*El héroe amenaza a su padre y es amenazado por su madre.*¹⁰

Inevitablemente ante estas palabras de Savater tenemos que recurrir a Edipo. En esta gran tragedia griega se descubre claramente la necesidad que tiene cada héroe de superar a su padre si quiere ser considerado por los demás, y por él mismo, como tal. Hasta tal punto es necesario esta axioma que Edipo, como le había vaticinado el Oráculo de Delfos, mata a su padre. Edipo desconocedor del terrible hecho de haber dado muerte a su propio padre ocupará entonces el trono de Tebas, el mismo que hasta ese momento había detentado su progenitor Layo. Del mismo modo, Manolete mata a su padre taurinamente hablando. Su padre no fue mal torero, ya hemos enumerado sus cualidades. No obstante su hijo se convierte en mejor lidiador, mejor muletero, será endiosado en México, será uno de los mejores estoqueadores de la historia de la Tauromaquia y, en última instancia, alcanza la gloria muriendo enroscado por las astas de un toro. Manolete borra completamente el recuerdo de su padre: los aficionados actuales no lo tienen en la memoria. Aunque Manolete tenga que matar a su padre el aficionado debería recordar que es el padre quien rige los destinos:

*Del padre viene la claridad, el resplandor ilustrado que distingue y discrimina, la nitidez que saca a los objetos de su amalgamiento originario: es la instancia que separa las aguas de arriba de las de abajo, la luz de las tinieblas, crea un orden a partir del caos, divide las diversas funciones productivas de acuerdo con un plan para mejor aprovechamiento de energías creativas. De él son las formas y su diverso rango, a él pertenece lo Ideal, el Proyecto, la Meta, el Valor, aquello a lo que se aspira.(...)*¹¹

Aunque Manolete padre muere (casi ciego, como Edipo) cuando su hijo es aún un niño su muerte no

deja de regir los destinos. A pesar de la oposición de la madre y sus inclinaciones iniciales a la pintura Manolete no parece encontrar —en apariencia— nadie que guíe sus pasos hacia la profesión de su progenitor. En este detalle aparece el destino como fuerza impulsora del héroe trágico. Quien piense que el padre —ya muerto— no rige los destinos de su hijo deberá volver sus ojos hacia la tragedia de Sófocles: el destino de Edipo —como el de Manolete— es regido por su padre sólo y a partir de la muerte de éste. Es entonces cuando se desata verdaderamente el trágico destino que los dioses le habían estado reservando. Hasta la muerte de su padre, Layo, no existe tal destino, sólo el vaticinio. Con la tragedia se desencadena la ascensión al trono y el matrimonio con su madre cumplimentando así la última adivinación de la Pitia del Oráculo de Delfos. El oráculo dado a Layo, el tebano, es claro:

*Layo, hijo de Lábdaco, suplicas una próspera descendencia de hijos. Te daré el hijo que deseas. Pero está decretado que dejes la vida a manos de tu hijo. Así lo consintió Zeus Crónida, accediendo a las funestas maldiciones de Pélope cuyo hijo querido raptaсте. Él imprecó contra ti todas estas cosas.*¹²

Para quedar aún más imbuido de destino trágico a Manolete hijo le sucede, como a Edipo, un terrible peligro en su infancia, a los dos años consigue vencer a una pulmonía, enfermedad terrible para un niño en 1919. También Edipo corre grave peligro en su infancia. Su padre lo manda asesinar para evitar el trágico destino que se le vaticinaba. Edipo sobrevive aunque él mismo se llegaría posteriormente a lamentar de no haber perecido en la infancia:

¡Así perezca aquel, sea el que sea, que me tomó en los pastos, desatando los crueles grilletas de mis pies, me liberó de la muerte y me salvó, porque no hizo nada de agradecer!. Si hubiera muerto entonces, no habría dado lugar a semejante penalidad para mí y los míos. Edipo (1348–1355)

En la personalidad de Manolete confluyen con igual fuerza la imagen de su madre. Él mismo confesaría que era “muy madrero”. Es ésta una relación instaurada en la dinámica vital de cualquier héroe para amarrarlo a su destino social:

*El camino del Padre es vocación —llamada— de soledad e individuación, mientras que la madre satisface de inmediato, es tumultuosamente comunitaria y no consiente la separación entre cuerpo y alma, vida y obra, poder y querer. Por ello los hijos la miran como una esperanza de recompensa no diferida en el reino del perpetuo aplazamiento o como una amenaza devoradora de la espinosa y virtuosa senda hacia la realización del ideal del yo.*¹³

Doña Angustias, madre de Manolete, ejerce la función de madre y esposa. Es la Yocasta, esposa y madre de Edipo, de la tragedia de Linares. Es la que hace distinguir a su hijo el cuerpo del alma y la vida de la obra. No intervendrá en su profesión tras la oposición inicial, es decir no toca su cuerpo ni tampoco su obra. Pero para su alma y su vida será esa amenaza devoradora de la que habla Savater. Angustias será la feroz oposición a la relación de su hijo con Antonia Bronchalo, Lupe Sino, la mujer que pretende rellenar el alma de Manolete, la madre en definitiva:

*(...) está centrada en sí misma y a la vez sirve para centrar a todo lo demás: es el centro del que todo equidista (...). La madre detesta todo lo que separa, lo que independiza u opone, lo que arranca un pedazo y lo sustantivo en detrimento de la compenetración del conjunto: es perfectamente social.*¹⁴

La madre de Manolete es el ancla hacia lo social, el remedio a la anarquía. La relación del torero con Lupe Sino nunca estuvo bien vista. Si su madre personifica la oposición en cuanto a su función de representante de lo colectivo, de la sociedad, ésta misma no deja de mostrar muchas veces su desagrado. La sociedad ve en Lupe el elemento separador del héroe con su colectivo. No olvidemos que “separar” en griego es *diabellein*, que equivale a diablo. La imagen de Femme Fatal, diabólica, queda tristemente unida a Lupe Sino hasta nuestros días. Su nombre sigue siendo tabú en las tabernas cordobesas. Esta imagen aparece en las literaturas con frecuencia, Vicente Blasco Ibáñez, en *Sangre y Arena* parece poner en boca de toda la sociedad las siguientes palabras refiriéndose a Doña Sol, la amante del torero Juan Gallardo:

—Ay ¡esa mujer! ¡Cómo lo ha cambiado! (...) “y el mejor día le van a armar una bronca en la plaza, por desagradesío”.

En *Sangre y Arena* la oposición a Doña Sol se debe a su aire extranjero. Doña Sol viaja con aires de visitante extranjera distinguida. También la oposición social a Lupe Sino pueda deberse a sus aires: una artista del cinematógrafo con seudónimo de aires mejicanos. Entra entonces Doña Angustias como defensa de un colectivo necesitado de su héroe para su particular comunión: Cansinos Assens sigue también, aunque en lo literario, esta línea de pensamiento:

*(...) que la mujer conspira aquí con el toro, como su aliado, para quebrantar las energías del héroe, para abatir al macho, privándole de la serena integridad del alma y cuerpo que requiere el gesto tauricida.*¹⁵

Manolete siente en sus carnes esta oposición materno-social a su relación amorosa. Su apego materno contribuye en buena parte a ello:

*Desde la infancia a la totalidad del triunfo sigue madrero. La ternura infinita le inutiliza buena parte del corazón para probar otros cariños femeninos.*¹⁶

A Bellón, periodista del diario pueblo, le confiesa su preocupación por la no asistencia de su madre a una hipotética ceremonia nupcial con Lupe. Francisco Narbona en su libro sobre la figura del diestro llega a recoger una conversación literal entre Manolete y su madre que, aunque dudemos si realmente existió, ofrece una idea de la opinión contrapuesta entre ambos. En la supuesta conversación Manolete intenta convencer a su madre de su matrimonio con Lupe. La madre-sociedad después de razonar una serie de argumentos en contra y ser éstos rechazados por su hijo le expone con claridad a Manolete las causas de su rechazo: Lupe Sino no está supuestamente capacitada para procrear. Aparece aquí la idea social de perpetuarse a sí mismos, la madre debe preservar la estructura social. Son esas estructuras las que permiten crear Manoletes y no pueden ser, por tanto, derribadas.

III

Para Manolete como héroe existe la necesidad de labrarse una vida de acción que supere todas las pruebas. Como Hércules, debe estar capacitado para solventar cualquier problema planteado. Y los problemas planteados a Manolete son el toro. Manolete consigue forjar un estilo monolítico contra el que se estrellan todas las ganaderías. El toro no será para él ningún problema. Para “*El Cachetero*”, crítico de *El Ruedo*, los problemas a solventar para alcanzar la heroicidad vienen determinados por el propio Manolete:

*Yo pienso que el edificio del toreo va a culminar en él aunque no sé que límites ni de qué formas va a tomar su altura máxima, o sea, que él lo va a culminar no se sabe donde.*¹⁶

Manolete forja su toreo hasta donde él mismo quiere. Hasta donde su individualidad, intrínseca al héroe, le permita. La individualidad es una de las razones del héroe. En el fondo la rivalidad entre Doña Angustias y Lupe Sino no es sino el reflejo de la existente entre la sociedad y el héroe que intenta individualizarse de aquélla y protagonizar su propia historia. Para tal objetivo Manolete cuenta con su toreo. Uno de sus biógrafos, Gustavo Tuser, lo entiende perfectamente:

*Entre el toreo de Manolete y su personalidad había tal paralelismo, que difícilmente podemos imaginar que torear de manera distinta o que practicara otras suertes que las que incluía en su repertorio.*¹⁷

Su particular profesión, torero, contribuye de manera plena en la forja de la personalidad e individualización no por el hecho mismo del torear, sino por la presencia constante de la muerte en forma de cuernos de toro:

*Es precisamente este protagonismo de la muerte lo que diferencia a la aventura del juego, o bien, lo que convierte ciertos juegos en aventuras. La medicina de la inmortalidad crece precisamente allí donde todo puede matar; y el aura ultravioleta del héroe aventurero (tal es el caso del guerrero, del alpinista o del torero) es la de quien se ha frotado frecuentemente con la muerte y ha obtenido de ella vacuna y no contagio.*¹⁸

Manolete se encuentra inmerso en una aventura. La aventura de su vida. En las aventuras del héroe nunca falta la muerte. Esa presencia de la muerte es la que diferencia la aventura del juego. Es ésta la razón fundamental para que un torero pueda convertirse en héroe de su tiempo y la razón que dificulta al colectivo suprimir su personalidad, su independencia, cuando ésta se ha hecho demasiado grande para poder ser soportada. Explícitas para esta lucha sociedad-individuo son las palabras que un ex-boxeador espeta en la cara de Johnny Claig, el jefe de una banda de atracadores en *Atraco Perfecto*, la genial película de Stanley Kubrick:

Hay que ser como nosotros, la mediocridad perfecta, ni mejor, ni peor. La individualidad es como un monstruo que debe ser estrangulado en la cuna para que los que te rodean se sientan cómodos (...). Son admirados por sus semejantes pero siempre hay alguien que hace lo posible para que sean destruidos en bien de los demás.

Francisco Umbral, en un artículo sobre Manolete en el diario *El Mundo* centra esta idea y precisamente la individualiza en Manolete y su sociedad:

Se hiciera un mito de su dura pena, se hiciera un rayo de su verde estoque, fue la espada civil de un pueblo inerme, y se vistió de naípe y de tabaco para defender su nombre independiente.

La sociedad crea al héroe otorgándole unas cualidades iniciales que irá modelando a su gusto todo héroe capaz. Este modelar es ya ajeno a la obra colectiva, sólo Manolete interviene en su forja:

Su toreo, enriquecido técnicamente se ha condensado y depurado, ha prescindido de los adornos y de la variedad —con pocas excepciones— en aras de una hondura y majestad no alcanzada por nadie más.¹⁹

Los atributos iniciales otorgados a Manolete por la sociedad de la posguerra son los de su imagen, es su estética lo que lo hace héroe y lo que en el año 47 lo devorará. Es la imagen que la época demanda:

Al mismo tiempo, desde la arena de los ruedos su imagen trasciende y parece enviar, semioculta tras la inmensa gallardía y dominio de sí mismo, una nota de tristeza en aumento, de desasimiento. Si antes era un santo pálido, ahora es ya ese retrato que está germinando en los pinceles de Vázquez Díaz con oros y ocres sobre un traje castaño. Ahora es un hidalgo para un cuadro de el Greco, con algo de Zurbarán. Desprendimiento, desengaño, espiritualización.¹⁹

Esta espiritualización es la imagen que la sociedad tiene de sí mismo. A la espiritualización se llega especialmente por el hambre. De la guerra viene una sociedad rota y perpleja. Enjuta y hambruna o, como dice Umbral en el artículo citado: *una España en tintas funerarias, sobre el mapa del miedo en blanco y negro*. Sobre este mapa el ideal del héroe sólo puede ser Manolete y su estética:

Manolete realiza una óptica del espectáculo, el ritmo del toro llevado por la muleta con claridad y fuerza. Algo parecido a lo que hicieron Folkine, Diaghilew y el pintor Bakst en el ballet. El juego casi coreográfico del toreo —sin perder la raíz trágica y emocional— lo imprime Manolete a su arte.²⁰

El toreo de Manolete condensa la imagen de todo un país:

Sus faenas respiraban la austeridad del ayuno cuaresmal.²¹

La sociedad ha creado un héroe perfecto asimilado a su propia imagen. Ha nacido el adalid de una época, el héroe incontestable: escribe K-Hito en *Dígame* allá por 1942:

El triunfo de Manolete ha sido rotundo. Acaso haya surgido en este torneo el torero de una época; el torero que como Guerrita, se mantenga solo, sin paridad posible.

Un año después K-Hito, después de una tremenda faena en Alicante, lo corona como "El Monstruo".

La sociedad ha encontrado su héroe, aunque sin saberlo, porque la sociedad es incapaz de reflexionar en colectivo sobre sus propias obras. Se hace entonces necesario jalonar de obstáculos la vida del

héroe. La superación de estas pruebas de aptitud permitirán comprobar si realmente se encuentra ante un digno representante del colectivo y a la vez crearle esa grandiosa vida de acción que el héroe necesita para ser cantado en las alabanzas de la historia. Entran entonces los amigos y los antihéroes, las pruebas de capacidad y el sufrimiento final en forma de hostilidad, enfrentamiento social frente a la individualidad transgresora. La individualidad de Manolete, no obstante, llega a ser tan poderosa que el principal antihéroe de la profesión, el toro, es superado por Manolete con facilidad asombrosa. Todos los críticos hablan de la espantosa sencillez del toreo de Manolete frente a los problemas que plantean los toros. La faena de Manolete es siempre la misma. Decir esto cuando se plantea una lucha diaria frente a antihéroes irracionales como los toros, cada día distintos y de diferentes comportamientos, no es poco. El toro para Manolete no llega nunca a ser un antihéroe. Son simples pruebas, problemas resueltos con insultante facilidad. El colectivo demanda entonces otros antihéroes. El primero será Marcial Lalanda. Más viejo, más antiguo, más sabio, el toreo maduro de Lalanda se extingue en la lucha con Manolete:

Quien recuerda los "mano a mano" entre Manolete y el torero madrileño, evocará con qué sencillez patetismo se desarrollaron. Lalanda produjo las faenas más grandilocuentes de su historia; su esfuerzo fue agotador. Aquellos "mano a mano" fueron la última gran campaña de Marcial Lalanda.²²

El héroe Manolete se recrea en su personalidad y comienza a forjar su individualidad. Necesita ser alimentado de nuevos antihéroes:

Manolete tuvo entonces dos posibles rivales: Domingo Ortega y Pepe Luis Vázquez. (...). La pugna entre Ortega y Manolete, aburrió.²³

Uno tras otro engrandecen el héroe con su lucha. El triunfo sólo puede corresponder al elegido por la sociedad:

La pugna con Pepe Luis Vázquez se hundió en una ráfaga de abulia que pasó por el torero sevillano. Manolete conoció dos años de soledad en la cumbre de nuestro toreo.

Aparece entonces Carlos Arruza. El convenio con México permite la actuación de este diestro en los cosos españoles. Al fin se vislumbra un posible antihéroe con capacidad suficiente. Otro con capacidad de individualizarse:

Su personalidad lo ha superado todo; su fuerte su gestión para producir entusiasmo y la frescura fuerte y felina de su cuerpo, han sido el gran éxito de esta época.²⁴

Pero Arruza no es el antihéroe. Arruza y Manolete no luchan, se complementan. Todo héroe necesita un escudero. Como Sancho y Quijote, como Edipo cuando es guiado en su ceguera por su hija, son las sombras que permiten adivinar que existe alguien detrás que las proyecta. Arruza es, simplemente, el amigo necesario del héroe:

Manolete, ante él, reaccionó de una manera magistral. Creó un arte de contención que palpitaba de una manera impresionante.²⁵

Manolete no enfrenta su heroicidad a Arruza porque conoce que el toreo del mexicano complementa su propia vida. El toreo de Arruza está sujeto a otras leyes que le impiden ser un antihéroe y le facilitan ser un amigo (de hecho esa fue su relación personal):

Su visión deportiva y musculada de la fiesta, su limpieza aséptica en el adorno, el trasteo con la muleta brutalmente acongojado, sin buscar otra cosa que la emoción, viniera por donde viniese y aunque bordeara el ridículo, han sido definitivos. Sus faenas de muletas apresuradas, fogosas, en donde cada pase era un quiebro —cite con el cuerpo y un vaciado de un reflejo rapidísimo, infalible—, llenas de alardes casi visibles, no produjeron otra cosa que un estupor profundo.²⁶

El antihéroe de Manolete no es otro que la propia sociedad, aunque ésta inconscientemente sigue enviando mensajeros de destrucción que no consiguen su objetivo. Tal es el caso de Luis Miguel Dominguín, quien solamente consigue triunfos incontestables cuando Manolete muere:

El gran Artista se academizará y cerrará el paso a los nuevos valores.²⁸

IV

En 1947 Manolete regresa a España después de una larga temporada en México. El año 46 lo había desarrollado íntegramente en los cosos mejicanos. Sólo actuó en España en una ocasión, en Madrid con motivo de la corrida de la Beneficencia. Su triunfo fue clamoroso. Manolete llega a principios de año a España y parece no querer comenzar la temporada. Evita la feria de abril sevillana, la de mayo de su tierra, Córdoba, y se plantea que ésta sea la última temporada. Sólo tiene 29 años pero parece sentir algo y no querer comenzar nunca a torear. El destino del héroe le empuja finalmente a comenzar de nuevo a torear cuando la temporada taurina estaba ya en todo su apogeo. Una fuerza invisible, un determinismo necesario se hace cargo de los acontecimientos. El héroe ya no es el dueño de su destino. Su individualidad se verá erosionada en los cimientos. El protagonista lo será a su pesar.

También a la afición, a la sociedad, el destino de la cosmogonía heroica le reserva su papel. De pronto emerge una oposición a Manolete. El público se vuelve en su contra. Su pasodoble “Manolete” es cantado suplantando la estrofa “... de la tierra los califas, gran torero” por un hiriente “que no matas una rata en un retrete” o por un estoico “... si no sabes torear pa que te metes.”

A Manolete le comienza a preocupar el hecho. Al periodista Juan Ferrugar le confiesa:

La gente está más pendiente de lo que gano que de lo que hago.

Francisco Narbona recoge en su obra sobre el diestro la siguiente conversación del torero con otro periodista:

(...) que el año que viene no me visto de torero en España. Y a lo peor el siguiente tampoco. Es una decisión firme (...). Estoy, disgustado, amargado. El público está cada vez más exigente conmigo. Y yo hago todo lo humanamente posible por quedar bien. En las corridas del Norte he podido comprobar como la gente cuando ve a un torero apurado porque su toro no se presta al lucimiento, se limita a decirle: ¡Mátalo! a mí me silban. Créame usted que si no fuera porque ya están firmados los con-

tratos, y parecería una deslealtad o una cobardía no cumplir los compromisos pactados, ahora mismo lo dejaba todo y no volvía a vestirme más de torero.

¿Cuáles son las causas de esta oposición repentina?:

*El héroe trágico esta condenado a ser abrumado por la adversidad.*²⁹

Cuando el héroe supera todas las pruebas, el colectivo engendrador se le vuelve hostil. El héroe es adalid de una sociedad y le debe solucionar unos determinados problemas, Manolete ya los ha solucionado, y, por tanto, como decía Bakunin, su función ha quedado obsoleta, debe ser eliminado:

*El héroe se ve impulsado a vivir heroicamente en un mundo que no reconoce el heroísmo, que describe públicamente de él, que se complace en su derrota (...). El único héroe tolerable es el héroe vencido.*³⁰

La sociedad demanda un nuevo héroe. No por capricho. La sociedad española se encuentra renovando sus ideas y su espíritu. Muchas ilusiones españolas de los primeros días de la terminación de la guerra y de aquellos años iniciales se han ido. No quedan años triunfales en los calendarios del momento. La retórica de la España Imperial, aquella “Gloria a la Patria que supo seguir sobre el azul del mar el camino del sol” se ha hundido y no queda nada. La sociedad española, aislada por la ONU, quiere dejar atrás la imagen del hambre y olvidar las tristezas de la guerra. El subconsciente colectivo que otorgaba a Manolete la capacidad de representarlos se opone ahora de manera feroz a su héroe:

*(...) y lo que iba normal se desató en un intenso granizar de almohadillas, (...). Buen ambiente para torear un torero que a diario y rotundo triunfo tiene que mantener su forma en la taquilla y en los tendidos y tertulias (...). De dos golpes descabella y esto agujijonea el mal humor de unos pocos, que le regatean la oreja concedida, depositado por Manuel Rodríguez con mucho mimo sobre la arena (...). Para Manolete han terminado los tiempos idílicos.*³¹

Pero el héroe es alumno aventajado de su sociedad. Será el primero en darse cuenta de lo que ocurre. Su rostro, su actitud en la corrida de la crítica

anterior así lo demuestra. Y ese reconocimiento pesoso trasciende a otros. Gregorio de Altube escribe un pequeño libro editado en San Sebastián en 1957. Su título, aunque parezca enigmático, no puede ser más explícito: “el día 4 de Agosto de 1947 moría Manolete en la plaza de Vitoria”. Manolete es consciente de lo que ocurre:

*El mismo Aristóteles habla repetidamente, por ejemplo a propósito de Edipo, del reconocimiento trágico, el momento abrumador en que el héroe se da cuenta de su auténtica condición.*³²

Manolete se reconoce como héroe cuando entiende, a la vez, que ha dejado o está dejando de serlo. Como cuando nos damos cuenta de que queremos algo sólo cuando lo hemos perdido. Él, el propio héroe, independizado, individualizado de la sociedad se da cuenta como espectador de sí mismo que debe dejar de ser quien es. Y es inútil luchar en contra de esta idea. Cuando las cañas se tornan lanzas sería en vano intentar recuperar las cañas. Para Manolete las orejas ya no sirven, la afición ya no la quiere y el tendrá que asumirlo porque:

*El héroe no se opone a la multitud, porque en buena medida es un invento de ésta, y porque su función se realiza precisamente en el momento de definir la vida conquistada entre los otros.*³³

Para poder continuar Manolete tiene que dejar de ser él. El diestro no concibe tal cambio, sigue la filosofía de Parménides: “el ser es y el no ser no es”; y asume su responsabilidad, olvida toda la filosofía posterior, todo lo que pudiera haber sido, el *je suis un autre* que dijo Rimbaud. Manolete no quiere ser Belmonte. A Juan Belmonte Joselito le gana la partida en Talavera como él mismo confiesa. Joselito muere en la plaza aún joven y en el esplendor de su torero y queda mitificado. Belmonte a quien el Guerra vaticinaba una muerte rápida sobrevive y se ve condenado a una existencia a lo Rimbaud, a ser otro, a ser el héroe vencido por el tiempo, languideciendo en paseos de vejez. Belmonte nunca sería como Joselito. ¡Incluso los griegos hablaban de la belleza del cadáver del joven héroe!

En Manolete, al ser consciente de su heroicidad y del fin de su tarea, nace la idea subconsciente de la

muerte. El patetismo que refleja su cara la tarde de Linares durante el prelude de la corrida es acongojante. Las fotos lo demuestran. Manolete ha vislumbrado la salida al dilema planteado. ¿Qué hacer cuando el héroe no se puede oponer al colectivo que lo creó? Y ¿qué hacer para seguir siendo el héroe? Sólo existe una forma que a la vez lo convertirá en un héroe trágico y, con el tiempo, en un mito: Manolete, subconscientemente, ha decidido suicidarse. Este suicidio no es consciente, no es el suicidio de Belmonte, con pistola. Este suicidio es en la plaza, es ser Joselito. Es hacerlo en el momento adecuado. Al héroe la muerte le viene siempre en el momento justo. Las crónicas de esa corrida refieren la entrada a matar de Manolete sobre Islero como que lo hizo *demasiado despacio*. Manolete ha asumido seguir su propio yo, con la muerte como arma.

Con su suicidio subconsciente provoca, a la vez, el suicidio colectivo. La sociedad le ha empujado hacia la muerte y, con ella, él mata a la sociedad. Como cuando el marshall de *Sólo ante el peligro*, asqueado del pueblo donde nadie le ayudó, abandona el lugar una vez resuelto el problema de los demás. También Manolete decide solucionar el problema y marcharse. Su muerte representa la muerte de todo un colectivo, el de la posguerra más inmediata. Un colectivo que se ha precipitado en empujar a su héroe hacia la muerte:

*La muerte de Manolete fue un impacto tremendo en el país, los periódicos agotaron sus tiradas; esas tiradas que no se habían agotado el año anterior, cuando anunciaron la condena de la ONU. Ni el día que terminó la guerra mundial. Hubo como un acto de contrición colectivo, como un general reconocimiento de culpabilidad.*³⁴

En la mente de Manolete se presenta la necesidad de solucionar al mismo tiempo el problema con el colectivo y el propio. La única solución válida para salir airoso es la muerte. Esa es su elección, con ella adquiere la categoría de héroe y mito. No hacerlo lo hubiera llevado a encuadrar perfectamente — como lo hace Belmonte — en las terribles palabras de Séneca:

“Nada hay peor que estar muerto antes de morir.”

Notas

- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, pag.214. Alianza. 1988
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*, pag.111. Ed.Taurus. 1981
- Nietzsche, Friedrich. Opp.cit. pag.215.
- Delgado Ruiz, Manuel. *De la Muerte de un Dios*, pag.169. Ed. Nexos. 1986.
- Mendoza, Eduardo. *Una comedia ligera*. Seix Barral. 1977.
- Savater, Fernando. Opp.cit.pag.91
- Mendoza, Eduardo. Opp.Cit.
- Nietzsche, Friedrich. Opp.cit. pag.99.
- Gautier, Th. Militona. Citada en *El torero héroe literario* de González Troyano, Alberto. Espasa Calpe. 1988. Pág.131.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pag.117.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pag.94.
- Sófocies. *Edipo Rey*, pág.79. Ed. Planeta. 1995.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pág.96.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pág.94–95.
- Cansinos–Assens. *Las novelas de la torería*, pág.189.
- Puente, José Vicente. *Arcángel*. Ed. Rivadeneira. Madrid. 1960.

- Tuser, Gustavo. *Manolete*. Ed.Juventud, SA. Barcelona. 1983.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pág.115.
- Claramunt, Fernando. *Historia de la tauromaquia*, pág.263. Ed. Espasa Calpe.
- Luján, Néstor. *Historia del toreo*, pag.284. Ed. Destino 1993.
- Tuser, Gustavo. Opp.Cit. pág.41.
- Luján, Néstor. Opp.Cit. pág.280.
- Luján, Néstor. Opp.Cit. pág.280.
- Luján, Néstor. Opp.Cit. pág.281.
- Luján, Néstor. Opp.Cit. pág.281.
- Luján, Néstor. Opp.Cit. pág.281.
- Savater, Fernando. Opp.cit. pág.119.
- Savater, Fernando. Opp.Cit. pág.128.
- Savater, Fernando. Opp.Cit. pág.55.
- Savater, Fernando. Opp.Cit. pág.134.
- Crónica de Bellón en *Pueblo*. Corrida 4 Agosto 1947.
- Savater, Fernando. Opp.Cit. pág.59.
- Savater, Fernando. Opp.Cit. pág.56.
- Vizcaíno Casas, Fernando. *La posguerra 1939–1953*. Ed. Planeta. 1954.

Perfil astrológico de Manuel Rodríguez “Manolete”

Juan R. Yáñez / 1997

El 4 de Julio de 1.917, a la 1h.30m A.M.,

nace en Córdoba este mítico personaje

del mundo taurino, maestro de lidia y

matador de toros, conocido

mundialmente con el sobrenombre de

“Manolete”...

...y cuya fama y popularidad, no sólo ha trascendido el límite de nuestras fronteras sino que su recuerdo ha pervivido en el tiempo consagrándolo como una de las figuras taurinas más relevantes de nuestra época.

Personalidad

Nacido bajo el signo solar de Cáncer y con Ascendente en Tauro, la personalidad de Manolete va pareja a la hermosa ciudad donde nace, Córdoba, ciudad igualmente regida por este signo de Cáncer,

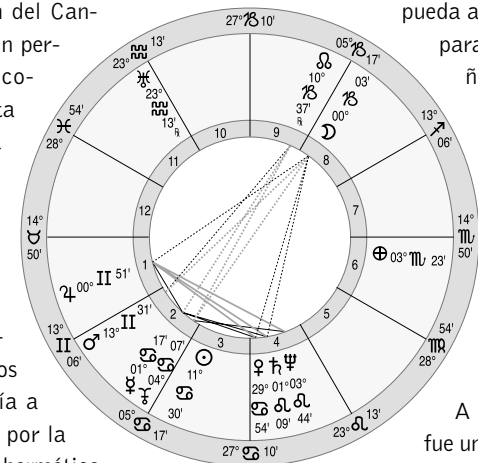
cardinal y de agua, cuyo regente es la Luna, y que inspiró profundamente a tantos otros artistas nacidos en su suelo, como al singular creador del prototipo de las mujeres Cáncer, el insigne pintor Julio Romero de Torres. El carácter, por tanto, de Manolete era introvertido, intimista, apegado a su familia, a su ciudad, a la tradición y a su pasado. Era hermético, profundo, creativo, fértil, soñador ..., de una muy rica vida interior, pero algo tímido y hermético, no gustándole mostrar su tremenda sensibilidad personal. El hecho de haber nacido con su Sol conjunto a la estrella Sirio, importante estrella de la constelación del Cangrejo, le predispuso a ser un personaje famoso desde el comienzo de su vida, pues esta estrella se relaciona con la notoriedad de la obra y el legado que la persona deja tras de sí (Hemingway, Wells y otros tantos personajes ilustres muestran su relación con esta estrella) y sin duda, si nosotros podemos reconocer hoy día a Manolete es por su legado, por la imagen del torero perfecto, hermético, enjuto, distante, portador además de un tremendo magnetismo que despertaba a las masas gracias a esa oposición Luna–Plutón, que siempre le envolvió en un halo de misterio, romántico y dramático, con esa mezcla entre tristeza y valentía que porta esa persona que siempre está cercana a la muerte ...

Sin embargo, uno de los datos que destacan de la personalidad de Manolete, es precisamente su Ascendente en Tauro, curiosa vinculación subconsciente con el mundo taurino, destacando como una componente personal muy arraigada en él su poder de lucha y tesón por ver cumplidas sus metas en la vida, y que sin duda, estuvieron poderosamente influenciadas desde el seno de su familia, y muy especialmente por su madre, con quien siempre tuvo un estrecho lazo emocional confuso y apasionado. La poderosa oposición Luna–Plutón marca en la vida

de Manolete una profunda relación de amor–odio, apego–rechazo acompañado de una estrecha unión emocional con la figura materna, con la que sin duda estableció vínculos subconscientes muy poderosos. La Carta de Manolete revela una tremenda identificación con todo lo que era su hogar, la influencia de su familia y el hecho de ansiar obtener algún día un hogar bello y armonioso que le proveyera de la suficiente estabilidad con la que siempre soñó. Sin embargo, su nacimiento producido en la Luna llena del mes de Julio de 1917 lejos de ser un hecho de buen auspicio, como erróneamente pueda atribuirse al plenilunio, supuso para Manolete, además de las señaladas por otras configuraciones conflictivas astrológicas mostradas en su Carta, como las que implicaban a Plutón y a Mercurio, luchar con una parte interna muy voluble e inquieta que le impedía alcanzar un sosiego y calma interior que por otro lado ansiaba.

A la luz de su Carta, Manolete fue una persona atormentada, jovial y arriesgada, a veces en extremo, según indica la presencia de Júpiter en su Ascendente, y la cuadratura que mantiene éste con su planeta Urano, que le hace despreciar el peligro y tentar a su suerte, como así demostró en numerosas ocasiones a lo largo de su vida. Hay que destacar el hecho de la fascinación que esta persona sentía por la muerte, de aquí que de alguna manera se acercara a ella con una inexplicable familiaridad que le hacía desafiarla con la osadía que desafortunadamente más adelante le costó la vida.

Por encontrarse su regente ocupando el sector 4to. de su Carta, Manolete estuvo muy identificado con la idea de sentirse en un hogar propio, e internamente luchaba por desarrollarse personalmente en un ambiente entrañable, hermoso y familiar, sensible y seguro, en el que particularmente pretendía encontrar el amor y el afecto que, según se ve reflejado en su Carta, le fue negado en repetidas oca-



siones durante su infancia y por su figura materna, lo cual pudo dejar una secuela psicológica de carencia afectiva que le acompañó a lo largo de su vida. El planeta Venus, su regente natal, en conjunción con Saturno y Neptuno, marcan a Manolete como lo que fue, un amante del arte, pero más que eso, como un estilista, una persona muy consciente tanto de la creatividad como de la técnica, muy inspirado sí, pero tremendamente disciplinado, controlador y riguroso en la ejecución de su arte. Saturno conjunto al regente de su Carta, Venus, le identifican como a una persona muy exigente consigo misma, con unas obligaciones auto impuestas y generadas también desde el lado de su hogar y de su familia que le limitaban emocionalmente para expresar todo su optimismo y apertura. Todo este cúmulo de influencias le propició el madurar desde muy temprana edad y al hecho de tomar la responsabilidad de mejorar económicamente a los suyos, pues como buen Ascendente en Tauro, el fin de obtener seguridad material se convirtió en una constante en su vida y fue uno de los principales objetivos que le impulsaron en su carrera.

No obstante, la Carta de Manolete es la Carta de un maestro, su Sol en el 3er. sector de su Carta le caracteriza como una persona hábil y consciente de su facilidad para destacar en la vida a través de la ejecución de sus habilidades personales, de su conocimiento, en este caso a través de su conocimiento y habilidad en el arte de la lidia. Sol, Mercurio y

Plutón conjuntos dan señal de la intensidad con la que Manolete percibía el mundo a su alrededor y de ese sentido dramático, ese halo de tristeza y rigurosidad, que Saturno le imponía al encontrarse cerca del regente natal. Toda esta contención y sentido de la disciplina Manolete lo canalizó a través de su arrojo y valentía que no era otra cosa que el reflejo de su amor innato al riesgo y, de alguna manera, a su desapego por la vida.

La Luna, gran dispositor en su Carta, refleja una gran conexión con el público, una vinculación subconsciente que supo crear gracias a su poderoso magnetismo, así mismo, indica una muerte pública, de gran resonancia, multitudinaria, una muerte que dejó huella en el sentir popular gracias a la tremenda vinculación que unió a Manolete con las masas, a las que supo llegar, aparte de por su arte, por su sencillez y por una casi inexplicable capacidad de seducción sobre ellas. De aquí que su temprana y dramática muerte, ocurrida en la plaza de Linares en 1.947 convulsionó profundamente la sociedad de su época, sentando las bases de lo que fue y ha sido hasta hoy, la leyenda de este mito del mundo de los ruedos. La leyenda de Manolete.

Aunque particularmente me confieso no aficionado, valga este breve bosquejo acerca de la personalidad de Manolete como homenaje a este singular mito que merecidamente ya forma parte de nuestra historia conmemorando ahora el 50 aniversario de su muerte.

¿En manos de quién estamos?

Eduardo Pérez Rodríguez / 1998

Desde el 25 hasta el 27 de marzo de 1998, se ha celebrado en Sevilla el VIII Seminario de Equipos Gubernativos y Veterinarios de Plazas de Toros de Andalucía, bajo el título ¿Cómo nos gustaría que fuese el Espectáculo Taurino?

Su clausura estuvo presidida por la Consejera de Gobernación y Justicia de la Junta de Andalucía, máxima autoridad en materia taurina de nuestra región, quien tras escuchar las conclusiones del encuentro, felicitó a los organizadores.

He tenido acceso al escrito de conclusiones a través de Internet, y su lectura me fue sumiendo paulatinamente en la perplejidad. Acabé estupefacto.

La Ley 10/1991 de 4 de abril, conocida como la Ley Taurina, en su artículo 7, establece la figura del Presidente enumerando una serie de funciones que este debe cumplir. Todas ellas son de índole taurina, y deja las funciones propias de la Fuerzas de Seguridad del Estado al Delegado gubernativo. Nada dice la Ley sobre la designación de presidente, sólo remite al Reglamento. Es este último el que, en el ámbito andaluz, la hace recaer en los Delegados del Gobierno de la J.A. en las capitales de provincia, y en el Alcalde en las restantes poblaciones, dando en ambos casos la posibilidad de delegar. Entre los posibles destinatarios de esta delegación se citan, en un caso a los funcionarios de las Escalas Superior o Ejecutiva de la Policía Autónoma, en otro a los concejales del Ayuntamiento en cuestión, y en cualquiera de los dos, a personas de reconocida competencia e idoneidad.

Aunque en un plano muy secundario contemplan otra posibilidad, comienzan su escrito los reunidos en Sevilla indicándole a la Autoridad Política que

debe delegar en ellos, pues presumen de poseer determinadas condiciones. Da lo mismo que delegue según el punto 1 del artículo 38 del Reglamento¹ o que lo haga según el punto 2 de ese mismo artículo, lo importante es que los destinatarios sean ellos. Literalmente dicen:

“El Presidente debiera ser elegido de entre los componentes de los Equipos Gubernativos que ejerzan su labor en la plaza de que se trate, pues en dichas personas se presume la condición de “buen aficionado”, “conocedor de la norma” y que aplica ésta correctamente.”

Obsérvese que, mientras en el título del seminario se mencionan los Equipos Gubernativos y Veterinarios, aquí sólo se habla de los primeros. ¿Quiere esto decir que del monopolio presidencial, que parecen proponer, hay que eliminar incluso a sus compañeros veterinarios?

Posteriormente hacen referencia a la problemática de las plazas de 2ª y 3ª categoría, pero citan a los Ayuntamientos, lo que indica que tienen en la mente a las plazas no radicadas en capitales de provincia. En estas plazas las cosas son distintas, en ellas la presidencia no funciona: debe recaer en personas cualificadas, son necesarios unos equipos taurinos móviles, y una escuela que los forme. Allí donde los congresistas actúan todo va bien, y fuera está el caos². ¿Por qué no hacen esta misma propuesta para todas las plazas, incluso las de capitales de provincia? ¿Quiere esto decir que, del monopolio también hay que eliminar a los concejales? ¿Por qué no proponen, explícitamente, la apertura de esa escuela a toda persona interesada?

Para que la conclusión reproducida más arriba pueda ser mejor valorada, es necesario tener en cuenta que:

- La asignación de la función de presidente a una persona que tiene el carácter de Agente de la Autoridad, cosa que legalmente no es obligatoria, propicia la confusión de tareas en individuos especial-

mente megalómanos, dando lugar a sucesos extemporáneos como el ocurrido en la última feria de otoño en Madrid, en el que un espectador fue detenido al protestar contra la actuación de un presidente³.

· Aunque pudiera ponerse en duda que el colectivo propuesto reúna las condiciones de que presume, lo que es innegable es que, junto con los veterinarios, han sido los únicos en gozar de la correspondiente formación, vedada a cualquier otra persona interesada. Así lo demuestra la existencia de mesas abiertas en este mismo Seminario.

Antes de analizar las conclusiones más graves y polémicas, enumero las dudas que, en mi mente, han sembrado otras más triviales:

1. En el apartado dedicado a la concesión de trofeos, concluyen literalmente que *“para la concesión de trofeos se debería tener en cuenta toda la lidia completa y no sólo la faena de muleta”*.

¿A quién va dirigida esta propuesta? ¿Al legislador, para propiciar un cambio normativo? No lo creo, pues el vigente Reglamento, en el punto 2 del artículo 82, dice, entre otras cosas, que para conceder trofeos, el Presidente *“tendrá en cuenta la petición del público, las condiciones de la res, la buena dirección de la lidia en todos sus tercios, la faena realizada tanto con el capote como con la muleta y, fundamentalmente, la estocada”*, y los reunidos en el Seminario presumen de la condición de *“conocedores de la norma”*.

Tampoco cabe pensar que el destinatario sea el propio colectivo emisor, en un intento de mejorar su actuación, pues ellos también presumen de ser *“correctos aplicadores de la norma”* y estar dotados del *“carácter y cualidades suficientes para desempeñar su función”*.

¿Será acaso un intento de educar a los espectadores? Es la única posibilidad que queda, y desde luego es loable. Nunca está de más, aunque es de todos conocido que la mejor predicación es la que se realiza con el ejemplo, y los equipos gubernativos actuantes en las plazas de toros de Andalucía, así lo hacen todos los días, al aplicar correctamente la norma contra viento y marea.

2. En relación con los avisos dicen: *“hay que recordar que los avisos no deben ser considerados como un castigo al diestro, sino como un recordatorio en cuanto al tiempo permitido para este último tercio, quedando a la sensibilidad del Presidente la oportunidad del último aviso”*.

De nuevo la duda: ¿a quién hay que recordarle? Será al encargado de darlos, pero ello no debe ser necesario pues tal persona se presume conocedora de la norma, y dotada del carácter y cualidades suficientes para aplicarla correctamente, y el vigente Reglamento, en su artículo 82, otorga a los avisos un mero carácter de señales cronológicas.

Cuando termino de leer el párrafo, mi confusión es total. Si las señales horarias son algo objetivo, que muy bien puede dar cualquier carrillón ¿cómo pueden quedar a la sensibilidad de una persona? Lo que sí que puede quedar al criterio de una persona es la oportunidad de un castigo o de un premio, entonces... ¿quizás propugnan, los redactores, justo lo contrario de lo que parece deducirse de un lectura a la ligera?

3. Dicen también literalmente: *“En la suerte de matar se debía de valorar la ejecución de la suerte con limpieza y marcando todos los tiempos, aunque la colocación del estoque fuese un poco defectuosa, o bien que no se produjese la estocada a causa de un pinchazo en hueso. Asimismo, si la colocación del estoque es buena no debe restarle mérito una irregular ejecución de la suerte si es debido principalmente a las condiciones de la res a matar.”*

Cualquier aficionado al toro distingue entre la ejecución y la colocación en la suerte de matar, pero no tengo claro qué consideran los equipos gubernativos que debe prevalecer a la hora de emitir juicio: valoremos la ejecución aunque la colocación..., pero si la colocación es buena...

De las siete acepciones que figuran en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua para el término irregular, en este caso sólo pueden ser aplicables dos. Mediante la primera se indica que algo está fuera de regla, o es contrario a ella. ¿Es ésta la que utilizan los congresistas? ¿quieren decir que si la colocación es buena no importa que el matador se haya

saltado todas las reglas? En este punto puede ser conveniente recordar que un aforismo taurino dice: *“cada toro tiene su lidia”*. Según la segunda, algo es irregular cuando no ocurre común y ordinariamente, entonces, si es ésta la utilizada, cabe deducir que hay presidentes que valoran negativamente las suertes de matar infrecuentes, como puede ser la de recibir. Es imposible, los reunidos en Sevilla conocen la tauromaquia a la perfección, sólo la modestia les ha impedido presumir de estos saberes.

4. Tras algunas perogrulladas propias de un neófito que acaba de descubrir la pólvora, en el segundo párrafo del apartado dedicado al tercio de banderillas se dice: *“En casos excepcionales en que exista peligro físico y evidente por el estado del piso de la plaza y las condiciones de la res a banderillar, tenga el Presidente la sensibilidad suficiente para permitir la colocación de un número inferior de banderillas al reglamentado”*.

En este caso está claro el destinatario: es una norma interna de comportamiento. Ahora bien, en su redacción, los asistentes a este seminario parece que ignoran que el peligro físico y evidente debido a las condiciones de la res es algo intrínseco a las fiestas de toros y no algo excepcional. Lo que resulta contradictorio es que posteriormente insistan tanto en los análisis post-mortem y pidan la especialización de un laboratorio en Andalucía para efectuar análisis de cuernos, en lugar de proponer la creación de unas escuelas artesanas para el tallado de pitones. En esta línea de rebajar el peligro, y puesto que la opinión pública no vería bien lo de masacrar al toro en varas, ni lo de torear vacas suizas, una buena conclusión hubiese sido la de pedir que se degenera, lo más rápidamente posible, la casta del toro de lidia. Aunque desde luego, lo mejor es solicitar la supresión de las fiestas de toros. Pero claro, esto no lo pueden pedir los reunidos pues en tal caso no podrían asignarse la etiqueta de aficionados y además perderían la presidencia.

5. Entre los casos en que deberá ser devuelta una res, los seminaristas proponen: *“En aquellas ocasiones en que concurran circunstancias excepcionales y a petición mayoritaria de los espectadores, podrá devolverse la res incluso en el tercio de ban-*

derillas”. Y añaden, *“la devolución se hará aún cuando no existan más sobrerros.”*

De nuevo la duda: ¿proponen un cambio en la norma? No creo, pues en el párrafo 1, del artículo 84 del vigente Reglamento no aparece ninguna limitación a la potestad de devolver a la res, ni de tipo temporal como puede ser la del tercio de banderillas, ni de tipo material como es la existencia de sobrerros. Tampoco las he podido encontrar en ninguna otra parte, ni del Reglamento, ni de la Ley. Pero cuando este gremio, conocedor de la norma, y correcto aplicador de la misma, habla de ellas, deben existir. Por favor, ¿alguien podría decirme dónde?

En este estado de total confusión me enfrento a las conclusiones más polémicas del Seminario que se refieren a la edad de las reses y al tercio de varas. Y aquí es donde llega el pasmo.

Reproduzco íntegramente el apartado dedicado al Tercio de Varas:

“Antes de incidir en la actual suerte de varas, queremos poner de manifiesto nuestro deseo de que el toro que cría en estos tiempos fuese lo suficientemente encastado, enrrazado y fuerte como para soportar una suerte de varas donde se administraran los tres puyazos y tuvieran cabida los correspondientes quites de todos los diestros actuantes. Como desgraciadamente esto no es así, y sólo en contadas ocasiones sucede, pensamos en primer lugar, que habría que rebajar el peso de los caballos y de los petos que se podría confeccionar con material más ligero y flexible, porque el actual peto supone un quebranto añadido al mismo puyazo. En consecuencia de lo anterior y en la seguridad de que el diestro al que le corresponde estoquear ese toro es quien mejor conoce las condiciones de su oponente, creemos conveniente que sea él quien decida el número de puyazos a administrar indicándole al picador la intensidad del castigo, pudiendo solicitar el Señor Presidente el cambio de tercio a banderillas en el momento que considere que la res está picada como él desea.”

No obstante, somos conscientes que lo anteriormente expresado podría llevar a desembocar en muchas corridas al monopuyazo, con lo cual, se iría

perdiendo paulatinamente el tercio de quites, es por lo que proponemos que al partir del primer puyazo los demás diestros actuantes puedan entrar junto con el matador que le toca lidiar la res a formar parte de este tercio de quites”.

Como puede apreciarse, aquí se realizan una serie de candorosas afirmaciones que sólo revelan un análisis somero de la situación, y conducen a la aceptación de los postulados de la CAPT —siglas que algunos piensan que corresponden a Confederación Andaluza de Pícaros y Tunantes, cuando en realidad significan Confederación de Asociaciones Profesionales Taurinas—. Esta superficialidad en el análisis es permisible en boca de un aficionado bien-intencionado, pero jamás en las conclusiones de una reunión corporativa de los equipos encargados de velar por el desarrollo de las fiestas de toros en Andalucía.

La primera propuesta que formulan es que sea el diestro el que determine el número de puyazos, indicándole al picador la intensidad. Me extraña la redacción que le han dado, pues si es así el diestro no solicitaría el cambio de tercio, como hace ahora, sino que lo ordenaría. Aquel cuyo nombre se escribe con minúscula tendría autoridad sobre aquel otro cuyo nombre se escribe con mayúscula. ¡Haría que reformar la ortografía!

Conscientes de los peligros de su propuesta los congresistas realizan una matización, y con ella ya llegan al esperpento. Con el monopuyazo, con ser grave, no sólo se pierde el tercio de quites, sino el de varas. Se da carpetazo a toda esa faceta de la tauromaquia, que supone el toreo a caballo, eliminando el mayor espectáculo de una corrida de toros: ver a un toro arrancarse al caballo. ¿Cómo les pasa inadvertida esta consecuencia? ¡Con lo buenos aficionados que presumen ser!

No voy a traer a colación aquí el derecho, que asiste al espectador, de presenciar el espectáculo en toda su integridad, sino la consideración de reliquias antropológicas que tienen las fiestas de toros, a las que, según el Prof. Romero de Solís, “debe atribuírseles el mismo valor, o si cabe aún mayor, que a los monumentos arqueológicos, lo que nos obliga no

sólo a analizarlos sino también a preservarlos, es decir, a defenderlos de los fanáticos del Progreso”.

Si la sociedad española ha asignado al colectivo, reunido en Sevilla, la custodia de este patrimonio, y a más de actuar de la forma que lo hace, realiza estas propuestas, están claras las medidas que deberían tomarse. ¿Qué pensaría el lector del conservador de un monumento arquitectónico si, ante los desperfectos del mismo, en lugar de ponerles remedio, solicitase su demolición? ¿Para qué lo han nombrado?

Finalmente reproduzco, también en su integridad, las conclusiones relativas a la edad de las reses:

“En cuanto a la edad sería interesante proponer, aunque de forma experimental, que se pudiera lidiar en corridas de toros una res que haya cumplido los 45 meses de edad en adelante hasta los 6 años cumplidos, y en novilladas picadas una res hasta los 45 meses de edad cumplidos. En función de la poca movilidad que demuestran las reses en las corridas de toros actuales con la edad reglamentada, no así como en las novilladas picadas, en que la movilidad es mucho más manifiesta y el porcentaje de novillos que sirven para dar mayor espectáculo en divertimento de los espectadores es más alto que el de los toros”.

En un ensayo fechado en 1951, el Prof. Tierno Galván consideraba a los toros como un acontecimiento nacional, entendiéndolo por tal “la realización en espectáculo de una concepción del mundo” que testimonia “cómo una comunidad lo es por participar en esa fundamental concepción y no en otra”. Advertía el viejo profesor de la tendencia a la reducción de los acontecimientos a meros espectáculos sin más contenido, y concluía que “cuando el acontecimiento taurino llegue a ser para los españoles simple espectáculo, los fundamentos de España en cuanto nación se habrán transformado, en los Pirineos, umbral de la Península, habría que poner este sentido epitafio: “Aquí yace Tauridia”; es decir, España”.

Análisis sintáctico al margen, si los mejores aficionados, los más doctos, basan sus propuestas exclusivamente en la brillantez del espectáculo, ignoran-

do su profunda significación, ya ha llegado la hora de hablar con el sepulturero.

Según el Prof. Segovia, dos son las fuerzas que conducen al acontecimiento taurino hacia su trivialización: el proceso de racionalización que sigue la humanidad desde sus orígenes, y la propia entropía del gremio taurino. Por entropía han de entenderse “los malos usos, corruptelas y corrupciones que existen en la actividad taurina”. Habida cuenta de que el primer proceso es inexorable, la única forma de ralentizar la degradación de las fiestas de toros consiste en luchar contra la entropía, y para ello no caben más que el control social y la participación ciudadana.

Esta es la razón por la que las autoridades españolas deben oponerse, con el apoyo de la afición, a la autorregulación propuesta por la CAPT. Así lo hacen, según sus declaraciones, pero los funcionarios encargados de realizar el control social, aparentemente ignoran la trascendencia real de su misión, y fomentan la entropía, o acaso ¿qué otra cosa es esto de pedir la rebaja de la edad de las reses de lidia.

Por todo ello considero que el sistema está pervertido, y la Sra. Consejera de Gobernación de la Junta de Andalucía debería ponerle fin.

Como además no parece conveniente distraer a los funcionarios de Policía de sus más altas funciones constitucionales, por ser su formación mas gravosa

para el Estado que la de un presidente de espectáculos taurinos, propongo a la Sra. Consejera que en futuros Reglamentos, aplicables en nuestra región, se elimine la posibilidad de delegar la presidencia en personas de una determinada profesión, dejando como únicos requisitos la cualificación, idoneidad y consciencia del cometido a desarrollar en cuanto a custodia del patrimonio cultural español. Naturalmente habría de disponer lo necesario para la formación de los ciudadanos interesados en desarrollar estas funciones.

Notas

1. Léase este artículo teniendo en cuenta la Disposición adicional primera. Hecha excepción de los veterinarios: ¿qué tanto por ciento de los reunidos son funcionarios de la Policía Autónoma?
2. Exceptuamos los veterinarios, ¿qué proporción de los asistentes son concejales?
3. Véase el diario *El País*, edición digital, de fechas 14/10/97 y 23/11/97.

Bibliografía

- Romero de Solís, Pedro (Edit.). *Sacrificio y Tauromaquia en España y América*. Editan conjuntamente la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y la Universidad de Sevilla. (1995)
- Tierno Galván, Enrique. *Los Toros, Acontecimiento Nacional*. Editorial Turner, Madrid 1988.
- Segovia Pérez, José. *El Juego del Toro: Mito, Rito y Totem*. Revista de Estudios Taurinos, nº 6, Sevilla 1997, págs 21–42.

El toro khármico: Yin o Yan

Leticia Salvago Soto / 2001

Cuando uno mueve sus ancestros descubre a veces cosas tan explicables del acontecer diario, que nos parece estar en una borrachera continua, y esto nos impide tener clarividencia.

Bueno, sí, a veces la tenemos, pero en seguida renegamos de ella *pensando–razonando*: “*esto es una alucinación*”.

Sabemos algo de esa tradición cósmica por el toro. Miramos al cielo y ahí está la constelación de *Taurus*. Pero más cerca tenemos cómo en la Antigüedad nuestro territorio ya era conocido como *la piel del toro*: ¡qué ocurrencia!, sin tener aviones sofisticados ya sabían su trazado.

De hecho, entre nuestros ancestros anteriores a la romanización ya había un rey muy potente llamado *Gerión*, de una región conocida como *Tartessos* cuya mayor riqueza eran los bueyes y la plata. Tanto o más valían los primeros que ya en la célebre guerra de *Troya*, supuestamente provocada por una belleza llamada *Helena*, se sabe que el valor de esta muchacha era muy inferior al de un rebaño de bueyes —aunque, eso sí, había sido seducida por un toro.

Así es que tenemos un país íntimamente ligado a sus bueyes autóctonos que, pese al constante envite de “otros animales” y dolencias, siguen estando ahí, no sólo en la Historia o Astrología, sino también en la Religión, fuente continua de males que genera tensiones por querer ser sólo una, algo así como si mañana todos tuviéramos que ser rubios y con ojos azules (suena, ¿no?).

Varias creencias religiosas, casi todas orientales o africanas, nos cuentan ritos de fertilidad unidos a los toros. Es un culto que viene de la más remota Antigüedad, desde la llamada época prehistórica, las cuevas con monográficos sobre bisontes, uros,

toros, que prosigue en otro culto, con espectáculo de ejercicios acrobáticos, para salvarlos de la muerte: en una isla llamada Creta, donde la cultura neolítica pervivía en fase avanzada de la edad de los Metales (Bronce), ya que el matriarcado continuaba y de hecho estos juegos los realizaban en su mayoría mujeres adolescentes.

El mito del rey *Minos* —de esa misma isla— nos cuenta cómo construye un laberinto para su hijo con cabeza de toro, el *Minotauro* (Minos–Tauro), al cual anualmente habría que entregar unas mujeres para que no enfureciera. Este lugar estaba en el subsuelo, o sea, en el lado oscuro, recordando los cultos de la antigua *Perséfone*, allá en el *Hades*, vinculados a las cosechas, con el continuo renacimiento anual de la primavera. Es importante hacer notar que en la sociedad cretense que rinde culto a este animal no existía un ejército, tal y como lo conocemos en otras sociedades antiguas.

Los ritos iniciáticos en una ciudad griega llamada *Eleusis* no son más que la transformación de estos grupos de poder, mujeres en el mundo griego.

El culto mitraico viene de *Mitra*, un dios de ascendencia irania con muchísimos adeptos por todo el Imperio Romano. Sirva de reseña que en nuestra Andalucía aparecen un sinfín de motivos arqueológicos que lo confirman, con el toro tumbado–echado y el dios en posición de atestarle la puntilla por donde manará la sangre (fruto del cual habría un baño colectivo, produciendo una catarsis multitudinaria con conatos de orgía).

De hecho, *Dyonisos–Shiva* es otro que inicialmente tiene aspecto de toro, un dios vinculado a la sangre = vino, de la misma camada o procedencia.

Por no hablar de los *Massai*, pueblo ganadero muy antiguo de origen egipcio–sudanés, que emigró hasta Kenia en época moderna, y basa su cultura–alimentación–vida en la crianza de un tipo de toro y su valor guerrero.

La dualidad del ganadero–agricultor, tan actual y eterna, se pierde en el tiempo allá por la zona del próximo oriente, donde la progresiva desertización y la escasez permanente de agua, lo llevan a una postura radical. Allí tenemos a un dios unido a un toro: el dios se llama *Yahvé*, es figura masculina, pastoril y guerrera.

A posteriori con la llegada del cristianismo, estos conceptos se adaptan a sus necesidades sin más, cambiando el espectáculo de la Tauromaquia por juegos circenses donde un duelo enfrenta al toro y gladiador (figura guerrera por antonomasia: sólo importa el matar), dándose también carreras de carros o eucaristías multitudinarias, o sea “*el circo de las masas*” donde los protagonistas principales y únicos son ya los hombres.

Así volviendo a nuestro sentir por este toro bravo, hoy tan amansado, no volverá a ser ejemplo de la dualidad de cada uno, de *ying–yang*. En el inicio, el yang era el toro bravo, y realizar los ejercicios iniciáticos de sortearlo, para esas jóvenes vírgenes, sería su posición ying respecto al toro, en fin un rito de fertilidad, nunca de muerte o violencia.

Con posterioridad hemos visto cómo el cristianismo modifica ese concepto, se produce una usurpación de estos papeles llegando a época contemporánea, donde se está buscando cambiar el estatus. Aparece la figura del matador (supuestamente masculina), que engaña, seduce y mata a un toro (supuesto femenino) en un alarde de destreza y finura.

Para ello, se viste con brillos y colores, llevando el pelo largo y recogido en un moño; con medias y traje muy ajustado, marcando sus atributos masculinos, como queriendo decir “*aquí sólo hay un macho, y ése soy yo*”.

Cuando a ese mundo tan macho, mejor dicho *machista*, es decir cerrado (retardado), llega alguna mujer, las consecuencias son fáciles de predecir y de hecho las hemos comprobado todas cada vez que ha surgido una matadora.

Una cosa va quedando clara: la figura totémica por excelencia del mundo masculino y del territorio que encierra es un toro cada vez menos bravo y elegante, una señorita bien educada a la que se le olvidó su papel, ya casi un cabestro o vaca “*aunque no loca*”.

Se guarda en un laberinto porque asusta, representa la pasión (la tierra) que hay que contener continuamente (las mujeres son muy vehementes e impulsivas, les mueven los sentimientos, su hemisferio derecho), para posteriormente sacarlo a la luz en una plaza semicircular. En esa salida a la arena (luz), el toro recorre ciego unos callejones (femenino y oscuro), cuyo final, como él bien sabe, se le está engañando, va a la muerte.

Por contra, el torero es el aire: masculino y con mucha luz, pero lleno de ambigüedades. Es agasajado desde que toca la arena, sabedor de ser el que llevará la muerte a esa figura potente y seductora. Este trueque de papeles configura el saber estar como exponente masculino en toda ocasión.

Por ello, su mundo es cerrado en una cofradía, como antaño lo eran las escuelas o el ejército. La exclusión de la figura femenina para su propia reafirmación ha generado múltiples controversias, y un silencio profundo pesa sobre la verdadera naturaleza de las relaciones de los integrantes de esta cofradía, a pesar de los continuos chismes. A fin de cuentas si alguien ha perdido sus atributos son los toros y no ellos... ¿o no es así?

Cada en su sitio: solamente un sueño

Eduardo Pérez Rodríguez / 2001

No hace muchos días, en unas jornadas taurinas auspiciadas por mi universidad, oí, en boca de un político metido a presidente de corridas de toros gracias a su condición de aficionado, que hay que “ir al campo para ver al toro en su sitio”.

Pronunciaba esta frase defendiendo la tesis de que los equipos gubernativos y veterinarios, a través de los cuales se realiza, en gran parte, la intervención administrativa del Estado, deben desplazarse hasta las fincas ganaderas para comenzar allí el examen de los astados que después habrán de lidiarse en su plaza. Se trata, decía, de hacer un reconocimiento preliminar que permitiría disponer de más elementos de juicio al hacer el definitivo en las dependencias de la plaza de toros.

Esta opinión no es compartida por todos los miembros de esos equipos, sino que más bien al contrario, provoca un profundo cisma entre ellos. He tenido ocasión de oírlos debatir sobre el tema en varias ocasiones, y como resumen de la otra postura recuerdo la frase lapidaria con la que zanjó un debate un representante de los colegios de veterinarios. El tiempo transcurrido, y mi memoria deficiente, me impiden reproducir textualmente su opinión, pero aquel señor vino a decir que estaba de acuerdo con lo de ir a las ganaderías para realizar los reconocimientos siempre que la normativa escrita lo contemplase, junto con la asignación de dietas de viaje. Lo que sí recuerdo con toda nitidez, por motivos obvios, es que esa normativa debería contemplar con toda precisión “quién paga las putas”.

Es evidente que a todo aficionado le gusta ir al campo para ver toros, le basta con sentarse en una peña y observarlos embelesado durante horas, y si además puede hablar con los vaqueros y conocedores, pues miel sobre hojuelas. De conversar con el pro-

pio ganadero y fotografiarse con él, puede llegar al éxtasis. Por eso es perfectamente comprensible que los presidentes como el que nos ocupa, que siempre están haciendo gala de su condición de aficionados, quieran ir al campo con cualquier excusa, aunque les cueste la gasolina, porque la comida no me lo creo.

Sin dudar de la honradez e insobornabilidad de nadie, creo que esta práctica limita, aunque sea subliminalmente, la libertad de los citados equipos a la hora de actuar oficialmente, porque lo de la visita al campo, por mucho que digan, lo hacen a título personal. Además propicia situaciones nada edificantes como la que presencié en la plaza de toros de Granada: un viejo rejoneador reprochándole, en público, al presidente la no concesión de la segunda oreja a su rubio hijo, también rejoneador, y gritándole “¿cómo te portas así con nosotros con lo bien que te tratamos en la finca cuando fuiste a visitarnos!”.

Por ello, como representante de los abonados y aficionados de Andalucía, me opongo frontalmente a ese tipo de visitas, y si alguien las efectúa, basándose en que no están prohibidas, nos dirigiremos al Delegado de Gobierno de la provincia correspondiente poniendo en cuestión la idoneidad de su nombramiento en años sucesivos.

Pero no eran estos los derroteros que yo quería seguir, sino otros más amables. La frase “hay que ver al toro en el campo que es su sitio”, me sugirió, por analogía, que el sitio de ver al torero debe ser su casa.

Esta idea, que en principio parece un dislate, se contrasta empíricamente analizando los contenidos de la prensa del corazón en cualquiera de sus modalidades. Se comprueba allí que lo que más interés concita de la vida de las figuras de la torería, no es su actuación pública, sino cuestiones estrictamente personales como, la nueva chica con la que sale de copas, el baño que se da en las playas del Caribe, o

los detalles de su separación matrimonial. Estas cuestiones cada día mueven mayores cantidades monetarias, lo que indica que la evolución puede ir por esos derroteros.

Tras la mesa redonda donde se vertieron estas opiniones, llegó la reunión invernal con los amigos ante unas botellas de vino con sus correspondientes tapas, y mi organismo, acostumbrado a frugales cenas, se resintió. El sueño de aquella noche fue muy ligero, y en mi mente bullían estas ideas y la preocupación por el porvenir de los que no son figuras del toreo, ¿cual sería su sitio? Puesto que no tienen acceso a esa feria de vanidades ¿que harían los aspirantes? Evidentemente, como lo que de verdad tiene interés es su vida privada, tendrían que limitarse a concursar en programas televisivos que la pusieran de manifiesto, al estilo del *Gran Hermano*. Aseándose, limpiando, cocinando, cantando, buscándose pareja y refocilándose con ella, demostrarían sus capacidades. El ganador obtendría el derecho a promocionar hacia la prensa rosa.

Esa promoción se llevaría a cabo en una ceremonia en la que el hombre coincidiera con el toro, para justificar así la condición que a partir de ahora se le va a adjudicar. Es sabido que si esta ceremonia se celebra en un lugar público puede aparecer gente retrógrada y montaraz que, amparándose en sabe Dios qué zarandajas, reventase el espectáculo exigiendo determinados comportamientos al hombre y animales, que en caduca terminología del siglo XX, diríamos bravos e íntegros. Los inconvenientes de esta opción son múltiples; además de poder resultar soez y desagradable, podría ocasionar alguna desgracia y lo que es peor, reportaría unos beneficios económicos despreciables, en comparación con la que a continuación se propone.

Lo ideal sería organizar algo elegante, sólo con gente guapa, en algún marco incomparable, como por ejemplo algún cortijo con mucho sabor. El lugar debe ser de difícil acceso para controlar a los asistentes y poder vender la exclusiva del acontecimiento. Con el neófito alternarían figuras ya consagradas, la nobleza del toreo, que revalidarían la condición de torero y por ello los animales deberían

ser jóvenes y agradables, pues tampoco se trata de incrementar inútilmente los costes del ganadero.

Como es lógico tendría mucho más interés un reportaje a todo color sobre una orgía corrida en esos bonitos parajes, pero hay que comprender la necesidad de obtener o revalidar la condición de torero, y lo que se trata es de aprovechar de forma lúdica, y rentable, esta ineludible situación por la que los protagonistas han de pasar.

Vistos cuales son los sitios en los que hay que ver a los dos protagonistas, y que son tan lejanos ¿dónde hay que colocar al espectador que todavía no tiene el don de la ubicuidad? ¿cuál es el sitio del público? Este último es un concepto caduco, pues sus integrantes deberían estar disgregados, cada uno en el sillón de su casa, consumiendo revistas del colorín, que en eso tendrán que transformarse las taurinas actuales (algunas casi lo son ya), viendo en la televisión programas al estilo del citado anteriormente, cuyos concursantes aspiren a la condición de toreros, y consumiendo también documentales sobre la vida privada del toro en el campo. Esto en los días laborables, para los festivos los más aficionados contratarían paquetes turísticos que le llevarían por diversas ganaderías para que allí, en su sitio, pudiesen contemplar al toro. Los actuales empresarios serían los grandes “tour operadores”, y los ganaderos que reconverterían sus instalaciones preparando casetas de observación camufladas y lujosos alojamientos rurales (cosa que ya hoy está ocurriendo), engrosarían el sector de la hostelería.

Del toro, lo realmente interesante sería la forma de pacer o de abrevar (que es lo que hace en el campo, su sitio) y los aficionados más acérrimos observarían su embestida en las fotos de los tauro-saraos que otorgan o revalidan condición, para intentar adivinar su comportamiento ante un succulento carro de paja.

Del torero, y aunque parezca mentira, el aficionado continuaría emocionándose con su valor (al meterse en los terrenos de la ex cuando va a recoger a los vástagos el fin de semana), con su pinturería (en el espejo al asearse), con su arte (al acompañar con la cintura el movimiento de la fregona) o con su tre-

mendo oficio (al comprobar la inmensa cantidad de gachís que puede meter en la canasta).

Hay gente que no considera de interés la vida privada de los demás: que el torero interesa cuando está toreando, y el toro cuando está embistiendo. Creen que su lugar es el tendido de la plaza pues es en el ruedo donde hay que ver tanto al toro, como al torero. También creen tener el papel del coro en las tragedias griegas, y que los criterios para juzgar la corrida de toros deben formarse en ese ágora, para irradiarse y guiar la actuación profesional de los protagonistas fuera de la misma, por ejemplo para ilustrar al ganadero sobre el tipo de selección que ha de hacer, y al torero sobre el toreo que ha de ejecutar. Esta peligrosa gente considera

una perversión, y una manipulación inadmisibles, que los susodichos criterios circulen en sentido contrario, es decir que sean ganaderos y toreros, lógicamente guiados por su comodidad y su rentabilidad, los que impongan a la plaza sus ideas, aunque sea sutilmente. Esta gente es retrógrada y va contracorriente, lo mejor es ignorarla. Su sitio sería algún recóndito lugar, quizá un manicomio, no vaya a ser que sus opiniones contaminen al resto bien comportado de la población.

Sobresaltado ante la posibilidad de verme en lugar tan inhóspito, desperté. Quedaron muchas otras cuestiones por imaginar, pero la que más me inquieta es: en esa situación futura ¿cuál sería el sitio de los presidentes?

Cine y literatura

Los toros y el cine

Miguel Navajas Ojeda y Nuria Estrada Jiménez / 1991

Desde tiempos muy remotos, los juegos con toros han aparecido reflejados en la actividad plástica del hombre, y no es necesario citar los ya largamente celebrados frescos de Cnosos para que nos apercibamos de la realidad de tal aseveración, al igual que tampoco podemos considerar este hecho como algo aislado, ya que la aparición del tema del toro, con un significado y simbología bien delimitados, es constante en el largo camino trazado por nuestro entorno cultural.

Pese a todo esto, el hecho que a nuestro entender manifiesta de forma más clara el verdadero volumen e importancia de la Fiesta en nuestra historia más contemporánea es que ha sido tema y referente de numerosas, y no siempre bien resueltas, muestras del que con toda propiedad puede considerarse verdadero arte de nuestro siglo, el cine. Y antes de ahondar más en esta cuestión, es necesario precisar que entre el elevado número de películas relacionadas con el mundo taurino, se hayan un destacable número de producciones extranjeras, y no necesariamente provenientes de aquellas naciones de cultura heredera de la nuestra, sino que también aparecen títulos de habla inglesa, por poner un ejemplo.

En cuanto a los orígenes, sería imprescindible remontarse a la época del Romanticismo europeo, que cronológicamente situaremos entre 1800 y 1850 como convención y para escándalo de los especialistas, para comprender la importancia del movimiento de los denominados "viajeros", cuya trascendencia patentaremos más abajo. El movimiento cultural romántico es tan amplio como paradójico. En él se hayan tanto la exaltación de los sentimientos nacionalistas como el afán por descubrir regiones exóticas, siendo ambas formas, dos respuestas a un único problema, el vital. Es precisamente en este marco donde se incardina el interés creciente de muchos personajes, "viajeros", por visitar España, y más en concreto sus regiones del sur. De estos nos han restado testimonios sorprendentes por cuanto se enfrentaron a unas realidades bien diferentes, por lo general, a las de sus países de origen en forma de libros de viaje, y en el caso de aquellos individuos especialmente hábiles, plasmados en láminas de dibujo.

Pese a lo que pudiera pensarse en un primer momento, el interés de estos pioneros del turismo en nuestro suelo, será de suma importancia para nosotros, por cuanto su mismo espíritu permanecerá muchos años más tarde cuando, finalizado el siglo XIX, crucen los Pirineos nuevos personajes, ya no con papel y lápiz, sino con sus rústicas cámaras al hombro, deseosos hasta la voracidad de capturar en el celuloide las costumbres de la entonces peculiarísima España. Los primeros metros rodados en España serán pues documentales, como el que el cameraman inglés Harry Short rodó en 1896 con el título genérico de *Toreros, procesión, danza andaluza*. En

ella aparecen los tres motivos a los que habían prestado mayor atención todos los viajeros del siglo XIX, y entre ellos, los toros.

La atención folklorista por el tema taurino se prolongaría en la esquina del siglo XX con *Corrida de feria en Sevilla* (1906) o *Tragedia torera* (1909). Significativo es que muchos de estos filmes documentales dirigidos por españoles, siguieron manteniendo los mismos conceptos argumentales e idéntica perspectiva que sus antecesores, los asombrados “viajeros”, pues este hecho nos denota, en primer lugar, la importancia de su legado, y en segundo término, la tendencia de los españoles a regodearse en el tópico, actitud sin parangón alguno en el entorno occidental.

La primera cinta no documental sobre el mundo del toro en España, fue a su vez la primera versión de la celeberrima novela de Blasco Ibáñez *Sangre y arena*, que el propio autor se encargó de realizar personalmente en 1915–1916. Esta película fue muy controvertida, pues al éxito notable de público obtenido, se opuso la airada protesta de los sectores intelectuales, publicada el 21 de octubre de 1917 en *El Liberal* de Sevilla, en estos términos: “frenar las concesiones a la española andaluza”. El tema taurino es considerado como una expresión más de un folklorismo de saludable extirpación, y esta idea, con seguridad, es la que prevalece en el inconsciente de sus actuales detractores. Sin embargo, tal como hoy, el éxito popular es indiscutible.

En 1922 llegaría a Sevilla la famosa, por aquel entonces, actriz francesa Musidora, para protagonizar *Sol y sombra*, actividad a la que uniría la de codirectora en *La tierra de los toros*.

Muchos atribuyeron a la intervención extranjera el tono tópico de estos productos, y olvidando la experiencia de los documentalistas, se propuso llevar a cabo un proyecto ambicioso: se trataba de la primera versión de la obra de Pérez Lugín *Corrido de la Cruz*, y se planteó como respuesta autóctona a las españoladas perpetradas por los foráneos. El propio Pérez Lugín se encargó de dirigirla, y para asegurar el buen fin de la empresa, se formó un equipo asesor. La película fue homenajeada en el

Ateneo en 1926. La línea que pudiéramos convenir en denominar “tópica” en la década de los veinte, se refuerza con títulos como *La tragedia de Talavera* de 1921 o *La medalla del torero*, protagonizada por José García “Algabeño”, y en general se caracteriza por extraer la tragedia y emotividad del mundo de los toros para insertar a sus personajes en historias dramáticas y aventuras amorosas. De las mismas características participa *Pepe-Hillo* de José Buchs (1928). Como curiosidad, citar que fue el propio galán, José Alonso Pesquera quien personalmente interpretó algunas escenas taurinas del filme, que por otro lado amortizó costes el primer día de cartel.

Con la irrupción del sonoro no se produjo cambio alguno, tal y como era previsible por otra parte, ya que se actualizaron viejos títulos, como el propio *Corrido de la Cruz*, con la popularísima Romerito entre 1932 y 1936. Artísticamente estas películas son de calidad mediocre y de técnica narrativa confusa.

Esto por lo que se refiere a la producción nacional, hasta la Guerra Civil. Respecto a las producciones extranjeras, hay que decir que en Méjico, el cinematógrafo y la titubeante industria tuvo origen y modelos itálicos. Las primeras producciones de temática nacionalista se ligan a los turbulentos acontecimientos de la Revolución. Hubo de esperarse al freno en la actividad vindicadora de la historia reciente de Méjico para que Miguel Contreras Torres llevara a *Oro, seda, sangre y sol: vida de Rodolfo Gaona* su particular visión del héroe mejicano.

Terminada la Guerra Civil, muchas de las actividades que quedaron interrumpidas, vuelven a la actividad cotidiana. Esto ocurrió con la fiesta de los toros, y asimismo con el cine de tema taurino (aunque ésta no quedara totalmente interrumpida, dado que hay una producción de 1935 con este tema: *El gato montés*)

La primera película de la posguerra fue *La corrida de la Victoria*, de Rafael Gil, con notorio carácter propagandístico del nuevo régimen implantado. Se rodó en la corrida conmemorativa del final de la guerra, celebrada en Madrid y con un cartel compuesto por Antonio Cañero, Marcial Lalanda, Vi-

cente Barrera, Pepe Amorós, Domingo Ortega, Pepe Bienvenida y Luis Gómez “el Estudiante”.

La maja del capote (1943) de Fernando Delgado y con argumento de Joaquín Dicenta hijo y *María Antonia la Caramba* (1950) realizada por Arturo Ruiz–Castillo y argumento de Antonio Guzmán Merino, tienen como protagonista de la trama a “Pepe–Ilo”; con la diferencia de que la primera era un idilio inventado y la segunda una biografía del famoso torero. Entre el reparto de *La maja del capote* estaban Estrellita Castro y el torero Manuel del Pozo “Rayito”. Antonia Colomé, Alfredo Mayo y el torero Rafael Albaicín, protagonizaban *María Antonia la Caramba*. Esta película destaca por la gran importancia en la acción que tiene la parte taurina, la cual tenía una realización sumamente cuidada.

Leyenda de feria, de Juan de Orduña (1945), y argumentada por Enrique Gómez sobre la comedia *La paz de Dios*, de Francisco Serrano Anguita, tiene la peculiaridad de que el actor que interpreta el papel de torero, torea realmente durante las escenas taurinas, este actor era Ricardo Acero. Estaba acompañado en el reparto por la italiana Paola Barbara y Enrique Guitart.

Edgar Neville hizo en 1946 *El traje de luces*, donde enlaza escenas taurinas pertenecientes a documentales con reportajes de las figuras de la época, captando el costumbrismo que rodea el mundo de los toros, sobre todo en aspectos muy poco tratados hasta entonces.

En ese mismo año, el torero Mario Cabré se reveló como actor en *El Centauro*, junto a Isabel de Pomés, Félix de Pomés y Mercedes Borrull. Mario Cabré hizo luego, con Ava Gardner, *Pandora y el holandés errante* de nacionalidad inglesa y *Tercio de quites* hispano–mejicana.

Otra película que obtendrá un clamoroso éxito, pero con una calidad superior a la anterior, será *Tarde de toros*, protagonizada por tres toreros: Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vera. Junto a ellos se encontraban Jorge Vico, Maruja Asquerino, Marisa Prado, Jesús Tordesis, Juan Calvo, Félix Dafante, Manuel Morán, José Isbert... Fue reali-

zada por Ladislao Vajda con guión de Manuel Tamayo y Julio Coll.

Uno de los argumentos más repetidos es el de *Corrido de la Cruz*, que en 1948 tiene su tercera versión cinematográfica. En esta ocasión cuenta con la realización de Luis Lucía y guión de Antonio Abad Ojuel. Destaca en ella la importancia que el realizador quiso dar al aspecto taurino, haciendo muy exactas puntualizaciones en ese ámbito y aportando calidad documental a las escenas del ganado bravo en el campo. El torero Pepín Martín Vázquez tiene el papel protagonista en esta cinta. Está secundada por Jorge Mistral, Manuel Luna, Nati Mistral y Tony Leblanc.

Otra cinta importante de 1948 es *Campo bravo* de Pedro Lazaga, que aunque no cuenta con la participación de toreros profesionales, tiene escenas camperas únicas.

Fuego en la sangre (1953), realizada por Ignacio F. Iquino y con guión de Antonio Guzmán Merino, destaca por las precisiones documentales en torno al mundo ganadero. El reparto está compuesto por el portugués Antonio Vilar, Marisa Leza, María Dolores Pradera, Rafael López Somoza, Conchita Bautista y Antonio Casas.

Otra película que no incluye en su reparto toreros profesionales es *La gata* (1955). Realizada por Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla. Su importancia reside en que es un auténtico reflejo del campo andaluz.

En 1957, con guión de Antonio Mas–Guindal y Jesús María Arozamena, Juan de Orduña realizar una cinta, que a pesar de su no demasiada calidad, alcanzará éxito sin precedentes en el cine español: *El último cuplé*. Película protagonizada por Sara Montiel, a quien le serviría para lanzarla definitivamente a la fama, y por el torero Enrique Vera.

De 1958 son *El Niño de las Monjas* de Ignacio F. Iquino (en su cuarta versión), con Enrique Vera como protagonista, en la que la parte taurina tiene una notable importancia; y *Los clarines del miedo*, película que trata de la lucha de los torerillos entre el miedo y el ansia de gloria, desarrollándose en las capeas que se celebran en los pueblos. El to-

tero Rogelio Martínez y Francisco Rabal dan vida a los protagonistas, siendo este último doblado en las escenas taurinas por “Morenito de Talavera”.

En este mismo año, Carlos Fernández Cuenca, reelizaría *Otros tiempos*, cinta homenaje al mundo del toro. Cuenta con imágenes documentales de Vicente Pastor “El Chico de la Blusa”, Ricardo Torres “Bombita”, Rodolfo Gaona, Juan Belmonte, Rafael Gómez “el Gallo”, Joselito, Manuel Granero, Manuel Rodríguez “Manolete”, Fausto Barajas, Antonio Márquez, Valencia II, Ignacio Sánchez Mejías, Fuentes Bejarano, Domingo Ortega, Luis Miguel “Dominguín”, Antonio Bienvenida, Manolo Escudero y Miguel Báez “Litri”.

En 1959, *El traje de oro* de Julio Coll, supuso la primera aparición como protagonista de “Chamaco”, junto a Alberto Closas, Marisa de Leza y Marisa Prado.

En esta misma fecha, otro torero onubense sería protagonista de otra película: Miguel Báez “Litri”. Se trata de *El Litri y su sombra* de Rafael Gil, sobre la dinastía de los Litri.

Los golfos (1960) de Carlos Saura, Mario Camús y Daniel Sueiro, con guión del primero, cuenta la vida de unos golfos madrileños, uno de los cuales quiere ser torero, pero fracasa por su escaso conocimiento de este difícil arte. Con Manuel Zarzo, Luis Marín, Oscar Cruz, Juan José Losada y María Mayer.

Santos Alcocer realizó una película de doble característica: musical y taurina, *La novia de Juan Lucero*. Con Juanita Reina y Angel Peralta.

Los elegidos (1963) con guión de Pedro Mario Herrero, trata la vida de los torerillos que van de pue-

blo en pueblo, tema muy tratado dentro del cine taurino. Realizada por Tulio Demicheli. Protagonizada por Rafael Guerrero, Mayra Rey, Félix Lumbreras y José Bódalo Doblados en la parte taurina por Aurelio Calatayud y Manuel Calvo.

“El Cordobés” protagonizó en 1963 *Chantaje a un torero*, película con una gran originalidad argumental debida a José López Rubio y José Vicente Puente, de Rafael Gil. El año siguiente protagonizaría un corto “El Cordobés”, realizada por Ángel Bilbatúa. Su primera aparición en el cine fue en 1962 con una cinta de carácter autobiográfico, aunque con la introducción de algunos hecho ficticios, de Pedro Lazaga: *Aprendiendo a morir*.

Otro torero cordobés que tuvo una incursión en el cine fue Manuel Cano “El Pireo”. Y lo hizo en la cuarta versión de *Currito de la Cruz*, esta vez de Rafael Gil, con Francisco Rabal y Arturo Fernández.

Continuando con la unión de la fama en el cine y de la fama en el ruedo, nos encontramos con otra cinta autobiográfica sobre Sebastián Palomo Linares *Nuevo en esta plaza*, aunque tenga un tratamiento de la vida del torero un poco libre. El torero compartirá “cartel” con Julia Gutiérrez Caba y Manuel Zarzo.

En los años 80, Pedro Almodóvar, toca el tema taurino siguiendo un guión sumamente original que rompe con todo lo anterior en su película *Matador*.

La última producción de tema taurino, ha sido *Sangre y arena* en 1989. Dirigida por Javier Elorrieta y protagonizada por Christopher Rydell y Sharon Stone, que no logró tener éxito.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Una tragedia en el ruedo desata el duende lorquiano

Juan José Fernández Palomo / 1992

A las nueve cuarenta y cinco de la mañana del lunes 13 de agosto de 1934 moría Ignacio Sánchez Mejías, víctima de una gangrena gaseosa declarada tras recibir, dos días antes, una cornada en la Plaza de Toros de Manzanares.

La cogida y muerte de Ignacio, acaecida el año que decidió volver a los ruedos, inspira a Federico García Lorca lo que va a ser su cumbre poética, el sobrecogedor poema elegíaco: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El poema lo componen 220 versos y está dividido en cuatro partes, cada una con un título independiente: *La cogida y la muerte*, *La sangre derramada*, *Cuerpo presente* y *Alma ausente*. Lorca, tras la muerte del admirado y querido amigo, desarrolla una elegía densa, donde se combinarán elementos tradicionales con otros novedosas en perfecto matrimonio, con un lenguaje a veces crispado y desesperado, a veces consolador, y sereno.

Federico parece salir al encuentro de la muerte de forma cruda, a esa muerte tan presente en toda su obra más o menos tangencialmente. Ahora ese encuentro es definitivo, es la muerte en su desnudez, en su gravedad y en su naturaleza inaprehensible.

Pero este llanto fúnebre va más allá: parece revelar, en toda su pureza, el genio español. La muerte esta presente en lo más íntimo de lo español como no lo está en ningún pueblo europeo, es un tema verdaderamente peculiar y característico del español y de lo español.

Sánchez Mejías encarnaba a la perfección lo que Lorca sentía y admiraba del español ideal y profundo. Ignacio como Antoñito “El Camborio”, era

hombre valeroso y ágil, torero y, a la vez, sevillano culto, refinado, poeta y mecenas que, ya maduro, vuelve a sentir una resurrección inexplicable y, súbitamente, regresa a los ruedos, buscando, en lo más hondo, el encuentro con la muerte; que es mucho más que jugarse la vida.

El poeta granadino “aprovechará” el sentido epítafio a un amigo para hacer una suma, una suerte de superación, a todo su caudal poético, mítico y técnico.

La cogida y la muerte, primera de las cuatro partes se halla dominada por el golpe de la hora fatídica. Su desarrollo consiste en la mención de un acontecimiento, seguida inmediatamente de la determinación temporal común a cada suceso: “A las cinco de la tarde” se convierte, así, en un estribillo cuya repetición continúa y cercana fija un instante con innegables caracteres obsesivos. Son múltiples acontecimientos que se ven singularmente, pero que se unen en la característica de la simultaneidad. Esta parte del poema es un conflicto entre lo que podríamos llamar isocronicidad y multiplicidad.

Lo curioso es que el poeta no parece obsesionarse con la muerte propiamente dicha, sino con la determinación temporal de la misma. Es más, el torero no parece estar aún muerto, ni la muerte misma es siquiera segura:

“Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde” (vv. 45-46)

Puede que exista una mecanismo psicológico, constatable popularmente, de evitar la mención de su muerte.

De cualquier forma, éste es uno de los mayores atractivos del poema: se nos describe la muerte de un amigo, pero es una muerte tácita, se alude a ella indirectamente. Esta primera parte del poema es presagio (vv. 1-8), cogida (9-32) y agonía (33-final) sin embargo la muerte tiene lugar en el silencio:

“¿Ay que terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!”

La isocronicidad de esta parte del poema es irreal. Es imposible que los sucesos enumerados se produzcan todos a las cinco de la tarde.

El torero es cogido en la plaza:

“Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde”

Y luego agoniza en la enfermería:

“El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde”

Esa isocronicidad irreal es un mecanismo consciente del poeta que cumple una función concreta en la obra: producir un efecto de desbordamiento, de acumulación de acontecimientos dispersos. Se trata de descomponer una realidad para dotar de inusitada fuerza el resultado: se registran las circunstancias pero no el suceso principal que, gracias a estos elementos independizados del centro unificador, produce una impresión sugerente e intensa, distinta.

La confusión y anonadamiento en que se halla sumido el poeta tras el sorpresivo anuncio de la tragedia parecen estar apoyados, o subrayados, por la elección del esquema métrico y rítmico. “La cogida y la muerte” está constituida por endecasílabos no rimados, alternados con el estribillo octosílabo “a las cinco de la tarde”, de fuertes acentos en la tercera y séptima sílabas. Este estribillo, además, con sus monótonas y acompasadas repeticiones que crean cierto movimiento retardario imprime un ambiente rítmico de acompañamiento, dejando destacar los endecasílabos que, a su vez, forman unidades independientes.

La sangre derramada, —segunda parte—, parece ser la plasmación de la residencia de la voluntad ante la muerte, aquí representada por la sangre —manifestación muy característica—. Recordemos que esta muerte no es vista como la real o la propia, sino más bien ajena, la que tememos tan siquiera mencionar.

El primer verso tiene como antecedente el propio título: La sangre derramada

“¡Que no quiero verla!”

Parece que la luna puede ocultar la terrible evidencia, pero la naturaleza toda es invadida por la muerte del torero y la propia luna se llena de reminiscencias taurinas:

“La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras”. (vv. 58-61)

La sección donde quizá podríamos mejor señalar la fusión de elementos tradicionales con los modernos y sin antecedentes la hallamos entre los versos 94 y 121.

Los dos primeros versos ponen de relieve el valor del torero, su tranquila valentía:

“No se cerraron sus ojos
cuando vió los cuernos cerca”,

que contrasta con los efectos de la muerte sobre la naturaleza, presentados en forma tan misteriosa, alucinante: esas “madres terribles”, el idilio campestre, una madrugada fantástica; todo envuelto en la irrealidad y vaguedad, en el misterio. Es un ámbito electrizado, poblado de presagios, de temblores de presencias ignoradas. Se trata de uno de los pasajes más turbadores del poema, nada similar en la poesía tradicional.

En cambio el elogio superlativo que sigue a continuación sí que tiene un marcado sabor antiguo (vv. 102-105):

“No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada,
ni corazón tan de veras”.

En las metáforas de gran novedad, pero de gran transparencia y sencillez, se observa claramente el equilibrio tradicionalidad–modernidad:

“Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia”. (vv. 106-113)

La elegía prosigue retornando a la muerte después de la emocionada evocación de la vida. Movimiento “pendular”, que Lorca imprime también en su poema. La sangre reaparece con poder incontenible, infinita, viejísima, larguísima. Su caudal acrecido y su fuerza parecen tener reflejo en el cambio formal del metro: del octosílabo, propicio para aligerar el movimiento rítmico y vehículo adecuado para la expresión enérgica, se pasa al endecasílabo, más sobrio y grueso (vv. 122-133).

El poeta trata de rehuir la presencia de la muerte, pero su realidad se impone de modo ineludible. La muerte va ganando terreno, verso a verso, sección por sección, a través de todo el poema. Finaliza con una reiterada protesta:

“No.
¡Yo no quiero verla!”,

que no logra ocultar, sin embargo, la implacable presencia.

“Cuerpo presente” —tercera parte— tiene un tono bien distinto. Largos y serenos alejandrinos nos sitúan en una atmósfera de reflexión, de contención, que se confirma inmediatamente. Otro de los logros de la obra es el perfecto equilibrio entre consolación y lamentación. Mientras *La cogida y la muerte* y *La sangre derramada* poseen un marcado tono lamentatorio; *Cuerpo presente* y *Alma ausente* lo tienen consolatorio. Esta distribución es paralela a una progresión en la presencia de la muerte: rehuída cuando se lamenta, impone su realidad como fundamento de la consolación. Ahora la muerte es realmente presente, aceptada, enfrentada. El torero ha muerto, ¿qué queda? Un “cuerpo presente”, exagüe —la sangre lo ha ya abandonado—, inanimado. Un cadáver que se descompone (arte III) y un alma que se muere “para siempre”, no dejando más que el recuerdo, rescatado por el poeta (parte IV).

Ahora la piedra contrasta con la sangre. Esta era en último caso, una posibilidad de vida, cálido cauce perpetuo, rebeldía. La piedra es fría, destructora, inmóvil. Deshace, desintegra, descompone, lenta, inexorablemente, según procesos psicológicos:

“Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros”.
(vv. 155-158)

La piedra no tiene más vida que la destrucción, lo demás es silencio, monotonía, inmovilidad. El torero está ya “sobre la piedra”, la muerte avanza en su labor destructora:

“la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.
Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido”.
(vv. 161-164)

La muerte progresa desde la primera parte. Podría hablarse aquí de “realismo”, de Goya, o mejor, de Valdés Leal. Es pausada meditación, amplios ritmos cadenciosos en los alejandrinos para la mera contemplación:

“Estamos con un cuerpo presente que se esfuma...” (v. 168)

que va a dejar paso a la preocupación por lo postmortal:

“Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte”
(vv. 183-184)

Pero esta vida póstuma no es más que reposo, quietud, descanso eterno en un mundo poblado de resonancias taurinas:

“Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil:
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado”.
(vv. 188-191)

Este es un mundo silencioso, congelado, en medio del misterio, sin localización concreta; la única consolación es una panteística comunidad de destino de todos los seres. Así, con resignación ante lo irremediable, finaliza esta tercera parte:

“Vete, Ignacio, no sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!”.

La culminación del poema es *Alma ausente*. En esta cuarta parte se retorna a un esquema de endecasílabos en sus cuatro primeras estrofas, las cuales dan expresión al tono auténticamente elegíaco del "Llanto". Las dos estrofas finales de alejandrinos, es un nuevo ritmo de cadencias alargadas, expresan un velado empeño de afirmación. El poeta proclama con su canto la superación de la muerte definitiva, salvando así a Ignacio del olvido de los demás hombres y seres de la naturaleza. La muerte ha realizado su último despojo posible: el del recuerdo. El alma se ausenta, el muerto se torna un perfecto desconocido, sólo queda la nada:

"No te conoce tu recuerdo mudo",

la perennidad de la muerte y el desconocimiento del muerto son obsesivos:

"No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa..."

Es el canto del poeta el único y propio "consuelo", lo que salva el recuerdo. No es más que ese afán de perduración, ansia de posteridad para el admirado, la vieja creencia en la vida de la fama:

"Yo canto para luego tu perfil y tu gracia..."

Y vuelve Lorca, con la elegancia del alejandrino, a realizar el elogio superlativo del amigo muerto. El poema finaliza asignando categoría de héroe, una vez más, al difunto y con el poeta recordando mientras le canta, tal vez, eternamente:

"Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro tan rico de aventuras.

Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos".

La relación tradición-modernidad está claramente expresada en el "Llanto", siendo, a nuestro juicio el logro mayor. Conviene, por tanto, insistir. A lo largo de la lectura hemos oído los ecos de la tradición elegíaca medieval: los elogios superlativos y exclamativos que arrancan el panegírico del viejo padre al contemplar las cabezas de sus hijos tipificando el ideal caballeresco (*Leyenda de los Infantes de Lara*); el llanto de Aquiles por la muerte de Patroclo (*Historia Troyana Polimétrica*), recursos encomiásticos (*Llanto por el Marqués de Santillana*, de

Gómez Manrique), Torres Naharro, el Romance de Aliatar, la "summa" de virtudes y la fijación del tópico por excelencia en las Coplas de Manrique ("amigo de sus amigos..."), etc...

Hemos navegado entre la contemplación y la consolación, con reminiscencias tan profundamente barrocas como el realismo fúnebre, macabro, de Quevedo o Valdés Leal; nos ha devuelto al héroe desde lo más remoto de la épica, cantado como al Cid ("Ignacio, el bien nacido").

El poema, como ha puntualizado la crítica es una síntesis de los dos caminos de Lorca: el pintoresquismo andaluz de la segunda época, plasmado en la visión plástica, y el simbólico de *Poeta en Nueva York*.

Efectivamente, la riqueza simbólica es compleja y sugerente; el poema parece tener mucho de litúrgico, de ritual ceremonioso.

En la primera parte asistimos al llamamiento para que todos presencien el sacrificio (derramamiento de sangre).

En la segunda contemplamos a la víctima propiciatoria, Ignacio sube las escaleras hacia el sacrificio, será sacrificado ante una "muchedumbre sedienta" (de sangre). El torero sube a la altura inmolativa y enfocamos la visión hacia este hombre "privilegiado de los dioses", ejemplar más digno de la raza (No hubo príncipe en Sevilla.../...de sal y de inteligencia").

La sangre se confunde con el impulso vital y se hace inconmensurable ("Que no hay cáliz que la contenga"). El poeta que ha acudido, gracias al llamamiento del la primera parte, a presenciar el sacrificio se rebela ("¡que no quiero verla!"). Pero no se puede negar, llama a la luna para que todo lo inunde de luz. Luz de jazmines o nardos premonitoria de muerte e influencias malignas, recordemos el Romance de la Luna:

"La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos"

o el cuadro primero en el tercer acto de *Bodas...* ("¡llena de jazmines la sangre!"). Augurios, premoniciones ominosas también traídas por ciertas

aves como la corneja del Mío Cid o las golondrinas, que según las consejas, bebieron la sangre de Cristo en el Gólgota, golondrinas que no pueden beberse el río de sangre del torero.

La vaca lame la sangre de la víctima que acaba de inmolar. La vaca que se eterniza al fundirse con los toros de Guisando, vaca celeste confundida con el toro de la tierra, que es la propia Luna ("que finge cuando niña res inmóvil"). En particular encontramos en la mitología egipcia una modalidad que coincide fundamentalmente con el simbolismo lorquiano del astro: la vaca divina identificada con la luna, es la esposa de Osiris (el toro Apis), la divinidad más importante de la cultura egipcia. Tal identificación parece ser esta "vaca del viejo mundo" y el poema *Vaca*, de *Poeta en Nueva York*.

Siguiendo esta lectura, la colocación de los despojos del sacrificado se realiza en la tercera parte. La piedra de la "tumba" es la misma piedra del "ara" inmolatoria. Es un juego de oposiciones el que se nos ofrece: lucha entre la dureza e inmovilidad de la piedra y la blandura y caudal del agua, lucha desigual como la de toro y torero, como la de paloma y leopardo.

Frente al aniquilamiento del hombre queda la figura mítica ("ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido"), como la del minotauro. El mismísimo símbolo de la muerte, a dónde van a dar nuestras vidas-ríos, queda sumido en la inexistencia: ("¡También se muere el mar!").

Tras el sacrificio, el mito se reconstruye. La muerte, en sus postreras consecuencias, significa para la

comunidad tribal la persistente ausencia del desaparecido y su total hundimiento en el olvido. Por esta ausencia, lo más unido a Ignacio deja de conocerlo: toro, figura, caballos, hormigas de su casa. La muerte adquiere así un matiz metafísico, ya que el propio recuerdo queda en el olvido.

Los mitologemas de la luna y el toro son los de más hondo significado en la poesía de Lorca. Forman el mismo arquetipo. La fusión es muy antigua, posiblemente por la forma de la luna en cuarto creciente y las astas del bóvido, fusión vaca-luna ostensible en Creta y la mitología romana. El toro, animal inventado, era la encarnación, por su fuerza y agilidad, de la energía misteriosa del universo y, como tal, poseedor en alto grado de la fuerza mítica llamada "maná".

En tal virtud, al mismo tiempo que divinidad era víctima de gran prestigio y valor mágico, para que su sangre impregnara de "maná" la tierra. La identificación hombre-dios se efectúa así a través de la sangre. En la poesía de Lorca el profuso derramamiento de sangre en presencia de toro y luna tienen, en el fondo, un sentido de expectación y conmoción ritual que llegan a su culminación en *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que por su compacta fusión de arquetipos y símbolos, por su hálito de asombro y voluntad vencida, su estructuración y profundas raíces líricas es la cumbre poética de su autor.

Una tragedia, la muerte de un "héroe" en el combate, de un amigo para amigos, he despertado al duende del poeta que, mordido por su aire, ha echado el corazón sobre los cuernos.

Antonio Calvache: traje de luces... luces y sombras

Rafael Jurado Arroyo / 2001

Desde el nacimiento del cinematógrafo, la tauromaquia y la cinematografía han cruzado sus caminos en infinidad de ocasiones. Bien es sabido que en los primeros números de los catálogos de Lumière aparecen diversas vistas¹, rodadas en España, con imágenes de los “toreadores” o de cualquiera de las actividades que rodean al mundo del toro.

Una actuación de Mazzantini en Madrid (en una corrida celebrada en la desaparecida plaza de toros de Alcalá, junto a Emilio Torres “Bombita”, Juan Gómez de Lesaca y Nicanor Villa “Villita”) y algún que otro rito taurino, se encuentran entre las primeras imágenes que el operador francés Alexandre Promio filmó en España, durante su visita en la primavera de 1896. Cuando las películas de ficción comienzan a popularizarse, los argumentos de ambientación taurina se incorporan rápidamente a la industria española. Debido, principalmente, al influjo externo² de las cinematografías foráneas, que alcanzan grandes éxitos como *Carmen* (1909), del italiano G. Lo Savio; o *Der tod in Sevilla* (La muerte en Sevilla, 1913), del danés Urban Gad.

Córdoba sirve de escenario a diversas producciones de ambiente taurino, algunas de nacionalidad extranjera, durante los primeros años del siglo. Así sucede con *La otra Carmen*, película rodada en 1915. Tres años más tarde, llega a la ciudad el equipo encargado del rodaje de *La España trágica*, película concebida por Rafael Salvador como gran contribución al incipiente género taurino. *La España trágica* es una de las grandes producciones de la cinematografía española, durante el primer cuarto de

siglo. Pretende ser un gran fresco (240 minutos) sobre el carácter español, tomando como referencia el mundo del toro. En ella trabaja Antonio Calvache, un joven cordobés que por aquellas fechas trata de abrirse camino como novillero.

Antonio Calvache Gómez de Mercado había nacido en Córdoba³, en 1896, justamente el año que el cinematógrafo llega a España. Perteneció a una familia de clase media-alta, vinculada al gremio de la fotografía (es hijo y hermano de fotógrafos). Sin embargo, su primera vocación es la taurina. Siendo un adolescente se inicia en el arte de torear y participa en numerosas novilladas en plazas de toda España. Actúa como sobresaliente de Manuel de los Ríos y entra a formar parte de una cuadrilla juvenil organizada por Antonio Casero. En julio de 1914, con poco más de dieciocho años, se presenta en Madrid, en una novillada celebrada en la plaza de Carabanchel. Durante su actuación derrocha valor y es empitonado por el quinto de la tarde, causándole una cornada de veinte centímetros de profundidad y seis de extensión, en la parte superior interna del muslo derecho. Una vez restablecido, comienza a enfocar su carrera de forma profesional y torea —de nuevo— en Carabanchel y en Jerez de la Frontera. Destaca, sobre todo, en el tercio de banderillas, mientras que la suerte suprema se manifiesta como su talón de Aquiles. Su valor y decisión le proporcionan nuevos contratos para actuar en diversas plazas. Realiza su presentación en Sevilla (4 de julio de 1915) en una novillada nocturna, con ganado de Murube. Tiene una actuación brillante, sobre todo con la capa; pero la espada vuelve a privarle del triunfo. A pesar de ello, sale de Sevilla con varias novilladas firmadas.

En 1916 aparece su nombre en las revistas especializadas, junto a un grupo de novilleros prometedores y escogidos matadores, entre los que se encuentran Vicente Pastor, Belmonte, *Joselito* o Gaona. La carrera taurina de Calvache transcurre sin prisas, ya que el novillero prefiere adquirir experiencia en pla-

zas importantes, antes que torear numerosas tardes en cosos de tercera. Tal metodología le lleva a firmar trece corridas en 1918: Barcelona, Zamora, Orihuela, Madrid...

Su recién adquirida popularidad propicia su contratación como intérprete de uno de los personajes principales (Antonio Romero “Romerita”), en una producción cinematográfica rodada en Córdoba: la anteriormente mencionada, *La España trágica*. Calvache se toma tan a pecho su papel que incluso se deja atropellar por un toro, para rodar una escena que incluye una cogida. Esta primera incursión en el cine despierta en el joven torero un gran interés por el séptimo arte; interés que fructificará en una breve pero intensa carrera cinematográfica.

De vuelta a los ruedos, en la temporada de 1919, es catalogado como “uno de los que pueden llegar, pues tiene valentía y conocimientos del arte que ejerce”, en el libro *Desde la grada*⁴. Cuando parece que va a consolidarse en el escalafón (aun sin poseer maneras de número uno), su hermano Diego fallece y Antonio se ve en la obligación de hacerse cargo de la empresa familiar, regentada hasta ese momento por el hermano mayor. Calvache, convencido de que en esos momentos sus prioridades son otras, aparca su pasión por el toro y comienza a dirigir la próspera galería fotográfica. Y decimos aparca, porque a lo largo de su vida nunca renunció a su vocación taurina, sino que la prolonga en sus otras ocupaciones, ya sea como fotógrafo (retratando a los diestros más famosos de la época) o como cineasta (realizando documentales y películas de ficción de ambiente taurino).

En el arte de la fotografía Calvache adquiere fama y respetabilidad, llegando a ser nombrado fotógrafo de la Casa Real. Entre sus clientes habituales encontramos a los políticos de la época, los toreros más famosos, aristócratas, grandes personalidades y, sobre todo, artistas. La imagen de muchas de ellas ha quedado para la posteridad gracias a los retratos de Antonio Calvache. Destacan las fotografías de Eugenia Zúffoli, Margarita Xirgú, Pastora Imperio... y de famosas cupletistas de la época: La Fornarina, Raquel Meller, La Argentinista, Angelina Vilar, etc. Sin duda, su obra más famosa es el re-

trato de la reina Victoria Eugenia, que —junto a los de Alfonso XIII y de la infanta Isabel de Borbón, “La Chata”— forma parte del álbum real. El Calvache fotógrafo, se revela como un auténtico maestro y, tanto en el retrato como en la fotografía de paisaje, alcanza la cima de su profesión.

En el año 1925, Calvache retoma su carrera cinematográfica, al protagonizar la primera versión de *Currito de la Cruz*⁵. Ese mismo año debuta como director su hermano José, con *El niño de las monjas*; aunque algunos historiadores apuntan hacia Antonio Calvache como el verdadero responsable de la película. En ella se narra la tragedia del torero aragonés Florentino Ballesteros, siendo ésta la primera versión cinematográfica de la conocida historia⁶. Funda la productora “Film Numancia” y realiza *Los vencedores de la muerte*, un melodrama de corte elegante que pretende reflejar los nuevos gustos de la alta sociedad española. La película obtiene el beneplácito de la crítica del momento y funciona bien en taquilla. De esa forma Calvache se asienta definitivamente en la industria cinematográfica y su carrera como director se convierte en su principal actividad, aunque sigue ocupándose de la empresa fotográfica, por tradición familiar.

La década de los veinte se convierte en su etapa de mayor esplendor. Como fotógrafo es el número uno del país y su carrera cinematográfica toma cuerpo con la creación de la productora “Film Numancia”. Antonio Calvache es uno de los hombres del momento. Bien relacionado con los políticos de la época, con el mundo artístico y cultural e, incluso, con la realeza; el estudio de la Carrera de San Jerónimo se convierte en uno de los epicentros de la vida madrileña. Hasta su puerta se acercaban numerosos curiosos, para ver el desfile diario de personajes célebres que acudían al “cuartel general” de los Calvache.

En 1936 se afilia a Falange Española y es nombrado Jefe de la Sección de Cinematografía. Poco después recibe el encargo de realizar películas documentales sobre la Guerra Civil y, cámara al hombro, rueda imágenes de los frentes de Madrid, de Teruel, de Levante y de Cataluña, así como de la Batalla del Ebro. Una de esas cintas, titulada *El de-*

rrumbamiento del Ejército Rojo, está considerada como uno de los puntales del cine documental español. Se estrenó, con gran éxito, una vez finalizada la guerra y la crítica resaltó la valía del documento: “*Un documental de guerra honrado, hecho sin mixtificaciones y jugándose la cara, nunca será más explícito que éste (...). Calvache acumula en la película, muchas veces con grave riesgo de su vida, todo lo que al cine le es dable entresacar de la contienda. Los preparativos de una operación, el despliegue y avance de la fuerza, las interminables caminatas de las columnas por las carreteras, las diversiones de los soldados en los momentos de tregua... se interesa también en el fragor de la lucha y obtiene audaces escenas de descubiertas, bombardeos, etc.*”

Hoy día, no debemos restar mérito al trabajo de Calvache como gran reportaje de guerra, amén de mencionar sus limitaciones en cuanto a la factura cinematográfica. Una interpretación alejada de los parabienes otorgados —obviamente— por el público y la crítica de la época. Podríamos decir, resumiendo superficialmente la carrera cinematográfica (y como novillero) de este hombre polifacético, que su audacia siempre estuvo por encima de su técnica.

El bando nacional acogió este documental como una de las piezas fundamentales para la propaganda de guerra. Así lo prueba el que fuese distribuido por Ufilms, empresa encargada de la distribución de tres películas españolas rodadas en los estudios alemanes (*El barbero de Sevilla, Carmen la de Triana y Suspiros de España*), en el año 1938, por la Hispano Film Produktion. Es decir, películas surgidas del acuerdo entre la Alemania nazi y la España nacional, con trato preferente para su distribución y exhibición. También interviene como operador en *Marcha triunfal*, otro documental de propaganda nacional, realizado por Producciones Hispánicas y considerado por Cifesa como uno de “los tres mejores documentos cinematográficos de nuestra Gran Cruzada”.

A pesar de su filiación, Calvache no obtiene partido de su pertenencia al bando ganador. Es más, incluso utilizó su estatus social para salvar a algún que otro amigo y compañero de profesión, que ha-

bía sido detenido por haber luchado defendiendo a la República. Años atrás, ya había dado muestras de su gran humanidad, cuando al morir en la plaza su compañero Antonio Carpio (27/8/1916), se ofrece para torear las 19 corridas que éste tenía contratadas, cobrando sólo “los gastos de fonda y viaje de tercera” y donando sus honorarios a la familia del finado.

Tras la guerra se convierte en uno de los referentes de Cifesa, la productora más importante del momento, al integrarse en un proyecto a largo plazo, que la firma valenciana se había planteado para conseguir el liderazgo en la cinematografía nacional. Así, en 1940, se le asigna la tarea de dirigir una nueva versión de *Boy*, película con la que Benito Perojo había obtenido un resonante éxito a mediados de la década de los veinte. El resultado no fue el esperado y la carrera de Antonio Calvache quedó “herida de muerte”.

Toma la decisión de abandonar la dirección y volcarse de lleno en la actividad fotográfica, abriendo galerías en Tánger y París. Emprende ambiciosos proyectos: realizar exposiciones, editar libros, trazar nuevas directrices para la cinematografía... Pero, en las nuevas ciudades, los negocios no marchan tan prósperamente como en la capital de España.

A finales de los años sesenta regresa a Madrid, donde sus problemas económicos le obligan a vender el estudio y parte de su archivo fotográfico, en el que almacenaba alrededor de 75.000 negativos, con fotos de estudio e innumerables paisajes y monumentos de toda España. Sin duda, uno de los mejores fondos fotográficos españoles de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Trata de ganarse la vida de forma diferente y, una vez más, en relación con el toreo, publicando en 1971 “*Romances ignorados*”, una obra literaria sobre la abnegación de la mujer del torero. Su incursión en el mundo de las letras no tuvo repercusión alguna y Calvache pasa sus últimos años en la más absoluta de las miserias, teniendo que mendigar para poder sobrevivir. Murió en 1984, olvidado y sumido en la indigencia. Un triste final, para quien había vivido tiempos de gloria en tres profesiones diferentes.

Notas

1. En estos primeros tiempos, los documentos cinematográficos que se ruedan reciben el nombre de cuadros o vistas.
2. Recordemos que tanto la Film d'Arte Italiana como la producción Germano-Danese, proporcionan algunos de los mayores éxitos, exhibidos en nuestro país, durante las primeras décadas del siglo XX.
3. De forma errónea, en *El Cossío* aparece como originario de Jerez de la Frontera.
4. Obra literaria taurina, de corte periodístico, escrita por el crítico conocido por el seudónimo de “Pensamientos”.
5. Curiosamente, la última versión cinematográfica de la popular obra de Alejandro Pérez Lugín, rodada en 1965 por Rafael Gil, también estuvo protagonizada por otro torero cordobés: Manuel Cano “El Pireo”.

6. La película narra la historia de un huérfano que es recogido por el jardinero de un convento. El pequeño es criado por las monjas y, cuando se hace mayor, decide convertirse en torero.

7. Tomado de Álvarez Berciano, R. y Sala Noguera, R. *El cine en la Zona Nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000, págs. 127-128.

Filmografía

1918. *La España trágica*. Intérprete.

1925. *Currito de la Cruz*. Intérprete.

1926. *La chica del gato*. Director, guionista.

1927. *Los vencedores de la muerte*. Director, guionista.

1936. *Currito de la Cruz*. Asesor taurino.

Toro abierto

Javier Codesal / 2001

INVERTIR TORO ES ROTO
UN ROTO UNA ABERTURA
TORO ABIERTO

Abro la puerta para que pueda entrar conmigo
denso y áspero el contrasentido
móvil del animal
Esta casa fue siempre oscura pero los años
la tiñen lentamente del Oscuro Mayor y casi
logran hacerla invisible

Primer paseo por las habitaciones
prados y calles de ciudad mezclados
el ruido de los cascos de las pezuñas de los zapatos

Canta el aire embobado ante el suceso que no se deja ver
(sólo presiento unos mordiscos húmedos)
No lo pronunciaré jamás
su nombre

Ha de callarse uno ante lo santo
que pasea lento que se pasea
exacto
Su nombre es Omitido

Abro otra puerta en una sala parecida al cielo
y en su interior lo negro es peor
de color inestable como el sueño
de la luz de un ciego

Tosco se mueve
me zarandea
destronca y pule
me destripa a su aire
¡Su Santidad de negra luz El Omitido campea
en el ruedo sinfin del cerebro!

Es curioso
ni rastro deja
Ya no lo aguanto Abro la boca del sótano
para colar allí de nuevo al bicho
que se había escapado y nos hacía
suyos con decisión y nos dotaba
de huecos negros Pero no cede
Y huye Por las calles se estira
reparte su poder y acaso sea
este el momento de volver los ojos
hacia su jeta (blanda de hincarse)

Ahí está
que no se dude
que ni se vea
olerlo basta

¡De milagro ha muerto!
Vivo o muerto es igual

Abro también los muros exteriores y patios
excavo las aceras buscando donde sea
por si quedó enterrada algo de córnea
o pelo

Ha crecido entretanto la noche
y de su teta extraigo el último latido del poema
A tiempo llega para mostrar el lomo abierto
del alma estrictamente negra de un roto



Obra gráfica

Javier Codesal

Valencia, Salamanca, Madrid, Miami, Chicago, México D.F., Caracas, Salford... si hoy los artistas pertenecen a su curriculum, Codesal tiene un par de maletas para mostrar. Lleva realizados cuatro cortometrajes — *Bocamina*, *Los remotos países de la pena*, *O milagre da carne* y *Pie Jesu*—, un largometraje — *Arcángel*—, además de una amplia trayectoria en el mundo de la videocreación. ¿Por qué ha llenado de cuernos las cabezas de sus amigos y conocidos? Lo grave del asunto es que algunos nos reconocemos en estos retratos. En realidad Codesal tiene más razón que un santo porque desde hace diez años los aquí retratados iniciamos conversaciones superfluas o importantes, leves o graves, trascendentales o sin sentido, monólogos o diálogos o simplemente callamos y pensamos, o dormimos y soñamos; y no existe un solo día ni una sola noche en la que, simbólica o metafóricamente y a veces incluso directamente, un toro deje de atravesar nuestra cabeza. Codesal ha dibujado lo más profundo de nosotros, ha encontrado los pitones de nuestro pensamiento. Decía Fischer que el ajedrez no sólo es más importante que la vida, sino que el ajedrez es la vida. Para poder comprender la vida hay que pensar los toros.





JC



XC



JC



XC



JC



JC

Alex Francés

Artista valenciano nacido en 1962 ha visto como sus obras han ido abriéndose camino a lo largo y ancho del globo. Tras dejar su impronta en las tierras levantinas, en los últimos años sus trabajos han llegado a galerías de San Sebastián, Madrid, Florencia, Venecia, Chicago o Caracas.

Además de las paredes de las salas de exposiciones diversas revistas — *NEO2*, *Vanidad*, *Zero*, *Art Teatral*, *Paper Gai...* — han podido mostrar la obra gráfica de este artista contemporáneo. Especialmente interesado por el cuerpo humano masculino nos ofrece en estas páginas un relato sorprendente de un torero—banderillero—esquiador. Este artista transgresor parece con estos dibujos querer burlarse de los taurófilos: en un torero que aparece vestido de luces divirtiéndose en la nieve no parece quedar resquicio para el rito. Pero Alex Francés nos remite a la parte lúdica del rito, aquella en la que el torero—banderillero se desplaza zigzagueante por la plaza buscando un encuentro burlesco con el toro para, al final, quebrarlo y salir sonriente de la suerte. Puede que su visión sea producto de la imaginación, no obstante, si el toreo se hubiese inventado en Illinois (cosa del todo imposible) las plazas estarían cubiertas de nieve y se torearía con esquís: ¿o es que los toros no son el mayor espectáculo imaginable?



Diestra es, la pendiente ▶





M. R. Garzo

Esta artista nacida en Tremp (Lleida) anota en su haber además de numerosas exposiciones individuales y colectivas en España (Madrid, Barcelona, Zaragoza) y América (República Dominicana, Argentina) la ampliación de su visión artística a otros soportes ajenos al lienzo. Como miembro de un colectivo de artistas realizaría por ejemplo las pinturas para la escenografía de la compañía de danza contemporánea "Addaura". Sus deseos de abarcar nuevos campos la hacen experimentar y crear dos libros-objeto, *Memoria de un Paisaje* y *Sin Vestido*.

Montse pone una nota de cordura en las ilustraciones de este libro y nos ofrece secuencias claras de una corrida de toros. Con ellas queda fijado un contrapunto con el que se evidencia que el toro es también razón. Es la razón de la geometría y del pensamiento. El torero no ejercita una lucha con el toro sino que se ofrece para esconderse después, para burlarse, para bailarle al toro la demostración del triunfo del raciocinio sobre la brutalidad. La elegancia de los dibujos de Montse Garzo lo afirman.

Todo esto tendría validez si no fuera por la sorpresa de la primera ilustración. Con ella Goya adquiere plena actualidad al recordarnos el mal camino que puede tejer la razón, cuyo sueño, a veces, produce monstruos.







16/10/07



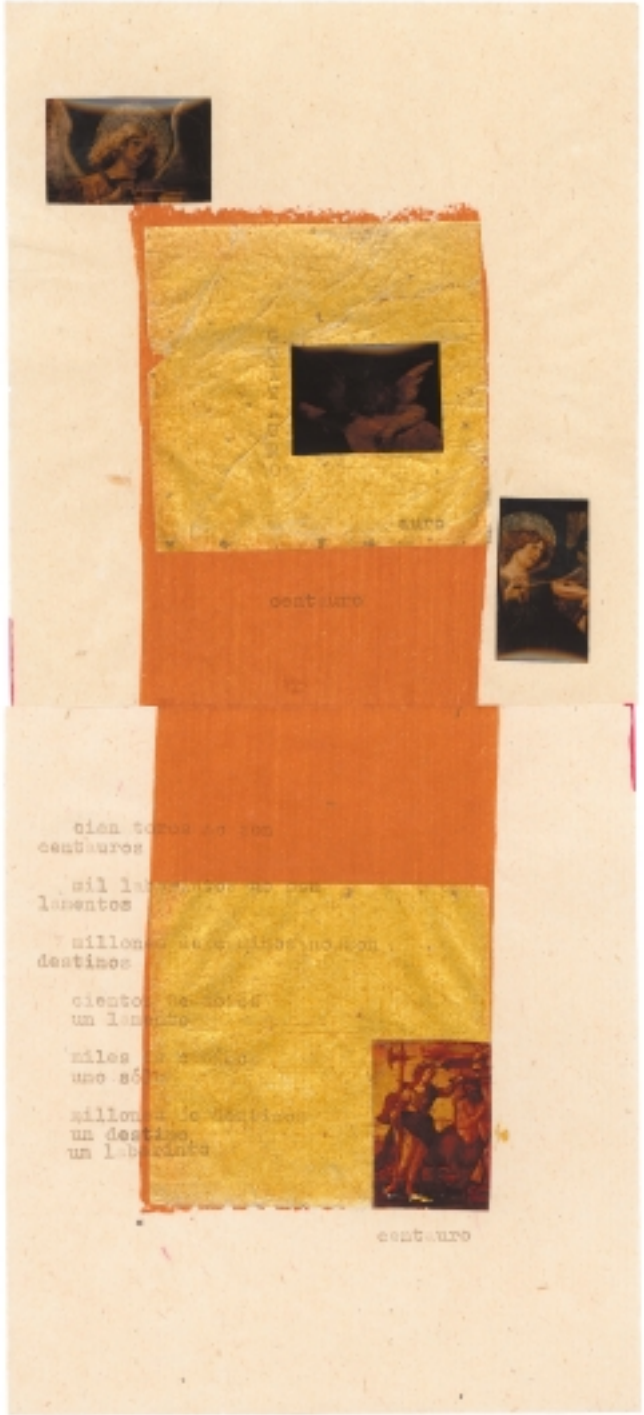
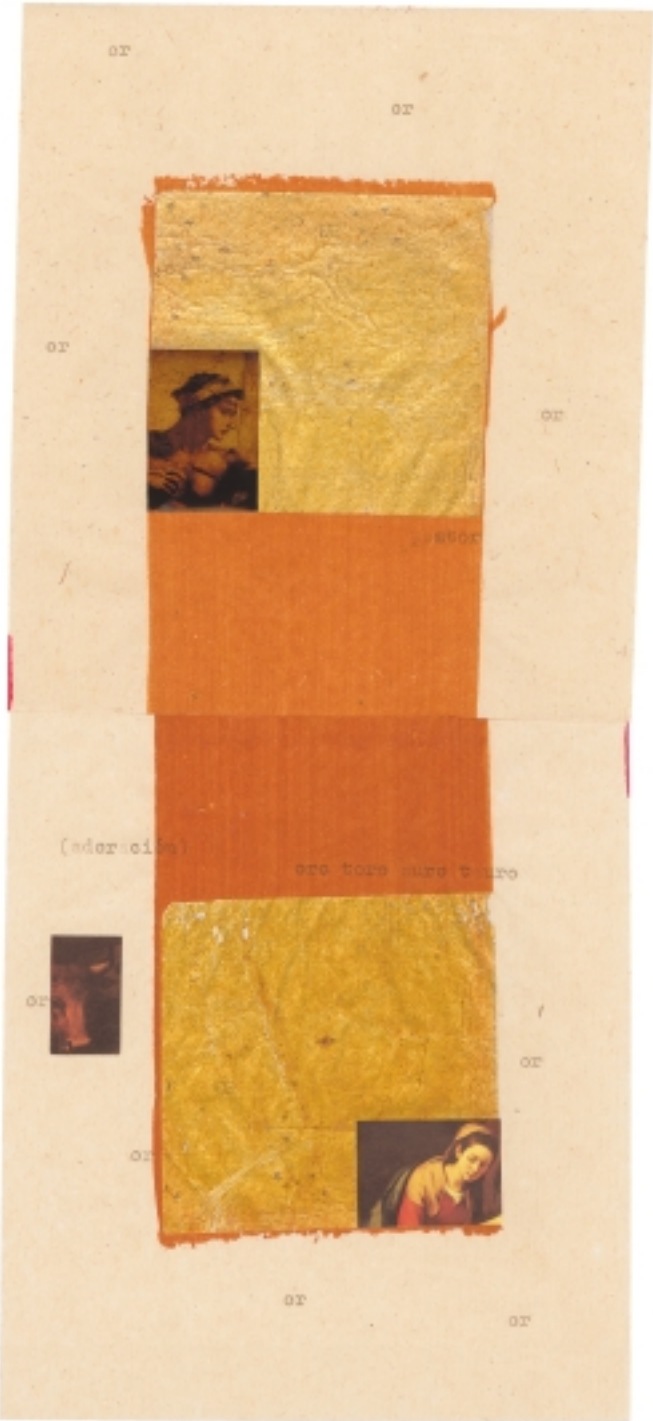
16/10/07

Fernando González Viñas

Nacido en signo de capricornio, uno de los signos de cuernos, es lógico que desde siempre se sintiera atraído por el negro bicho. Dicen los entendidos en astrología que los capricornios son gente seria y grave en su pensamiento. Gente racional que se aleja de las emociones y de la espiritualidad. Los toros no son para tomárselos a cachondeo, a menos que vayamos expresamente a ver el bombero torero y sus enanitos, continuadores en lo taurino de la rica herencia española del humor negro. González Viñas nos ofrece en estas composiciones toda la pesadumbre y gravedad de la milenaria relación entre los humanos y toros. Se va al origen. Y el origen es pensado. Antes de la acción, del juego con toros, está el pensamiento. Del pensar los toros nace la mitología, a la que González Viñas se agarra con firmeza: no existe el juego, no hay sentimientos, todo es puro; y la pureza primigenia se llama Uro. El origen permanece, el valor supremo de las cosas sólo puede ser transformado: del uro al oro, del oro al euro.









Arte y arquitectura

La plaza de toros de Ronda.

Obra de la Real Maestranza de Caballería.

José Capdevila Orozco / 1992

Desde la llanada del viejo barrio de San Fernando, extramuros de Ronda, centinela de la Puerta de Almodóvar, la aristocrática diversión del arte ecuestre, unido al de correr y quebrar lanzas, se fue popularizando a medida que el escenario de los festejos fue ascendiendo por la médula urbana de la ciudad, hasta que, cruzando el Puente Nuevo —arco de alianza pétreo de las márgenes del Guadalevín sobre la garganta del Tajo—, ya convertidos en el actual modo de torear, se asentaron en el ejido del Mercadillo.

Más hasta llegar a este lugar, la transformada diversión aristocrática en popular festejo, hubo de pasar por otras zonas urbanas en escalonada ascensión.

Tras el llano de San Francisco, fue la Plaza del Pozo, circunvalada por carros y viejos y fuertes maderones, la que mediada la segunda mitad del siglo XVI acogió las caballerescas fiestas.

Efectivamente, recibida la Real Cédula de Felipe II, el 6 de septiembre de 1572, se reunieron en Cabil-

do, Juan de Luzón, Cosme de Toro Morejón, Jorge e Íñigo Morejón, Juan de Cieza Altamirano, Gutierre de Escalante y Gregorio de Padilla, disponiendo se fijara en la Plaza del Pozo una lanza jineta con cascabeles, para que, los días festivos se corriesen todos los caballos que se presentaran, dando el encargo de ponerlo en práctica al regidor Juan de Valenzuela y al jurado Rodrigo de Espinosa. Poco después se trató de dar respuesta a la comunicación real y recibieron este encargo los regidores Alonso de Ahumada, Pedro Ponce de León, Francisco de Toro Morejón, Gaspar de Alarcón, Gutierre de Escalante y el licenciado de la Serna, pero sus propósitos debieron de ceder ante los del alcalde Juan de Luzón, que propuso se celebraran fiestas de caballos los días de Pentecostés, San Juan, San Pedro, en las Carnestolendas y en Pascua de Resurrección, ante la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, a la que se tomaba por patrona de la Cofradía, en lugar de la primera advocación de ésta que lo había sido el Espíritu Santo.

Asimismo, Juan de Luzón, ordenó que todos los jueves del año, los jóvenes jinetes, podían acudir a la Plaza del Pozo a mostrar sus ecuestres habilidades.

Posteriormente, la Plaza de Santa María la Mayor, cerrado el rectángulo, cuyos lados lo constituyen, la Colegiata que da nombre a la plaza, el castillo —hoy escuelas de Santa Teresa—, los blancos muros de los monjiles conventos de contemplativa vida, y el edificio del Ayuntamiento, aportó su suelo a los festejos, contando ya con la anuencia del Corregidor y el Arcipreste eclesiástico.

Este lugar, debió ser usado probablemente por los caballeros maestrantes, desde el principio de la segunda mitad del siglo XVIII hasta la primera década del último tercio del mismo siglo, teniendo en cuenta que la Colegiata, aun habiendo sido comenzada su edificación en 1485 sobre los sucesivos restos romanos, visigóticos y árabes, su fábrica fue destruida en parte por los terremotos de finales del XVI y XVII, y concluía su obra en el primer tercio del XVIII. De otra parte, el actual Ayuntamiento, no se ultima hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XVIII.

¿Por qué, pues, esta hipótesis, sobre lugar y tiempo? Sencillamente porque la corrida balconada de la Colegiata, y los doce ventanales de la planta baja, unidos a los treinta arcos de medio punto de cada una de las otras dos plantas del edificio de los ediles, bien pudieran ser los arrendados palcos, que cedidos por las autoridades eclesiásticas y civiles, permitieran a la Cofradía recaudar fondos para su pía obra de sostenimiento de las inclusas.

Y, en cuanto a tiempo, por ser éste, cronológicamente, el que conforma el entorno edificado de la plaza.

¿Por qué la relación entre los maestrantes y la fiesta taurina? El correr de los toros y quebrar lanzas, fue desde sus lejanos comienzos propio de caballeros. Y fueron los caballeros cuantiosos, hacendados de mil ducados de renta (375.000 maravedíes) de la época de los Reyes Católicos, los que pasado el tiempo, fueron autorizados por los monarcas a constituirse en Hermandades y Cofradías, y posteriormente elevados a rango de maestrantes al crearse las Reales Maestranzas de Caballería —la primera de las cuales fue la de Ronda, creada por Real Cédula de Felipe II en 1572, a la que le siguieron las de Sevilla, Zaragoza, Granada y Valencia—, los que con sus ejercicios de alancear toros, crearon una afición a este festejo, que popularizado a lo largo del siglo XVIII, dio origen a los toreros profesionales y a la fiesta de los toros en su forma actual.

Las relaciones de las Maestranzas con la fiesta, están reguladas por las ordenanzas. A juzgar por la

de Valencia de 1697, se ocupan de la forma en que habrán de organizarse los festejos de corridas de toros en razón del interés directo que en este particular tenían los maestrantes.

En 1739, Fernando VI en un Decreto fechado en el Pardo el día 14 de febrero, concede dos corridas anuales a las Reales Maestranzas de Sevilla y Granada. Este hecho da lugar a que la Real Maestranza de Ronda exponga sus quejas al monarca, alegando no sólo su antigüedad, sino los servicios prestados a la corona en hombres y dineros a las campañas del Rosellón y Portugal. Ante esta argumentación, el monarca, por Real Cédula dada en San Lorenzo, el 24 de noviembre de 1753, le concede igual privilegio que había concedido a las otras dos Maestranzas.

Años mas tarde, por la Pragmática de 9 de noviembre de 1785 y la Cédula de 10 de febrero de 1805, se prohíben los espectáculos taurinos, y así, de nuevo, la Real Maestranza de Ronda, que había tomado parte por Fernando VII y equipado un batallón para luchar junto a la corona, ve con desagrado cómo se le niega por el rey en 1808, el permiso para dar dos corridas de toros y diez o doce novilladas cada año, para atender las inclusas.

Por fin, en 1814, Don Fernando autoriza la organización de las corridas a las Reales Maestranzas de Caballería para que éstas pudieran paliar los cuantiosos gastos ocasionados por la guerra contra Francia.

La de Ronda, solicitó en 1816 celebrar dos corridas de toros para reedificar el cuartel del Batallón Provincial.

Testimoniada la relación entre las Reales Maestranzas y las corridas de toros, pasemos al último lugar donde se ubicó la fiesta, que es la actual plaza de toros de la Real Maestranza.

Según da fe un acta capitular del Excmo. Ayuntamiento de Ronda, el día 6 de noviembre de 1769, se le cedía a la Real Maestranza de Caballería unos terrenos en el ejido del Mercadillo para levantar una plaza de toros. Se desconoce cuando comenzaron las obras, pero sí que, en 1780 se hace cargo de la construcción el prestigioso arquitecto J. Martín

Aldegüela, que a la sazón estaba construyendo el Puente Nuevo (1751-1793). Cuando el citado arquitecto continúa la obra, los cimientos y muros ya estaban contruidos, al parecer por el maestro Francisco de Almagro.

Consta la plaza de dos plantas, que se levantan sobre 68 columnas le piedra por planta, rematadas por barroqueños pináculos sobre el alero del tejado, que sostienen la luz de las arcadas escarzananas que abren los tendidos, capaces de albergar en sus asientos a 4.939 espectadores. Su anillo, de cuidado albero, es el mayor de los ruedos españoles, con un diámetro de 62'51 metros, con una superficie de 3.067'96 metros cuadrados, lo que le permite ser apto no sólo para el toreo, sino para los espectáculos de monta, doma y enganche. Está totalmente construida con materiales de la serranía rondeña, desde los bien trazados pilares de su sillería pétreas, obra de los maestros canteros Juan Lama y Almagro, hasta los encajados tablonos de pinsapo del callejón y los burladeros.

Los ladrillos de los tendidos y las tejas de la cubierta son asimismo de arcilla procedente de su subsuelo, moldeados por los alfareros rondeños y cocidos en los viejos hornos de ascendencia arábica.

Son quince los palcos que circundan el coso, incluido el destinado a la Real Casa, sobre el que se encuentra tallado el escudo del monarca reinante en la fecha de su construcción, que era Carlos III, el monarca urbanista que recibiera el cariñoso apelativo de "el mejor alcalde de Madrid". Sobre el techado de la puerta de toriles, se halla el palco presidencial, que se engalana en la corrida goyesca que todos los años organiza el exmatador de toros rondeño Antonio Ordóñez, con la belleza y majeza de las mujeres rondeñas, que constituyen el reinado y la corte de los festejos septembrinos, y que reencarnan los pinceles del eximio pintor de Fuendetodos.

Esta corrida goyesca, que se celebra con fines benéficos, bien pudiera enlazar con aquella otra que cada año, Juan Romero, lidiara gratuitamente, para entregar el dinero recaudado al culto de las Ánimas, en acción de gracias, al término de la temporada taurina.

De las cuatro puertas de acceso, la principal es un conjunto barroco-neoclásico, en la que destaca por su originalidad la balconada de hierro de forjada factura rondeña, con elementos decorativos alusivos a la tauromaquia, adelantada a las ideas arquitectónicas del "art nouveau", en las que este material, como consecuencia de las innovaciones de la sociedad industrial, pasó a ser elemento decorativo en fachadas, rejas y balcones de los edificios de finales del siglo XIX. Sobre la cornisa del balcón, un partido frontón, ostenta en el centro el escudo de armas de Don Carlos, el Borbón que con anterioridad reinara en Nápoles.

El paramento exterior de la obra, enjabelgado de cales albas, tiene adosado una lápida de mármol blanco perpetuando la memoria de Cayetano Ordóñez, "Niño de la Palma", fundador de la estirpe torera de su apellido. Y abiertas en él, tres puertas distintas a las de acceso al coso, que dan entrada, tal vez caso único en las plazas de toros, a tres hábitáculos contruidos en terreno de la galería interior: un industria artesana de albaldonería, otra dedicada a la venta de recuerdos de la típica artesanía, fotos y filminas, y junto a ésta, una antigua barbería, casino habitual de variopintos socios sin cuota de pago, en la que, un sólo cliente o quizás ninguno, hace uso del servicio del figaro, mientras siete u ocho discuten de la fiesta, de lo profano y de lo divino. En la galería interior, a continuación de la albaldonería pero sin salida exterior, se halla hoy día, el museo y archivo de la plaza, desde que se reformaran las escaleras y galería en la década de los últimos sesenta.

Una donación de terrenos en época posterior a la edificación de la plaza, permitió ensanchar corrales y chiqueros y construir el picadero de la Real Maestranza, cuya puerta se abre ante recoleta plazuela cerrada con graníticos monolitos encadenados y en el que los negros, tordos, alazanos y blancos caballos eran y son educados en el aprendizaje de los bellos y airosos ejercicios ecuestres.

La taurina historia de la plaza, remonta sus principios a los días 25 y 26 de mayo de 1782, en los que, aun sin estar terminadas las obras, se celebran dos corridas de toros. Otras dos y en igual circunstan-

cia, se celebran los días 19 y 24 de mayo de 1783. De estas cuatro corridas no se conocen los carteles, pero bien pudieron ser a base del ya maduro Juan Romero, y sus hijos y yerno Cándido.

El 11 de mayo de 1784 sin haber sido inaugurada oficialmente la plaza, con motivo del nacimiento de los gemelos Carlos y Felipe, hijos del todavía príncipe de Asturias, Don Carlos, acaecido el 5 de septiembre de 1783, se da otra corrida, con la desgracia de que en el transcurso de la misma se desplomó parte de la galería, derrumbándose sobre el tendido 16 arcos, que originaron la trágica consecuencia de diez muertos, doce heridos graves y treinta y siete contusos, que consternó a la ciudad. Este luctuoso hecho dio origen a que el 1 de junio, la Real Maestranza de Caballería recibiera la condolencia del Infante Don Gabriel, que era en aquellos momentos el Presidente de la misma.

Por fin, el 19 de mayo de 1785, siendo Presidente de la Real Maestranza el citado infante, Hermano Teniente Mayor Don Juan Escalante y Cuenca y Corregidor de la ciudad Don Pascual Ruiz de Villafraña, se inauguró la plaza con un cartel compuesto por Pedro Romero y Pepe–Illo, las máximas figuras del momento, a los que el público había enfrentado. Le acompañaron en la lidia seis “chulos”, entre los que se contaban José y Antonio Romero, hermanos de Pedro. Cobraron por su participación, el primero 3.000 reales y 3.250 el segundo, alegando éste, gastos de viaje, parada y fonda de su cuadrilla. Entre esta corrida y otra que se celebró el 24, se lidiaron 30 toros, y se compraron veintidós caballos, para la actuación de tres picadores.

Tres hipótesis se pueden establecer sobre la elección de esta fecha para fausto acontecimiento. La primera, que la plaza se hubiera terminado de construir tras el desplome del año anterior; la segunda, que se hiciera con motivo de festejar la boda del Infante Don Gabriel, vinculado por su cargo a la Real Maestranza, con la princesa de Braganza, Doña Ana María Victoria, que se celebró en el Real Sitio de

Aranjuez cuatro días después de la corrida. Esta segunda puede ponerse en duda, por no constar en el archivo del obispado de Málaga, el que se celebra función religiosa alguna con tal motivo, siendo de todos conocido la directa vinculación de los actos religiosos con los feriados, en estas circunstancias.

Estos fueron los comienzos de la bicentenaria Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, anillo de gloria y tragedia, por el que han pasado todos los grandes lidiadores de la historia y que aún conserva entre sus muros los olés de los triunfos de Romero, la negra pena de la muerte trágica de Curro Guillén, la azarosa vida de José Ulloa “Tragabuches” y las tardes apoteósicas de los Ordóñez.

La plaza que, hoy solitaria, cercana al Tajo, llora la desaparición del teatro Espinel —teatro y toros, afición dieciochesca—, mientras que un poco más allá, en la Alameda, un pétreo Pedro Romero está citando a eternos toros de aire, ante el gris chiquero de agrestes riscos.

La vieja plaza, despojada por la barbarie de las guerras de gran parte de su histórico archivo, a la que la Real Maestranza de Caballería, encabezada por su Teniente Hermano Mayor Don Mariano Gómez de la Cortina Andrada Vanderwilde, su Hermano Fiscal Don Alejandro Albarracín Linares y su Hermano Secretario Don Antonio Albarracín Atienza, quieren devolver el testimonio escrito, que por su glorioso pasado le corresponde, pergeñando día a día, retazo a retazo, los documentos y notas que van apareciendo, hasta poder colocar todas las piezas del entramado rompecabezas, que cuente a las futuras generaciones las gestas llevadas a cabo en la plaza de toros de Ronda, el coso dos veces centenario, orgullo de la Real Maestranza de Caballería.

Fuentes

Las Maestranzas de Caballería de D. Benito Vicens y Gil de Tejada. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda.

La Fiesta en el arte de Córdoba.

Juan Hidalgo del Moral, pintor de toreros.

Carlos Clementson / 1993

Pocas cosas pueden resultar para mí más gratificantes que glosar la obra plástica de Juan Hidalgo del Moral, el poderoso y dominador pintor de Fernán Núñez, que a su sabia maestría técnica auna la sobria discreción y el recato, una docta humildad ante el siempre arduo reto del arte, bastante difícil de encontrar hoy día entre los profesionales de la cultura.

Quien en el ejercicio de su vocación se sabe en verdad seguro de su propia capacidad, al tiempo que de sus particulares limitaciones, no necesita del alarde clamoroso ni del eclecticismo sorpresivo para convertirse en polo de atención de los buenos amantes de la pintura. Tal es el caso de Juan Hidalgo, pintor por la gracia de Dios y de su esfuerzo, de su continua dedicación y trabajo, al margen de cenáculos y capillitas, que desde sus años adolescentes se nos muestra entregado a esa búsqueda de lo siempre esencial y permanente, construyendo día a día su obra con el implacable rigor y gustoso afán que su inequivoca vocación por la belleza le dicta cada mañana ante el lienzo.

Y así, sin darle mayor importancia a las cosas o al señuelo de los vacuos protagonismos o las pequeñas vanidades del momento, él estudia y trabaja porque “el genio es una larga paciencia”; expone de vez en cuando sus cuadros, aunque no con la frecuencia que quisiéramos sus amigos, o presta el trazo seguro de sus dibujos y su pluma para ilustrar la palabra y la emoción lírica de los poetas de su tierra, pues la generosidad y la entrega son otros de los rasgos constitutivos de su personalidad de artista fecundo y ejemplar.

Somos nosotros, quienes vivimos y sufrimos diariamente el latido cultural, artístico o literario, de la ciudad, quienes tenemos la gratificante obligación moral de llamar la atención sobre el hermoso paño que en el arca se encierra, en el arca apenas entreabierto —discreta y noble— de Juan Hidalgo, aunque en esta ocasión el fruto de su arte se nos ofrezca por partida doble y con la maestría que desde hace ya muchos años le caracteriza, en los óleos *Manoleta y su cuadrilla* y *Torero muerto*, importantes aportaciones al mundo cultural de lo taurico por parte de un artista cordobés, entre, los que paradójicamente, en esta vieja cuna del toreo, la atención pictórica por el planeta de los toros y sus ricas suscitaciones estéticas casi podríamos decir que brilla por su ausencia.

La fiesta ha sido siempre una riquísima e inagotable fuente de arte, de poesía y literatura, desde Goya a Roberto Domingo o Rafael Alberti, desde Nicolás Fernández de Moratín con su *Oda a Pedro Romero, torero insigne* o las plásticas quintillas de su *Fiesta de toros en Madrid a La suerte y la muerte*, del maestro Gerardo Diego. Pero curiosamente, en esta fecunda tierra de toreros, el mundo de los toros en sus fértiles y bellas posibilidades estéticas y expresivas casi brilla por su ausencia. Por de pronto, a diferencia de tantos y tan buenos artistas valencianos, por ejemplo, —tierra también taurina por excelencia— no contamos, que yo recuerde ahora, con ningún pintor que haya hecho de la fiesta y de sus diferentes suertes el eje espiritual y temático de gran parte de su obra.

Contamos, eso sí, con algunas muy positivas excepciones, pero que, por otra parte, no hacen sino subrayar esta carencia, o al menos esta falta de sensibilidad estética o de vocación del artista, y hasta del poeta cordobés, por la Fiesta. Entre ellas el toro simbólico del pintor montoreño Antonio Rodríguez Luna que allá en el hermoso y barroco museo de su

pueblo sigue representando junto al Guadalquivir la fuerza y la rabia de la España peregrina de su tiempo, por fin retornada a sus maternas riberas originarias.

Un grande y viejo aficionado, que llegó a ver torear a “Machaquito” y “Bombita”, y extraordinario acervo de sabrosas anécdotas taurinas de la época, Rafael Botí, con algún que otro cuadro, como *Caballo de picador*, nos deja en ellos plasmada con expresividad y vigor esta tan constitutiva y determinante afición en un cordobés de pura cepa, tan cordobés, como el actual decano de los pintores españoles.

Frente a la arraigada afición a los toros del viejo Botí, en otro de los grandes maestros cordobeses, Pedro Bueno, apenas si encontramos la huella plástica de la Fiesta en dos o tres toreros, de pequeño formato y no muy significativos, obras puramente anecdóticas en el orbe general de su pintura, ya que el maestro de Villa del Río nunca mostró hacia la Fiesta una notoria inclinación, sino más bien todo lo contrario.

Junto a Rafael Pellicer y su clásica interpretación de Manuel Rodríguez, tendríamos que llegar a los años de la postguerra para encontrar en el gran pintor Miguel del Moral una serie, si no de pinturas taurinas, sí de excepcionales retratos de toreros, dignos de figurar en la más exigente antología del retrato del siglo XX.

Como nos recuerda el antiguo cronista de la ciudad José Valverde Madrid, en 1949 hay una muestra de pintura taurina en la Sala Municipal de Arte cordobesa y Del Moral envía su retrato *Manolete*, otro de una señorita torera y un cuadro titulado *Grana en la sombra*, que llaman poderosamente la atención. También en el primer aniversario que le dedica el diario *Córdoba*, las ilustraciones son de Miguel del Moral. Pocos años después, en la Exposición Iberoamericana acerca de la fiesta de los toros en el arte, el de Honor para Vázquez Díaz y el Primero para Miguel del Moral, con el cuadro titulado *Torero gitano*.

Cuatro cuadros de tema taurino envía el pintor de *Cántico* a la exposición de la Sala Municipal cordobesa del año 1953, entre ellos el ya clásico re-

trato de la madre de “Manolete” con la rosa gadalupeña en sus manos, que era el máximo galardón que a un torero se concediera en México. Y dos años después retrata, también magistralmente, a César Girón y “Parrita”.

Igualmente la figura del torero adolescente, en toda su grácil y juvenil esbeltez plástica, es otra de las constantes temáticas de este sumo artista de nuestra tierra, vinculado por lazos familiares a alguna de las estirpes taurinas del Campo de la Merced.

Y a esta serie de figuras y de retratos taurinos habría que añadir los nombres de Antonio Povedano que en la personalísima serie de sus “picadores” acuña una tipología plástica tremendamente característica, o el memorable retrato de “Lagartijo el Grande”, de Antonio Bujalance, entre otros, que viene a actualizar esa tradición, eso sí, de retratos de toreros que inicia en nuestro siglo Julio Romero con el suyo imponente de “Guerrita”, o el excelente de “Machaquito” en su *Consagración de la copla*.

Sin pretender agotar el tema, es justo recordar la gran *Capea* de Garnelo, y llegando a nuestros días otros tantos retratos de Aurelio de Juan Cantabria, pero falta la Fiesta en sí, en sus diferentes suertes, la presencia del toro y de lo taurino, del ambiente, del color y la belleza de la fiesta, el esplendor de los diferentes lances y pases —o al menos yo, como aficionado, los echo de menos— en la pintura de Córdoba.

No ocurre así con la escultura, arte en el que el maestro Juan Polo no puede negar la impronta y el noble peso de su maestro Benlliure, gran aficionado y aún mayor escultor, que en *La estocada de la tarde* logra una prodigiosa síntesis de movimiento y de quietud, de verdad estética y taurina a la vez. Juan Polo continua la bella atención a la Fiesta, al toro, al arte del toreo en sus distintas suertes, de su maestro, y lo hace con una entrega, un rigor y una expresividad de la mejor ley. Y a Juan Polo habría que añadir el nombre de otros tantos escultores, como los hermanos Rueda, sensibles a esa impresionante belleza de la Fiesta, y muy especialmente el cordobés de adopción Amadeo Ruiz Olmos, creador del ya clásico mausoleo de “Manolete” en el Ce-

menterio de la Salud, definitiva plasmación de la imagen del mito.

Volviendo al campo de la pintura, de la pléyade de pintores cordobeses de hoy, tan sólo Juan Hidalgo del Moral ha mostrado —creo yo— una sostenida y receptiva sensibilidad estética, una verdadera “afición” para plasmar, si no el dinamismo puro de la Fiesta, en sus diferentes suertes y cuadros, sí la poderosa sugestión, la fuerza y la plástica de la figura del torero en toda su arrogante y majestuosa apostura o cálida majeza. Impresionante su torero en rojos, apoyado contra la barrera, que hemos podido contemplar algunas veces en el Museo Taurino de Córdoba, y que realmente es una pieza de museo. Y el lector no podrá tacharme de extremado en mis apreciaciones sobre las dos magnas pinturas *Manolete y su cuadrilla* —retrato por partida doble al verse reflejado en el espejo— y obra de muy amplio formato, dos metros por uno cuarenta, en esa bella composición con una cierta sugestiva atmósfera de ballet, composición a la vez sobria, recia y muy construida, muestra un colorido de una gran variedad —oros, azules, rojos, carmines de los capotes—, pero sobriamente interpretado “a la cordobesa”. Se trata de una obra ejemplar, que participa a la vez de la tradición y de las más acrisoladas y permanentes aportaciones de la vanguardia de este siglo, que merecería presidir la sala de cualquier museo.

La otra escena “Torero muerto”, obra también de gran formato, uno y medio por uno veinte, muestra el prodigioso escorzo de su figura yacente llevada a hombros, plasmado con el dominio y casi renacentista sabiduría técnica de este joven maestro del arte de hoy.

A título de anécdota, me gustaría recordar que cuando por primera vez contemplé tan espléndida composición, apunté a su autor una cierta “literaturización” de la temática. El tema podría resultar excesivo, o extremadamente “literario”, puesto que “hoy día —así le dije al pintor— los toros ya no matan a los toreros”. ¿Para qué hablé? Dos años después acaecieron las muertes de “Paquirri”, de “El Yiyo” y hasta de varios banderilleros, amén de

otras cornadas y percances gravísimos que dejaron a sus víctimas postradas casi definitivamente.

Ese cuadro, *Torero muerto*, me suscitó el siguiente poema, con el cual quiero dar fin a esta apresurada y nada exhaustiva consideración del tema taurino en el arte cordobés actual. En esa patética figura yacente, en ese “agonista” fulminado por los dioses de los taúricos olimpos andaluces, víctima del destino clásico o mejor, de un sino más meridional y nuestro, como el de Don Álvaro, veo yo resumida la imponente y sencilla grandeza de esta Fiesta, o de este rito, que muy poco tiene que ver con las mayoritarias manifestaciones deportivas o lúdicas de hoy, y sí —y mucho— con los más heroicos misterios o cultos de la Antigüedad:

Torero muerto

(Óleo de J. Hidalgo del Moral)

Homenaje a Federico García Lorca.

La mano pende sin pulso
sobre el oro de la hombrera.
Atrás quedó el criterio
y el asombro ante la súbita
visitación de la muerte.

(El justo murió, y los otros,
en su afán purificante,
se retiran en silencio).

Desierto está ya el teatro.
El circo se abre vacío
como un bostezo de arena
indiferente. La vida
como un cortejo de nubes
discurre sobre la escena.

(Nadie pensaba en la intrusa.
Nadie creyó que viniera).

La fiesta cumplió su rito:
Aire de Grecia andaluza
—Ananké o fuerza del sino—,
ya está escrita la tragedia.

Los cuadros taurinos de Solana

Miguel Navajas Ojeda / 1993

La casi totalidad de los pintores que se han acercado al tema taurino, sobre todo aquellos artistas que cronológicamente se sitúan como herederos del simpático pero frágil costumbrismo romántico, han mostrado una fascinación excesiva, incluso a veces bobalicona, por los elementos que se nos antojan como los más “evidentes” de la Fiesta, como pueden ser su colorido, su innegable esencia dinámica o incluso el propio tipismo de sus protagonistas.

En cambio, una figura importante de la pintura española a caballo entre el XIX y el XX como José Gutiérrez Solana, no cabe en esta generalización. No fue Solana pintor taurino, si por tal consideramos a un artista de cuya obra pueda ser considerada la de tema taurino singular por su importancia cualitativa o cuantitativa. Sí fue, en cambio, pintor de la vida y de sus facetas más amargas, y de tal suerte, cuando se acercó a la Fiesta, su visión no cambió de significantes, ni mucho menos de significado.

En primer lugar, dispongamos a situar a Solana en su tiempo y en su espacio. José Gutiérrez Solana nació en Madrid en 1886. Sus padres eran primos carnales, y esta consanguinidad colabora a explicar, en la parte que corresponde a la medicina, la personalidad. Lo cierto es que ésta parece asimismo producto de la sucesión una serie de desagradables vivencias de la infancia. Rafael Flórez las enumera:

A los cinco años, un día de Navidad, contempla la muerte de su hermanita María de las Glorias.

A los seis años, un domingo de Carnaval, unas máscaras borrachas irrumpen en comedor de su casa.

A los ocho, recibe una pedrada en la cabeza que le produce herida bien profunda.

A los doce, se reciben en su hogar las noticias del Desastre, tan negativo para los vínculos familiares, y poco después muere su padre.

A los catorce años, contempla cómo su hermano Luis termina loco.

Desde la muerte de su padre, la madre del joven José, comienza a presentar síntomas de desequilibrios psíquicos que concluirán en la locura total.

Desde muy pequeño se le habían visto a José inclinaciones por el dibujo, e igualmente se le conocía su poca afición a los libros. El cuarto año de bachillerato dejó los estudios y se dedicó a gaudular por Madrid. En 1900 Solana ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde se entrega con la misma dedicación a aprender pintura como a llevar una vida bohemia, a beber (llegando a sufrir en plena calle ataques de “deliriums tremens”) y visitar colmaos, cafés cantantes y burdeles. En 1904 concluye sus estudios de pintura, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes donde será rechazado, y en 1907 expondrá por vez primera en una colectiva del Círculo de Bellas Artes. En 1909, la familia se instala en Santander. El pintor iniciará entonces una serie de viajes por toda España, describiendo en sus escritos sus observaciones. En 1913 aparecerá su libro *Madrid: Escenas y Costumbres*.

En 1918, se instala definitivamente en Madrid. Acude a la Tertulia del Pombo y se dedica a pintar la mayoría de sus lienzos más célebres. El período comprendido entre 1917 y 1936 es el de su más febril actividad expositora y la de sus mayores éxitos. A instancias de Edgar Neville decide ir a París en 1928, pero esta experiencia resulta ser un fracaso tanto profesional como vital. Paralelamente continúa su nomadismo por los villorrios castellanos, cuyo

conocimiento explicita en sus lienzos y en sus escritos. Tras la Guerra Civil sigue pintando y exponiendo hasta su muerte, acaecida en junio de 1945.

Respecto a lo que podría ser una consideración general de su obra, parece claro que Solana entronca con esa tradición pictórica tan española que aparece explícita desde Goya, sin carecer, no obstante, de raíces más profundas, que los críticos han denominado “tremendismo”. Su pintura la califica Bozal como “una lucha de Restauración”, y en ella podemos señalar una serie características plásticas generales como es el predominio de los colores oscuros, sucios, con blancos y amarillos enturbiados que eliminan cualquier posibilidad de brillo. Es la pintura de Solana una pintura que saca a colación lo mediocre, que elimina la luz del sol y que renuncia a la creación de atmósferas para lograr que el espectador comparta la pesadez angustiosa de sus objetos y de sus personajes condenados a la más absoluta de las miserias morales. Lo que más importa de la pintura de Solana es su afán explicativo de la irremediable realidad de la condición humana. Manifiesta una gran obsesión por la identificación de la persona como máscara, a veces como máscara “morigerata”, de un profundo y agrio sentido trágico. De estos conceptos, como veremos, participan también sus cuadros de temática taurina.

Tenemos noticias de los contactos de Solana con el mundo de los toros. Sabemos, por el poeta santanderino José del Río Sanz, que éste presentó a Solana al diestro Isidro Cossío “El Lechuga”, al cual Solana retrataría sólo y con su cuadrilla. Asimismo, conocemos que en uno de sus viajes, coincidió en Montilla con la cuadrilla del “Bombé” e intervino en una corrida integrado en ella. Con todo desconocemos la existencia de testimonios de amigos del pintor que lo consideren como aficionado. Sin embargo, tampoco tenemos indicios que nos indiquen lo contrario. La condesa de Campo Alange, por ejemplo, en su estudio titulado *Solana y la mujer*, apunta la siguiente impresión que puede sernos de utilidad al respecto: “...Sin embargo, no descubrimos en Solana la complacencia propia de la perversidad. No es el sádico en busca de placeres morbosos, es el hombre bueno, toscamente tierno, que

se espanta ante el dolor humano y no le gusta ver sufrir a los animales. Solana no es el hombre que pinta lo que le gusta, sino lo que le duele”.

Si aceptamos esta interpretación, y parece muy razonable el hacerlo así, un primer acercamiento a los cuadros taurinos de Solana, nos induce a pensar que su visión no se corresponde precisamente con la del aficionado medio. Porque (...) “cuando se acerca a la fiesta taurina, no lo hace sin conducirnos al patio de caballos, a la bárbara cirugía de los jacos corneados; tiene unas especiales tintas para la sangre y el vinazo (...) enseña que el solar hispano no ha cambiado mucho desde Goya”.

Existen también otras apreciaciones más desabridas, como la de Camón Aznar: “En Solana, la Fiesta queda reducida al patio de caballos, donde se apuntilla y desuella a los animales corneados. Es el sentido elemental y bronco de la sangre espesa, derramada en ardores colectivos regados por el vino del Tajuña. Cuando pinta toreros, los mecaniza, convirtiéndolos en matarifes, con la faz obtusa y la apostura proletaria. Con ese distante pesimismo con que enloda al ser humano, de la misma forma que de la mujer interesa sólo su carne triste y resignada, del torero sólo exhibe su estolidez y vocación carnífera. Ahí está su cuadro El Lechuga como un monolito de estupidez, rezumando una fatalidad que no llega a ser dramática por lo primario de esa carátula incapaz de reflejar emociones. Una vez más advertimos en Solana lo auténtico de su pasión por las máscaras, aunque, a veces, como en este cuadro, no sea de cartón, sino de carne curtida en capeas y ruedas pueblerinas. Y ello, pintado con esas tonalidades esenciales y densas, de tan sólida armazón”.

Evidentemente algo tienen los cuadros de Solana que desataron en críticos por lo general muy ponderados en sus apreciaciones, unos comentarios de tanta intensidad e incluso no exentos de cierta violencia verbal.

Destacaremos varios cuadros de Solana de tema taurino que son especialmente significativos como *Plaza de las ventas* (1907), *El torero Lechuga* (1914–1916), *La corrida de toros* (1923) y *El desolladero* (1924). De todos modos, animamos al

lector a que busque más cuadros de los que aquí mencionamos, para obtener así una mejor comprensión.

En el óleo *Plaza de las Ventas*, aparecen dos toros en el ruedo y se desarrollan dos escenas, sin que se pueda asegurar a ciencia cierta si son o no simultáneas. Un toro, al fondo, sale del toril y arremete contra los espontáneos. El toro lidiado vomita sangre y hace los últimos esfuerzos por mantenerse en pie. Se puede señalar, en primer lugar, que lo único que indica que se trata de las Ventas es un gran cartel, pues parece una escena localizable en cualquier coso pueblerino. En segundo lugar, debe observarse cómo la escena carece de la brillantez casi épica de otras representaciones donde también se recoge la muerte del animal. Contrastan asimismo lo siniestro de las figuras de los acompañantes del matador con el gesto patético y claudicante hasta la humillación del toro. Los espectadores del primer plano, salvo uno, han dado la espalda al triste espectáculo y comen y beben indiferentes a la tragedia. Esta falta de atención la descarga de significado. No se vislumbran ni tensión, ni emoción, únicamente se describen, con un desvinculado y desilusionante realismo, la acción sobre la arena.

Aunque exteriormente obedece a los cánones de la iconografía tradicional, el retrato de “El Lechuga” es otro claro ejemplo de la heterodoxia solanesca respecto al tratamiento de lo taurino. Con sus atributos de matador, “El Lechuga” posa en el campo. Al fondo se contemplan la plaza y las colas de aficionados en las taquillas. Como hemos dicho, el retrato es tradicional, pero la figura carece de la dimensión heroica de la reciedumbre de, por ejemplo, el conocido retrato del “Espartero” de un pintor de la misma generación de Solana como fue Vázquez Díaz o de la intensidad de carácter del Belmonte de Zuloaga o de la admiración que hacía el “pasma de Triana” explicitara nuestro paisano Romero de Torres. Nos hallamos no tanto ante “un monolito de estupidez”, sino ante un torero con la fuerte complejidad física y con los rasgos cuajados de un hombre del campo. Su capote desteñido nos enfrenta a la realidad del torero fracasado, armado de una dignidad patética.

En *La corrida de toros*, estamos ante la acometida de los toros a unos caballos famélicos. El toro ha sembrado el desorden. Monosabios, picadores y toreros intentan recomponer el orden imprescindible para el normal desarrollo del espectáculo. El picador en primer término lleva la cabeza vendada y su caballo se está desangrando. El otro jaco está siendo levantado y corneado. La sensación de desorden se ve incrementada por el gran número de figuras que aparecen sobre el ruedo, cerca de la treintena entre personas y animales. Al contemplarlo, nos surge una pregunta: ¿hasta qué punto es realmente la corrida el dominio de la inteligencia sobre la fuerza bruta del toro? Este cuadro evidentemente nos lo cuestiona.

En *El desolladero* se recoge la última acción con el toro, después de las mulillas y sin la presencia del público. El toro, izado sobre una polea para ser descuartizado, divide en dos la escena. A un lado, algunos caballos yacen muertos y aparcados. Otros están con las sillas puestas esperando suplir a algún compañero. Junto al enorme volumen del toro hay cuatro figuras, dos en tensión levantándolo, una tercera a punto de descargar un golpe de hacha, y una cuarta armada con un gran cuchillo y que mira al espectador. Son rostros brutales, despersonalizados. Se trata de una escena para nosotros desconocida en el mundo de la pintura taurina. Nos importa señalar cómo las figuras que aparecen aquí no son distintas de las que aparecen en otras bregando con los cornúpetas. No existe, pues, para Solana, distinción entre torero y matarife.

A modo de conclusión, es claro que se ha demostrado que Solana no puede considerarse como pintor taurino, sino que el tema de la Tauromaquia le sirvió, al igual que tantos otros, para expresar su pesimismo acerca de la condición humana. Con todo, y aunque siempre negativa, su visión tiene interés por cuanto sirve de testimonio y documento de la otra Fiesta, la que tenía lugar en las ferias de los poblachos por las que deambulaban los toreros fracasados cuyo nombre el tiempo no ha respetado y cuya realidad se encontraba tan alejada de la leyenda como lo están el día de la noche.

Bibliografía

Rafael Flores: *J. Solana*. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, 1973.

Valeriano Bozal: *Historia del arte en España, II*. De Goya a nuestros días. Madrid, 1973.

Juan Antonio Gaya en *Historia del arte español*. Madrid, 1968.

Juan Camón Aznar: *Pinturas de Toros* en ABC de Madrid del 27-X-1950 y en Las artes y los días, 1965.

Plazas de toros

Bartolomé Valle Buenestado / 1994

El día 5 de Septiembre de 1992 se inauguró en Ronda la exposición titulada *Plazas de Toros*, la cual se expone en 1994 en el Museo Taurino de Córdoba.

Con tal motivo y bajo el mismo título, la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía publicó un libro, resultado de un proyecto de investigación, dirigido por Gonzalo Díaz-Y. Recaséns que, destinado inicialmente a servir de catálogo de la exposición, está llamado a convertirse en una magna aportación bibliográfica a la literatura taurina de finales de siglo.

El libro compendia el trabajo de investigación llevado a cabo durante tres lustros por un nutrido grupo de especialistas, al frente del cual figuró el mencionado Dr. Gonzalo Díaz-Y. Recaséns, catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Su importancia, además de en su extraordinaria belleza y esmeradísima edición, radica en un doble motivo: ofrecer un extenso estudio preliminar sobre los espacios o edificios destinados a las fiestas de los toros que excede a su propia denominación, para con-

vertirse en un hilo conductor que —tomando a la plaza de toros como motivo—, resulta tan novedoso como imprescindible para una cabal comprensión de la fiesta y de su vivencia por la ciudad y, en segundo lugar, constituir una aportación documental, gráfica y fotográfica de primera magnitud sobre cincuenta y dos plazas de toros españolas.

Es la primera dimensión de su importancia la que aquí más nos interesa. En las líneas que siguen, procuraremos dar idea de su contenido a través de una síntesis cuya finalidad es coincidente con el objetivo que inspiró la redacción de la obra que reseñamos: “*analizar la evolución y transformación de un tipo (plaza de toros); un tipo que surge desde lo urbano —la plaza pública—, hasta llegar a concretarse en un edificio autónomo: la plaza de toros. Será una reflexión en la que se cruzan y superponen la historia, la arquitectura y la ciudad*”.

Al respecto, vaya por delante una idea: los días y ocasiones de fiesta han estado inseparablemente vinculados al juego con los toros en las calles y plazas de la ciudad. Siendo ello una constante de la vida pública española, no es de extrañar que la ciudad medieval aprendiera pronto a simultanear en sus plazas la fiesta con la vida cotidiana, para, a medida que avanzó el tiempo, disponer de un espa-

cio escenográfico adecuado a la fiesta con toros, el cual no podía ser otro que la plaza pública, lugar que concentra la actividad social y festiva de la ciudad y que, por ello, se convirtió en el espacio urbano más regular y emblemático de la ciudad.

Pero las ciudades hispanomusulmanas —por su condición de recintos amurallados— no disponían de espacios interiores adecuados a la fiesta de los toros, ya que en su trama urbana sólo existían pequeños enclaves en los quiebros de las calles. En cambio, extramuros, sí existían espacios dedicados al entrenamiento militar y a la práctica de ejercicios y juegos de caballería que desde finales del siglo XV se fueron convirtiendo en escenario de la fiesta de los toros. Bien es cierto que consolidación de estos espacios y configuración como plazas debe mucho a su condición de mercado en torno a los cuales comienzan levantarse construcciones periódicas muy provisionales, que más tarde se hacen estables y definitivas. Su acondicionamiento para la fiesta de los toros se lleva a cabo mediante una arquitectura efímera de andamios, tablas y andanadas en cuyo interior inscribe el ruedo.

La irrupción tardomedieval de la tauromaquia caballeresca, coincidente con el momento en que la nobleza torna en lúdica su antigua función militar, supuso un acontecimiento importante en la fiesta con los toros, pues, de una parte, redujo el papel protagonista del pueblo en fiesta y, de otra, propició el acotamiento de los espacios urbanos en lo que tradicionalmente tenía lugar el encuentro con los toros a uno solo: la plaza pública, el lugar más representativo de la ciudad y que, tanto en forma como en función, avanza rápidamente hacia lo que luego sería la plaza mayor castellana.

No obstante, la fiesta con los toros no fue exclusiva de la ciudad, ni privativa de los espacios mencionados. Así eran frecuentes las ocasiones en las que se corrían toros camino del matadero o en las romerías, las cuales se convierten en motivo de fiesta taurina y en ocasión para recaudar fondos. E igual podía suceder en los vacíos y plazas existentes en las fortalezas o castillos, que si bien quedaban un tanto ajenos a la trama urbana y a la fiesta de la población, no lo eran a la tradición de entrenamiento

militar y caballeresco, ofreciendo unas excelentes posibilidades de uso que han justificado su continuidad como plazas de toros hasta el presente. Así sucede, por ejemplo, en Fregenal de la Sierra.

Pero, con todo, ninguno de estos espacios sería comparable a la plaza mayor en cuanto a posibilidades de adaptación a coso taurino. En adelante —cuando a partir de 1561 en Valladolid se concreta el tipo—, la plaza mayor está llamada a convertirse en el escenario por antonomasia de la fiesta de los toros, pues no en balde es el lugar de escenificación de la vida española.

La plaza mayor en el orden arquitectónico supone una concreción del espíritu renacentista y de la idea de ciudad. Fue concebida a través de un proceso de regularización del callejero medieval como “un gran teatro al aire libre, como un inmenso corral de comedias, como un vasto espacio para ceremonias religiosas, autos de fe y coso de corridas de toros”.

Dejando al margen las múltiples consideraciones urbanísticas que merecen las plazas mayores y continuando al hilo del argumento que nos ocupa, ha de significarse que la función taurina que habrían de cumplir fue determinante de su arquitectura. Pensemos que elementos tan comunes como los soporales en planta baja o las balconadas corridas están pensadas en función de la necesidad de albergar el graderío y de proporcionar el mayor número de localidades a unos espectadores que acceden a los balcones en virtud del derecho de vistas y que, incluso, lo tardío de su pavimentación es concordante con la exigencia de un suelo terrizo apto para la fiesta.

Transcurriendo el tiempo, un paso importante hacia la conformación del tipo plaza de toros tal y como hoy lo conocemos se produjo en los reinados de Fernando VI y Carlos III, particularmente mediante la construcción de plazas urbanas ochavadas y circulares en las nuevas poblaciones.

El propósito de este tipo de plazas —conforme al espíritu ilustrado— era el de sanear, embellecer y magnificar la ciudad, incorporando, al tiempo, elementos representativos del poder. Pero pronto esta finalidad quedó desvirtuada por la buena disposi-

ción que ofrecían los citados edificios para la celebración de corridas de toros. Es por ello que las plazas octogonales españolas a diferencia de las europeas presentan un diseño y dimensiones más domésticas y menos solemnes, como corresponde a su polivalencia de uso (actividad comercial, mercado, fiestas populares, plaza cotidiana y escenario); carecen de pavimentación, de estatuas o de fuentes centrales en pro de la fiesta y el hecho de eliminar los ángulos muertos reduce las querencias de los toros y facilita la visión de los asistentes.

La primera plaza octogonal que se construye es la de La Carolina (1767) y, junto a ella, ofrecen excelentes ejemplos de cuanto decimos las plazas de Las Navas de Tolosa y Chodes. Y, más tardíamente, la de Aguilar de la Frontera.

Al igual que la plaza mayor, las plazas ochavadas siguen siendo, ante todo, plazas urbanas que integran el caserío y proporcionan espacio adecuado para la fiesta, pero su construcción supuso un fuerte impulso hacia la aparición de la plaza de toros como edificio exento, de forma circular, de función independiente y adaptado a los caracteres que había propiciado la Ilustración y que consolidó el Romanticismo.

Y si bien las ideas ilustradas eran contrarias a la arraigada afición española de correr toros, el gusto popular —lo dijo Ortega— se impuso como contrapunto de auto afirmación e independencia. Asistimos, pues, a la liquidación del toreo caballeresco y a la eclosión del toreo a pie, de los toreros, de los matadores de toros, a través de los cuales, elevados a la categoría de héroes, ejerce el pueblo su protagonismo en la fiesta. Este cambio de actores, en un primer momento, llevó aparejado un desorden en la fiesta que contrastaba con la imagen ordenada y jerarquizada que habían forjado los señores, los cuales serían progresivamente relevados de las plazas.

La presencia del matador en los ruedos exigía, en consecuencia, un nuevo orden en la lidia, a lo cual se procura una doble respuesta: la evolución de los recintos de la fiesta hacia la forma circular y la sistematización de normas y saberes a través de las *Tauromaquias*. Todo ello consolida un nuevo

orden taurino que, a su vez, exige un nuevo orden constructivo que permita contraponer grada y ruedo, público y lidiador, espectador y torero.

Así surgen de modo estable las primeras plazas de toros independientes en forma y función, y aunque buena parte de su fábrica es ya de mampostería, mantienen todavía un alto grado de indecisión en el sentido de que no saben prescindir de las viviendas para alcanzar su forma; es más, se apoyan en el caserío, en la residencia, como soporte constructivo. Pero todo ello, qué duda cabe, había supuesto ya en la segunda mitad del siglo XVIII un avance radical, pues la plaza de toros se desvincula de la trama urbana y, en adelante, no será un vacío urbano entre las calles, la deformación de un parcelario o la adaptación de unas crujías a la forma de la ciudad, sino “un tipo de edificio cuyo patio y espacio interior es un coso taurino y no una plaza urbana”.

La nueva plaza de toros coincidió con los nuevos tipos de arquitectura civil propiciados por la Ilustración (teatros, museos, bibliotecas, academias) y a su nacimiento y difusión contribuyeron de modo decidido las Reales Maestranzas de Caballería (Sevilla, Ronda, Granada). Aunque éstas habían perdido su antigua función de entrenamiento militar con los caballos y los caballeros habían sido suplantados por el nuevo orden de la lidia, conocieron cierto resurgir con la llegada de los Borbones, al amparo del cual organizan corridas de toros como acto lúdico y como modo de allegar fondos para la institución, aportando a la fiesta, en cambio, la posibilidad económica de construir plazas de toros y su capacidad de regulación y ordenamiento de la lidia y del edificio taurino, basado en el conocimiento campero del toro que poseían los maestrantes.

El prototipo de edificio taurino que ejercerá mayor influencia a partir de 1749 es la plaza de toros de la Puerta de Alcalá de Madrid, construido según los planos de Sachetti y Ventura Rodríguez. Y aunque la Ilustración no había conseguido reducir la fiesta a espectáculo, las plazas que se construyeron a principios del siglo XIX aportan un nuevo elemento que cambiará radicalmente la morfología del tipo: el graderío.

Con anterioridad la función de grada la ejercían los andamios y tendidos de madera que se colocaban bajo los soportales o arcadas y que en realidad eran un andamio liviano, no arquitectónico y de reducida anchura. A partir de ahora, la plaza de toros evidencia una fuerte tendencia a desprenderse de los elementos que recuerdan su antigua condición de playa mayor urbana y desarrolla un gradarío de mayor anchura y dimensión que las crujías porticadas, todo ello desarrollado sobre un edificio de planta circular que al tiempo que forma geométrica pura entraña orden en la lidia, contribuye a definir los ejes de la plaza y propicia la máxima afluencia de público, que queda dispuesto en las más favorables condiciones de equidistancia al centro del escenario.

Se había logrado, pues, un tipo de edificio específico adecuado a la nueva concepción de la fiesta en los albores del siglo XIX. Pero la fiesta continuaba siendo esencialmente urbana y es, ahora, la ciudad la que se transforma de acuerdo con la nueva realidad surgida de la industrialización.

Nuevo espíritu, crecimiento demográfico, demolición de murallas, ampliación del casco urbano, nuevos materiales constructivos, etc... , van a exigir y posibilitar la construcción de plazas de toros acordes al signo de los tiempos modernos.

El ensanche de las ciudades sobre una trama homogénea, va a proporcionar una ocasión única para la construcción de plazas de toros, las cuales se proyectan sobre manzanas regulares que permiten la construcción de un edificio exento, según la forma establecida y de dimensiones adecuadas a la lidia y al tamaño de la ciudad y sin las servidumbres que antaño —como en Sevilla— imponía el caserío adyacente o incrustado.

Las plazas de toros que se construyen en el futuro no sólo corren paralelas a los ensanches, sino que, además, tienen capacidad de orientación y fijación de los mismos, jerarquizando las calles y avenidas confluyentes según perspectiva y proximidad. La nueva plaza de toros se convierte en elemento de referencia inexcusable y emblemático de la ciudad de los ensanches. De ahí a su consideración como

monumento sólo media un paso, al cual coadyuvan las posibilidades constructivas que ofrecen los nuevos materiales y la incorporación de motivos ornamentales de gran raigambre cultural o pertenecientes a las corrientes estéticas de momento.

Los nuevos materiales posibilitan el crecimiento en altura de las plazas de toros de acuerdo con la estructura del edificio y con la exigencia de ampliación de los tendidos. Estos aparecen coronados por uno o más pisos de balcones corridos en lo que, a modo de soportales y heredando la tradición de la plaza mayor porticada, se alojan las gradas cubiertas. El empleo del hierro y acero permite la estilización de las columnas que sujetan palcos y gradas, al tiempo que las técnicas de fundición ofrecen un magnífico cauce de expresión a la estética modernista. La mampostería exterior de ladrillo, igualmente posibilitó la resurrección de un eclecticismo neomodéjar que simboliza, en otras cosas, la creencia goyesca en el origen musulmán de la fiesta.

Es por ello que en la segunda mitad del siglo XX y, especialmente en el primer tercio del XX, la plaza de toros puede alcanzar la calificación de monumento (Plaza de Toros Monumental de Barcelona, Madrid, etc... reproducible en las tarjetas postales de la época y expresión del anhelo ciudadano de hacer de la plaza un hito, un hecho monumental que presente y caracterice —como, en cierto modo, había sucedido con las estaciones de ferrocarril— a la nueva ciudad. Y a este fin no es, ni mucho menos desdeñable la contribución que ofrece la portada de la plaza —continente de la puerta triunfal y elemento definitorio del eje urbano—, cuya existencia se justifica por el deseo de buscar un lenguaje exterior que complete la caracterización civil y monumental del edificio, de acuerdo con la práctica introducida por la Ilustración y que en España sólo había tenido representación en iglesias, palacios y casa consistoriales.

El espacio interior se configura a través de los tres ejes fundamentales de la plaza: presidencia, toriles, sol—sombra y eje urbano—portada, los cuales se erigen en elementos determinantes del orden y composición del resto del edificio y del ritual taurino.

La plaza de toros, que no anfiteatro o circo, quedó por fin, plenamente definida, y a partir de ella consolidada la relación entre arquitectura, geometría, símbolos y códigos de la fiesta, y de cuya simbiosis son buena prueba expresiones como el “dar la vuelta al ruedo”, “hacer el paseíllo”, “brindar desde los medios”, “saludar desde el tercio”, “sa-

lir por la puerta grande”, y tantas y tantas expresiones tan populares y tan cargadas de significado que son, al mismo tiempo, indicativas del profundo significado de las plazas de toros, es decir, de la integración en torno a un edificio de la historia, la arquitectura, la ciudad, la sociedad, la cultura y la fiesta.

Miquel Barceló: Toros y materia

Fernando González Viñas / 2001

Repasar las biografías, los catálogos, los artículos o cualquier otra clase de referencia escrita sobre la pintura del artista mallorquín Miquel Barceló significa encontrarse sistemáticamente con una palabra que acaba por ser una divisa: la materia.

Debe entenderse este término como sustancia y conglomerado que construye una imagen en la que lo demás es subsidiario; forma, color o ausencia del mismo, idea o capacidad de diálogo con el espectador, todo está filtrado en la pintura de Barceló por el caleidoscopio de la materia. En Barceló la materia sobrepasa los límites del cuadro. Intenta nutrir nuestras retinas con salientes de esa desértica planicie inicial que es el lienzo. Aunque pueda ser un argumento banal por poder y deber aplicarse a la mayoría de los artistas contemporáneos, los cuadros de Barceló deben de verse al natural para poder aproximarnos a la verdadera dimensión de su

materialidad. Una explicación en formato gráfico no deja de ser una fábula subjetiva. No obstante el mismo pintor nos relata las claves de lo que debe ser una explicación de su pintura taurina. Al menos en cuanto al concepto en el que la susodicha materia se mueve. En una entrevista realizada en televisión al torero Luis Francisco Esplá (amigo personal del pintor), éste relató que en cierta ocasión Barceló le dijo que las buenas faenas formaba cráteres perfectos en el albero del ruedo. ¡Cráteres! Es decir, superficie, desnivel, aglomeración, túmulos circulares de arena. En resumen, materia.

Estos cráteres son una visión de aquello que los taurinos llaman los terrenos. Terrenos del toro en los que se introduce el torero, los conquista y cual derribe turco, a base de una danza giratoria, consigue en contadas ocasiones la faena perfecta. Una faena realizada en un espacio reducido, en un terreno circular, en un cráter volcánico en plena erupción.

El concepto de la materia es paradigmático en la obra de Barceló. Es una imagen visual propia del artista. Un sello de marca, algo irrenunciable independientemente del tema que esté tratando. Esta materialidad de su obra debe entenderse como con-

dición *a priori* para el exacto conocimiento, o mero acercamiento a él, de su obra taurina. La materia es el espacio y tiempo kantiano de la pintura, no sólo taurina, de Barceló. En una entrevista a *El Día 16 de Baleares* (Palma, 15.IX.1991.p.59) el artista además de volver a recordarnos la naturaleza de su pintura nos desvela el origen de la serie pictórica sobre el mundo de los toros:

"El origen de los cuadros de toros no fue premeditado. El inicio fue ese gesto primario que suele hacerse cuando no se sabe qué hacer y se garabatean círculos. El dar vueltas con la pasta espesa de la pintura sobre la tela."

Miquel Barceló, nacido en 1957 en Felanitx (Mallorca) es uno de los pintores españoles más cotizados y de mayor proyección internacional. Su despegue definitivo se inició en el año 1982 al ser seleccionado para una de las muestras artísticas más importantes del calendario, la II Dokumental de Kassel (Alemania). Allí es reconocido junto a Keith Haring y Basquiat como un nuevo soplo de vida en la pintura. Una época en la que el mercado artístico se encontraba prostituido por lo efímero, por el "pelotazo" de nuevos nombres y que a veces se veía reducido a instalaciones y performances de distinto signo y endeble trascendencia. En esos años el artista puede ser encuadrado dentro de un expresionismo figurativo —aún a riesgo de poner etiquetas estúpidas e inexactas—. Su carrera sufrirá poco después un punto de inflexión con la obra *Sopa marina* de 1984, una metáfora pictórica de su infancia, de las sopas que se preparaban en su pueblo mallorquín; de las sobras de comida condimentadas con pan y centeno (materia) que se utilizaban para dar de comer a los cerdos, una pasta muy cercana a la materia pictórica. Esta sopa a la que se alude en todas las explicaciones sobre su obra —*"metáfora del arte y la pintura como materia"* a decir de Enrique Juncosa (El País, 22-6-91)— inicia un viaje en espiral como remolino que aglutina su saber pictórico o, como él mismo dice:

"como haciendo ceros, con la forma de un desagüe, como removiendo la sopa, siguiendo mis sistemas

de sopas, desagües, torbellinos, papeles, libros girando en un remolino en el agua" (El Día; ibidem)

El vigor y la capacidad de sugestión de la pintura de Barceló provocan que una sopa gigantesca sobre un lienzo sea un centro de comunicación de un macrouniverso y también de un microuniverso con múltiples facetas. La sopa es para Barceló *"una metáfora puramente pictórica, no alimenticia, claro... tiene esa sugerencia de cosa alimenticia, pero de hecho no son animales muertos, son animales vivos, y es un poco la fábrica de imágenes. La sopa representa el jugo de la pintura que uno remueve con el palo y las imágenes que aparecen y que se presentan casi frescas, como si la pintura no estuviera seca, como si no estuviera acabada, me gustan."* (Ajoblanco, II. 1993. n49. pág.36).

Todo aficionado taurino de palcos y andanadas reconocería en esa sopa la oval perspectiva que el albero tiene desde las alturas. Una perspectiva lejana, aérea, pero no cenital, es lo que Barceló aplica a estas obras, casi presentándonoslas desde los ojos de un paisajista chino. Un tema, el de la lejanía que no es una simple anécdota y que aplicaría en otras ocasiones. Tal es el caso de su trabajo para el decorado de la ópera *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, para la Opera Comique de París, con puesta en escena de Jean Luis Martinoty. En este decorado aplica una visión lejanísima, cercana a los grandes cuadros de batallas del Renacimiento. El decorado es un gran mapa blanco de España visto en perspectiva desde un palomar. Una perspectiva totalmente exagerada a la que preceden marionetas e insectos de color negro, los verdaderos personajes de la obra.

El elemento diferenciador de sus coincidencias pictóricas entre sus obras de tauromaquia y las que no lo son, es la aparición de toro y toreros sobre el lienzo. Él mismo declara el origen de su presencia:

"Es esa obsesión que tengo por este mismo gesto; lo diferente es que en el centro coloqué un toro y un torero, y era una plaza de toros. Así de simple. Me gustaba que en el centro del agujero se representara la lucha entre la vida y la muerte y también esa estructura de drama griego de anfiteatro. Por-

que también pinto el teatro, el público, la imagen, la representación." (El Día 16. ibidem).

La pintura taurina de Miquel Barceló está casi en su totalidad realizada durante el año 1990. Es un momento en que acaba de pasar su primera etapa africana. Un exilio voluntario en Malí, en el centro del País Dogon, en busca de inspiración, cambio, respuestas y quizá sabiduría. En ese tiempo su paleta se volvió cromáticamente apagada —que no sombría— y los antiguos colores expresionistas fueron sustituidos por blancos sucios, por grisáceos muy claros:

"Los cuadros blancos que he hecho al volver, son un poco la herencia de mi estancia en África, en los que no aparece ningún elemento africano, es el producto de una depuración. Es una pintura llevada a un extremo. (...) mis cuadros ya no hacen referencia más que a la pintura, son blancos con sombras." (Elle. Madrid. II.1991, pág.73).

Estos blancos se colorearán con el descubrimiento del mundo de los toros como tema pictórico. Un retorno a la expresividad con la utilización de ocre, rojos, rosas y amarillos. Colores cálidos como corresponden al espíritu de la fiesta aderezados con negros, grises y verdes por acumulación y mezcla de los pigmentos primarios.

Los cuadros taurinos de Barceló son de tamaño medio-grande. Desde los 49x58 cm del más pequeño a los 200x207 cm del más grande. Abundan, bien es verdad, los de mayor tamaño. Son obras en donde la forma básica es una plaza de toros de forma redonda u ovoidal. Un albero rodeado de unas gradas —la construcción— que se expanden hacia el exterior, que parecen explosionar. En estas gradas el aficionado tiene cabida como pasta, materia, como un todo amorfo integrado en el edificio. En la revista Ajoblanco, en una amplia entrevista concedida a José Ribas (Barcelona, II. n°49. 1993) reconoce la importancia de esa estructura que parece enmarcar el centro: *"Cuando la pasta se acumula en los límites del cuadro es, digamos, el negativo de la sopa. Es decir, el borde del cuadro es lo que organiza y fábrica las imágenes"*.

Ese espectador anónimo, esa masa informe delimita el interior y centraliza la acción que se desarro-

lla en el lienzo: *"Había también las cosas que estaban fuera de la sopa, eran como espectros, como fantasmas, porque casi era el exceso de pintura, el sitio donde se dejan los pinceles. Yo pensaba que tenía la misma función que los ángeles alrededor de la Virgen en los cuadros de Murillo."*

Cuando Barceló habla en concreto de sus cuadros taurinos lo hace en los mismos términos: *"Me ponía en medio del cuadro, dando vueltas, que es el mismo gesto que torear. La arena llena de pisadas de la plaza se convierte en el espacio para pintar. El ruedo invade todo el espacio, porque el público estaría así fuera del cuadro. La pintura desborda."* Afirmación ésta reveladora que recoge Enrique Juncosa en el catálogo que editó el Centro de Arte Reina Sofía con motivo de una exposición con obras sobre papel (*Los ciclos terrestres*. 1979–1999).

La idea que desarrolla Barceló en 1990 encuentra antecedentes en su pintura en tres carteles de toros que realiza en los años 1986 para la plaza de toros de Valencia, 1988 para la de Nîmes y 1990 para la corrida de la Beneficencia de Madrid. En estas obras desarrolla con claridad la idea del giro acentuada además por las semejanzas en resultado con hallazgos técnicos que había aplicado con anterioridad a obras suyas de distinto signo. Eran grandes dibujos de personajes sentados al fuego realizados rasgando cartulina negra; en el caso que nos ocupa con formas circulares: *"Es una técnica que inventé. El efecto de recortar un papel negro, pintado de negro. Sale el recorte en blanco, algo así como el efecto de la solarización, como si la luz recortara la silueta."* (Catálogo Reina Sofía. ibidem). Esta técnica está directamente relacionada con el resultado final del cartel para la corrida de la Beneficencia, germen formal de sus lienzos de tauromaquia. La osadía de estos carteles queda patente por la falta de una cartelería digna y acorde a los tiempos que estamos viviendo. Es sobradamente conocida la falta de ideas de la cartelística actual incapaz de despegar de un cliché decimonónico y amparada por el conservadurismo taurino-empresarial, que da cabida a supuestos artistas que no nombraré para no mancillar para siempre el nombre de Barceló a su lado. Sólo algunas plazas de to-

ros del norte de España y sur de Francia, además de casos aislados del resto de la península, son capaces de arriesgar en esta materia. Mención especial debe darse este pasado año 2000 a una de las plazas señeras de la tradición conservadora, la de Sevilla, que se ha atrevido a mostrar una obra de Guillermo Pérez Villalta, un artista contemporáneo y desconocido en los ambientes taurinos.

Complejo es determinar por fin cual es el papel que Barceló otorga al toro y al torero. Figuras apenas encajadas de manera forzada en esa plaza en movimiento. Son quizá sólo iconos de identificación más que figuras de verdadera importancia. Contribuye posiblemente a ello el origen cultural del autor. Aunque nacido en una de las escasas localidades mallorquinas con plaza de toros, nunca parece haber estado excesivamente relacionado con la fiesta (en Felanitx, se celebra 1 corrida de toros al año): "*Soy un español bastante raro. Me he educado en la cultura catalana de ultramar (...) mis iconografías son muy de aquí, de Mallorca. Cuando leo a Josep Plá siento que esta es mi cultura.*" (Ajoblanco. *ibidem*. pág. 47).

El tema taurino se convierte así en la obra de Barceló en un intento de aproximación a un ritual que importó a los grandes (Goya, Picasso...). Un recurso rico en inspiración que permite a cada artista mostrar rotundamente su personalidad. Sólo será durante la breve etapa que comprende un verano, el de 1990, cuando Barceló se interese realmente por los toros. Resultado de esta transitoria pasión serán una treintena de obras sobre lienzo que se presentan en una exposición en la galería suiza de Bruno Bischofsberger. Con tal motivo se edita un libro con sus cuadros, textos de Rodrigo Rey Rosa y fotografías de Lucien Clergue, que editará el propio Bischofberger en Zurich en 1991.

Todo lo demás que hace referencia a toros son detalles sueltos, algunos no obstante de singular importancia inconsciente. Porque cuando el artista dibuja en otras obras menos explícitas un cráneo de bóvido o incluso de cabra, lo hace añadiéndole unos enormes cuernos calcados a los que portan los famosos bronceos taurinos de Costitx¹. Tal es el caso, por ejemplo, de la obra *Bou, mé, poll, cuc* de 1992

(tinta negra sobre papel, 36x50 cm). Otro tanto ocurre con *Setze Penjats* (1992. 155x167 cm), un tríptico que representa cadáveres de animales colgando que culmina en un extremo con un cráneo de bóvido sobre una jarra. Muy posiblemente era este el camino en el que Barceló se podría haber encontrado con su propia cultura. Claro que aquí la materia no tiene la vital importancia que tiene en su serie taurina de 1990.

Los cuadros expuestos en la galería suiza fueron una "*tauromaquia*" en toda regla. A imagen de las tauromaquias que le precedieron el arte español, la de Carnicero, la de Goya, la de Picasso. Lo que distingue a la de Barceló de las anteriores es que los pases, los toreros y los toros quedan en un segundo término ante la grandeza del envoltorio mático. El lienzo como universo taurino sugiere una entidad cosmogónica y un ritual suficientemente amplio como para no haber necesitado los detalles de toro y torero. Pero Barceló no prescinde definitivamente de ellos. Toro y toreros sirven para poner título a los cuadros, de tal modo que el tradicional aficionado a los toros disponga de una cartilla de lectura sin la que, en materia plástica, se siente analfabeto. Toro y torero son, pues, una concesión a la benevolencia del aficionado taurino. Pero sin ellos la obra de Barceló sería rotundamente más artística, más salvaje y, en materia taurina, terriblemente iconoclasta. Algo que quizá no hubiese sido bien entendido desde el punto de vista taurino.

En definitiva Barceló nos ofrece una obra llena de pigmento y látex, su tauromaquia: *El paseíllo, paseíllo negro, El primero, El segundo, El tercero, La cuadrilla, Salida de chiqueros, 536 kilos, Verónica, La suerte de varas, Trespuertas, Faena de muleta, Faena, Banderillas negras, El ruedo amarillo, Plaza con dos puertas, Pase de pecho* (que en realidad es un redondo), *Tres equis, En las tablas, Ad marginem, Muletazo, Cite sesgado, La suerte de matar, Sobrero, Ruedo negro, 4 puertas, El arrastre, Areneros y muleteros*. En todos el factor común es la materia, la perspectiva y las formas ovales ya citadas. En los titulados *2 puertas, 3 puertas, 4 puertas* y *Tres equis* aparecen unas enigmáticas puertas por las cuales parece accederse a la

sabiduría de un ritual milenario. Una invitación en un mundo prohibido a los profanos.

Como complemento a esta obra taurina deben entenderse diversas litografías sobre papel que recogen la técnica del "recorte de papel" en círculos blancos y negros, obras de sutil sugerencia. No están ni mucho menos tan logradas otras cuatro litografías sobre papel rosa que tratan de introducir a un toro a gran escala en ambiciosos círculos negros de tendencia taurofágica.

Por último deben de mencionarse los reversos de sus lienzos. Hasta en cinco de ellos hay dibujos detrás del lienzo. Son puramente simbólicos: grafías de sus iniciales transformadas en marcas de ganaderías, dibujos simples de la idea desarrollada en el

anverso del lienzo; y, en el cuadro *El primero* una síntesis espacio-temporal de la plaza de toros: unos círculos que en su interior contienen 8 rayitas a modo de señales horarias: la plaza reloj, el tiempo detenido.

Más allá de detalles lo que queda en la obra taurina de Barceló es la expresión de una rotunda personalidad artística que ha sabido mostrarnos una materialidad que teníamos olvidada. Una materia que forma un cráter en la arena, la antesala de la faena perfecta.

Notas

1. Ver González Viñas, Fernando. "Tauromaquia Balear" en *Boletín de Loterías y Toros*. nº 11, Dic. 99. Pag. 37-39.



Facciones y Toros: el milagro de Fátima o... ¡olé mi curro!

Marco Legemaate / 1993

Tres meses y medio he estado en Córdoba. Tres meses y medio me he ocupado de las corridas de toros. He estado en el campo, en las ganaderías y he hablado con novilleros y toreros, y por supuesto he visto muchas corridas. Se me encontraba frecuentemente en conferencias, presentaciones de trofeos, exposiciones, y en los bares.

En los bares, tabernas y bodegas donde la mayoría de las conversaciones van sobre los toros. Incluso en Priego me topé con conocidos. En una palabra, puedo decir que me he sumergido en "El Mundo Taurino".

Hasta que en la Feria de Mayo algo importante ocurre. El miércoles 27 de Mayo Chiquilín toma la alternativa. Un día memorable, a pesar de los problemas que el ganado provoca el día anterior. Vimos naturalmente la buena actuación del nuevo torero cordobés, una faena impresionante que incluía, entre otras, los típicos estatuarios de Chiquilín y algunas bonitas manoletinas. Pero ese día ocurrió mucho más, con Curro Romero.

Han pasado ya algunos meses, así que llevaré a la memoria algunos hechos. Bajo estas líneas un fragmento del diario que escribí mientras que estaba ha-

ciendo mi investigación en Córdoba. Acabo de presenciar al fenómeno Curro Romero y continúo con un reportaje de la mencionada corrida:

"Y hoy, 27 de Mayo, Curro nos ha obsequiado, según muchos aficionados cordobeses, con una faena fenomenal. Algunos pases de capote, un par de naturales y un derecho ayudado. Nada especial, eso lo puede hacer, y lo hace, cualquier torero en su faena. Además, Curro mató como siempre: mal.

Un incidente sucedió también durante este memorable toro (...) Curro acababa de empezar y estaba tan contento con su lote. Despedía a sus subalternos. Quería este toro para él solo. Eso ya promete. Entonces, un hombre tiró una almohadilla desde el primer balcón. Cosa habitual con Curro, aunque normalmente suele ocurrir al final, cuando no ha hecho nada, es decir, después de la corrida. Toda la plaza empezó a protestar: ¡Fuera, fuera! Más tarde me enteré que ese hombre fue llevado por la policía. Lo que pasó con él, una multa o una prohibición de entrar en la plaza, eso no lo sé)"

No importa aquí el incidente con la almohadilla, aunque sea bastante característico hablando de Curro Romero, sino el memorable trabajo que Curro, según los cordobeses, había presentado. Parece claro que yo, desde luego, no estaba muy impresionado con esta faena. Quiero que se me entienda bien: yo tengo mucho respeto por cualquier hombre que se ponga delante de un toro bravo, y tengo que admitir que Curro no es un "pegapases" que hace su trabajo sin transmitir emociones, no, eso no. Pero los sentimientos de amigos y conocidos al acabar

esta corrida, esos no los podía apoyar, pues con respecto a Curro, Chiquilín estuvo fantástico.

Y qué mayor asombro cuando dos días después leo en el periódico las palabras de un aficionado que decían: "Si hasta Curro ha estado más torero que nunca".

He visto muchas veces a Curro (bueno, sólo desde hace tres años, porque antes no me había picado el gusanillo del toreo), y a pesar de sus triunfos como novillero en los años 50 en Las Ventas, yo no lo he visto triunfar, aparte de una verónica en Écija el 19 de Marzo de 1992. Las palabras arriba mencionadas las defiendo. Pero la historia continúa:

"No le faltaba razón, porque las esencias que el Faraón destiló por la tarde hicieron de pócima milagrosa y, por una vez y sin que sirva de precedente, la plaza hizo culto al currismo."

Juan Carlos Cabrera, joven aficionado, iba más lejos: "Se ha desvelado el secreto de Fátima: la conversión de Córdoba al currismo".

Cerca de él, Marco Legemaate, un antropólogo holandés, que lleva tres meses en Córdoba, preparando su tesis doctoral sobre toros, almacena en su memoria todo lo que ve y oye, sin alcanzar a entender lo del maestro de Camas."

Dos preguntas se introducían lentamente dentro de mí. ¿Qué es lo que me había perdido de la actuación de Curro Romero que hubiera desvelado el secreto del milagro de Fátima? y suponiendo que no me hubiera perdido tanto, ¿por qué insisten algunos cordobeses a mi alrededor, Curristas conversos, en que sí que me he perdido algo?

Una salida a este barullo nos la ofrece uno de los fundadores de la antropología política, el "funcionalista-estructural" Evans-Pritchard, en su monografía sobre un pueblo en el curso superior del Nilo. En busca de la estructura de la sociedad de este pueblo seminómada, llamado Nuer, tropezó con la pregunta de cómo era posible que estas 200.000 personas combativas, sin estructura política propiamente dicha, pudieran convivir armoniosamente. Una indicación en esta paradoja la forma la organización de parentesco patrilineal de los Nuer, en la que grupos

diferentes (facciones) conviven, cada uno con sus propios normas y valores. El modelo explicativo de Evans-Pritchard nos expone que el orden social se mantiene por el sistema de oposición complementaria. Parientes cercanos, en caso de conflictos con parientes lejanos, tomarán partido por sí mismos, mientras que estos dos grupos se unirán en caso de conflictos con otras relaciones consideradas más lejanas por esta rama patrilineal. Estas tribus rivales pueden, no obstante, formar un frente si se trata de amenazas de personas ajenas al asunto.

El orden se mantiene entonces por el hecho continuo de contradicción y cooperación entre las mismas personas en situaciones diferentes. Lo que por una parte es un conflicto, desaparece por otra, gracias a la colaboración y según la dominante ideología de descendencia patrilineal. (Bax, s.a.: 6).

Pero ¿qué tiene que ver la estructura política de este pueblo del Nilo, de los años treinta, con el fenómeno Curro Romero de 1992, o con El Mundo Taurino en sí? (De ninguna forma tiene que ver con la observación de Alexandre Dumas: "África empieza al otro lado de Los Pirineos")

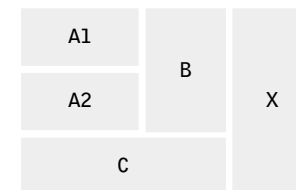
Durante mi estancia en Córdoba recibí un artículo de Mart Bax, mi catedrático en Holanda, sobre el lugar que ocupan los conceptos "toros", "España" y "Europa" en la España de hoy. La escritora Carrie Douglas nos expone que, debido al proceso de europeización de España, las corridas de toros se ven menos negativas en comparación con el periodo de antes de la entrada de España en el U.E. en 1985. Ya desde el siglo XVIII se ha visto a "los toros" como a un concepto antieuropeo, en el que los otros "criterios culturales", "España" y "Europa", adquieren otro significado, no solamente geográfico, sino también cultural. Ambos aportan unas particulares formas y calidad de vida. Y muy pronto se ve a "los toros" como inherente al criterio "España", y opuesto a "Europa". Los seguidores de esta última categoría, que en el tiempo de la Ilustración ya se le calificaba de positiva, asociaban a "los toros" con términos "bárbaro" y "primitivo". Douglas nos señala que, una vez alcanzada esta posición, tan solicitada por muchos, de España dentro de Europa, el significado de "España" y sus toros cambia:

"Recientemente, sin embargo, así como la categoría "España" para algunos, ha pasado de ser "una contradicción a Europa" a ser "Europa con algo más de calidad", también ha cambiado la actitud frente a los toros". (Douglas, 1992: 69).

"España" constituye un enriquecimiento para "Europa", y "the Spanish way of life", con su "irracionalidad", no siempre valorada negativamente, aporta un contrapeso importante a la Europa "racional".

Curro Romero hizo una gran faena. Estuvo magistral, con temple y pases inigualables. No había sitio para "racionalidad", sólo para la euforia. Y todo esto el día de la alternativa de Chiquilín, torero del pueblo de Córdoba. Así se puede calificar el trabajo de Curro de ese día 27 de Mayo.

Pero existen más factores que juegan un papel importante. Curro Romero es torero de Sevilla, y se le asocia especialmente con esta ciudad, y además, da la casualidad que hay una de competencia y envidia entre Sevilla y Córdoba. A Sevilla se le conoce, entre otras cosas, por su escuela de toreo, de estilo más exuberante que la escuela rondeña, mientras que a Córdoba no se le conoce por su estilo. A Sevilla se la califica de orgullosa por los austeros senequistas de Córdoba, y eso que la gloria de Sevilla, cantada en sus sevillanas desde el siglo XVIII, se ha perdido más que ganado. Y recientemente Sevilla ha sabido de nuevo llamar la atención (y el dinero gordo) con la Expo'92. Las cadenas nacionales de televisión inundaban las casas,



Visto desde un esquema se puede ver el mecanismo de la "oposición complementaria de la siguiente forma:

Las tensiones entre A1 y A2 pueden desaparecer en el momento que A se una en un conflicto contra B. Estos juntos pueden también formar un centro contra C en caso de amenaza. Este grupo de parientes podría a continuación unirse al instante, cuando X constituye un enemigo común.

muy a pesar de mis informantes, con información sobre la Exposición Mundial. Mientras, en el pasado, Córdoba ha sido durante siglos bastión cultural y en tiempos de los musulmanes, una de las ciudades más poderosas de Europa.

También en el toreo existe esta envidia. Curro Romero podría ser uno de los mejores toreros del momento, aunque hace ya años que no ha hecho nada. No eran muchas las expectativas con respecto a Curro antes de la corrida del 27 de Mayo. Incluso durante mi estancia en Andalucía he oído bastantes chistes sobre el torero sevillano. Pocos fueron los que entendieron entonces, cuando se dio a conocer que Curro actuaría como padrino de la alternativa de Chiquilín, que Chiquilín, como torero "con huevos", pudiera destacarse con estos dos toreros "de arte".

La pregunta de si la envidia ha jugado un papel importante en la apreciación del toreo de Curro, ya me había venido a la mente durante mi investigación: ¿O es que los cordobeses han visto algo, algo de Curro, de lo que Sevilla ha tenido que carecer durante años? ¿Es la rivalidad entre ambas ciudades la causa del tercer milagro de Fátima? ¿Curro es el único torero con fama que tienen los sevillanos?

Los días después del memorable 27 de Mayo he oído decir muchos aficionados, entre otros también finitistas: "Nosotros, los cordobeses, hemos visto algo de Curro Romero, que los sevillanos se han perdido durante quince años".

Aficionados de ambos partidos, de Finito de Córdoba y de Chiquilín, estaban de acuerdo con esto. Eso se lo han perdido los sevillanos, y ha sido precisamente en la abandonada Feria de Córdoba, donde han visto lucir a Curro.

Esto llama la atención, ya que normalmente los aficionados de Chiquilín y de Finito no están de acuerdo. El valor de uno se ve como carencia de destreza por el otro partido, mientras que el arte de Finito se ve como escasez de valentía. Chiquilín torero del barrio de Santa Marina — igual que Manolete —, tiene que arreglárselas con menos ayuda financiera que su competidor Finito, que vive en una hacienda a las afueras de la capital y al que se le cul-

pa de haber podido hacer su carrera gracias al dinero... es decir, acusaciones por todas partes.

El hacer un frente contra otros, el apreciar la faena de Curro Romero sólo porque los sevillanos no lo han visto, esto cabe muy bien en el esquema de Evans–Pritchard.

La oposición complementaria se reconoce en las siguientes “dicotomías dinámicas”:

- Finito contra Chiquilín
- Córdoba contra Sevilla
- Andalucía contra el resto de España
- España contra Europa



Normalmente se divide a los aficionados cordobeses en dos grupos: los seguidores de Finito y los de Chiquilín. Uno representa el dinero y el prestigio de los supuestos aficionados “yuppies”, además, no se debe de olvidar que el “arte” que posee Finito se reconoce también, e incluso se admira, por los “no Finitistas”. El otro, es el torero del pueblo, torero del barrio de Manolete, un hijo puro de Córdoba, famoso por su valor y tachado por otros de falta de destreza.

La rivalidad contra Sevilla podría ser una de las explicaciones para los elogios a Curro. Esto se ve mucho más claro después de la observación de que “Sevilla se lo ha perdido”.

Con respecto al resto de España, o sea Madrid y muchas veces Barcelona, he oído varios testimonios en los que la superioridad de estos “nórdicos” se manifiesta claramente en contra del sur andaluz. Opiniones ofensivas como la de que en Andalucía ya empieza África, caen muy mal a los andaluces. Y si hablamos de toros, podemos poner el ejemplo de la dominante Feria de Madrid, que solapa a la de Córdoba y la sumerge en el olvido.

Como afirma Carrie Douglas, Europa, para muchos españoles, es un símbolo de racionalidad. Las

corridas de toros, ya se estimen positiva o negativamente, pertenecen a España y representan un extra irracional y místico a una Europa de la que España forma parte.

Durante uno de los muchos diálogos en el hotel–restaurante Alegría, donde me hospedaba, me vi enfrentado a mi propio estado de extranjería. Un aficionado ya mayor, seguidor de Chiquilín, después de elogiar mi interés en ese mundo maravilloso de las corridas de toros y de haber empleado mucho tiempo intentando explicarme toda clase de asuntos en este tema, acabó dando en el blanco de todo este asunto de las rivalidades de la afición señalando a mi corazón: “*Allí está, no se puede adquirir ni enseñar, uno nace con ello*”.

El domingo 4 de octubre de 1992, pasado ya mucho tiempo de mi vuelta a esta Holanda fría, abrí las páginas de *El País*. En la página 32, —espectáculos—, me topo con una fotografía asombrosa. Curro Romero, en el suelo, enfrente de un toro, con una expresión que he visto un par de veces. Con un pie descalzo y una mano como queriendo hechizar al toro. ¿Qué ha hecho Curro ahora? ¿Demasiado entusiasmo? ¿Una valentía impávida?

Según Joaquín Vidal, cronista muy crítico de *El País*, lo había hecho todo: “*Eso es torear. Tres minutos después de iniciada su faena al cuarto toro, Curro Romero ya había hecho todo el toreo. Tres minutos después de iniciada su faena, ya había dado más variedad de pases que cuantos se hayan podido ver en la temporada. Y eso, precisamente eso, es torear.*” (Joaquín Vidal. *El País*, 4-10-1992: 32. El título del artículo: ¡Ese Curro...!

Bibliografía

Bax, Mart. *Politieke Antropologie in Vogelvlucht*. (Manuscript) Arnsterdam: Vrije s.a. Universiteit.

Blasco, José Luis. *Juerga, huelga y juerga*.

Córdoba, José Luis de. *Toreros cordobeses no nacidos en Córdoba*.

Douglas, Carric B. *Europe, Spain and the Bulls*. En Journal of Mediterranean Studies, 1992 Vol. 2, nº 1. Pag. 69-70.

Evans–Pritchard, E.E. *The Nuer*. Oxford: Clarendon Press 1940.

Vidal, Joaquín. ¡Ese Curro... ! Diario *El País*, 4 de Octubre 1992. Pag.32.

El toreo, la antropología y la realidad

Sarah Pink / 1993

Durante los últimos 50 años, el tema

del toreo, ha atraído las miradas de

antropólogos españoles y extranjeros.

Entre los extranjeros se encuentran,

por ejemplo, Julian Pitt–Rivers (inglés),

primer antropólogo extranjero que hizo

su trabajo de campo en España.

Garry Marwin (inglés), escribió su tesis doctoral sobre el toreo, después de hacer sus investigaciones en Sevilla, y más tarde publicó el único libro antropológico en inglés, en el que explica y analiza el toreo y su simbolismo de forma muy meticulosa. Timothy Mitchell (EEUU), analiza el toreo manipulando (en mi opinión) sus datos sobre las relaciones sociales y simbolismos del toreo, para apoyar su teoría particular sobre la violencia y el carácter conflictivo de los españoles y su cultura. Carrie Douglas (EEUU), utiliza igualmente sus datos antropológicos sobre el toreo para apoyar su propia teoría. Personalmente no estoy de acuerdo con los argumentos antropológicos de estos dos últimos. Por ejemplo, Douglas, propone que el toreo es un factor que unifica España, y por lo tanto sugiere que es un símbolo latente del nacionalismo español que nadie admite, pero que según Douglas, está oculto dentro de lo que parece nacionalismo regional. Douglas no propone únicamente que exista este nacionalismo, sino que los españoles lo piensan sin ser conscientes de pensarlo.

Últimamente el toreo también ha atraído a estudiantes de antropología, entre ellos Marco Legemaate, autor de un artículo en este mismo *Boletín de Loterías y Toros*, y yo misma. Nosotros, los que investigamos el toreo, seguimos la costumbre antropológica de convertir la realidad social que vive la gente en objeto de investigación antropológica.

La vida en el mundo de los toros, cuando es objeto de estudio antropológico, se convierte en una invención antropológica nuestra, que investigamos y analizamos, creando e imponiendo teorías que llamamos “conocimiento”.

Por ejemplo, una vez escribí un texto antropológico sobre la vida de un amigo mío. Al preguntarle su opinión sobre el trabajo, me dijo: “*en parte creo que lo has hecho bien, pero en parte te has equivocado, porque mi vida no era así*”. Tuve que admitir que mi texto no representaba la realidad de su vida, sino una perspectiva antropológica de mi interpretación de esta vida. Frecuentemente, en el intento de revelar y representar la realidad, perdemos esa realidad, y representamos nuestras teorías como si fueran la realidad.

Bajo este punto de vista, me gustaría comentar el artículo de Marco Legemaate “Facciones y toros”, aparecido en este *Boletín de Loterías y Toros*. Discrepo de éste por dos razones principales:

1. Ha sacado una teoría antropológica que intenta explicar cómo funciona una sociedad sin contar con los detalles y caracteres particulares e individuales de la realidad de la vida social. Utiliza una teoría funcionalista–estructural como si fuera una versión verdadera de la realidad en la cual vivimos, pensamos, hablamos y actuamos en nuestras vidas cotidianas.

2. Ha asumido que el antropólogo sabe más que los nativos sobre dos asuntos: la actuación de Curro Romero el día de la alternativa de Chiquilín, y cómo y porqué estos “nativos” piensan y expresan sus opiniones y comportamientos.

Como Marco Legemaate también he vivido en Córdoba, hasta ahora un año y tres meses. Estoy investigando “la mujer en el mundo del toreo”, así que también he intentado conocer “el mundo taurino” y la gente que pertenece a él. No pretendo saber más de este mismo mundo taurino cordobés que Marco Legemaate. Diría que he conocido dis-

tintas facetas de este mundo a través de mi propia experiencia, y análogamente, Marco ha conocido otra cara de este mundo a la que yo no he llegado. La medida del conocimiento es siempre arbitraria, y para intentar medir la cantidad de lo que sabe una persona y compararlo con el saber de otra, necesitamos estandarizar estos mismos conocimientos, informaciones o ideas, hasta que sean de la misma clase y tipo. No se puede comparar una clase de conocimientos con otra porque no se pueden medir de la misma forma.

Creo que Marco se ha equivocado en su intento de hacer prevalecer su opinión personal sobre el torero de Curro Romero. Ha intentado ordenar conocimientos de distintos tipos en un esquema, según la supuesta superioridad o inferioridad de cada clase de conocimientos. Esto implica que su propio conocimiento es el válido y representa "la verdad". Además, ha recogido opiniones de varios cordobeses, a los que ha sacado de su contexto cultural, y ha construido con ellos una versión funcionalista-estructural y teórica del pensamiento de los cordobeses.

Eso es la práctica de la antropología, pero al practicarlo así se han de analizar dos aspectos: El primero es "el milagro de Fátima", que menciona Marco. La segunda cuestión la he basado en la reflexión de cómo debería haberlo hecho, según mi opinión. Me refiero a la práctica antropológica corriente, que favorece el análisis, que incluye el intento del antropólogo de ser consciente del porqué trata a su objeto de estudio de la forma en la que lo hace. La antropología reflexiva es una antropología muy personal, el artículo de Marco Legemaate también es muy personal, pero no se le puede confundir con la antropología reflexiva. De alguna forma parece una defensa respecto a la crónica del periodista de *Diario Córdoba* que cita Marco: "*Marco Legemaate... almacena en su memoria todo lo que ve y oye, sin alcanzar a entender lo del maestro de Camas*".

No estoy de acuerdo con la manera en la que Marco ha construido su argumento antropológico en relación con sus sentimientos personales. Marco defiende su opinión personal, pretendiendo que su punto de vista sea superior. Critico su artículo, porque creo que el tratamiento más idóneo de las opiniones

y sentimientos personales que tiene el antropólogo, es una consideración de cómo y porqué seguimos estos sentimientos, y cómo formamos nuestras opiniones personales. Creo que el ser consciente de lo anterior puede informarnos sobre las razones por las que queremos escribir lo que escribimos. La antropología es un trabajo muy personal. Está hecha por una persona que investiga a otras personas.

Al defender su opinión personal, Marco ha puesto su opinión y a sí mismo en contra de lo que han dicho los "Curristas conversos" y el periodista del periódico de Córdoba que cita. Aquí encuentro un problema conceptual, porque de pronto, las referencias que hace Marco de las opiniones de personas concretas (los curristas conversos), y un artículo citado (del *diario Córdoba*), vuelven a referir categorías generales y abstractas. Por ejemplo, la referencia que hizo Marco al periódico, a mi entender, se refiere a una representación de información oficial, pública y reconocida. No expresa lo que piensan "los cordobeses", sino lo que se publicó en el periódico. No sé cuáles fueron las opiniones de todas las personas que asistieron a esta corrida, supongo que Marco tampoco lo sabe. Sin embargo, estoy segura de que no fueron iguales todas.

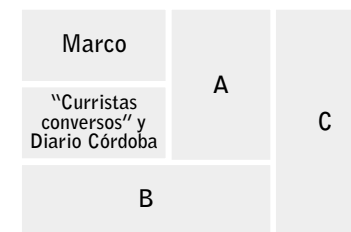
Marco ha inventado estas categorías abstractas del pensamiento de los cordobeses para poder insertar estos supuestos pensamientos en otra invención intelectual, basada en la antropología funcionalista-estructural. Así, Marco combina sus ideas sobre el pensamiento de los cordobeses con las teorías de la antropología funcionalista-estructural, e inventa el siguiente esquema de "dicotomías dinámicas":

- Finito contra Chiquilín
- Córdoba contra Sevilla
- Andalucía contra el resto de España
- España contra Europa



No quiero discutir sobre la utilidad general de este modelo, sino que me gustaría proponer una pregunta: ¿En qué recuadro podríamos poner a Marco? Me refiero a lo siguiente: ¿Qué representaría Marco Legemaate contra los "Curristas conversos" y el periódico "Córdoba"? ¿Europa?, ¿los demás?, ¿Sevilla?, ¿Córdoba?, ¿las dos ciudades? Me parece que en éste esquema no cabe. Sin embargo, yo también soy capaz de inventar esquemas, por ejemplo:

- Marco Lemate contra los "Curristas conversos" y el periódico "Córdoba"
- ML, los CC's y C contra A
- ML, los CC's, C y A contra B
- ML, los CC's, C, A y B contra C



Creo en este esquema como creo en el de Marco. No quiero decir que no crea ni en uno ni en otro, sino que no se encuentra la realidad ni la explicación de la misma en un esquema. Sólo se encuentra antropología funcionalista-estructural y poco más.

No se puede entender la vida socio-cultural desde la perspectiva de cinco recuadros. No dudo que existan de alguna forma "oposiciones complementarias" como cita Marco. Probablemente las distinciones binarias y su fusión tengan una parte importante en el pensamiento humano. He oído a muchas personas hablar de Finito contra Chiquilín, de Córdoba contra Sevilla, de Andalucía contra el resto de España, de España en contra de Europa. Sin embargo, eso representa una vez más la imposición de una teoría antropológica sobre una realidad que es diversa, y que además, está cambiando continuamente. Hay personas que favorecen a Chiquilín o a Finito. Algunas incluso se hacen socios de las peñas que apoyan a dichos toreros. Está claro que estas personas muestran fidelidad a un torero concreto. Sin embargo, he conocido a personas a las que ni les importa ni les interesa la competitividad entre estos dos jóvenes toreros. También he conocido otras personas que siguen un torero de ciudad en ciudad por torear a su gusto, sin ponerlo en oposición con nadie.

Para acabar con esta crítica, quiero destacar que no se debería generalizar sobre cómo son ni como piensan los aficionados cordobeses. Dicha generalización puede ser problemática en los campos de las éticas del pensamiento intelectual y el la búsqueda de la realidad verdadera, que ¡ojalá exista!

Público de toros y opinión pública

Pedro Romero de Solís / 1995

Asegura la historia burguesa de la Tauromaquia que con la llegada de los Borbones, los nobles, acomodando por cortesía su conducta a la de Felipe V —que no gustaba de nuestra fiesta— abandonaron las plazas, dejándolos libres para el toreo a pié; con esta deserción, insiste la mencionada historia, se hizo posible la corrida de toros tal como hoy la conocemos.

Es preciso matizar esta afirmación que se acerca demasiado a lo que entendemos, desde el criterio de las Ciencias Sociales contemporáneas, por una proposición ideológica.

Cierto que, debido a problemas de etiqueta suplementados por las heridas producidas por una guerra que acababa de sustituir una dinastía secular —los Austrias— por otra que representaba los intereses franceses —los Borbones—, en ese momento dominantes, una gran parte de la nobleza española abandonó, no tanto las plazas de toros, sino la ciudad, la corte misma, para refugiarse en sus señoríos territoriales y, a la postre, terminar por descubrir la agricultura. De esta época, y dando testimonio de esta presencia de la nobleza en el campo, son los bellos caseríos que, aquí y allá, motean la fecunda campiña andaluza. El toro bravo, al igual que las arquitecturas rurales, es una invención de esa época y una creación de la nobleza. Así pues, a pesar de las proposiciones ideológicas avanzadas por la historia burguesa de la Tauromaquia, lo cierto es que la nobleza participó, en el proceso creativo de la moderna corrida, aportando dos elementos esenciales:

1. El toro, como ya hemos avisado, y lo hizo aplicando, sobre las toradas silvestres, sus propios principios de identificación y reproducción social: el control por la sangre (el matrimonio consanguíneo) y la prueba de valor (la justa nobiliaria llamada, también, torneo). Esta proyección se actualizó, en la práctica, por un lado, instituyendo los rebaños cerrados, para preservar el encaste y, por la tiente, por otro, midiendo y acrecentando la bravura.

2. Las plazas de toros puesto que, a su costa, financiadas por la nobleza, se erigieron las primeras: los cosos de Ronda y Sevilla, seguidos, inmediatamente, por los de Granada, Valencia y Zaragoza (las ciudades donde existían Maestranzas de Caballería). Es interesante detenerse un instante en la evolución del significado de las palabras: hasta entonces, cuando se hablaba, en relación con corridas de toros, de plazas se estaba haciendo referencia a la plaza principal del pueblo, en el caso de ser la aglomeración urbana de mediana importancia, o a la plaza mayor, en las grandes capitales como Madrid, Salamanca, Valladolid, etc. Así pues, sólo podemos hablar, en puridad, de plazas de toros una vez que se han construido los primeros edificios exentos y especializados en la lidia de toros bravos. Las primeras arquitecturas especializadas y capaces para albergar a un grupo social totalmente nuevo, eminentemente moderno, el público las construyen las Reales Maestranzas de Caballería, es decir, las corporaciones de la nobleza rural y provinciana de las mencionadas ciudades.

En otro lugar he comentado la importancia y desmesura de esta apuesta nobiliaria. Por ejemplo, en Sevilla, cuando la Maestranza proyecta su plaza de toros la calcula con capacidad para más de diez mil localidades, es decir, para que pudiera entrar en ella... ¡toda la población sevillana! Es preciso, asimismo, reflexionar acerca de lo que suponía, desde el punto de vista político y, por supuesto, religioso, erigir con estas dimensiones: jamás en la historia urbana se había tenido noticia de haber construido uti-

lizando dimensiones tan ambiciosas: hasta entonces, en nuestras ciudades, el edificio mayor había sido la Santa Catedral, capaz, como por ejemplo en Sevilla, de albergar a varios miles de ciudadanos pero sin que su aforo pudiera ni aproximarse al de la de los toros: la sociedad civil tomaba la delantera a la comunidad de los fieles iniciándose una auténtica subversión de valores. A partir de ese momento la voz atronadora de la afición conducirá la evolución de las distintas actividades que se desarrollaron en los ruedos. Los toreros conformarán su hacer al gusto del público, y los nobles, atentos a las demandas colectivas, procurarán fijar en sus toros aquellas cualidades que reclamaba el público para que los espadas alcanzaran el lucimiento que se les exigía. Así pues es en este doble contexto —en la presencia imponente en los graderíos de la plaza de toros de la totalidad de la sociedad civil y en el de la expresión libre de sus preferencias taurinas— donde puede comprenderse la importancia que tuvo, para la formación del primer público moderno, la decisión de la nobleza de erigir plazas de toros.

Pero si no es del templo ¿de dónde proviene esta novedosa colectividad? Posiblemente provenga de las muchedumbres que se congregaban en los alrededores de los quemaderos para asistir a la culminación de los autos de fe. Común fue en el pasado, como se sabe, celebrar autos de fe en conmemoraciones de rango. Un público numeroso y fanatizado acudía para contemplar el sacrificio en la hoguera de algunos desdichados. Felipe V, que ya expresó su disgusto por las corridas de toros, también rehusó asistir a los autos de fe. A partir de entonces, se abre una nueva época en la historia del espectáculo en España en la que, a medida que el número de autos de fe disminuye, aumenta, en la misma proporción, el de corridas de toros.

Así pues, parece como si, obedeciendo a una simbólica oculta, las luminosas corridas de toros fueran tomando el relevo de los tenebrosos autos de fe: mientras tanto se sustituía el sacrificio humano que, sin duda alguna, éstos cruelmente contenían, por el sacrificio cruento de un animal en un ambiente festivo. La Iglesia sostuvo que el sentido de un auto de fe era la representación ante el pueblo

del tremendo drama del juicio final. El auto de fe pertenece a una lógica anterior a la de la Ilustración: en el auto el espectador asistía sumiso a la declaración de la sentencia inapelable e interiorizaba así su propia debilidad y servidumbre. Acto seguido, en la hoguera, el pueblo contemplaba el exterminio de todos cuantos se habían empeñado en rendir culto a Dios según los dictados de su propia conciencia.

Los autos eran los espectáculos públicos más tremendos de la época; eran también los más ordenados y ritualizados. Al sustituirse un espectáculo por otro, la fiesta conservará la misma inercia por el ritual pero invertirá su sentido: no irá, como en el auto, de la sentencia al sacrificio, sino al revés, de la muerte al juicio. En efecto, recuérdese que el acusado era primero juzgado por un tribunal eclesiástico, sentenciado, y después entregado al brazo secular que procedía a sacrificarlo. En el espectáculo de la lidia de toros de subvertía por completo esta estructura: primero, se sacrificaba el toro y, después, se emitía el juicio popular: ya ensalzando y premiando al torero, ya denigrándolo y condenándolo al desprecio colectivo.

Esto es, una vez sacrificado el toro, será cuando el público emita la sentencia que, por otra parte, emanará de sí mismo: premia o castiga según lo acontecido, clara y luminosamente, sobre el ruedo. En la corrida, por primera vez, la responsabilidad del juicio reposa exclusivamente en el pueblo que dicta, a través del presidente, su veredicto. La plaza de toros aparece, por tanto, como la feliz plataforma donde se genera, por primera vez, la libre opinión colectiva y se prepara la conciencia colectiva para formular la opinión pública.

Para torear no sólo ha de acompañar al diestro el valor, la suerte y el duende, sino que además debe desarrollar conocimiento y dominio de la res, estar en disposición de una sabiduría del arte y de la técnica de la lidia y, por si fuera poco, debe incluir todos los acontecimientos del combate dentro de un tiempo exacto: la lidia es, por tanto, precisión de cálculo, finura de observación y profundidad de juicio, en suma, conciencia moderna.

Por eso mismo el espectador, para gozar de la lidia, ha de fijarse intensamente en todo cuanto acaece en el ruedo, a la vez que tiene que concentrarse en sí mismo. Sólo la propia conciencia, en su momento independiente, puede juzgar acerca de la calidad de lo que acontece en la plaza. Para ello el individuo ha de sobreponerse al gentío, replegándose en su intimidad, ensimismándose. De ahí esos

silencios religiosos con los que se contemplan los momentos sublimes de la lidia.

Cuando el ritual y sibilante siseo silencia el tumulto festivo reconocemos la eclosión colectiva de una demanda de concentración y juicio: Minerva, en ese instante celebra, con su canto de lechuza, la aparición de la conciencia y levanta su vuelo crepuscular sobre el cielo de las plazas de toros.

El atractivo del torero

Fernando J. Reyero / 2001

En los últimos años del siglo pasado las plazas de toros se vieron inundadas de prendas íntimas femeninas que tiraban

ellas sin ningún recato a los toreros, a algunos toreros. En los hoteles taurinos,

los días de corrida, puede verse una multitud de féminas a la caza del torero.

La mayoría no pasa del vestíbulo...

Las cuadrillas cuentan...

En un hotel granadino, hace unas pocas ferias del Corpus, se organizó un revuelo en los pasillos de la segunda planta. Un joven matador alternaba en quites con dos señoritas; cada una de ellas estaba en una habitación distinta, y por supuesto cada una pensaba que era la única en recibir los cariños del torero. Pero como las mentiras tienen las patas muy cortas y las intermitentes ausencias mosquearon a las

homenajeadas, ambas terminaron descubriendo el pastel, escandalizando en los pasillos y haciendo intervenir al diplomático director del hotel, que no era la primera vez que se encontraba en una parecida.

Los tiempos no cambian tanto; o ¿se creen que esto es cosa de hoy? En 1891, a Rafael Bejarano, torero de Córdoba, una mujer le tiró al redondel los zapatos, las medias, las enaguas y... no la dejaron seguir. Hace ahora más de treinta y cinco años, a Mario Cabré le arrojó una señora desde el palco que ocupaba una pitillera de plata. Dentro de la pitillera había una tarjeta con las señas de la dama en cuestión, la llave de su piso y dos preservativos. A eso se llama tener imaginación fecunda, corazón apresurado y sexo ardiendo. El matador no acudió al cite: "no me gustó que me tasara, así, a ojo, como acompañante para sólo dos viajes".

Aunque es posible que lo contado no sea más que otra ficción del gran artista Mario Cabré, el matador catalán fue, a más de buen torero de elegantes maneras, poeta, autor teatral y actor. Precisamente una actriz, Ava Gardner, habla de él en sus memorias dejando al descubierto una faceta de Cabré

que a la postre es demasiado común entre el género masculino: apuntarse, en cuestión de faldas, tantos que no le correspondían.

"*Mario played Juan Montalvo, my bullfighter lover, in the picture, and his ambition was to continue the role in the real life. Unfortunately, Mario got carried away confusing his onstage and offstage roles. In every country in the world, you find men who are pains in the ass. Mario was a spanish pain in the ass, better at self promotion than either bullfighting or love*".¹

Mario conocía el refrán *quien la sigue, la consigue*; quizá Ava no. O quizá Ava, como ella defiende en sus memorias, tomó demasiados solysombras aquella noche española, llena de canciones, aromas y sensaciones. El caso es que —comenta— "*me encontré a la mañana siguiente, en la cama con Mario Cabré*". El matador quería continuar un romance que nunca existió para la americana y sólo fue una rentable promoción para Cabré y sabroso cotilleo para la prensa nacional; en la situación aquella, las historias así convenían a todos... Mario se comportaba en público y declaraba en los medios como si fuera un hecho el que Ava y él eran pareja; en privado el rechazado galán amenazaba con matar o hacer matar a Frank Sinatra, el verdadero amor de la actriz durante la época.

No por estos sucedidos vayamos a decir que Cabré era un fantasmón y el sucedido de los dos condones y la llave no es verdadero. Podría no serlo. *Si non é vero...* Bastaría para que lo fuese que alguna vez estuviera en la mente del maestro. Los artistas son así. Los mundos pensados, ¿son menos reales que los mundos sentidos?

El torero seduce al ser dominador, vencedor, del toro, macho totémico por excelencia. Al morir el animal de mano del hombre, quizá haya una transmisión de su poder al torero matador. En esa hipnosis queda, acaso, prendido el espectáculo que por ello tiene subyacente al erotismo.

Todos los ingredientes de la corrida —de toros, por supuesto— hechizan y erotizan de una forma misteriosamente atrayente: sangre, vino, fuerza, ligereza, riesgo, audacia, coreografía, armonía, muerte,

pasión. Un escrito de Villaespesa capta esto magistralmente:

"... *y rasgando el silencio, de pronto, suena una voz femenina, rota de pena, no te tires, Reverte, ¡vente conmigo!*"

Agustín de Foxá ha contado cómo en Lima se presentó una muchacha en el hotel, en el cuarto del matador, a que éste la hiciera suya tal y como llegaba de la plaza: sucio, sudado y meado; a que le arañase sus carnes blancas, casi virginales, con el roce de caireles y lentejuelas.

Luis Miguel Dominguín —a quién en su última visita a Granada oí decir que si no hubiese habido mujeres en los tendidos él nunca hubiese sido torero— tuvo, entre sus muchos lances amorosos, varias anécdotas semejantes. Y decía el maestro que dejarse el torero poseer así, después de la corrida —de toros— es como tomar un baño japonés, sedante, y sentirse masajeado por una geisha. Es ella la que lo hace todo. Es la ofrenda al dios macho, vencedor del otro gran macho muerto en la arena.

El caso de Luis Miguel sería calificado por algunos modernos especialistas como un sexoadicto. Algunos han hablado del donjuan que Miguel llevaba dentro desde casi niño. No olvidemos que (hay que ver la atracción física que un torero provoca) la virginidad de Luis Miguel fue comprada por una guapa americana. Veinte dólares dio la chica a Pepe y Domingo por ir con el hermano menor *a dar un paseito*. Desde entonces el precoz amante y torero hacía faena a cuanta mujer se le ponía por delante: a una monja novicia a punto de hacer los definitivos votos o a la novia de un amigo, que se casaba al día siguiente.

El matador es el centro de la atención femenina, pero ésta salpica a los demás componentes de la cuadrilla, que también son toreros, también visten de luces y también burlan al toro. Banderilleros y picadores cuentan historias en las que los miembros de la cuadrilla lidian muy contentamente lo que desecha el maestro...

El toro se encuentra asociado en el subconsciente a la fecundidad, a la virilidad, a la capacidad genésica. Al hombre que se muestra dominador del toro

¿se le atribuye la posesión de los atributos viriles de la fiera vencida?

La actividad testicular del toro se acrecienta durante la corrida y el índice de motilidad de los espermatozoos recogidos de las vesículas seminales del animal tras una dura lidia es muy superior al que presentan en cualquier otro momento. Es decir: durante la corrida, el toro es más macho que nunca. ¿Ocurrirá lo mismo con el torero y eso es intuitivo de alguna manera por la mujer, para desearlo, y por el hombre para envidiarlo?

A lo largo de la Historia, el torero ha ido, en efecto, envuelto en un halo hipersexual que se le presupone por el sólo hecho de serlo. Basta acudir a la

literatura, la poesía, las versiones —más o menos hagiográficas— de las biografías de los distintos matadores, el cine, la zarzuela o el teatro; cualquier referencia que al torero y su mundo se hace desde las otras artes, lleva aparejado algún aspecto de supersexualidad o *sex–appeal* para con el personaje.

Notas

1. “Mario hacía el papel de Juan Montalvo, mi amante torero en la película, y era su intención continuar tal papel en la vida real. Desgraciadamente Mario se pasó de la raya al confundir sus papeles dentro y fuera de la escena. En cada país del mundo puedes encontrarte tipos coñazo. Mario era un coñazo español, mucho mejor en su autopromoción que en los toros o el amor”. (Ava Gardner, *Ava: my story*, Bantam books edition, 1992)

Ay, Manolete:

Conjeturas sobre un mito y una sociedad que lo mantiene vivo

Nicole Langbein / 2001

Desde hace tiempo tengo una relación con un español vivamente interesado por las corridas de toros, lo que me ha permitido formarme una idea de este mundo, aunque sea —no tengo reparo en decirlo— ajena a la materia: como alemana y como mujer.

Mi amigo enfoca el “mito Manolete” desde una óptica histórico–cultural. Considera la vida del torero, así como su final, como espejo de las circuns-

tancias políticas de aquel entonces y de las necesidades de la gente que vivió en la época del torero (ver González Viñas, F. “El suicidio del héroe”, en *Boletín de loterías y toros* n° 9. Mayo 1997).

Sin duda un punto de vista interesante, pero incapaz de resolver la siguiente cuestión: ¿por qué existe el “mito Manolete” todavía hoy, en el año 2001, cuando indiscutiblemente rigen otras circunstancias políticas y las necesidades de los españoles han cambiado y evolucionado? En este punto se necesitan otros modelos de pensamiento que los meramente histórico–culturales.

Desde un punto de vista psicológico, se puede establecer como premisa que un mito es mantenido con

vida mientras posea una función importante que desarrollar. En caso contrario irá paulatinamente apagándose y será relegado al olvido. Como mucho, sería recordado por unos cuantos sentimentales residuales que utilizarían al mito como percha para sus sollozos.

Pero ¿qué función inmanente cumple el mito Manolete, que siendo conocida —más o menos conscientemente— por la sociedad española, ésta no se encuentra, sin embargo, preparada para renunciar a ella?

La vida que Manolete llevaba paralela a la de matador de toros era la de un hombre que vivió hasta su muerte al lado de su madre. Faltaba el padre y con ello quien debía haber sido la persona masculina de referencia. Alguien que podría haber estado al lado de Manolete cuando le llegó el momento de separarse de la estrechez simbiótica de la pinza materna (“Pronta Triangulación”). Es indispensable para la salud, el desarrollo autónomo y el autoconocimiento de un niño —sobre todo de un joven— que a más tardar a la edad de cuatro o cinco años, el padre intervenga en su ayuda en el momento en el que la relación con la madre adquiere unos tintes eróticos (Fase Edípica). El padre tiene que coger al niño de la mano y ayudarle a conquistar el mundo allende las reglas maternas. Pero el padre de Manolete muere cuando él tenía precisamente cinco años. Y lo deja atrás, a solas con su madre.

La unión de Manolete con su madre se desarrolló con tal fuerza que fue imposible para él la construcción de una vida autónoma con marco y reglas propias. Trágico, porque él amaba a una mujer, Antonia Bronchalo, *Lupe Sino*. Todavía hoy día parece ignominioso —en círculos taurinos— hablar de ese amor de Manolete. Su nombre es omitido como si se tratara de una apestada y con su omisión se pudiera eliminar su existencia a posteriori. Esta situación es digna de atención. Para mí, una alemana que combina un pensamiento psicológico y una indispensable manera feminista de pensar, la consciente supresión de una mujer de la vida de un hombre glorificado me parece una acción reaccionaria y vergonzosa.

Pero volvamos a la aclaración psicológica de un —al parecer— mito inmortal (formulado de manera más romántica: un no matable). Eso que el psicoanálisis llama *fijación edípica* ha convertido a Manolete en pareja de su propia madre. Manolete fue un héroe en el mundo taurino. Ahí vivió y celebró lo que le faltó en el resto de su vida: fortaleza, orgullo, lucha, victoria. Atributos de un sueño de hombría. En la vida ordinaria era demasiado débil para dar el paso definitivo hacia la separación de su posesiva madre, y así, poder presentarse como adulto en una relación madura. Y, sobre todo, crear su vida sin culpa y feliz, según deseos y colores propios.

Cuando oigo algo sobre la vida de Manolete siento una mezcla de compasión y enfado. Me irrita que alguien —cuya pronta muerte fue quizá el inconscientemente escenificado final de una vida sin aparente salida— sea adorado como un héroe. Me irrita también que hoy día esto siga sin tener una visión crítica. La madre de Manolete está en boca de todos, se encuentra en fotos junto a él, es colocada en un pedestal junto al torero. A la novia de Manolete, por contra, se la silencia como a una muerta.

¿Qué ocurre con el drama de una vida encadenada a su madre y que subyace detrás de las luchas y triunfos en la arena? En este punto me vuelvo cuidadosa. Aquí, me centro en un lugar en el que los adoradores del mito, o bien cierran los ojos, o bien los mantienen abiertos con las pupilas especialmente brillantes. ¿Encontramos quizá aquí la función del mito?

En España, así lo he percibido con sorpresa, se vive en casa de los padres hasta que se contrae matrimonio. Esto puede tardar bastante. Treintañeros y personas aun mayores habitan en el nido familiar, en las habitaciones de cuando eran niños. Y a nadie le extraña. Al contrario: parece reprobable que un vástago abandone antes, y sin el pretexto de la boda, la casa de sus padres y se lance a una vida autónoma bajo su propia dirección.

En psicología se habla en estos casos de “conflictos de separación de la casa familiar”. Los tratamientos psicoterapéuticos se enfocan a que estas se-

paraciones se realicen “sin sentido de culpa” (¡esto es importante y lo hubiera sido también para Manolete!) y facilitar el giro hacia una vida independiente.

¿Se ha oído hablar en España de tales desórdenes de desarrollo? Y si es así ¿cómo influye en el sistema familiar? La vida autónoma de una persona joven alejada de las convencionales formas de matrimonio, aún en el año 2001, es considerada en muchos lugares de España como algo socialmente “no normal” y, por ello, reprendida. Mi tesis es que la glorificación de la manera de vivir de Manolete protege un modelo social en el cual los padres se unen a sus hijos/as y, en mayor medida, las madres a sus hijos, con una estrecha cualidad simbiótico-erótica y con ello no permiten verdaderas y autónomas separaciones, libres de culpa. La boda es el único medio de salida del sistema familiar español socialmente aceptado. Pero Manolete, que permaneció estrechamente capturado por su madre, no

llegó a casarse. Rápidamente borra la sociedad la realidad de que amaba a una mujer. Ni Manolete ni su madre reciben ningún tipo de crítica. Ésta recae sobre Lupe Sino, a la que se castiga con el olvido para mantener la relación santa y limpia de madre e hijo. ¡Ay Manolete!

La muerte de Manolete es glorificada. En la plaza de Linares, el lugar de su muerte, se sigue guardando cada año un minuto de silencio el 28 de agosto. Incluso se les profesa respeto a aquellos que simplemente vieron morir a Manolete. Sin discusión Manolete es un gran torero. Seguro que su persona fue social y políticamente un símbolo de su tiempo. Hoy, con la distancia necesaria y el desarrollo de la sociedad española, debería no ser ingenua la visión sobre Manolete. Su muerte fue un final trágico. Ni la muerte de Manolete, ni su vida, se merecen glorificación; antes una reflexión sobre la existencia de sistemas familiares que protegen el mito Manolete.

La evolución del público de toros a grandes rasgos: desde el terror a la mofa

Eduardo Pérez Rodríguez / 2001

Don Enrique Tierno Galván consideraba a la corrida de toros como un acontecimiento nacional, es decir como un espectáculo que plasma la concepción del mundo asumida por la sociedad española, y como tal es esencialmente una pedagogía popular que transmite a sus elementos cómo debe ser la sociedad en la que están integrados.

Naturalmente ese mensaje es polifacético, y a pesar del carácter dinámico, que le otorga el perpetuo cambio social, siempre ha mantenido unas componentes inmutables, entre ellas la libertad de expresión.

En efecto, remontándonos a sus orígenes, al primer tercio del siglo XVIII, el prof. Romero de Solís considera que la moderna corrida de toros sustituye como acontecimiento nacional a los autos de fe. Mientras que en estos sombríos espectáculos se pretendía que los súbditos asumieran su propia debilidad y servidumbre, haciéndoles asistir, en sumisa grey, a la lectura de una sentencia inapelable y al sacrificio en la hoguera de aquellos desdichados que se habían empeñado en servir a Dios según los dictados de su propia conciencia, en la luminosa corrida de toros, manteniendo el ritual de un sacrificio, aunque con otra víctima, el público desempeña un papel activo, deja de ser sumiso, y se encarga de emitir el veredicto. Además en lugar de aplastar sistemáticamente a los individuos que han osado descollar, si ha lugar, se les ensalza. Este planteamiento lleva al autor citado a afirmar que es en la corrida de toros donde se genera por primera vez, en España, la libre opinión colectiva.

Nadie puede pensar que un relevo de este tipo fuera propiciado por los poderes establecidos, más bien al contrario es una conquista del pueblo frente a ellos. La argumentación tradicional dice que la corrida de toros moderna es heredera de la caballerescas, a la que se le otorga el carácter de entrenamiento militar, primero, y de mero espectáculo en el que los señores se pavonean ante sus súbditos, después. Y como causas de la evolución de una a otra se citan el advenimiento de los Borbones, inicialmente taurofóbicos, y el mimetismo del noble estamento, que le lleva a abandonar la actividad tauricida. Es como si ellos, *motu proprio*, dejaran un hueco que es aprovechado por la plebe. ¿Acaso es tan descabellado pensar que los súbditos-espectadores empezaran a opinar sobre la actuación taurina del señor, y que aprovechando la ocasión se mofaran e incluso sublevaran contra el amo? Posteriormente ha habido ocasiones en las que así ha sucedido: un escándalo taurino ha terminado con la quema de iglesias. ¿Cómo reaccionaría la nobleza ante esta situación? Evidentemente abandonando la corrida de toros. Como dice D. Ramón Pérez de Ayala, aunque lo escribía en un tono tremendamente irónico, mientras que las colonias americanas del norte se independizaban del soberano inglés, o los ciudadanos franceses anunciaban la igualdad de los derechos del hombre, en España tuvo lugar la revolución tauromáquica.

Esta defensa de la libertad y de la individualidad implícita en la corrida de toros probablemente sea la característica responsable, en gran medida, del fuerte arraigo popular que ha tenido este espectáculo. De lo que no cabe ninguna duda es de que sea la causante del recelo, y a veces desagrado, con el que ha sido contemplada por cualquier tipo de poder, terrenal o no.

Ningún poder establecido puede ver con agrado que la gente opine y actúe libremente y si acepta un es-

pectáculo que difunda esos valores protodemocráticos será porque no tiene más remedio, y siempre dentro de unos cauces que él se encargará de establecer. Así ha ocurrido con la corrida de toros. Desde un principio estuvo sometida al control de la autoridad política, primero a través de los corregidores y luego de los ministros de Gobernación, que mediante todo tipo de avisos en la cartelería, y de reglamentos después, ha intentado controlar los desmanes del público de toros calificado de “bárbaro” y “terrible”. Los toreros, objeto inmediato de las iras del público, han intentado defender su integridad y la preeminencia social que iba alcanzando el gremio, y a las autoridades, por si aquello se desmandaba y traspasaba los límites de lo estrictamente taurino, siempre les ha preocupado el mantenimiento del orden público (motivo por el cual, los toros, aún hoy en día, están controlados policialmente bajo la égida del Ministerio del Interior). El caso es que todos han temido al público taurino y han intentado defenderse de él.

El primer paso en la estrategia defensiva consiste en alejar al “temible”, expulsándolo *manu militari* del ruedo y confinándolo en los graderíos. Hecho que se sigue recordando en toda representación taurina mediante el despeje de los alguacilillos, para que nadie pueda olvidarlo. Una vez allí ubicado, se le someterá a un largo proceso educativo en el que paulatinamente se le van prohibiendo determinados comportamientos como portar varas y garrotes, o arrojar al ruedo naranjas, melones o piedras, si bien se le permiten otros como el de tener echada el ala del chambergo, pero cuidado, sólo a aquellos que ocuparen los asientos de sol. En esta época nunca se osó limitar la libertad de opinión a la hora de emitir veredicto, sólo se acotó la de actuación. El resultado es un público que ya no merece la calificación de “temible” sino la de “respetable”, es decir un público que generalmente no comete desmanes pero con el que hay que seguir siendo cuidadoso porque tiene criterio, libertad para emitirlo y la suficiente “casta” como para reaccionar con virulencia si lo que ocurre en el ruedo le desagrade. Eran momentos en los que la Fiesta realmente se autorregulaba: los movimientos entrópicos abusivos de

los taurinos eran inmediatamente controlados por un público correcto pero inflexible en la defensa de, lo que hoy llamaríamos, integridad de la fiesta.

En este estado de la cuestión estalla la Guerra Civil, y tras ella el público se rinde sin condiciones con tal de poder disfrutar de inmediato del espectáculo taurino y de una de las más grandes figuras que en el mundo del toro han sido, todo ello propiciado por un poder omnímodo. Todo era grandeza, el nacional-aurinismo hace que desaparezcan no sólo las reacciones adversas del público, sino también el espíritu crítico que las propiciaba. Los taurinos podían hacer de todo sin que hubiese una réplica: podían torear utrerros, cuando no erales, podían afeitarnos cuanto les viniera en gana, podían pedir cuanto dinero quisiesen en un país paupérrimo, y el público no sólo no quemaba la plaza, como hubiera ocurrido antes, es que ni siquiera chistaba, es más, parecía que le agradaba. De esta total atonía se sale al cabo de unos 25 años, cuando empiezan a oírse algunas voces, procedentes de la andanada del 9 de la plaza de toros de Madrid, reclamando la edad, el trapío y la integridad de las reses.

Durante esos dóciles años comienza otra importante transformación en la estructura de la fiesta, que tendrá fuertes efectos sobre el comportamiento del público. Salvo las excepciones consabidas, en cualquier ciudad transcurre casi un año desde un festejo taurino hasta el siguiente. El concepto de temporada taurina sólo tiene sentido a nivel nacional, localmente es sustituido por el de feria. Se pierde la continuidad necesaria para que un espectador inicialmente interesado ahonde su afición adquiriendo la cultura necesaria para apreciar lo que ocurre en el ruedo.

Ello tiene dos consecuencias, la primera que la mayoría de los espectadores sean ocasionales y se limiten a disfrutar de lo que se les ofrece como un divertimento, y segundo que el núcleo de interesados tenga una formación más deficiente, con lo que sus opiniones serán menos sólidas, más influenciadas, y menos vehementemente defendidas. El resultado global es un público mucho más dulce, menos “encastado” y más “maneable”.

Sucedan unos años en los que con el apoyo inicial de la prensa, que emprendió una campaña de regeneración de la fiesta, y al socaire el ambiente general del país, se recuperan el espíritu crítico y la libertad de expresión en el ámbito taurino, un tímido regreso a lo que antes había sido, pero sólo en algunas plazas, aquellas que han mantenido la temporada.

Y en esto llega la televisión, y me refiero a la situación actual de las televisiones digitales que retransmiten de forma sistemática los ciclos completos más importantes de la temporada española; lo anterior fue un periodo transitorio mucho menos trascendente desde el punto de vista que nos ocupa en este escrito. El hecho en sí es positivo; no ya a la ciudad, sino al mismo domicilio del aficionado desciende la temporada nacional. Se recupera la continuidad perdida y se logra una perspectiva global. Pero, a cambio el espectador televisivo tiene un papel pasivo, no puede ni emitir juicio, ni influir, sobre lo que ve y en cambio está sujeto a la opinión personal de un realizador y, fundamentalmente, de un “palabrero”, que pueden ser “fenicios”, es decir, estar interesados económicamente en difundir una concepción concreta de la tauromaquia. Es el público perfecto, al que han aspirado los taurinos, y los poderes establecidos, desde el principio, y además está encerrado en su casa. Es como un paso atrás, volvemos a la sumisión. La única libertad es la de apagar el televisor.

Queda el público que asiste en directo a la corrida al que evidentemente, y para mayor gloria del espectáculo televisivo, hay que reducir a la simple condición de figurante, pues ha dejado de ser el destinatario final. Por ejemplo, no se le puede dejar la posibilidad de protestar un toro pues ello puede provocar su devolución a los corrales y con ello un descuadre en la programación de la cadena. Pero hete aquí que los eventos de mayor interés, y quizás precisamente por eso, tienen lugar en las plazas donde aún quedan grupos de aficionados díscolos. ¿Qué se puede hacer para ir controlando la situación?

Evidentemente aprovechar que esos aficionados, en su afán de presenciar espectáculos taurinos, serán telespectadores en otras ocasiones. Entonces, cuan-

do estén sometidos al silencio, será el momento de ir alienándolos. Aparte de la manipulación a la que se les pueda someter mediante la imagen, hay otra mucho más evidente mediante el sonido. En las retransmisiones, además de un locutor, participa un comentarista técnico, que es matador de toros retirado con prestigio profesional y facilidad de palabra, si es posible, cuyas opiniones lógicamente engrandecerán las actuaciones de sus compañeros exculpándolos de toda mácula que pudiera aparecer. Esta visión parcial apoyada por la autoridad del que la emite va calando en las nuevas generaciones de aficionados y en los espectadores esporádicos. Hasta aquí nada que objetar, el problema surge cuando se pretende acallar al discordante mediante descalificaciones del tipo como “¿quiénes serán esos “chalaos” para opinar, si no tienen conocimientos?”, “¿si no se han puesto nunca delante de un toro!”, “¿de esto sólo tenemos que opinar los profesionales que somos los que sabemos!”. Que esto lo diga el taurino puede ser normal pero que no sea atajado por el profesional de la información que lo dirige y sobre todo que el medio permita la perpetuación de actuaciones de este tipo, sin dar posibilidad a otras visiones de la tauromaquia, revela la intencionalidad.

Otra práctica tendente a la alienación del telespectador consiste en que un “recadero” corra a entrevistar a los matadores inmediatamente después de haber realizado su faena. Si ésta ha sido feliz, y se ve coronada por el éxito, las opiniones vertidas serán insulsas, pero si no ha sido así, la lógica ofuscación del torero, que está pasando un mal rato y que acaba de jugarse la vida, le hará expresar, de forma poco reflexiva, opiniones irrespetuosas y descalificadoras contra el público. El responsable no es el entrevistado, es el entrevistador que aparte de ser inoportuno suele sugerir este tipo de respuesta en la propia pregunta.

Hay dos paradojas que deben resaltarse. La primera es que cuando España es plenamente democrática se empeñen en negarle al público de toros la libertad de opinión que le ha caracterizado desde los orígenes, cuando el orden social era mucho más férreo. Se atenta contra uno de los valores inmu-

tables que ha intentado enseñar la corrida de toros, precisamente cuando ese valor está universalmente aceptado. Se está atentando con ello contra la propia corrida: si se le da cabida en la programación, debe ser para respetar íntegramente su mensaje.

La segunda paradoja se refiere a otro de los valores que exalta la corrida de toros, el concepto de casta: la capacidad de sobreponerse y luchar contra la adversidad. Casta ha de tener el toro para presentar batalla y no volver grupas al primer daño. Casta ha de tener el torero para intentar ganarle la partida al toro aunque para ello tenga que poner en riesgo su vida. Pues bien, paradójicamente, al destinatario de esta enseñanza se le intenta erradicar la característica ensalzada. Parece negativa la presencia de casta en el público: lo de la casta está muy bien pero no para ti. Tú no debes tener iniciativa, tú límitate a colaborar, es decir a aplaudir y a pedir trofeos. Y es que este concepto quizás ya no tenga mucha vigencia, ni sea necesario, en la actual sociedad española.

La pérdida de vigencia del mensaje implícito en las corridas de toros anuncia la inminencia del relevo de éstas como acontecimiento nacional.

Resumiendo, los poderes fácticos de lo taurino, en su lógica tendencia a la rentabilidad y comodidad, le están aplicando al público el mismo proceso que le han aplicado al toro: comenzaron mermando sus defensas, es decir "afeitándolo", y ahora lo están "descastando". Este proceso está tan adelantado que al igual que "antes había que poderle al toro y ahora hay que ayudarlo", ha llegado el momento en que en lugar defenderse del público de toros, hay que defenderlo a él. No en vano la "Ley Taurina" de 1991, es el primer texto legal, que rompiendo la tradición, contempla la defensa de los derechos de los espectadores, y crea cauces para que estos expresen sus opiniones.

Con esta degeneración del público de toros, el Ministerio de Interior dejará pronto de tener interés en controlar la fiesta y su pase al Ministerio de Cultura certificará el desarme anímico total del "enemigo" de los taurinos.

La lidia

Suertes con el capote

Luis Esteban Risueño / 1992

Desde que el primitivo toreo a pie adquiere, tras una larga génesis, todas las características propias de lo que hoy entendemos por toreo moderno, la esencia del mismo ha cambiado hasta nuestros días. Así, el objetivo fundamental de la lidia sigue siendo la muerte del toro, y todo lo que se hace en el ruedo está orientado hacia la suerte de matar.

Nadie niega que desde que Joaquín Rodríguez "Costillares", José Delgado "Hillo" y Pedro Romero lograron convertir una tradición difusa en arte, con sus reglas y cánones determinados, las formas han cambiado sustancialmente, el toro y el torero han evolucionado, así como el gusto de los aficionados; pero la esencia del toreo, su método, ha permanecido sin grandes variaciones. Las suertes se han hecho más estéticas, algunas han desaparecido y se han inventado otras nuevas, pero el toreo sigue siendo la lucha entre dos instintos defensivos.

La lidia empieza desde que el toro sale de chiqueros (cosa que algunos han olvidado en nuestros días), ya desde el principio, el torero debe empezar a estudiar al animal, a calibrar virtudes y defectos. Así el toro debe ser tocado por los subalternos y empezar a ser corrido por estos antes de ser probado por el torero con la capa. Aquí nos encontramos con

el primer gran defecto en la lidia actual, el toro es corrido por los subalternos no a una mano y por derecho, sino a dos manos, por lo que la cantidad de capotazos inútiles aumenta, y si se añaden a éstos los dados posteriormente para colocar al toro en suerte en los tercios de varas y banderillas, el quebranto del toro es grande y para el toro actual, justo de fuerza, excesivo.

Tras estos primeros momentos preparatorios, pero muy importantes, el torero inicia la brega con la capa. Sánchez de Neira en su *Diccionario Taurómico*, afirma que ésta se utiliza por el diestro "para llamar la atención del toro y recortándole, fatigarle y hacerle perder piernas". A ello había que añadirle que la utiliza el lidiador para probar al toro, ver sus defectos por ambos pitones e intentar su corrección.

Muchos y variados son los lances de capa, y por ello muchas nuestras lamentaciones ante la pérdida de la mayoría de ellos, que no son más que recuerdos en fotos y grabados. A la pérdida de estas suertes, habría que añadir la desaparición prácticamente de los quites, en los que los toreros rivalizaban en valentía y gallardía; pérdida que se ha hecho casi definitiva y que el nuevo reglamento taurino no va a corregir, ya admite el único puyazo. Así pues, para muchos toreros, el toreo de capa se ha convertido en un trámite, aunque todavía, gracias a Dios, nos quedan excelentes capeadores y aficionados interesados en conservar la pureza de estas suertes.

En los lances de capa se puede pasar al toro o por el contrario se pueden realizar sin pasarlo. Entre los primeros destacan, la suerte fundamental de la verónica, la navarra, el lance de frente por detrás o

aragonesa, el farol, la gaonera, la media verónica, la chicuelina, el cambio de rodilla, la larga cambiada y el capeo entre dos o al alimón.

La verónica fue una de las dos aportaciones al toreo de "Costillares", la otra fue el volapié. Es la suerte fundamental, hasta el punto de que sin saber capear a la verónica, ninguno de los demás modos que hay de practicar el capeo es posible. Recibe esta suerte el nombre de la verónica porque el torero adoptaba la misma postura que la santa mujer en la iconografía de la Santa Faz de Jesucristo. En el lance original, el torero se colocaba de cara al toro, con la punta de las zapatillas de frente y en rectitud con las patas del animal, dejándolo venir sin mover los pies y cargando la suerte, es decir desplazándolo de sus terrenos y dándole salida de tal modo que el lidiador queda en condición de repetir la suerte por el pitón contrario. Desde tiempo de Rafael Guerra, el diestro se coloca de perfil o de costado, recortándose el riesgo, ya que aunque el toro pasa más cerca del torero, encuentra su camino libre y por tanto el lidiador no necesita cargar la suerte. Finalmente, Juan Belmonte le da su configuración más estética, al bajar las manos, tal como se practica hoy en día, con más o menos arte, según la gracia del torero.

Las tandas de verónicas suelen ser rematadas con la media, en la que se recoge la capa sobre la cadera en la mitad del lance, dejando al toro fijo después de doblarlo.

La navarra fue introducida por "Martincho", torero de temerario valor, que realizó la suerte de matar sentado en una silla. En ésta el torero se coloca como si fuera a realizar una verónica, pero cuando el toro llega a su jurisdicción, tuerce el cuerpo y de perfil alarga los brazos sin mover los pies, y cuando el toro vaya fuera y humillado le arranca capa por bajo del hocico con dirección opuesta a la que llevaba y da entonces un giro en redondo para quedar en posición de repetir. Para esta suerte el toro debe estar entero y se le debe dar una salida larga. Se ejecuta muy raras veces. (El que firma no la ha visto nunca, claro que también uno es joven y no hay que desesperar).

Lance de frente por detrás. Dicen que fue inventado por José Delgado "Hillo", que lo definía como una verónica por detrás y que su ejecución es sencillísima. El torero se sitúa de espaldas, con las manos por detrás, cuando el toro llega, se le carga la suerte, se mete en su terreno y se da el remate con una vuelta de espaldas, quedando el torero en posición de repetir, si se le ha pasado el susto y ha salido ileso, ya que es una posición no acostumbrada y según parece ocasionaba alguna que otra desgracia. No es de extrañar que hoy esté desaparecida.

La gaonera es una variante de la anterior. Fue resucitada por Francisco Gaona, por la cual esta suerte recibe su nombre, aunque sin embargo ya se realizaba desde antiguo, concretamente desde tiempos de Curro Montes. Se hace con el capote bien por delante o bien por detrás, que es como la realizaba Gaona. Se realiza poniéndose el torero de costado, mirando hacia los terrenos de adentro, sosteniendo la capa con un brazo por detrás y otro extendido, conservando la airosa posición hasta que el toro llega, momento en el que cargando la suerte dará dos o tres pasos para ocupar el terreno de dentro que va dejando el toro. Hoy se realiza (poco) citando de frente y dando la capa un giro como en un pase natural por bajo. Para los que digan que las mujeres no pintan nada en el mundo de los toros, se dice también, que fueron señoritas toreras catalanas las que sacaron del olvido esta suerte, aunque la gloria la obtuviera un hombre (como casi siempre, que dirían ellas).

El farol consiste en un lace de frente, en el que el torero inicia la suerte como a la verónica, pero se pasa el capote por encima de la cabeza. Según el periódico *El Enano*, antiguo *Boletín de Loterías y Toros*, y precedente de esta gloriosa revista, fue creado por Manuel Domínguez.

En general, el cambio en los toros, es toda suerte en la cual se inicia la salida del toro por un lado y se le da por otro; con capote se suele hacer de rodillas, innovación de Fernando "El Gallo", quien utilizaba las dos manos para la suerte y la ejecutaba en todos los terrenos. De esta deriva la larga cambiada, suerte que hoy sólo realizan los toreros considerados temerarios. Además de las señaladas de

rodillas, hay otras suertes llamadas así, que son aquellas que se rematan a punta de capote, como la lagartijera, en cuyo lance el torero se lleva el capote al hombro, de espaldas a la res; así como las cambiadas y afarolados innovadas por Rafael "El Gallo".

Es curioso que fuera un torero cómico el que inventara la chicuelina, pero efectivamente esta suerte tan brillante fue creada por Rafael Dutrus, aplicado a la lidia de becerras. Otros estudiosos, quizás por eso de que no les convenciera que un cómico creara una suerte tan fundamental, hablan de "Pacorro". Sin embargo, fue Manuel Jiménez "Chicuelo" quien la configuró de manera definitiva y el que se lleva la gloria y el nombre de la misma. En la chicuelina se coloca en capote delante del cuerpo, algo recogido, y cuando el toro embiste y lo sigue, el torero da una vuelta rápida en sentido contrario, quedando en posición de dar la siguiente.

Por último, dentro de las suertes de capa en las que se pasa al toro, es de señalar los recortes con el capote al brazo, consistentes en quebrar ceñido al toro, llevando el torero el capote doblado.

Entre las suertes que no se pasa al toro, destacan los galleos, que se realizan andando o corriendo

dependiendo del tipo de toro, pero sin pasarlo. El galleo típico es el llamado de búo con la capa sobre los hombros y caminando el diestro de espaldas, describiendo curvas. Otros galleos son los lances del delantal, creados por Joselito "Gallito", que consisten en andar hacia atrás con el capote levantado cubriendo el pecho y moviendo suavemente en zig-zag. Finalmente señalar los lances de mariposa, innovados por Marcial Lalanda, galleo pero llevando la capa por detrás y retrocediendo el torero.

El torero debe ser ante todo un lidiador y la lidia empieza desde el momento en que el toro sale por la puerta de toriles. El toreo con la capa no es sólo algo útil, sino que por su gran variedad y vistosidad constituyen algunas de las suertes más bellas del toreo. Reducirlas a un puro trámite va en perjuicio del aficionado, que se queda sin contemplar tal arte, y también del propio torero, que sufre los efectos de no haber probado suficientemente al toro, y que encontrará muchas más dificultades en la muleta. No haber frenado las embestidas del bicho, provocará que el torero cometa errores, y esos errores en el ruedo se pagan muy raros, algunos hasta con la vida.

Cargar la suerte

Agustín Jurado Sánchez / 1992

Sucede en nuestro tiempo que ciertos términos taurinos acuñados por los revisteros de antaño se han perdido o han cambiado el significado primitivo con el que fueron concebidos.

La causa de este desvío hay que buscarla en que sus autores no dejaron escritas las definiciones de los instantes o los lances que observaban y que tenían que nombrar, entre otras cosas porque sabían que todo el mundo conocía perfectamente las claves para interpretarlos.

A esta idea corresponden términos manidos y muchas veces mal empleados como cargar la suerte, toreo natural, toreo contrario, toreo al revés, temple... De ninguno de estos términos tenemos plena seguridad de su primitivo significado. La tradición oral y sobre todo la crítica moderna los han definido, no sus inventores.

Así, hoy se tiende a confundir el movimiento de *cargar la suerte* con el de abrir el compás. El primer concepto lleva aparejada la idea de un movimiento exclusivamente de brazos, aunque secundariamente pueda ser ayudado con los pies. El segundo, por el contrario, consiste simplemente en abrir las piernas. Para mayor claridad acudimos al diccionario enciclopédico taurino de Cossío *Los Toros*, que nos dice: "*Cargar es cuando el picador coge al toro con la garrocha y se esfuerza en echarlo fuera del encontronazo*". Otra acepción: "*Acto de empujar el toro ahincadamente al caballo en la suerte de varas*". Pero es el último significado el que nos interesa:

"Cargar, es la acción de torear el diestro de perfil, alargando los brazos y teniendo los pies en la mayor quietud para llamar al toro y hacerle la suerte a un lado". Por lo tanto, si hacemos la abstracción mental de la definición veremos que para cargar la suerte no hay que abrir el compás.

En *La Tauromaquia o Arte de Torear* de José Delgado "Illo" hay un comentario sobre este término: "*Es aquella acción que hace el diestro con la capa, cuando, sin menear los pies, tuerce el cuerpo de perfil hacia fuera y alarga los brazos cuanto puede*". En esta definición, quizá la primera sobre cargar la suerte, tampoco se hace mención a que los pies tengan que tener el compás abierto o cerrado sino que deben quedarse quietos.

Pensemos ahora en un lance cualquiera como la verónica. El torero que va a ejecutarla comienza por tender el engaño. En ese momento todavía no podemos hablar de verónica puesto que en la acción siguiente, si el toro es incierto, el torero puede dar un medio capotazo y aliviarse. Pero si la suerte se efectúa a ley, si el toro sigue el capote y a su altura el torero consigue que humille, entonces sí es verónica, no importa si se remata bien o no, si se le da salida más o menos lucida. Esto afectará a la calidad de la suerte pero no a su concepción. Podríamos suprimir todas las partes de la verónica, el cite, el comienzo de la suerte recogiendo al toro, el remate, pero no la de cargarla que es su cénit. Sin la carga no hay suerte, no hay nada, puesto que no hay concepción intelectual del lance.

Por ello, los tratadistas antiguos no relacionaban el cargar la suerte con la calidad del toreo, porque no tienen nada que ver, simplemente explicaban un instante de una suerte, la constitución de un lance. La clave nos la da José Alameda: "*El toreo sin cargar la suerte no puede existir; y cargarla es llevarla a su centro de gravitación*".

Sin embargo, durante los años 40 y 50, en que vivió este concepto su época de mayor controversia,

ya se había modificado sustancialmente el significado del término, definiendo algo completamente diferente como es el desviar la trayectoria inicial del toro con un leve movimiento de los pies a la hora del cite. Incluso se crearon dos grupos irreconciliables bajo cuyos puntos de vista se rige el toreo moderno. Por un lado los llamados a sí mismos "puristas" enarbolaban la bandera del clasicismo de Domingo Ortega y la pluma de Gregorio Corrochano, y por otro lado estaba Manolete y la difícil "simplicidad" de su tauromaquia.

El 29 de mayo de 1950, Domingo Ortega dio una conferencia para el Ateneo de Madrid en la que expuso claramente su teoría: "*A mi modo de ver, estos términos clásicos —parar, templar y mandar— debieran completarse de esta forma: Parar, templar, cargar y mandar; pues, posiblemente, si la palabra cargar hubiese ido unida a las otras tres desde el momento en que nacieron como normas, no se hubiese desviado tanto el toreo. Claro que también creo que el autor de esta fórmula no pensó que fuese necesaria porque debía saber muy bien que sin cargar la suerte no se puede mandar, y, por lo tanto, en este término iban incluidas las dos*".

Por su parte, Gregorio Corrochano se pregunta si se puede torear sin cargar la suerte, y contesta a esta cuestión de la siguiente manera: "*Aparentemente sí, en puridad, no. Torear es mandar en el toro, hacer lo que se quiera del toro, tener el toreo en la mano; si no se manda en el toro no torea el torero, el que torea es el toro. Y no se puede mandar al toro si no se carga la suerte*".

Manolete, por el contrario, establece otro principio en el que basa su teoría para el pase natural, y dice: "*La pierna izquierda tiene que quedarse completamente inmóvil, y cuando el pase llega a su terminación, es entonces cuando hay que girar con la pierna derecha hasta quedar en posición de darle el siguiente mulatazo en el mismo terreno en que se inició el primero, y así sucesivamente...*"; y luego añade: "*Todo eso que se dice de cargar la suerte en el natural, viene a ser lo que cargar la suerte en las otras fases del toreo. Eso es simplemente una ventaja para el torero, puesto que se desvía más fá-*

cilmente el camino que trae el toro. Cargar la suerte, yo lo creo así, es tan sólo una ventaja".

Ya tenemos las dos teorías expuestas, y posiblemente por radicales, sean incompletas. Guillermo Sureda en su magnífico libro *Tauromagia* lo mantiene así. Es una osadía decir que sin cargar la suerte no se puede mandar como sostienen Domingo Ortega y Gregorio Corrochano, ya que de no ser así no mandaría nadie, puesto que cada vez se carga menos la suerte. Y como el mismo Sureda afirma, Paco Camino, cuando mejor toreaba, era con el compás abierto, pero sin cargar la suerte.

En lo que tanto Corrochano como el maestro de Boróx se equivocan es en aseverar que no puede existir toreo sin cargar la suerte (lógicamente desde la actual definición del término). Eso es una gran falsedad. Es negar que el toreo de perfil no sea tal y que sus representantes (Manolete, Chicuelo...) no hayan toreado.

Por eso, para aclarar este asunto, propongo abandonar este término de *cargar la suerte* por los de *toreo de traslación* y *toreo en línea*, recuperando el de *cargar* su significado primero. Así, en el toreo de traslación se "traslada" el mismo pie de la mano con la que se cita un paso hacia el frente para presentar al toro en el momento del cite el "medio-pecho". En el segundo, los pies permanecerían paralelos a la línea de embestida de la res, ofreciendo el matador el costado a la hora del cite.

Estos términos, que en principio pueden parecer simples, conllevan dos formas y dos sentimientos de entender el toreo y la vida misma.

Comúnmente se ha entendido que el *toreo en línea* es para llevar a aquellos toros que meten bien la cabeza, no tiran derrotes y son claros en su embestida, en tanto que el *toreo de traslación* se debe emplear para los toros difíciles porque se les fuerza más en el cite con ayuda del medio-pecho y la traslación del pie, se les obliga más y se les hace describir una curva más grande en la que el dominio y el sometimiento de la res son mayores. Esto es un grandísimo error productivo, a buen seguro, de algún irresponsable e indocumentado comentarista de tres al cuarto que tanto abunda y que han abocado en

la general incultura taurina de los aficionados. Y digo que es una solemne mentira porque el sometimiento de un toro no lo define la forma del toreo —sea en línea o en traslación—, sino la consecución de la suerte en su concepción intelectual, es decir, al llegar a su cénit, al *cargar la suerte*. Es entonces, cuando el toro está humillado delante del matador cuando se ha sometido al bruto, cuando la inteligencia se ha elevado sobre la brutalidad.

Además, ese pasito para adelante que hoy llamamos *cargar la suerte* y que yo propongo como *torreo de traslación*, sólo se ejecuta en el primer pase de cada serie de muleta puesto que los restantes se hacen con el compás abierto, pero sin traslación.

Y aún nos tienen convencidos de que este “echar la pata p’alante” y presentar la muleta es la máxima expresión y el alarde de valor más sincero y auténtico que pueda realizar un torero. Esto pretenden

algunos que sea la piedra angular de la moderna Tauromaquia. No nos queda más opción que volvernos a los orígenes más salvajes y primitivos donde se muestre algo de pureza real o quedarnos con la siguiente anécdota que por lo menos nos ofrece algunas claves para interpretar la vida: En un hotel de Hispanoamérica, está Domingo Ortega hablando de toros con varios aficionados, y dice: “A los toros hay que doblarlos al inicio de la faena de muleta y castigarlos por bajo”. En esto Manolete baja de la habitación y se une a la tertulia. Ortega repite la frase, tal vez para que Manolete la oiga. Y Manolete, claro está, la oye, pero hace, como si no la hubiera oído. Ortega vuelve a la carga, y pregunta directamente a Manolete: *¿Qué opinas tú, Manolo?* Y Manolete contesta entre guasón por dentro y serio por fuera: “*Que mientras usted se dobla con el toro, yo le he dado ya seis naturales*”.

En torno al temple

Agustín Jurado Sánchez / 1994

Cuando Juan Belmonte irrumpe en los ruedos el 6 de mayo de 1909 en Elvas (Portugal), el rico vocabulario taurómico comienza a enriquecerse con términos creados para nuevos conceptos del arte de torear.

Se definen ahora vocablos que no aluden tanto a la gallardía o al arrojo de una faena o un lance,

—como antaño—, sino a la técnica empleada en la consecución de la obra artística.

El temple es un concepto subjetivo, y aunque todos sepamos la tan repetida definición de “acomodar la velocidad del engaño a la del toro”, hoy día, sin embargo, se propone una revisión del tema, ya que los “toros artistas” que salen a los ruedos no están tan sobrados de casta y fuerza como para poder aplicarles la definición de “temple” a la manera comúnmente aceptada.

Aún no sé muy bien lo que Juan Pedro Domecq quiere decir cuando asegura haber creado un “toro

artista”. ¿Qué es un toro artista? ¿Dónde está entonces la fiera a la que ha de someter el hombre mediante su inteligencia? ¿A donde relegamos la inteligencia, si ya el toro es artista, y el arte es una cualidad humana?

Supongo que se denomina “artista” a aquel que embiste con claridad y no mucha violencia, para que el torero no tenga que preocuparse de temas como el sometimiento, y únicamente se ocupe de componer su figurita como si de un modelo miguelangelesco se tratase, olvidando profundidades o emociones no aptas para el toreo actual. Si hacemos un repaso mental del escalafón, podremos ver perfectamente que casi todos hacen un toreo muy bonito, muy perfecto, pero muy falto de emoción y sin “aparente” tragedia y riesgo.

Bien es cierto que la definición de temple lleva aparejada la idea de lentitud, pero torear despacio no es torear con temple.

Para ilustrarlo, recordaré una magnífica faena que José María Manzanares realizó la pasada feria de Málaga. El único defecto que pudiéramos ponerle es el escaso trapío que presentaba la res. Todo lo demás fue un dechado de perfección técnica y estética de la que, además, fue consciente el propio torero en el mismo momento de la concepción, pues el alicantino, nada más doblar el toro, pidió su cabeza para embalsamarla. Tras terminar cada tanda de muletazos, describía una especie de ocho o de letra griega delta, andando toreramente, adornándose. Al terminar el dibujo, en el cruce de las líneas, quedaba siempre colocado perfectamente para la siguiente tanda. Sin dudarlo, presentaba la muleta y el toro acudía al primer toque. Técnicamente perfecto.

Toreó muy despacio, pero he aquí la pregunta: ¿Toreó con temple? Pienso que no. Aunque ya he dicho que el concepto de temple lleva aparejada la idea de lentitud y Manzanares toreó muy despacio, no acomodó la embestida del toro a la de la muleta, puesto que el toro era muy flojo y acometía al trapo suavemente y sin brusquedad. Describía círculos casi completos en cada muletazo, pero desde el principio hasta el final al mismo son cadencioso. No

necesitó el torero frenar ese viaje, porque ya estaba templado de por sí. Era un toro “artista” que se “dejó” cortar las dos orejas. Repito que fue una faena formidable, de las que se graban en la memoria y a veces el subconsciente las trae al presente como pequeños flashes. No analizamos aquí la faena, sino este elemento dentro de ella.

Por lo tanto, para que se produzca el temple en una suerte, es necesario que el toro embista con una cierta velocidad mínima susceptible de ser atemperada.

Belmonte distingue en todo pase tres partes bien diferenciadas: la técnica, la estética y el sentimiento. La estética es la capacidad que tienen ciertos toreros de hacerlo bonito, —no por ello perfecto—, como en el ejemplo anterior. El sentimiento es algo interior que no podemos medir o calibrar por más que digamos que tal o cual “torea con mucho sentimiento”, es una conexión interpersonal y subjetiva. La técnica, por el contrario, sí podemos juzgarla. Para demostrarlo, sirvan dos ejemplos de toreros técnicos, ayunos de arte —bajo mi personal concepción estética—, como Dámaso González o Espartaco. Recordemos al primero en su última comparecencia en San Isidro y a Espartaco, por ejemplo, el día de la alternativa de Manolo Sánchez en Valladolid. Ambas tuvieron el denominador común de su templanza, ante toros difíciles, y no por ello desprendieron una belleza estética palpable, sin embargo fueron capaces de llevar la muleta a escasos milímetros de los pitones sin que se la punteasen, y así acomodar sus embestidas.

Hablamos de que para que se produzca la templanza, debe existir una velocidad que amoldar. Pero estas alturas se me ocurre una pregunta: ¿Podríamos llamar también temple, a la facilidad que tienen algunos diestros para hacer que toros flojos sigan embistiendo sin caerse? El temple, intrínsecamente es tiempo, lentitud, pulso. Ese tiempo pudiera ser, bien para amoldar las “tremendas” embestidas de toros “artistas”, bien para mantener en pie a los frecuentes zambombos que salen por toriles. Creo que pudiéramos emplearlo sin temor. Es más, el término al final evolucionará —como todo el toreo—, y terminaremos diciendo que tal torero tiene un gran temple porque apenas se le caen los toros.

Ejemplo al canto: Espartaco en la feria de mayo de Córdoba. El público pide la devolución de un toro por su falta de fuerza. El de Espartinas coge la muleta y a media altura logra no sólo que no se le caiga, sino que al final acabe embistiendo y le corta una oreja. Es claro pues, que en lo que a velocidad se refiere, puede ser temple, tanto frenar las embestidas, como animarlas; y las dos se ajustan perfectamente a la definición, puesto que “amoldan las embestidas a la velocidad que el torero quiera”.

Quienes mejor podrían explicar éste y otros conceptos son los propios toreros, pero en muchos casos son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular sus fundamentos y la trascendencia de su creación.

Geometría estática – Geometría dinámica

Agustín Jurado Sánchez / 1995

De todos es sabido que el toreo es geometría. Entre toro y torero hay un juego geométrico de dos sistemas de puntos que se mueven, se desplazan, giran formando un juego plástico de más o menos belleza, de más o menos dramatismo.

Dentro de la geometría general que tiene el toreo, existe un concepto clave, especialmente en la faena de muleta, algo que se ha dado en llamar “sentido de las distancias”. ¿Qué es esto del “sentido de las

No obstante, resulta difícil definir este elemento en una faena y que esta definición alcance su objetivo didáctico, máxime cuando el público se queda en muchos casos en la simple estética, en el primer adorno, bien por falta de preparación y educación por parte de críticos e intelectuales, bien por analogía con el resto de la vida y de la sociedad, donde prima más la consecución rápida de los objetivos, —sea cual sea el precio—, que el trabajo sincero, la dedicación y el esfuerzo continuo. El torero actual, como manifestación y expresión social nuestra, no está exento de este lastre. No se trata de torear más bonito que ninguno, ni más despacio, ni más corridas, sino de demostrar que no hay nada más bello que el triunfo de la razón sobre la tozudez. Una utopía.

distancias” en una suerte? En el cite de muleta se refleja en cuatro medidas geométricas de las que depende que el toreo de un diestro resulte largo, corto, inteligente, torpe, etc...

En primer lugar existe la distancia a la que se debe de colocar el torero frente al toro. Tal como se encuentra hoy en día la ganadería de bravo resulta fundamental tenerla en cuenta. Muchas veces acercarse demasiado ahoga la embestida del toro, simplemente no embiste porque se encuentra frente a él una muralla infranqueable ante la que no puede ver nada. Es encomiable la labor de muchos toreros que se pegan “el arrimón”, pero quizás en determinados casos, en vez de que los pitones les rocen las taleguillas, obtendrían mayor fruto retirándose

un par de metros. Lo contrario es también una falta de técnica por parte del diestro. Colocarse demasiado lejos puede producirle al toro que se olvide de su condición de bravo y no acometa al trapo, todo ello producto de su falta de fijeza y bravura. Así pues, existe una distancia ideal a la que se debe torear y que es exclusiva de cada toro. El torero tiene que poner en funcionamiento la inteligencia en cuanto a su capacidad de elegir, de desechar caminos (distancias), para aplicar la medida adecuada a cada toro. Generalmente al toro de hoy no se le debe citar muy en corto, error del que adolecen muchos toreros para interpretar su toreo de cercanías que sin restarle valor, no es torear, es simplemente aguantar el instante. La emoción y el peligro lo conlleva el movimiento, la violencia, la fiereza, no la quietud estática de las figuras de toro y torero.

La segunda gran medida geométrica que hay que considerar es la colocación del torero delante de la cara del toro. No más o menos cerca como decíamos antes, sino más o menos cruzado. Esta medida puede confundirse con cargar la suerte, pero es una cosa completamente diferente. Toreando al hilo de la pala del pitón el toro viene recto y se curva una vez pasado el cuerpo del torero y siempre que éste remate la suerte atrás de la cadera. Tampoco tiene nada que ver con torear de perfil o con el compás abierto ofreciendo el “medio pecho”, pues de las dos maneras se puede torear “fuera de cacho”. Esta medición hay que observarla cuando se cruce el torero al pitón contrario, buscando que el toro haga una curva desde el inicio de la suerte hasta su remate final tras la cintura. Insisto en que se puede realizar de perfil o de frente, pero colocándose al pitón contrario de la mano con la que se cite. Es ahí, en ese embroque curvilíneo, donde sí que existe emoción, riesgo y verdad.

Una vez vistas estas dos primeras geometrías del cite, cabría preguntarnos algo verdaderamente interesante: ¿Cómo se cita?. Tiene su medición. Otra vez, como a lo largo de toda la corrida, el torero tiene que hacer uso de la facultad de elegir el camino correcto. En principio la muleta alta trae mayor seguridad, menor riesgo para la integridad física del torero que si se coloca baja, pues el toro, caso de

llevarla alta, ha de bajar y subir la cabeza para el derrote, mientras si viene baja, humillado, sólo la alzará produciendo la cornada. Igual ocurre en la suerte de matar.

Las dos primeras medidas que hemos observado pudiéramos calificarlas de geometría estática, de colocación. Aquí hemos de hablar ahora de una geometría dinámica, de movimiento, de recorrido del engaño.

Dependiendo de las condiciones del toro, el torero habrá de optar por llevar la muleta a una altura u otra. Evidentemente una suerte gana en pureza y emoción cuando se obliga al animal a humillar, pero también es cierto que a diario escuchamos comentarios como: “el torero tuvo que hacer una labor de enfermero”, “hay que cuidarlo”, con lo cual es difícil eso de bajar la mano, pero no por ello esta medida pierde su importancia, al contrario, ha de cobrar más, pues la medición correcta de la altura de un pase va a resultar crucial para sacar algo provechoso en una faena. En ocasiones hemos visto cómo toreros que no han querido comprometerse mucho una tarde, se han doblado por bajo desde primera hora y han tirado al toro al suelo. Arrecian las protestas y animal y Presidente pasan a ser protagonistas de las iras del respetable, solucionando su papeleta el maestro que pasa a un segundo plano de atención en el que ya no se va a dudar de la predisposición con la que venía a torear. Recordemos también el caso de toreros de prodigiosa técnica como Espartaco, quien consigue mimar y llevar a los toros a media altura consiguiendo que no se caigan y embistan sosamente, pero casi de continuo. Inteligencia torera.

Así pues, esta geometría dinámica no sólo no pierde valor, sino que lo cobra más día a día visto lo que sale por toriles.

Hemos visto cómo colocarse, dónde colocarse, a qué altura llevar la muleta, pero ¿dónde ejecutar todo esto? Una nueva geometría dinámica se desarrolla en el ruedo. Hay toros que por su condición tienen que torear en el tercio, otros hay que sacarlos a los medios para que rompan. La equivocación de

esta cuarta medida, como en todas las anteriores supone la no consecución de una buena faena.

Muchas veces hemos visto que un torero ha realizado la faena por todo el ruedo. Una serie aquí, otra allá, incluso puede que el resultado no haya sido muy negativo y que haya observado las tres medidas anteriores. ¿Qué sucede? Está claro, no ha dominado al animal, no se ha hecho con él. Ha toreado donde el toro ha querido, donde el toro se encontraba más cómodo. Difícil de apreciar.

Cuando tengamos la suerte de ver una faena buena observaremos meridianamente clara una cosa, que

toda ella se desarrolla en pocos metros y en el mismo sitio de la plaza. No es que todos los toros tengan que torear en los medios, cada toro tiene su sitio, que ha de encontrarle el matador. Tenemos cercano el ejemplo del indulto del toro Tabernero en la Feria de Córdoba de 1994. Toda la faena se realizó en el mismo terreno, no en los medios, en el tercio y por último en toriles.

Resumiendo: dos geometrías, estática (colocación frente al toro, a una distancia), y dinámica (a una altura y en un lugar determinado). Obsérvese y prémiese en consecuencia.



Medios de comunicación

Toros y televisión: sus efectos

Francisco Aguado / 1998

Desde sus inicios, la televisión en España ha mantenido unos vínculos más o menos estrechos con la Fiesta de los toros.

Ha sido un matrimonio de conveniencias con una breve pero intensa historia que data del 8 de agosto de 1948.

Como no podía ser de otra manera, la primera retransmisión televisiva que se efectuó en España de un espectáculo al aire libre fue de una corrida de toros.

Por aquellas fechas, un equipo norteamericano negociaba con el general Franco la instalación de una emisora de televisión en España. Como demostración se hicieron antes algunas pruebas a puerta cerrada en el Pardo, como se entrenan los toreros, hasta que, más adelante, los técnicos yanquis sacaron las cámaras a la calle para instalarlas en los tendidos de la plaza de toros de Vista Alegre, la hoy ya derribada "Chata" carabanchelera. Las imágenes de este festejo taurino del 8 de agosto del 48 se enviaron a las pantallas instaladas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde, previo pago de su entrada, se agolpó un abundante y curioso público que esperaba ver a través de aquel invento a "Gallito", a "El Andaluz" y a Manolo Escudero, que eran los componentes del cartel. Pero diversos problemas técnicos convirtieron la experiencia en un fracaso y hubo de devolverse el importe de las

localidades, igual que si la corrida se hubiera suspendido por lluvia antes de su comienzo. Fue suficiente "petardo" para que el gracejo castizo de los madrileños bautizara rápidamente a esta nueva forma de comunicación como la "telerrisión".

Durante un año se siguieron haciendo pruebas en Vista Alegre, pero sin ofrecerlas públicamente. Hasta que, esta vez desde las Ventas, el 16 de julio del 49 la transmisión se pudo efectuar con éxito, de nuevo a los espectadores congregados en el Círculo de Bellas Artes y también en el Pardo, donde Carmen Polo celebraba su onomástica.

Entre 1951 y 1956, cuando tocaba a su fin el período de autarquía económica española, se desarrolló una televisión experimental, a la vez que se iba incrementando muy lentamente el número de receptores, casi todos en los centros oficiales. En esta experiencia, amén de otras muchas transmisiones de festejos, no pudo faltar un espacio de tema taurino que, bajo el "original" título de *Los Toros*, presentaba el crítico Antonio García Ramos y en el que se ofrecían noticias y entrevistas apoyadas en el soporte de las imágenes cinematográficas de NODO.

El 28 de octubre de 1956, por fin, TVE emitió al aire su primer programa desde el Paseo de la Habana de Madrid, abriendo así una época de casi cuarenta años que ha tenido múltiples avatares y protagonistas y que ha provocado los más variados efectos en la sociedad española, a la que ha marcado y guiado en las muy distintas etapas de su historia reciente.

Uno de los grandes acontecimientos sociales que se destacaron en la incipiente historia de la televisión

española fue la confirmación de alternativa de un greñudo diestro de Palma del Río, un suceso que paralizó el país el 20 de mayo de 1964. El que la corrida se transmitiera en directo por televisión provocó la venta de miles de aparatos receptores y que tanto bares y cafeterías como aquellos famosos “teleclubs” de los pueblos, e incluso las aceras frente a las tiendas de electrodomésticos, se abarrotaran de un gentío ávido de conocer a través de la pantalla la imagen de un mito creciente apodado “El Cordobés”. Ese día también los toros confirmaron su alternativa en un nuevo medio que ya comenzaba a influir en la vida diaria de los españoles.

Por eso no puede entenderse la figura de “El Cordobés” sin la existencia y el desarrollo de la televisión. Atacado y perseguido por la crítica en prensa y radio, Manuel Benítez supo, en cambio, aprovecharse de la pequeña pantalla para vencer con gran holgura esta corriente adversa, captando y seduciendo con sus actuaciones y su personal magnetismo a una sociedad que comenzaba a abrirse al mundo exterior, pasadas ya las penurias de las posguerra. Mientras que a su vez, el régimen de Franco le sacaba a la imagen del torero de moda tanto provecho como al Real Madrid de las Copas de Europa, utilizando ambas para poner sordina a las primeras huelgas y manifestaciones que buscaban un nuevo orden social.

Las primitivas y esquemáticas transmisiones taurinas, acompañadas por la legendaria y grandilocuente voz de Matías Prats, no eran tanto un servicio a la Fiesta de los toros como un beneficio para el interés de unos pocos, lo que guardaba una especial coherencia con la situación política del país. Tanto es así que Lozano Sevilla, a la sazón taquígrafo personal de Franco, fue destituido de su cargo de crítico y comentarista taurino de televisión después de que el pundonoroso diestro de Écija, Jaime Ostos, denunciara en el valiente brindis de una retransmisión la venalidad del crítico, que desde sus espacios manipulaba incluso los resultados de los festejos en favor de determinados espadas, utilizando para ello imágenes de otras corridas más triunfales que las engañosamente reseñadas.

Ya en los años setenta, con la llegada de una crítica regeneracionista pero no siempre acertada en sus intenciones, comenzó a emitirse el programa *Revista de Toros*, que si bien renovó el enfoque periódico–televisivo de la Fiesta no siempre lo hizo con claridad de actuaciones. Fue suprimido en 1983 cuando ocupaba el penúltimo puesto en los índices de audiencia y le sustituyó en 1986 *Tendido Cero*, que cumple ya su duodécimo año de emisión y es después de *Informe Semanal* el segundo programa más veterano de la casa.

Durante los años de la transición el número de retransmisiones taurinas no iba más allá de las veinte por temporada. Retirado “El Cordobés”, que la utilizó a su antojo, las figuras comenzaron a rehuir en lo posible la televisión, al extenderse la idea de que sus apariciones en pantalla quemaban la sensación de novedad que tanto ha tirado históricamente de las taquillas de las plazas de toros. Sucedió esto al mismo tiempo que comenzaba también una época de desprestigio de la Fiesta, considerada por algunos un símbolo de la España más negra y reaccionaria. Mientras tanto en TVE tampoco existía un criterio taurino definido por parte de los responsables de las emisiones, pues igual que se televisaban las grandes ferias también había sitio, mucho sitio, para festejos de escaso interés con los que se favorecía a espadas y empresarios afines a los distintos y sucesivos cargos directivos de Prado del Rey. En estas circunstancias, las retransmisiones taurinas entraron en una leve decadencia, hasta que a mediados de los ochenta comenzó a diseñarse un plan específico con criterios mucho más selectivos y menos personalistas.

Con todo, eran tiempos en que el anuncio de una corrida televisada suponía un acontecimiento para el aficionado, que se sentaba ante la pequeña pantalla con una ilusión hoy ya insólita y desaparecida por culpa de la saturación de festejos.

El “boom” actual de las corridas televisadas tiene su origen en la creación de los canales autonómicos y privados, que desarrollaron las leyes respectivas de 1984 y 1988. Ya a mediados de los ochenta se habían implantado las primeras cadenas autonómicas y fue, curiosamente, Euskal Telebista

la primera que emitió un festejo taurino, en concreto la novillada de los “saignacios” de Azpeitia del 31 de julio del 85, con Pedro Lara, Luis Miguel Calvo y Andrés Caballero en el cartel. Mientras que en Francia la cadena de pago Canal Plus comenzaba ese mismo año a experimentar la repercusión de los toros en su audiencia con sendos festejos abreviados y diferidos de las ferias de Dax y Nîmes.

Canal Sur y Telemadrid se decidieron también a transmitir corridas desde su inauguración, tanto es así que el canal madrileño abrió sus emisiones en 1989 con la ya tradicional corrida del 2 de mayo en la plaza de Las Ventas. Más tarde se incorporaría Canal Nou, con la corrida de la Comunidad Valenciana de 1990 en el coso de la calle de Játiva. Y aun no lo han hecho, ni de momento se espera que lo hagan, la televisión gallega ni la catalana. Las privadas, por su parte, comenzaron a emitir en 1989 sin que, en principio, mostraran demasiado interés por el mundo de los toros, dada la escasa afluencia de publicidad comercial a la Fiesta. Y no fue hasta un año después cuando tuvieron los primeros contactos con las transmisiones taurinas. Tele 5 hizo una breve incursión con dos festejos de las Fallas, pero los resultados no debieron satisfacer a los directivos de la cadena por cuanto no volvieron a contratar festejo alguno hasta unas temporadas más tarde. Canal Plus España, por su parte, ofreció experimentalmente durante su periodo de pruebas cuatro corridas nocturnas desde Palma de Mallorca y alguna novillada de promoción. Pero estas experiencias no pasaron de ser meros hechos testimoniales.

Sólo los canales públicos mantuvieron encendida en esos momentos la llama de la Fiesta, aunque las autonómicas sólo oscilaran sobre la media docena de transmisiones cada una. Incluso en el 91 descendió la curva de festejos televisados, puesto que TVE, siguiendo su política selectiva, bajo su número de veintisiete a dieciocho.

Pero, en fin, en 1992, el famoso años de los “fastos”, se encendió la mecha que haría estallar la bomba taurino–televisiva con la compra en exclusiva por parte de Canal Plus de los derechos de imagen de la feria de San Isidro, todo hay que decirlo, a un precio menor que el del mercado habitual gra-

cias a una habilidosa negociación de la empresa TORESMA con los toreros.

La maniobra del canal codificado motivó una larga serie de reacciones en las otras cadenas. Así, TVE, para asegurarse las calidad de sus retransmisiones y ante la exclusiva puntual de Canal Plus, firmó por primera vez en la historia del toreo una exclusiva personal de un mínimo de festejos de esa temporada con tres de las máximas figuras del momento, César Rincón, “Joselito” y Enrique Ponce. Era con esa práctica habitual en otros campos del espectáculo con la que la televisión pública intentaba consolidar su política de ofrecer festejos de categoría en las plazas y ferias más importantes.

Por su lado, las televisiones autonómicas pusieron en vigor la política de las transmisiones conjuntas con tal de aumentar su capacidad económica y mejorar así en el ruedo la calidad de su oferta.

El éxito de la fórmula del abonado televisivo que creó Canal Plus y las considerables audiencias que lograba TVE con sus transmisiones fueron un acicate para las otras dos cadenas privadas. Para este cambio de actitud con respecto a la Fiesta por parte de Antena 3 y de Tele 5 fue fundamental el “fichaje” de “cerebros” de TVE, pues alguno de ellos manejaba los datos de las buenas audiencias de las corridas en la televisión estatal. Datos estos, que les empujaron definitivamente a una carrera desenfundada por hacerse con la audiencia de la franja horaria de la tarde, como un ejercicio más de su política expansiva.

Así, estas dos cadenas ofrecieron desde el inicio del verano hasta finales de la temporada del 93 más de cincuenta festejos, dándose el caso de que, por primera vez en la historia, el 31 de agosto, se ofrecieron simultáneamente hasta tres corridas por las distintas emisoras: Tele 5, con la encerrona en solitario de Ortega Cano en San Sebastián de los Reyes; Telemadrid, desde Colmenar Viejo; y Antena 3 con una novillada de toreras en Fuengirola que, curiosamente, fue el festejo que contó con mayor audiencia.

Se llegó también a dar el desconcertante caso de que, el 12 de octubre de ese mismo año, la emisión

del espectáculo del “Bombero Torero” que hizo TVE desde Zaragoza tuvo el doble de audiencia que el mano a mano entre Curro Romero y “Espartaco” que a esa misma hora televisó Antena 3 desde la Maestranza de Sevilla.

Son datos y circunstancias que se repitieron a menudo y que cabe enmarcar dentro de la confusión que provocó la clara y habitual política de contra-programación entre las cadenas cuando se aplicó en el mundo de los toros. La carrera por la audiencia fue tan vertiginosa como desordenada, sumándose a ella las emisoras de capital público, interesadas también en no perder una competitividad que no debería guiar sus acciones. Ya en 1993 se transmitieron un total de 160 festejos, que representaron el once por ciento de los organizados en el total de la temporada y que supusieron a su vez un aumento de un ¡trescientos por cien! con respecto a los televisados el año anterior. Antena 3 encabezó la lista con 37, seguida de Telemadrid con 34. Pero la curva no había terminado su ascensión: la temporada del 94 la cifra de corridas televisadas llegó a las 290, aumentando la ya de por sí desmesurada cifra anterior en un ochenta por ciento. De nuevo Antena 3 se colocó a la cabeza de las cadenas que ofrecieron festejos taurinos con 53, seguida, en este orden, por TVE, Canal Nou, Telemadrid, Canal Sur y Tele 5, todas rondando o sobrepasando la cuarentena de espectáculos.

Todas las previsiones se vieron desbordadas y en momentos se llegó a perder el más mínimo sentido común. Se televisó todo tipo de festejos —desde corridas de toros del más diverso pelaje, novilladas con y sin caballos, rejones y festivales, hasta espectáculos cómico–taurino–musicales— y desde todo tipo de plazas, bien fuera desde las Ventas o la Maestranza, o desde la portátil del pueblo más perdido, sin olvidar tampoco las arenas de Hispanoamérica.

Tampoco importó la forma en que se emitieran, tanto en directo como en diferido —fórmula esta que Antena 3 utilizó en la mayoría de las ocasiones— o incluso aplicando la polémica redifusión o repetición. Tele 5, por ejemplo llegó a repetir hasta diez

festejos de la temporada anterior cuyo resultado no ofreció ya en su día el mayor interés.

Menos importancia se le dieron a las estaciones del año en esta loca carrera, pues, fuera de temporada, entre los periodos enero–febrero y octubre–diciembre, las cadenas emitieron el cuarenta por ciento de los festejos que se televisaron.

Y todo esto aun gracias a que TVE y Canal Plus mantuvieron la regularidad en las emisiones de festejos de plazas de mayor categoría y apenas utilizaron, salvo en contadas ocasiones, las fórmulas del diferido y la redifusión. En un primer momento no podía entenderse como las cadenas se acercaban a la Fiesta con tanta voracidad si se tiene en cuenta que ésta apenas atrae los ingresos publicitarios en que estas basan su economía. La razón del rechazo de las casa comerciales hay que buscarla en las fobias que despierta el espectáculo taurino en algunos sectores. Por ello las marcas, generalmente multinacionales con capital extranjero y, por tanto, con prejuicios aún mayores hacia las corridas, deciden no relacionar sus productos con una actividad tan polémica. Pero aún hay más, porque incluso marcas españolas, alguna con el toro como símbolo identificativo, prefieren antes patrocinar espacios deportivos que taurinos. Ante este panorama de escasa o nula afluencia publicitaria, decíamos que se entendía poco el repentino interés de las televisiones privadas por la Fiesta de los toros. Pero lo cierto es que las corridas tienen una audiencia, aunque no excesiva si considerable. Los festejos emitidos por las distintas cadenas en el 94 arrojaron una estimable media de “share”, o cuota de pantalla, de un treinta por ciento, en una franja horaria como la de la tarde, especialmente baja en audiencia y poco competitiva, sobre todo en los meses de verano, que suelen rellenarse por puro trámite con películas de serie B, culebrones o espacios infantiles.

De repente, los directivos de las privadas se encontraron con que los toros eran una buena manera de subir audiencia en esta abandonada franja de la parrilla, lo que contribuía, a su vez, a elevar también algo más la audiencia media de la cadena en el global del mes. Y he aquí, por fin, el quid de la cuestión: el incremento de la media general de audien-

cia supone un mejor reclamo para atraer más publicidad en el total de las emisiones. Y, como siguiente consecuencia, con la subida del número de impactos, asciende también el precio de las tarifas publicitarias. El beneficio de las retransmisiones taurinas era, por tanto, indirecto, por lo que a las cadenas no les importó ofertar, e incluso regalar a las casas comerciales los “spots” que se insertaban en los tiempos muertos de las corridas televisadas junto a las abundantes y cansinas autopromociones.

Como puede apreciarse, el propósito de estas televisiones no ha sido tanto la promoción del espectáculo o el servicio a una banda determinada de telespectadores aficionados como aprovechar el tirón popular de la Fiesta para aumentar sus audiencias a cualquier precio.

De todas formas, este precio no ha sido demasiado alto en la mayoría de los casos. Los expertos de mercadotecnia, los productores y demás personajes pensantes del engranaje audiovisual han entrado en los toros como en terreno conquistado, pues se han encontrado con una organización taurina poco o nada adaptada a los nuevos tiempos, sin una estructuración interna adecuada y sin los suficientes mecanismos jurídicos o económicos de defensa. Es el de los toros un mundo en el que aún rige la contratación oral y que se encuentra muy sensibilizado con la captación de beneficios e ingresos mayores a los que pueda generar el desarrollo tradicional del propio espectáculo.

Ante este ventajoso panorama, las distintas cadenas han hecho y deshecho a capricho. Han contratado, generalmente, a bajo precio unos festejos cuya emisión contaba, además, como producción propia de cara a cumplir con la normativa audiovisual europea. Y cuando no, conscientes del “vale todo”, han buscado plazas y espectáculos de baja categoría para no aumentar sus gastos, aún a costa de los derechos de los participantes, pues este dinero, no siempre suficiente, pocas veces a ido a para a manos de los verdaderos protagonistas, es decir, toreros y ganaderos, o no se ha repartido en la debida proporción. Mientras que unos se conformaban con ver transmitida su actuación como promoción de

imagen, si se trataba de toreros modestos —poco capacitados, además para reivindicar sus derechos ante las empresas—, otros, las figuras, se llevaban la mayor porción de la tarta televisiva, conscientes de acaparar el interés de la audiencia.

Es ésta de los ingresos por retransmisión una tarta que, en la mayoría de los casos, se han comido lo más avispados empresarios, que han comenzado a contar con estos beneficios añadidos como auténticas bases económicas de sus negocios taurinos.

Ante la desguarnecida organización de la Fiesta, algunas cadenas han encontrado, como decíamos, un excelente caldo de cultivo para sus manejos, contando con la complicidad de los citados empresarios reciclados y con la torpe ambición de mayores ingresos del conjunto del mundo taurino, que prefiere muchas veces el pan para hoy y el hambre para mañana.

Así pueden entenderse mejor las irregulares circunstancias que han acompañado al “boom” televisivo de los dos últimos años. Por ejemplo, la general ausencia de garantías y cláusulas específicas en los contratos con las cadenas, que derivó en prácticas como la redifusión o la utilización indiscriminada de las grabaciones por parte de las televisiones. Incluso se llegaron a dar casos, a iniciativa de las propias cadenas, de montarse festejos en precario, contando sólo con los rácanos ingresos televisivos y transformando los cosos en platós, llenos de figurantes que no pasaron por taquilla, donde lucir a las estrellas de cada pantalla.

También ha sido habitual la promoción y ensalzamiento de toreros determinados, cuya afinidad la cadena privada se había asegurado ya mediante acuerdos económicos previos. Esta circunstancia, que encubría una prohibida pero tácita exclusiva, vino dada cuando, en esta cruenta batalla por la audiencia, las cadenas llegaron hasta a estudiar el atractivo telegénico de cada espada, encontrándose con datos tan valiosos como sorprendentes, pues se demostraba que en la temporada paralela que estaba fraguando la televisión había figuras muy distintas a las que creaba la dureza y la realidad de la ortodoxia del ruedo.

Tal es el caso de "Jesulín de Ubrique", en el que las cadenas encontraron un auténtico filón. Precedido de gran popularidad por sus preparadas y surrealistas intervenciones en diversos espacios no taurinos de la televisión, el gaditano llegó a alcanzar unos índices de audiencia muy superiores a los de sus compañeros. Incluso en una misma corrida, por aquello del "zapping", la audiencia subía o bajaba según el de Ubrique estuviera o no en el ruedo.

Fruto de este interés popular, que responde a causas más propias de un profundo análisis sociológico que de este trabajo, fue el famoso festejo de Aranjuez en el que "Jesulín" se rodeó de 8.000 espectadoras en un hábil golpe de marketing, preparado y canalizado por la misma cadena de televisión que lo emitió. Casi cinco millones de televidentes presenciaron en horario "prime-time", por mor del diferido, este festejo que se hizo con el cuarenta y tres por ciento del "share", en un balance sin precedentes en la historia del toreo.

No es de extrañar, por tanto, que a "Jesulín" se le televisaran en poco más de tres meses un total de cuarenta y dos actuaciones, es decir, el veinticinco por ciento de los 154 festejos con los que batió el record de paseillos en una temporada.

Pero, pese a todo, ni Antena 3 ni Tele 5 lograron llegar a las cotas de audiencia que mantuvo TVE con una línea más selectiva y menos populista, como demuestran las medias de "share" en las corridas televisadas de la temporada del 94: 31'4% para TVE, 26'9% para Antena 3 y 24'1% para Tele 5. Y como consuelo para los aficionados queda el que la gesta de "Joselito" con seis toros en Zaragoza tuvo el mismo "share" que el "show" de "Jesulín" en Aranjuez.

Esta ambición de audiencia de las cadenas privadas, buscando el menor desembolso posible, provocó otros muchos problemas, antes apuntados, como el de la redifusión o repetición de corridas ya emitidas, contando con la ausencia de cláusulas específicas en los contratos que inocentemente firmaron las empresas taurinas. Los profesionales, ya alarmados y sensibilizados ante el uso y abuso de las transmisiones, encontraron en esas repeticiones, que

no volvían a cobrar, un punto de común acuerdo para reaccionar en bloque y cerrar filas como defensa frente a estos ya habituales manejos.

En el invierno del 95, la patronal taurina redactó un nuevo protocolo televisivo, marcando nuevas directrices a seguir en la relación comercial con las cadenas y con la intención de que fuera más respetado que el anterior intento de 1994 que, a la postre y pese a que fijaba la limitación de las transmisiones en las fechas de mayor actividad en los ruedos, fue simple papel mojado. Las cadenas privadas, que no lo firmaron, se cuidaron mucho de contemplarlo ante la amenaza de un boicot empresarial, pero siempre encontraron lagunas y argucias para hacer de su capa un sayo. El único punto que se respetó, aunque se hiciese bajo cuerda, fue la prohibición a las cadenas de firmar con los espadas unas exclusivas de imagen que pudieran dificultar la libertad de contratación y la elaboración de las combinaciones de carteles de las grandes ferias.

Pero por una vez, las organizaciones profesionales de los distintos estamentos taurinos, casi siempre mal avenidas, se han puesto de acuerdo en la firma de este protocolo del 95, no sin que antes se produjeran algunos altercados en un festejo que, a principios de la temporada, televisó Antena 3 desde Alcalá de Guadaíra sin el beneplácito de las organizaciones de subalternos y empresarios. Pero tras la tempestad llegó la calma y se consensuó entre las televisiones y la mayoría de los profesionales un protocolo que, de momento, ha conseguido no ya frenar sino incluso hacer descender el número de festejos televisados. En lo que va de año (1995), hasta finales de junio, esta cifra alcanzaba hasta un total de 113 transmisiones, un treinta y tres por ciento menos respecto a las mismas fechas del 94. De seguir este progresivo descenso, a finales de temporada se habrán televisado unos cien festejos menos que el pasado año.

En esta reducción, aún insuficiente en mi opinión, ha contado mucho, evidentemente, este restrictivo protocolo, que, como el anterior, divide la temporada en tres partes que limitan de distinta manera la retransmisiones, pero ya impide las redifusiones y la contraprogramación, salvo acuerdo de las partes in-

teresadas. Pero tan decisivas como este documento consensuado han sido las dificultades económicas por las que atraviesan en estos momentos las cadenas.

Así, Antena 3, Tele 5, Canal Sur y Telemadrid han sido los canales que más han contribuido a esta bajada, a causa de la obligada reducción de sus presupuestos en busca de superar su endeudamiento general. Es éste un factor decisivo que se suma a la postura de fuerza de los matadores en la pretensión de asegurar unos mínimos en concepto de derechos de imagen, sea cual sea su categoría. Algo que también están estudiando los ganaderos.

Estos gastos fijos y seguros han disuadido en muchos casos a las cadenas en retroceso económico a la hora de contratar algunas de las retransmisiones del 95. Y eso aun contando con que el precio de estas ha descendido a causa de la excesiva oferta de la pasada temporada.

Por eso, muchas de las corridas televisadas hasta ahora se han debido a la intervención de productoras privadas, a cambio sólo de parte de los ingresos publicitarios de la cadena, o al acuerdo de transmisión conjunta de las autonómicas, mediante lo que se da en llamar el "pago FORTA", que desde hace tiempo se viene aplicando en las retransmisiones deportivas y que consiste en que cada televisión desembolsa por los derechos sobre el festejo una cantidad proporcional al del número de espectadores potenciales de su comunidad autónoma.

Parece pues que la tormenta ya ha pasado, pero no por ello debemos dejar de evaluar los daños que ha producido.

La más directa repercusión de esta masificación televisiva, sumada a la de festejos organizados, fue la pérdida de la necesaria calidad que siempre debe orientar el discurrir de este espectáculo. Se creó, además, una temporada televisiva paralela a la tradicional, mucho menos dura y mucho menos auténtica, donde los espadas más contratados no eran tanto los mejores como los de mayores audiencias. Lo demás importó bastante poco: ni la categoría de las plazas, ni la presentación de los toros, ni, para muchos comentaristas, el mismo valor de las fae-

nas. En la mayoría de los casos se subordinó la integridad y la autenticidad de la Fiesta al criterio comercial de las cadenas, cuando no, por aquello del ahorro de presupuestos, se ofrecieron festejos tercermundistas en las portátiles, que han dado una imagen tanto o más distorsionada de la realidad de la Fiesta.

Por culpa de estos errores, se ha extendido la idea de que el espectáculo vive momentos de degradación y fraude generalizado, algo que no corresponde a la realidad de algunos cosos, y no sólo los de primera categoría, donde la siempre deseada dignidad de la Fiesta se mantiene inmaculada.

Pero con ser preocupante esta situación, aún lo es más la imagen verbenera y chabacana que han dado de su profesión algunos matadores que, por vivir de la trivialización comercial que exige la esclavitud de las audiencias, han minimizado sus esfuerzos en el ruedo con poses absurdas, haciendo olvidar a la gran masa que el torero sigue siendo, pese a quien le pese, un personaje heroico que, de vez en vez, derrama su sangre y hasta la vida por los ojales de las cornadas que siguen dando los toros.

Desde luego que si esta es la imagen que va a ofrecer la Fiesta en el decisivo cambio de siglo, la decadencia definitiva no se hará esperar. En plena era de la deshumanización informática, la vigencia de la Tauromaquia pasará obligatoriamente por reflejar su imagen más auténtica, la que nos remueva y provoque lo que de atávico queda en nuestros genes.

Otro de los más tristes efectos de esta especulación televisiva a la que el mercado y los profesionales parece que han puesto freno ha sido la confusión creada entre el aficionado por la política de contraprogramación de las cadenas y el abuso de la redifusión de festejos. Así, en muchas ferias de la pasada temporada se levantaron rumores de que la empresa correspondiente había engañado al público por anunciar a un torero que esa misma tarde iba a televisarse desde otra plaza por tal cadena, que lo que hacía en realidad era repetir un festejo grabado con anterioridad y en el que actuó el mencionado espada.

Incluso se creó el desconcierto y la alarma entre los espectadores al creer que presenciaban en directo la grave cornada sufrida por un diestro unos meses atrás, pues nunca las emisoras privadas tuvieron el detalle de especificar si el festejo transmitido se trataba o no de una redifusión.

Otra de las consecuencias de esta tormenta ha sido, en coherencia con el planteamiento de la temporada paralela, la exaltación de una serie de toreros mediáticos, figura de los medios de comunicación, cuyos apoderados y consejeros, jugando a ser "El Pipo" de los años 90, han querido orientar sus carreras en el hábil camino de aquel Manuel Benítez de la televisión de lámparas y los cines del NODO.

"Jesulín", el nuevo "Cordobés" —siguiendo la estela del de Ubrique— y, en menor medida, "El Litri", componentes del que se dio en llamar "el cartel del verano" del 94, se convirtieron en toreros "mediáticos", en el sentido en que lo "mediático" se relaciona más con la fama que con el prestigio, con la popularidad que con la gloria, con el consumo que con el conocimiento... y con la cantidad más que con la calidad, muy por encima incluso de las indudables dotes toreras que los tres atesoran.

Pero cumpliendo con esta estrategia mediática, rentable tanto para ellos como para los medios, se han visto obligados a cumplir con todos los requisitos que demanda la insustancialidad comercial. Deben su fama a cuestiones accesorias a las del ruedo y se deben a poses y actitudes que poco o nada tienen que ver con el sagrado ritual de la más culta y trascendente tauromaquia.

Esta situación, que no dejará de ser una pasajera fiebre que se agotará en sí misma, tiene el grave, el más grave, inconveniente en que ha pervertido momentánea pero injustamente las jerarquías de un escalafón que siempre ha establecido el toro con toda su dureza. Pero, como decimos, no cabe preocuparse en exceso pues la eterna huella del toreo la han marcado siempre con más fuerza los surcos de la muleta sobre la arena que las ondas hertzianas en el viento.

Todas estas inquietantes circunstancias han provocado un largo debate entre los componentes de la

Fiesta, que se han dividido en tres posturas muy distintas. Una es la de los que sostienen que tanta retransmisión no favorece en nada al espectáculo por estar contribuyendo a crear un tipo de espectador de salón, al que se le disuade de acudir a la plaza a sentarse en una localidad, desde luego, mucho más incómoda que la de su sillón. Incluso alguna cadena ha publicitado su oferta como la del "hágase abonado taurino desde su casa".

La exclusiva isidril de Canal Plus, por ejemplo, ha tenido una inmediata repercusión en la hostelería madrileña más relacionada con la Fiesta, que ha visto como bajaba la demanda que representaban esos aficionados de provincias que, todos los años, venían a pasar sus cuatro o cinco días en San Isidro y que ahora, con un menor desembolso, pueden contemplar toda la feria desde sus lugares de origen. Y eso, por no hablar tampoco del merecido perjuicio que se le ha hecho a la reventa.

Los seguidores de esta línea de opinión negativa estiman además que no siempre, como antes analizábamos, las televisiones ofrecen una imagen correcta del espectáculo, bien sea por defecto (en muchos de los casos con toros mermados de todo en festejos casi esperpénticos y desde plazas de escasa categoría), o por exceso, con un abuso también de festejos desde Las Ventas que, como reacción a la otra cara de la moneda, están despertando una creciente ola de "madrileñización" del espectáculo, buscando el erróneo y destartado "toro de Madrid" y provocando reacciones miméticas a las de ciertos sectores intransigentes de Las Ventas, que pueden anular la hermosa variedad de personalidades de las distintas aficiones y plazas de España.

Otra de las posturas es la de los que consideran que las estructuras económicas de la Fiesta pasan en un futuro muy próximo por contar, casi como base de la organización, con los ingresos de los derechos de imagen. Se cubrirían así unos cada vez más altos costes presupuestarios que, opinan, no van a poder soportarse únicamente con los ingresos de taquilla. Es esta una corriente muy en línea con la que mantienen las grandes ligas deportivas norteamericanas y que va ganando cada vez más adeptos entre el empresariado. Pero para llegar a este pun-

to, antes que nada, se habrá de considerar la obligación de organizar muy escrupulosamente unos festejos de auténtico interés y de máxima categoría en todos sus aspectos.

La tercera de estas corrientes es la que pretende subrayar los puntos más positivos del "boom", que ha llevado a las corridas a una gran popularización, hasta el punto de que en la calle se hable de toros cada vez con más asiduidad. Resulta innegable que los toreros "mediáticos", con toda su extravagante parafernalia, han llenado las plazas de nuevos públicos, compuestos en su mayoría por miles de jóvenes. Y es de esperar que entre ellos alguno se convertirá en aficionado cuando en medio de uno de esos banales espectáculos brote, excepcionalmente, la llama del buen toreo.

No cabe perder la esperanza porque la Fiesta —se está empezando a comprobar— va a resistir este envite de los mass-media con una reacción de sensatez. Lo extremo de la situación ha provocado el despertar del sentido crítico de todos sus sectores y del debate debe salir, con toda probabilidad, un nuevo orden, en el que la televisión, bien utilizada, será un factor fundamental.

No hay que olvidar que el televisivo es el medio de comunicación más importante de este final de siglo, la ventana por la que todos nos asomamos al mundo. Los profesionales del medio trabajamos con un instrumento de insospechado poder de difusión y de convicción, que tiene en el colorido el movimiento y la emoción de la corrida un potencialmente amplio campo de aplicación.

Para que la que no hace mucho llamaban "caja tonta" deje de ser taurinamente la "caja de Pandora", que desparramó al abrirse todos los males de la Humanidad, los profesionales del toro y de la televisión debemos embarcarnos conjuntamente en un proyecto de difusión que, de una vez, sirva a la Fiesta y no se sirva de ella.

Las nuevas tecnologías abren un ilimitado horizonte de posibilidades de tratamiento. La calidad que ofrecerá la televisión digital y la capacidad de difusión del satélite permitirán, no muy tarde, una necesaria promoción del espectáculo fuera de las fron-

teras habituales de la corrida. La experiencia del Canal Internacional de Televisión Española, en el que *Tendido Cero* y las retransmisiones taurinas son unos de los programas de mayor audiencia, hace ver la posibilidad de crear proyectos promocionales de la Fiesta en otros países receptivos, no tanto para abrir nuevos mercados como para establecer otras vías de ingresos en lo referente a la comercialización de objetos, libros y vídeos sobre el espectáculo, tal y como lo están llevando a cabo en todo el mundo las organizaciones de las grandes ligas deportivas norteamericanas. Pero además, y principalmente este proyecto de difusión por satélite habrá de servir para contrarrestar, con su imagen más real, las campañas de desprestigio que sufre nuestra Fiesta en el exterior.

Por cierto que las primeras experiencias de televisión vía satélite que se llevaron a cabo en España, cómo no, tuvieron como base sendas corridas de toros.

El dos de mayo de 1965, a través del satélite "Pájaro del Alba", Mundovisión retransmitió la lidia del quinto toro de la corrida que se celebraba en la Monumental de Barcelona, un ejemplar de Vicente Charro que lidió Paco Camino y que infirió una gravísima cornada al excelente banderillero Agustín Díaz "Michelín", padre del actual guionista de cine Agustín Díaz Yanes.

Para la historia quedará también la que se denominó "Primera Corrida Mundial", que, organizada por una cadena americana, pudieron ver 200 millones de espectadores de todo el mundo, también a través del "Pájaro del Alba". La corrida se celebró el 13 de junio de 1971 en el coso de la Alameda de Jaén, con seis toros de Carlos Núñez que lidiaron "El Viti", José Fuentes y, evidentemente Manuel Benítez "El Cordobés", nuestro torero más internacional. En este sentido, tampoco se deben olvidar las posibilidades que ofrecen a nivel local la televisión por cable, que también habrá que regular en lo taurino a causa de los problemas que estas pequeñas emisoras han causado a varias empresas. Pues, con la excusa de su humildad de medios, estas televisiones locales suelen grabar completos los festejos para emitirlos por su círculo

lo prácticamente íntegros unas horas más tarde, lo que, evidentemente, resta en no pequeña medida la afluencia de público a las taquillas.

Todas estas nuevas vías y soportes, junto a las enormes posibilidades del vídeo, permitirán —permiten ya— un adecuado y beneficioso tratamiento televisivo de la Fiesta. Pero el problema es que, salvo honrosas excepciones, las cadenas se han acercado siempre a los toros con el interés bastardo de su comercialización en beneficio propio.

Se entiende así que, a pesar de tantas retransmisiones, sólo Televisión Española, Canal Sur y, con menos regularidad, Canal Plus, mantengan programas específicos sobre la Tauromaquia. Su misión supone un considerable desembolso añadido que no todas las cadenas están dispuestas a llevar a cabo dada la escasa rentabilidad de la inversión. Evidentemente, en sus esquemas no entra más promoción que la de sus negocios.

Pero es precisamente a través de estos programas, además de con un mayor cuidado de las retransmisiones, con lo que mejor puede llevarse a cabo la difusión de la esencia de este espectáculo. Se captan así nuevos adeptos y se cubre la demanda de información y entretenimiento de los ya aficionados, en la obligación que la televisión tiene, como servicio público, de atender las necesidades de todas las mayorías y minorías de ciudadanos, entre las que las de taurinos suponen un abundante grupo.

En estos programas, cuyo contenido ha de ser mayormente informativo durante la temporada, debe difundirse toda la cultura de la Fiesta con reportajes y contenidos didácticos, dada la general falta de conocimientos que se da incluso en pretendidos aficionados, pues como demostró en su día el éxito de la serie *Tauromaquia* y hoy el de los reportajes invernales de *Tendido Cero*, el espectador gusta de ver la hermosa variedad de esta cultura de el toro, tanto en lo referente al animal como a las circunstancias que rodean a la corrida. Debe incidirse también en la técnica del toreo, que puede ser analizada en su total profundidad gracias a las grandes posibilidades de tratamiento que ofrece el soporte del vídeo. En este sentido, un buen trabajo en la sala

de montaje aumenta notablemente esa posibilidad de captación de nuevos aficionados. Por eso sería deseable que las televisiones no se limitaran a mantener estos programas sino que fueran algo más generosas con el tiempo que le destinan, casi siempre muy limitado.

Puestos a pedir, tampoco estaría de más que se incluyeran noticias taurinas en los informativos, lo que ahora solo sucede ocasionalmente en el nocturno de Antena 3 y en Telemadrid. Resulta muy triste que el desprecio con que los directores de los medios tratan a la especialidad taurina —un desprecio que, justo es reconocerlo, se han ganado a pulso los mismos profesionales de la información taurina— haga que los toros sólo sean noticia en los espacios de información general cuando vienen teñidos de amarillo sensacionalista, ya sean sangrientas cornadas o esperpénticos escándalos, y no del rosa de las puertas grandes, indultos o grandes faenas.

En cuanto al tratamiento de las retransmisiones, últimamente demasiado centradas en asfixiantes y desorientadoras secuencias de planos cortísimos o en los alrededores del ruedo, sería ideal una combinación de tomas cortas y generales que ofrecieran tanto el matiz emocional e impresionante del primerísimo plano como la geometría y los datos fundamentales de la lidia, esa visión total que exige el aficionado. Por eso también debe ser aficionado el realizador que acerque su mirada a la corrida oficiando de mediador, licencia esta que no le permite traicionar la confianza del espectador ofreciendo sólo su particular y personal visión de la corrida, por original o innovadora que esta sea.

El objetivo del realizador ha de ser siempre relatar con imágenes, lo más fiel y neutralmente posible, la auténtica trama de la corrida, sin perderse en detalles insustanciales o accesorios.

Porque el verdadero interés de una corrida de toros está siempre en el ruedo, con el toro. Para reflejarlo, la televisión cuenta con una dificultad insalvable, pues, como bien ha dicho alguna vez Rafael de Paula, la cámara no recoge el alma de las faenas, la pasión, la emoción y el ambiente del toreo en directo. Es cierto. Pero también lo es que la televi-

sión puede traducir estéticamente emociones similares gracias a su capacidad de llegar más lejos que la vista humana, de captar mejor que nadie la expresión de miedo, de seguridad, de tensión o de sentimiento artístico del matador. O la belleza y la vibración de la embestida de un toro cuajado y armónico. También, con la suficiente distancia, puede alcanzar todo lo que el toreo tiene de geometría, esa tercera dimensión imposible de meter en 625 líneas pero a la que nos puede aproximar un adecuado juego de cámaras, que sitúe especialmente en el ruedo a toro y torero, que nos acerque esa dialéctica de terrenos tan fundamental para comprender el sentido de toda faena.

Con esa disciplina de trabajo, ciñiéndonos lo más fielmente posible la trama real de la corrida, puede asegurarse con toda certeza la captación de nuevos adeptos al espectáculo dado el gran magnetismo que este irradia cuando se desarrolla en toda su grandeza.

Por eso, dentro de lo posible, debe tenderse sólo a la retransmisión de grandes espectáculos. Sólo las

grandes ferias, las plazas llenas, los toros serios y engastados, los grandes toreros y las grandes faenas... Sólo ese gran espectáculo que es una corrida en Sevilla, en Madrid, en Bilbao, en Pamplona... Sólo en esos escenarios y con esos actores se puede hacer la verdadera promoción de la Fiesta de los toros.

Parafraseando a Celaya, la televisión es un arma cargada de futuro. Ojalá que, tras este debate que ha provocado su mal uso en lo taurino, todos los que trabajamos en ella y todos los profesionales del toreo sepamos empuñarla con cordura para defender este espectáculo, esta cultura, esta forma de vivir y de pensar que tanto amamos y que deseamos que también sea patrimonio de nuestros hijos y de nuestros nietos.

N. de R.: Como el lector habrá captado faltan en este artículo referencias a la reciente "guerra televisiva" entre Canal Satélite Digital y Vía Digital y su consecuente incidencia en las retransmisiones taurinas: supresión de los festejos en Canal Plus y adquisición de derechos televisivos de la Isidrada de Madrid (entre otras) por Vía Digital. Ello es debido a que el texto de Francisco Aguado data de Julio de 1995 y no hemos querido por nuestra parte añadir ni rectificar dato alguno.

La fiesta taurina al otro lado del Atlántico.

Estudio de "Toros y Deportes", semanario de actualidad gráfica

Natividad Gavira Rivero / 1998

La observación somera de las aficiones taurinas españolas enseña que nos conduce a establecer rasgos diferentes entre ellas. En términos antropológicos, el modo de manifestarse en un coso taurino que tiene el pueblo nos remite a maneras determinadas sobre sus formas de interpretar el toro, la vida en colectividad, e incluso su sensibilidad artística.

La afición venezolana: claves de identificación

En este sentido, estudiosos como Romero de Solís defienden la tesis de que la plaza de toros de Sevilla fue el foro donde surge la opinión pública sevillana. Romero de Solís, explica, (ver *Boletín de Loterías y Toros* nº8, en "Público de toros y opinión pública") que cuando los maestrantes deciden construir la plaza de toros hispalense, diseñan un edificio para quince mil personas. La ciudad en esas fechas —siglo XVIII— contaba con 78.000 habitantes, si excluimos a clérigos —unos diez mil—, a los ancianos y niños, que no podían acudir a la fiesta y a las mujeres relegadas a la vida doméstica, los maestrantes construyen un recinto para el ejercicio de la vida pública de toda Sevilla.

Abundando en esta interpretación, se llega a la conclusión de que en sus orígenes la Real Maestranza de Sevilla se construye en un recinto no sólo festero sino también sede de intercambios sociales, asentamiento, identificación y afianzamiento de la identidad del pueblo sevillano.

El discurso interpretativo que sigue Carlos Villalba (nacido en Caracas en 1937, abogado de la Uni-

versidad central de Venezuela y escritor taurino) en su obra *Del toreo de las luces al toreo de las Indias*, nos introduce en el estudio de la afición venezolana. De este libro editado en Caracas en 1992 se desprenden claves de comportamiento de la afición caraqueña en particular, y venezolana en general. Así, este autor resume su estudio en los siguientes términos¹:

"Los toros en Venezuela continúan siendo la fiesta, los cohetones. Un jolgorio trasladado de la calle a la plaza. La transición a la corrida de toros nunca se efectuó plenamente, y mientras sólo sea fiesta de vida, ebriedad y alegría, ese tránsito no se realizará".

En efecto, la afición caraqueña entiende el coso taurino como el encorsetamiento, la normalización de lo espontáneo, lo instintivo. Supone una traslación de la fiesta callejera al recinto cerrado.

Según Carlos Villalba, el toro en Venezuela no está en el ruedo sino en el tendido. En el ruedo lo colocaron los legisladores del siglo XVIII —cuarta década—, cuando se prohíben los festejos taurinos por calles y plazas, y la afición caraqueña, en virtud de la interpretación del citado autor, "desprecia" esa imposición española de cumplimentar ritos ordenados y, como desplante "la fiesta se mueve en lo alto de los andamios, quedándose desordenadamente, entre espectadores distraídos, que a ratos cantan y bailan y rien a carcajadas; entre bebedores de cerveza y aguardiente y vendedores de maní, tostones, (...) mientras transcurre la corrida un júbilo travieso y pertinaz compite con ella. Siempre hay una alternativa para conjurar la severidad".²

El abogado y periodista Carlos Villalba entiende la afición caraqueña como una manifestación festiva que rechaza las imposiciones españolas, el autor entiende que asistir a los toros en Venezuela está unida a esa necesidad ancestral de recuperar las señas de identidad indígenas, soslayadas bajo la

codificación que España ha ejercido sobre la fiesta de los toros. En relación a este rasgo, el autor añade que el toro a ratos está allí, donde España lo pensó, y a ratos se encuentra sobre las andanadas, donde lo quiso América para jugar su juego.

De esta conclusión a la que llega Carlos Villalba se desprende no sólo cierta dosis de ideología, en cuanto a la posible dominación de los cánones españoles sobre los americanos, sino también un afán de simplificar la conducta del público caraqueño en pro de la defensa de su propia tesis. En ella se adentra para exponer una nueva conclusión relacionada con la anterior:

"El ideal público está contra el reticulado de las tauromaquias contra las reglas que prescriben un modo, en tiempo y en lugar para cada caso. Contra el sentido de las normas del orden. Su sed inconfesable, su fe secreta es la estocada baja".³

¿A qué afición se refiere Carlos Villalba? ¿A una parte? ... La generalización a menudo esconde argumentos falaces. Se advierte en la disgresión de este autor la voluntad de estereotipar la afición venezolana en pro de la defensa de unas señas de identidad que distancien a Venezuela de España. Finalmente si lo que se glosa de Del toreo de las luces al toreo de las Indias esconde algo más que pretensiones ideológicas, nos encontramos ante una sociedad que entiende el rito de la muerte del toro, de base mediterránea, como una manifestación de júbilo y no como una experiencia artística. Esto último, avala los cimientos de la tauromaquia moderna, mientras que los modos de expresión mediterráneas nos adentran en concepciones próximas a sacrificios rituales ajenos a la intención de lo estético. No obstante, en el libro se acaba admitiendo que de la continua tensión entre lo normalizado (español) y lo espontáneo (venezolano) existe el predominio de lo primero: "...sólo llamamos cuando el torero se perfila para matar, cuando el torero se arma junto al hocico, pedimos silencio. En esos instantes porque son instantes, el público admite que se aprecia mejor callado. Es un silencio práctico; con la boca cerrada se ve más".⁴

La resistencia que a juicio de Carlos Villalba ejerce el público venezolano en relación a los cánones

españoles responde a los modos de ser hispanoamericano. Es decir, en Venezuela el toreo como arte es absorbido por el público y a la vez transfigurado. Esa vitalidad exaltada que parece poseer el hispanoamericano es incompatible con la reglamentación de la fiesta. Así, el venezolano utiliza el recinto taurino como espacios de expansión; cuando la tarde de toros no propicia el divertimento el público no sucumbe a la decepción, se encuentra ante la estimable excusa de poder exaltar los modos de diversión agigantados, exagerados.

Si tenemos en cuenta que en las plazas de toros se advierten indicios de democracia, los venezolanos encuentran en el coso taurino una forma de congregarse y exteriorizar las claves antropológicas de un pueblo.

Reglamento taurino venezolano: diferencias y concomitancias con respecto al reglamento taurino español

El reglamento para la celebración de espectáculos taurinos del distrito federal de Caracas (Venezuela) fue aprobado el 20 de agosto de 1964 y publicado en la gaceta Municipal del distrito federal del 25 de agosto. Se trata, de un reglamento amparado por el artículo 85 de la ordenanza sobre espectáculos públicos, cuya promulgación compete al gobernador del distrito federal, en aquellos años Don Raúl Valera.

A efectos jurídicos y administrativos, el gobernador del distrito es el máximo responsable sobre los espectáculos públicos y está facultado para nombrar una comisión en la cual delega su autoridad. La comisión taurina tiene carácter municipal y está formada por cinco miembros. Además pueden nombrarse secretarios para aquellas poblaciones de su jurisdicción en las cuales haya plaza de toros. El cargo de secretario es remunerado.

La comisión municipal taurina tiene diversas competencias que trascienden lo meramente representativo, por ejemplo, señalará en cada caso el personal que trabajará en el espectáculo e impondrá las sanciones previstas por el reglamento a cualquier persona relacionada con el espectáculo. Entre sus

funciones, regladas a través de los artículos primero a decimoprimeros, rezan también resolver aquellas circunstancias expresamente contempladas por el reglamento. Además se ampara la incompatibilidad de cargos, tales como empresario u organizadores, para los integrantes de las comisiones.

Las comisiones taurinas representan para el reglamento venezolano una minuciosa asignación de funciones. Se trata de una codificación de competencias que no permiten ser malinterpretadas a la luz del reglamento. En España, por el contrario, la actividad gubernativa está ceñida a la figura de los gobernadores civiles que tienen una función bastante reducida en relación con la autoridad que representan las comisiones taurinas. Mientras que en Venezuela las comisiones taurinas cuentan entre sus deberes hasta los de "*conocer las actividades de los cronistas, comentaristas, corresponsales y críticos taurinos cuidando de que ellos se mantengan dentro de un plano de ecuanimidad*".⁵

Asimismo, las comisiones taurinas venezolanas deben crear premios anuales de estímulo para cronistas, corresponsales y fotógrafos taurinos, novilleros, ... etc. En contraste con el reglamento taurino español, que no contempla estos asuntos, y deja al libre albedrío de empresas, peñas taurinas y medios de comunicación el auspicio de estos premios.

Este dato, sin ser de especial trascendencia para el desarrollo de los espectáculos taurinos, nos avisa de que en Venezuela estamos ante un reglamento donde la presencia de la autoridad está bajo el control administrativo del Distrito Federal y tanto los ingresos generados por la lidia como el desarrollo del espectáculo está condicionado por la organización de estas comisiones. La figura del empresario no adquiere allí la relevancia que tiene en España y en Venezuela el gerente es más usufructuario del festejo que procurador del mismo.

El capítulo IV del reglamento taurino venezolano se ocupa del ganado de lidia⁶ y en su primer artículo alude de nuevo a la figura de las comisiones taurinas advirtiendo que "*se considerarán ganaderías de cartel aquéllas que hayan sido reconocidas expresamente por la comisión taurina municipal*".⁷

El artículo 63 del citado capítulo se ocupa de regular el calendario previsto para la llegada a la plaza de toros de lidia, pues al ser todos de procedencia extranjera —Venezuela en la actualidad es un país con escaso plantel ganadero— la comisión taurina debe prever una sanción si se retrasase la llegada de los toros a los corrales; de no ser así los desajustes de horarios pondrían en peligro la celebración puntual de los festejos:

ARTÍCULO 63: ...si se tratare de reses traídas del extranjero, regirán las siguientes normas:

- 1º Reses importadas de Colombia y Ecuador:
 - a) Por avión: Cuatro días.
 - b) Por tierra o mar: Diez días.
- 2º Reses importadas de México y Perú:
 - a) Por avión: Seis días.
 - b) Por tierra o mar: Doce días.
- 3º Reses importadas de España y Portugal:
 - a) Por avión: Ocho días.
 - b) Por mar: Quince días.

Esta previsión, que no ampara el reglamento español responde a una circunstancia geográfica y pecuaria particular. Por el contrario, un tema tan controvertido en España, cuya reforma en el actual reglamento ha generado una gran polémica, como es la manipulación de las astas de los toros es para el reglamento taurino venezolano una circunstancia casi ignorada. Este aspecto se resume en un tímido artículo, el 50, y la integridad de las astas de los toros se relaciona con los requisitos que deben reunir las reses y no se alude a sanción alguna ni tampoco se refiere a revisiones rutinarias de las astas tras la muerte del toro como sí se prevé en el artículo 82 del reglamento español.

Un dato sintomático de las condiciones en que se halla la cabaña brava venezolana nos lo ofrece el artículo 68 del reglamento del país. Mientras que para las reses extranjeras el articulado no contiene ninguna revisión previa del ganado, cuando se trate de toros criollos, la comisión taurina municipal junto al empresario, deberá nombrar a una persona de reconocida competencia para que asista a la prueba de ganado y dictamine, por escrito, sobre las condiciones de bravura y demás requisitos e im-

partirá a su criterio la aprobación o el rechazo. El artículo 73 abunda en este sentido al disponer que "*la suerte de varas será obligatoria en las corridas de toros con reses de casta, no siendo permitida en espectáculos con reses criollas*".⁹

El capítulo VI, *De la presidencia del festejo*, consta de tan sólo seis artículos de los que sólo dos se detienen a normalizar el código acústico de clarines y timbales, además en este capítulo se atribuye a la autoridad para determinar cuándo debe tocar la música. En este sentido se extrae una conclusión clara y no es otra que la función de árbitro que cumple la presidencia en las corridas venezolanas y todo ello porque se trata de una afición con excesiva tendencia al jolgorio y tendente a interrumpir con gritos el transcurso de la lidia. Si a todo esto añadimos una banda de música amenizando el espectáculo a instancias del respetable, pudiera ocurrir con demasiada frecuencia que el transcurso de la lidia se viese seriamente deslucido y el resultado artístico de la faena, desmerecido.

A modo de conclusión, podemos decir que la voluntad de reglamentar cada ámbito de los festejos taurinos en Venezuela por parte de la autoridad nos lleva a defender la siguiente tesis. Según la sociología clásica la interiorización de la costumbre redundaba en un código de conducta no escrito. Cuando la costumbre se estructura y perpetúa, la "ley" se refleja de manera implícita; sin embargo, cuando es la ley la que determina la costumbre manifiesta que el objeto de regulación adolece de madurez. En esta adolescencia, con respecto a los reglamentos taurinos españoles parece hallarse el reglamento venezolano: cuando la autoridad recorta los márgenes de expresión de los usuarios de la fiesta es porque los aficionados de Venezuela no han interiorizado de manera definitiva la costumbre y por consiguiente no puede moverse en el vacío legal.

Toros y Deportes. Análisis

La prensa taurina hispanoamericana aparece hacia los años ochenta del pasado siglo, desde entonces ha sido una constante la aparición de semanarios de carácter deportivo-taurino y la revista de espectáculos que concede especial atención a la in-

formación taurina. Venezuela, Colombia y Ecuador muestran un retraso en cuanto a la aparición de este tipo de prensa.

Toros y Deportes es un semanario gráfico taurino de circulación internacional y editado en Caracas. Aparece hacia principios de los cuarenta (1942) bajo la dirección de Don Santiago Duarte Bueno y nace como respuesta a la creciente demanda de un público que comienza a interesarse por los toros, las décadas que siguen a estas fechas en Caracas, las corridas de toros gozan de un arraigo sin precedentes.

Esta publicación, cuya cabecera anuncia contenidos deportivos, elude esta información y en su lugar establece secciones fijas ocupadas por las crónicas que corresponsales españoles envían hasta Venezuela. De este modo la revista justifica su carácter internacional y se abre paso al mercado extranjero, pues llega a incluir noticias francesas con el fin de atribuirse la posibilidad de interconectar las tres zonas del mundo más taurinas.

Toros y Deportes no está dirigida a aficionados al deporte, la revista se plantea como un producto concebido para un público masculino al que se le suponen ambas aficiones, sin embargo, esa vocación de universalidad constituye un reto admirable dadas las fechas en que se inicia la empresa y lo precario de los transportes.

La revista acostumbra a incluir en sus primeras páginas recuadros donde figuran avisos dirigidos a apoderados, toreros..., datos como estos nos avisan de la endogamia que subyace bajo todo lo taurino y la necesidad periodística de atender a los profesionales que, en fin serán, los verdaderos resortes económicos de la prensa especializada taurina. Con la distancia de la época, estos recuadros a los que nos referimos podrían considerarse propio de publicaciones corporativas, internas, no es el caso de *Toros y Deportes*; esta revista, dada la precariedad de las comunicaciones en sus indicios se ve obligada a incluir en sus páginas advertencias a los empleados en la misma. Urge la premura del tiempo y la trama de corresponsales necesitan estar coordinados:

AVISO

“Esta dirección le agradece encarecidamente a sus corresponsales concretar sus originales en dos cuartillas tamaño carta y dos espacios...”

La revista, editada en blanco y negro, en “Impresos Coblán” Caracas, da muestras claras de una confección sincrética de más de catorce corresponsales divididos entre las principales capitales del toreo español y venezolano.

El perfil de estos corresponsales obedece a periodistas especializados, españoles y empleados en diarios de provincias a tiempo parcial y que tienen diversas colaboraciones en su haber, que los ocupa a tiempo completo; es el caso del periodista español Francisco Moreno Carranza, que desarrolla su actividad profesional en diversos medios de la península, Baleares y colaboraciones con la prensa extranjera.

Anastasio Gargantilla, subdirector de la publicación y coordinador de los corresponsales, es el periodista emblema de *Toros y Deportes* es quizá el único profesional que tiene una ocupación más esmerada en tanto que es responsable de una sección muy particular que analizaremos en otro apartado del trabajo. Asimismo, el director de *Toros y Deportes* se ocupa de la sección de opinión propiamente dicha, un espacio a caballo entre el artículo editorial y la columna que describe la línea ideológica del medio.

Composición gráfica

La fotografía en la prensa taurina juega un papel decisivo. El toreo como arte no cuenta con elementos de comprobación más allá de las descripciones del cronista, sobre lo gráfico recae la captación del momento, la expresión que avale lo dicho por el cronista; sin ella, el mensaje periodístico queda mermado en tanto el código lingüístico, a pesar de la extensa gama de matices de la jerga taurina, se muestra a veces inflexible a la hora de catalogar un hecho que quizá se haya producido en un minuto o en cuestión de segundos.

Sobre la fotografía taurina recae la tarea de sugerir, de complementar visualmente el mensaje escrito. *Toros y Deportes* admite estas premisas, sin

embargo, la calidad gráfica de la publicación adolece de acabado, no sólo en sus inicios sino también avanzadas las técnicas fotográficas, ya entrada la década de los setenta. Esta calidad deficitaria está más relacionada con la composición de las páginas que con las fotografías propiamente dichas. Las portadas las componen los retazos fotográficos que intentan dar movilidad a la página, por contra, la maquetación se resuelve de manera poco estética y la portada parece un puzzle fotográfico.

Muy pronto estas composiciones se resuelven trayendo a las páginas de portadas una sola fotografía con su correspondiente reclamo publicitario para el matador que se anuncia.

Este planteamiento gráfico desfavorece la calidad de la impresión, y ello porque no se utilizan los métodos de impresión avanzados que hacia mediados de los setenta proliferan en el mercado. Este dato nos conduce a pensar que no es una publicación con brillantes resultados económicos, no se trata de un producto que busque la expansión en su mercado, cuentan con un público específico más interesado por el contenido que por el continente.

El interior de *Toros y Deportes* está ocupado, casi en un cuarenta y cinco por ciento, por fotografías; en ellas se intenta captar el instante, lo expresivo, aquello que contenga connotaciones y que abra un canal de comunicación paralelo al escrito. Por otra parte, son frecuentes las fotografías de aficionados de relieve y otras personalidades que se congregan en una plaza de toros, se trata sin duda, de un reclamo de la publicación, pues a buen seguro el número de ejemplares vendidos se relacionará con el número de caras recogidas en la fotografía. Una práctica, por otra parte, extendida tanto en prensa especializada como generalista.

Los pies de foto proliferan a la medida que la revista toma vigor, se trata de un problema de tipo técnico que se resuelve con la aparición de medios para procesar texto. Son textos breves y contundentes, dirigido a un público que conoce el contenido de la fotografía para el que los pies de foto constituyen una redundancia, no obstante, algunos pies de fotos comportan un alto grado informativo.

En definitiva, *Toros y Deportes* utiliza la fotografía como ilustración y responde más a una necesidad estética que a un concepto eminentemente gráfico de la publicación.

Secciones

La revista *Toros y Deportes* cuenta con una división constante en sus páginas. “*Cogiendo Goteras*”, espacio que abre la publicación con una carta del director de la revista de manera invariable. El director, que se hace llamar Papa Duarte, muestra en este segmento un tono beligerante en relación a la empresa que gestiona la plaza de toros de Caracas y una actitud nacionalista con respecto a toreros y ganado venezolano, quizás, porque es necesario compensar el desequilibrio ya que se ocupa casi en el ochenta por ciento de toreros españoles. Puede ser una estrategia comercial, en cualquier caso queda patente el talante reivindicativo del director de la publicación con respecto a los poderes fácticos que gestionan la Fiesta:

“EL CARTEL QUE PIDE LA AFICIÓN

Luis de Aragua—Pepe Cámara—Morenito de Maracay
TOROS VENEZOLANOS”

Podría pensarse que se trata de un espacio comedido por cualquier empresa taurina para promocionar sus festejos, en ese caso debería aparecer un cartel detallando hora, ganadería, lugar de celebración..., es por tanto una expresión de opinión del medio, lo que se puede identificar con la línea editorial del mismo.

A esta sección, precede de manera eventual, una sección ideada como prensa rosa, donde se publican fotografías de bautizos, cumpleaños y demás actos sociales protagonizados por la gente del toro. Se trata de una actitud editorial muy vinculada a la tradición taurina en tanto que siempre han existido relaciones de afecto expresadas a través de la prensa especializada.

Por lo demás no puede hablarse de secciones dentro de la revista *Toros y Deportes* ya que en su interior se suceden las aportaciones de las corresponsalías extranjeras que no tienen una periodicidad fijas en tanto que afloran según criterios de notoriedad y actualidad.

Cabe reseñar la figura de Anastasio Gargantilla, que se reserva regularmente una sección encaminada a la entrevista, estructurada bajo un personal modo de entender la figura del toreo. Gargantilla es capaz de aunar lo estrictamente taurino con matices sensacionalistas demasiado estridentes. Ocurre que en sus entrevistas el torero, como profesional, queda relegado a un segundo plano para convertir el encuentro periodista–matador en un artificio encaminado a captar adictos a la publicación. Esto es así hasta tal punto, que en el número 1576 de la citada publicación el “Niño de Aranjuez” se ve obligado a reconducir la trayectoria de la entrevista: “¿Por qué no cambiamos de tema? El domingo tengo que enfrentarme a una buena moza que tiene dos astifinos pitones... eso es lo que me preocupa ahora”. (La entrevista versa en sus tres cuartas partes sobre los avatares amorosos del matador).

Géneros:
rasgos estilísticos, niveles de especialización.

A lo largo de los diez números analizados de la revista *Toros y Deportes*, comprendidos entre 1975 y 1980, el predominio de la crónica y la entrevista ponen en evidencia la escasa presencia del reportaje, género clave en el periodismo taurino español, en razón de la multitud de ganaderías de nuestro país. La revista *Toros y Deportes* integra en sus páginas contenidos de tendencia torerista, es decir el torero es el objeto de referencia a describir; los contenidos ganaderos ocupan un segundo lugar y sólo en casos de especial relevancia el toro ocupa la atención del cronista.

No se puede hablar de rasgos generales estilísticos en las crónicas publicadas en *Toros y Deportes*. La crónica, género híbrido entre opinión e información, que relata un hecho de manera diacrónica y que tiene continuidad en la aparición de un medio, es el soporte periodístico que mejor conforma la autoridad taurina. Se trata de un género que alcanza significado en tanto el relato se ajusta a las coordenadas estilísticas personales de cada autor; en este sentido intentar descifrar un modo de crónica en la revista equivale a decir que se trata de un estilo integrado por las maneras personales de quince periodistas.

Las crónicas que aparecen en *Toros y Deportes* incorporan la reseña informativa en la cabecera de la misma de manera eventual, es decir no siempre el corresponsal se ve apremiado por el tiempo y no tiene porqué resumir a modo de telegrama lo acontecido en una corrida. El método de trabajo que siguen los periodistas de *Toros y Deportes* no está relacionado con los modos utilizados por los periodistas ocupados en la prensa diaria; aquéllos se permiten ciertas licencias en el desarrollo expositivo del festejo, pueden extenderse en el detalle y abundar en lo descriptivo, en siete días los periodistas pueden elegir el hecho que merezca su presencia como cronista, mientras que el cronista de información diaria se ve sometido al despliegue informativo que albergue un repertorio más amplio de realidades del mundo del toro. Este último estructura una crónica basada en la exposición somera de los hechos, estructurada con un lenguaje técnico en la medida que el cronista establece una relación de familiaridad con su público, que ya posee elementos de decodificación del mensaje taurino. Sirva como ejemplo el prólogo de esta crónica aparecida en agosto de 1980 en la revista *Toros y Deportes*:

“*Son muchos los años que llevo presenciando desde muy temprana edad toda clase de festejos taurinos, unos mejores y otros peores. Hoy me ha tocado...*”

En contraste con los niveles de especialización de los periodistas americanos que abastecen de crónicas a *Toros y Deportes* responden a rasgos diferenciales, la característica principal es un estilo casi puntillista, construido sobre frases breves, contundentes, que conjugadas en presente de indicativo dotan de vivacidad y frescura los textos confeccionados desde allí:

“*Toma el matador las banderillas y le ofrece un par a morenito de Maracay, quien deja el par de poder a poder. OVACIÓN. Luego Paquirri se hace ovacionar al colocar otro par excelente. Ovación a los dos matadores...*”

El nivel de especialización de las crónicas taurinas de *Toros y Deportes* emplea una jerga taurina que necesita del conocimiento del receptor, por tanto, no puede hablarse de vocación divulgativa, dirigida a la tarea pedagógica, su interés por captar público

reside en entrevistas como las que hace Anastasio Gargantillo abiertas a connotaciones que superan lo estrictamente taurino.

En definitiva *Toros y Deportes* es una publicación caraqueña que se confecciona según parámetros españoles y cuyo contenido versa principalmente sobre figuras del toreo en España; no obstante, la línea editorial defiende cierto nacionalismo y la reivindicación de las señas de identidad venezolanas.

Conclusiones

En la actualidad se vive un auge de los festejos taurinos en Venezuela. La fiesta de los toros, mezclada con otros acontecimientos sociales ha tomado carta de actualidad para medios de comunicación que antes tenían prejuicios con respecto a la misma. Paradójicamente esto no se refleja en el nacimiento de nuevos medios impresos dedicados a los toros, mientras la explotación televisiva parece ser más rentable.

Afición, tradición, plantel ganadero, toreros... de la combinación de estos elementos ha surgido la costumbre y de esta un reflejo periodístico de clara vocación empresarial. La revista *Toros y Deportes* responde a los gustos de una afición preocupada por el torero y desinteresada por los resultados ganaderos. La publicación sólo se entiende si comprendemos que más de dos siglos de historia del toreo en Venezuela han permitido crear los elementos de comprensión necesarios para los venezolanos con respecto al fenómeno taurino. La prensa, en su relación con el reglamento taurino estudiado también en este trabajo, constituye un elemento crucial en tanto que de sus enjuiciamientos depende en gran medida el desarrollo de las comisiones taurinas, atentas al desempeño de la profesión periodística.

En definitiva, *Toros y Deportes*, tiene surtido a un país como Venezuela que cuenta con una afición y un público demandante, contruídos sobre los cimientos de la tradición taurina, ya que la prensa especializada no contribuye al conocimiento sino a la consolidación de una tradición que además genera dosis ilustrativas que animan al lector a mantener el complejo entramado económico que suponen las corridas de toros.

Enmarcación periodística: relación con la prensa especializada de Hispanoamérica

México y Cuba acogen en los años ochenta del pasado siglo la prensa taurina. Si La Habana, capital de destino pronto empieza a desinteresarse por estas publicaciones, que recuerdan a sus colonizadores, México no sólo es la capital del toreo en Hispanoamérica sino que también es el país promotor que permite la expansión de la prensa especializada a otras zonas limítrofes con la capital —Puebla, San Luis de Potosí y Guadalajara—.

Lima (Perú) posee la plaza de toros más antigua del continente y en este país se localiza una prensa taurina muy variada, sin embargo, la eclosión de publicaciones que tiene lugar en la última década del siglo pasado y las tres primeras de éste, se ven mermadas en la actualidad y ahora aunque se ha reducido el número de publicaciones taurinas, la prensa generalista ha destinado numerosas secciones al mundo de los toros.

En México la publicación *El arte de la lidia* (1884) cuenta con una de las empresas periodísticas dedicadas a lo taurino con mayor dilación. Este título sirve de revulsivo para periodistas y aficionados que se lanzan a crear revistas de temporada, que en modo alguno hacen sombra a este primer título. Hasta siete publicaciones taurinas aparecen en 1887 en la ciudad de México, además de otras tres editadas en Puebla.

Uruguay conoce su primer periódico taurino en 1889 —*El toreo montevideano*—, en la primera década de este siglo Montevideo tres periódicos taurinos a un tiempo —Frascuero, La muleta y Taurinos—. Desaparecen todos menos Frascuelo que en 1909 se une a *la Puntilla* (Perú).

En Iberoamérica, la prensa taurina por excelencia es la limeña. En 1891 *La Reseña Taurina* y el *Clarín de los Toros*, aparecida al año siguiente, dan paso a multitud de publicaciones: *El Redondel* y *la Puntilla* (1909), que propicia la aparición de *Palos y Pitos*.

La divisa, Sin coba, Toros y panderetas y *Lima taurino*, todas ellas datadas en 1914. Se trata de revistas editadas con ocasión de ferias nacionales que desaparecen al año siguiente por no poseer el rigor y los cimientos empresariales oportunos.

Venezuela presenta una prensa taurina más tardía. En Caracas el primer periódico taurino relevante data de 1922, se llama *La Bisoña*, que conoce varias etapas y en los años treinta dirige Diego Martín del Campo.

Toros y Deportes, la publicación motivo de este trabajo, está datada en 1942 y evidencia en su propio título esa mezcla frecuente entonces de la información deportiva y taurina. De cualquier modo el análisis nos ha ayudado a vislumbrar que la cabecera no responde a los contenidos: en 1975 todavía figuraba el nombre del redactor de deportes en la mancheta, aunque los contenidos son estrictamente taurinos. En 1981 incluso el nombre del periodista es eliminado del organigrama y la publicación sigue circunscrita al arte de lo taurino.

Junto a *Toros y Deportes* conviven en Caracas publicaciones como *De Pitón a Pitón* (1932) que dirige César Villalba, y junto a ésta *Venezuela Taurina* (1964) y *El Informador Taurino* (1964). El papel de la prensa diaria venezolana también ha contribuido a mantener la afición taurina, en los años treinta *El Sol* destina suplementos taurinos semanales o mensuales.

Notas

- 1 Villalba, Carlos: *Del toreo de las luces al toreo de las Indias*, Monteávila Editores; Caracas, 1992. Pag. 11
- 2 Ibid. Pag. 11
- 3 Ibid. Pag. 12
- 4 Ibid. Pag. 24
- 5 Fernández Tomás, Ramón: *Reglamentación de las corridas de toros*, Espasa-Calpe/ Colecc. La Tauromaquia; Madrid, 1987. Cap. 1, art. 9º.m)
- 6 Ibid. Pag. 337
- 7 Ibid. Cap. IV, art. 41
- 8 Ibid. Cap. IV, art. 50.d)
- 9 Ibid. Cap. VI, art. 82
- 10 Ibid. Cap. IV, art. 73



Arqueología

Reflexiones en torno a una imagen: el toro en la cultura ibérica

Miguel Ángel de la Fuente Frechoso y Ana del Moral Hurtado / 2001

Desde los comienzos de la investigación arqueológica, la iconografía ha basado su campo de actuación en la descripción e interpretación de las imágenes.

Pero ante una imagen, el camino más directo e inmediato siempre había sido —y en algunos casos sigue siéndolo— el de ver y describir. El último tramo del mismo —pedregoso y estrecho—, el que conduce a una interpretación completa y coherente, ha sido transitado con menos frecuencia y muchos de los que han pasado por allí han caminado demasiado deprisa.

Así, casi hasta la segunda mitad del siglo XX se ha venido teniendo la convicción de que entre la realidad, el pensamiento y la palabra mediaba una relación directa —herencia, probablemente, del pensamiento griego hasta Heidegger— (Olmos Romera, 1996: 10).

Hoy, con una mayor inseguridad —una inseguridad productiva que nos conduce a recorrer detenidamente todos y cada uno de los ramales de nuestro trayecto a los que tenemos acceso—, la investiga-

ción se dispone a analizar las imágenes impresas en los restos materiales del pasado como algo más que un complemento visual de la historia, teniendo muy en cuenta que no siempre las conjeturas aparentemente más lógicas son las más acertadas. Este es nuestro punto de partida. Nuestro objetivo, “arrancarle todas las palabras posibles” a la realidad de una imagen concreta: la figura del toro y sus funciones en el marco del pensamiento de la cultura ibérica.

El arte, la mitología y las prácticas rituales constituyen verdaderas expresiones de los pueblos que aparecen de modo interrelacionado y en íntima conexión con sus distintas realidades socioeconómicas. La cantidad de referencias materiales o escritas que sobre el toro nos han llegado desde la Antigüedad en el dilatado ámbito mediterráneo es, sin duda, inabarcable en un espacio tan reducido como el que aquí nos ocupa, pero su sola existencia se presenta como un factor ineludible en el estudio de cualquier parcela del mundo occidental. Por ello, hemos optado por aproximarnos al significado iconográfico y la función de la figura del toro en la cultura ibérica —objeto de nuestro trabajo— teniendo siempre presente el contexto en el que, con seguridad, se gestaron parte de las manifestaciones peninsulares. Con todo ello, dada la profundidad y amplia gama de matices que alcanzan los iconos taurinos en todas las civilizaciones orientales, nos interrogamos acerca de cuáles fueron introducidas en la cultura ibérica y si existió alguna devoción por el toro previa a las colonizaciones.

La aparición de la imagen del toro en la Península Ibérica

Tradicionalmente, la escultura ibérica ha venido siendo considerada un arte copiado del mundo sirio y griego, compuesto por una yuxtaposición de motivos iconográficos que las élites indígenas adoptarían como elemento de prestigio sin comprender su significado (Llobregat, 1981: 158). Pero no parece probable que los iberos mantuviesen determinados tipos sin asimilarlos e interpretarlos de manera original; por tanto, sin desdeñar en modo alguno el hecho de que adaptasen ciertos modelos, actualmente se considera excesiva esa tendencia que niega toda posibilidad de reinterpretación y desarrollo particular². Así, de la misma manera en que, procedente del mundo oriental, la figura del toro pasó a incorporarse al repertorio iconográfico ibérico —con un significado propio y a través de una labor que podríamos denominar de sincretismo—, un posible culto a este animal proveniente de las civilizaciones mediterráneas pudo implantarse en la sociedad ibérica pasando por un proceso de asimilación semejante al detectado en su representación escultórica.

Se piensa que la llegada de los colonizadores a Occidente fue la transmisora de la imagen del toro como animal asociado a una divinidad (Chapa Brunet, 1985: 165), aunque cabría la posibilidad de que en el clima cultural de la Península Ibérica, dada la existencia de este animal, el culto al toro y su representación hubiesen estado presentes con anterioridad a los influjos orientales. Claro testimonio de ello es el hecho de que aparezcan huesos³ y terracotas de bóvidos depositados en tumbas situadas en la actual provincia de Almería —cultura de El Argar— y fechadas a comienzos del II milenio a. C. (Blázquez Martínez, 1975: 67). Por otra parte, de la existencia del culto al toro en Hispania habla Diodoro (IV, 18, 2) —uno de los autores clásicos que gozan de más crédito—, al afirmar la sacralidad de las vacas descendientes de las que Herakles entregó a un reyezuelo tartésico tras retornar victorioso con los bueyes arrebatados a Gerión⁴ —lo que constituye uno de los Doce Trabajos—, de entre las cuales se seleccionaban las víctimas para sacrificar al propio Herakles (Blázquez Martínez,

1975: 62-63). Por tanto, tendemos a pensar que el legado de la colonización fenicia a la Península Ibérica consiste más en aportaciones de tipo estilístico o formal⁵ en lo que respecta al modelo iconográfico del toro que en la institución de un nuevo culto religioso o funerario en la sociedad indígena.

De esta forma, el impacto oriental se pone de relieve en la plástica ibérica a través de significativos ejemplares como el toro de Porcuna (Jaén), situado por T. Chapa entre las primeras manifestaciones escultóricas de época ibérica (Chapa Brunet, 1996: 70). Su enorme parecido con los capiteles persas de doble prótomo zoomorfo, unido al gusto oriental de los adornos que presenta en la frente y las paletillas, son muestra ineludible de la influencia que los artesanos sirio-fenicios comienzan a ejercer en la cultura ibérica desde fechas muy tempranas⁶. Asimismo, cabe señalar su extraordinaria similitud con un pequeño toro de bronce procedente de la colonia fenicia del Cerro del Prado (San Roque, Cádiz) fechado en el siglo V a. C. (Martín Ruiz, 1995: 158). Contamos, pues, con que el toro en la escultura ibérica presenta indiscutibles paralelos con los bóvidos orientales, pero no tenemos constancia de ningún hallazgo que haga evidente una conexión entre la forma de entender su imagen por parte de la sociedad ibérica y las distintas connotaciones que presenta en las diversas culturas del Mediterráneo.

Diferentes maneras de dilucidar el significado del toro en la cultura ibérica

Como veíamos en líneas anteriores, en las civilizaciones mediterráneas el ganado vacuno siempre se tradujo como una fuente de inestimables recursos económicos. Consecuentemente, dada su condición de elemento dinamizador de primer orden, la imagen del toro pronto pasó a ser icono de abundancia y objeto de cultos religiosos y prácticas sacrificiales. En cambio, en la Península Ibérica se asocia generalmente a contextos funerarios, pues, exceptuando las cuevas sagradas valencianas —donde se han encontrado restos de animales quemados con un posible fin oblativo—, no hay indicios de ningún tipo de sacrificios en los santuarios ibéricos (Delgado Linacero, 1996: 254).

Cuantitativamente, se trata del segundo animal más representado —después del león— en las necrópolis que se extienden a lo largo del territorio peninsular desde mediados del s. VI a. C. hasta la romanización⁷. Aparece solo o por parejas, a la entrada de las tumbas, coronándolas e incluso formando parte de estructuras funerarias monumentales —como debió ser el caso del toro sedente de Osuna (Sevilla), que parece estar labrado en una pieza de esquinia, a semejanza de la Bicha de Balazote, los leones de Pozo Moro, o la esfinge de Bogarra— (Chapa, 1985: 164).

En este sentido, Andalucía y el Levante peninsular son las zonas donde se encuentran ubicadas las necrópolis que recogen la más amplia gama de representaciones bovinas⁸, toda una serie de imágenes cuya lectura ha dado lugar a diferentes maneras de dilucidar el significado del toro en la cultura ibérica. Su carácter apotropaico y su papel como guardián de la tumba —dada la actitud amenazante que a veces muestran y especialmente en aquellas zonas donde no se documentan leones, como parece ser el caso de Córdoba⁹— se presentan como peculiaridades generalmente admitidas por la investigación actual (Chapa Brunet, 1985: 164; Delgado Linacero, 1996: 312; Vaquerizo Gil, 1999: 198) y nos alejan de la posibilidad de calificar al toro como animal infernal o imagen y representación de la muerte en sí misma.

Pero queda una puerta abierta a la probabilidad de que el toro encarnara a una divinidad que desconocemos, adquiriendo así las facultades pertinentes para custodiar al difunto enterrado bajo la tumba donde se ubicase. En palabras de A. Blanco, existe una posible identificación con *la diosa que los griegos identificaban con Afrodita o con Artemis Efesia; los fenicios, con Ashtart; los púnicos con Tanit, y los romanos, con Juno* (Blanco Freijeiro, 1961-62: 184). En nuestra opinión, identificar al toro ibérico con una divinidad femenina como las Diosas Madres orientales supone, además de un posible error, un riesgo demasiado elevado, teniendo en cuenta que no se han documentado restos materiales que conecte ambos elementos con claridad en todo el territorio peninsular, ni en contexto fu-

nerario ni en ningún otro. Tal vinculación no responde a otro criterio que no sea el de poner al animal en relación con la idea de fertilidad femenina, lo cual nos parece desechable ante una sola evidencia, tan simple como determinante: el hecho de que uno de los caracteres más marcados en todas las figuras de toros sean siempre sus órganos genitales (Olmos Romera, 1992: 23) parece confirmar su indiscutible y predominante relación con la fecundidad masculina¹⁰.

Podemos contemplar al toro en su papel de animal esencialmente fecundador sin que ello signifique que hemos de extraerlo del bestiario funerario en el que lo venimos incluyendo¹¹. La fecundidad del toro suministra la fuerza vital necesaria en el Más Allá (Delgado Linacero, 1996: 165) y sus poderes generativos constituyen cierta garantía de continuidad y perdurabilidad. Derivado de su asociación con la fecundidad se viene atribuyendo al toro un culto a las aguas que adopta como escenario las necrópolis ibéricas (Llobregat Conesa, 1981). Tengamos en cuenta que el agua mantiene un estrecho contacto con los rituales de tránsito a la muerte, conexión que se materializa en rituales como su libación sobre la tumba del difunto. Pero, bajo nuestro punto de vista, esta interpretación no atestigua necesariamente la implicación del toro en un culto específico a las aguas.

Es cierto que varias representaciones bovinas procedentes de recintos funerarios aparecen inequívocamente en relación espacial inmediata con las aguas, bien sean marinas, fluviales o estancadas. Esto es evidente en los casos alicantinos de Tossal de la Cala, La Albufera —ambos junto al mar—, Sax, Villajoyosa, Monforte del Cid, El Molar, Redován y Cabezo Lucero —todos ellos próximos a ríos— (Llobregat Conesa, 1981: 156), pero infinidad de necrópolis ibéricas repartidas por toda la Península intentan controlar los cursos fluviales —se trata de la tónica general—, independientemente de las representaciones faunísticas que ofrezcan sus registros arqueológicos o los hallazgos casuales de su entorno inmediato¹². Por otra parte, la proximidad de un río no nos parece un argumento suficientemente contundente para asignarle al toro ningún

tipo de función dentro de un culto determinado; necesitaríamos, para ello, un mínimo de evidencias sólidas de las que aún hoy carecemos por completo.

No por ello disentimos del posible carácter sagrado del toro en la Península Ibérica, pues recordemos que aquellos que van adornados con flores o cintas (Porcuna, Cabezo Lucero, Monforte del Cid) confirman la sacralidad de este animal (Chapa Brunet, 1985: 261). Asimismo, la deposición de un gran número de exvotos en santuarios como el de Cerro de los Santos (Albacete), de perduración considerable, es un síntoma añadido ya no sólo de la importancia religiosa del toro, sino también de su trascendencia económica (Chapa Brunet, 1985: 247). Finalmente, como apuntábamos anteriormente, la sacralidad del toro en la Península Ibérica queda atestiguada por el texto de Diodoro ya mencionado en el que el escritor afirma que en Iberia las vacas eran animales sagrados (Blázquez Martínez, 1975: 62–63 y 1977: 365).

La presencia del toro en las necrópolis ibéricas también resulta perfectamente compatible con la idea de que este animal pueda ser utilizado por los grupos emergentes para dar a conocer, a iguales e inferiores, la legitimación de su poder político (Almagro Gorbea, 1992: 46), quizá formando parte de un programa propagandístico más complejo o, simplemente, como emblema familiar. Las sepulturas rematadas por figuras de toro quedaban, por tanto, no sólo protegidas por la divinidad, sino inmersas en una simbología de fuerza y valor que podía hacer alusión al propio difunto (Chapa Brunet, 1985: 261), como sucede en el caso del león, cuya existencia se restringía a las tumbas de aquellos que eran dignos de ser protegidos por estos felinos (Chapa Brunet, 1994: 129). Incluso en cuanto a rasgos formales se refiere, podemos señalar una sorprendente similitud entre la expresión de fiera de una serie de toros, como el procedente de Villajoyosa (Alicante) —de contexto desconocido pero situado decididamente por E. Llobregat en ámbito funerario (Llobregat, 1974: 341)— y un elevado número de leones, entre los que podríamos destacar el de Bujalance (Córdoba); ambos presentan una misma manera de resolver la representación del hocico, con

la lengua asomada entre las dos hileras de dientes, en indiscutible actitud amenazante.

El toro ibérico: interpretaciones con base en un contexto arqueológico definido

Dentro de los objetivos de nuestra investigación ha primado el hecho de mostrar hasta qué punto el significado de la imagen del toro en el Mediterráneo oriental ha influido en las representaciones que del mismo hallamos en la cultura ibérica; delimitar en qué consiste exactamente el legado de los pueblos colonizadores y evidenciar el sustrato autóctono de la plástica peninsular —por desconocido que aún nos resulte—. Nuestras afirmaciones, o en cualquier caso nuestra inclinación por determinadas hipótesis planteadas por toda una serie de investigadores que nos preceden, siempre han ido respaldadas —a veces frenadas o matizadas— por lo que consideramos el factor determinante de toda interpretación arqueológica: un contexto desde el que podamos presentar cualquier hallazgo como un producto más de la estructura socio-económica, ideología y religiosidad manifestadas por las diversas regiones de la comunidad ibérica.

Quizá se eche de menos una alusión más detenida al caso cordobés —por ser el que nos resulta más próximo—, pero su restringida presencia en estas páginas no es en absoluto deliberada ni descuidada; se debe a que la mayoría de las representaciones bovinas con que contamos en la provincia proceden de hallazgos casuales o descontextualizados, lo que por el momento nos impide una interpretación medianamente sólida de las mismas.

Sin negar su importancia económica, su posible carácter emblemático ni su presencia en la práctica religiosa —preferimos, no obstante, no atribuirle apresuradamente ningún papel en un culto concreto—, los testimonios materiales que han encauzado nuestras ideas nos conducen al ámbito funerario como principal contexto desde donde abordar la imagen y el significado del toro en la cultura ibérica. Aun así, significativos hallazgos como el del santuario heroico de El Pajarillo (Huelma, Jaén), donde aparecen elementos que apuntan a la existencia

de un toro como posible símbolo de la divinidad en ausencia de ésta (Molinos Molinos, 1998: 337), ponen de manifiesto la viabilidad de asignar a este animal una importante función desligada por completo del ámbito funerario. De confirmarse la procedencia de esta escultura —puesto que se ha conservado durante largo tiempo en el Museo de Jaén considerándose proveniente de Cerro Alcalá—, nos encontraríamos ante un nuevo punto de partida desde donde comenzar una interesante línea de investigación que amplíe su significado iconográfico y arroje una luz más diáfana sobre la vinculación del toro a una divinidad que por el momento desconocemos.

De todas formas, deseamos recalcar que la asimilación del toro con una divinidad femenina de las muchas que pueblan el panteón mediterráneo apenas queda justificada en la Península Ibérica, mientras que su relación con el elemento masculino aparece atestiguada en la plástica mediante la insistencia con que se muestran marcados sus órganos genitales.

Finalmente, remitiéndonos de nuevo al contexto funerario por ser éste el que mayor número de representaciones de toros nos ofrece, con su presencia sobre las tumbas, estos bóvidos parecen indicar la perduración constante de la vida, basada en su poder fecundante y en su vinculación con el mundo de la oscuridad y la luz (Chapa Brunet, 1986: 156), representado por los símbolos astrales a los que está unido desde sus más tempranas manifestaciones en el Mediterráneo oriental; indudablemente, también para el difunto ibérico, la protección del toro constituye una garantía de vida después de la muerte.

Notas

Elaboramos este estudio bajo la dirección del Prof. Dr. Desiderio Vaquerizo, a quien reiteramos nuestro agradecimiento. Del mismo modo, queremos expresar nuestra más sincera gratitud al Dr. José Ramón Carrillo; las numerosas conversaciones con él mantenidas se encuentran fielmente reflejadas en estas páginas. Finalmente, agradecemos la inestimable disponibilidad del Prof. Dr. Juan Pereira Sieso, de Fátima Chacón Martínez y de Santiago Rodríguez Untoria; el interés que han mostrado por nuestro trabajo se ha convertido en una gran ayuda.

2. En palabras de I. Negueruela, *el mundo ibérico SELECCIONA Y MEZCLA [...] nuestra gran carencia estriba en que como co-*

nocemos bastante bien la cultura griega y bastante mal la ibérica, nos es mucho más fácil aprehender los rasgos griegos que hay en las obras ibéricas, que la íntima esencia ibérica de la obra en sí (Negueruela Martínez, 1990: 294).

3. Existe cierta diferenciación en las ofrendas cárnicas que se hacían a los individuos, pues los restos hallados en las sepulturas pertenecen en una gran mayoría a ovicápridos, mientras que en algunas de las más ricas son huesos de bóvidos, lo que podría señalar el acceso diferencial a la propiedad (Contreras Cortés *et alii*, 1997: 135).

4. Gerión, el gigante de tres cabezas cuya riqueza consistía en baños de espléndidos bueyes, habitaba en la isla de Eritia, situada en las brumas de Occidente, *más allá del Océano inmenso*. La ubicación de esta isla ha dado origen, desde la Antigüedad, a diversas identificaciones, pero con probabilidad se trata de la Península Ibérica, en las cercanías de Gades (Grimal, 1994: 213).

5. Los elementos y técnicas escultóricas aportados por la superior tecnología de los pueblos colonizadores serían rápidamente absorbidos por la sociedad ibérica para expresar una serie de ideas que, esas sí, formarían parte de remotas tradiciones indígenas (Domínguez Monedero, 1998: 200).

6. La figura presenta, además, numerosos elementos de relación con objetos procedentes del primitivo comercio fenicio, como son los marfiles de la Cruz del Negro y sobre todo de Bencarrón, en la zona del Bajo Guadalquivir, donde los leones que aparecen representados presentan la misma estilización de costillas e incisiones en los muslos que el toro de Porcuna, lo cual responde a la deformación de las indicaciones de los músculos propias del arte asirio (Chapa Brunet, 1985: 158).

7. La circunstancia de que las representaciones de bóvidos sean las más abundantes de la escultura zoomorfa ibérica después de los leones y que, además, suelen documentarse jalonando las más importantes vías de comunicación, supone buena prueba del aprecio que por el toro manifiesta la sociedad ibérica (Vaquerizo Gil, 1999: 198).

8. Con esta afirmación pretendemos facilitar al lector un marco geográfico donde poder ubicar las reflexiones que a lo largo del presente estudio se le irán ofreciendo, pero no nos parece lícito obviar el hecho de que no se trata de un dato significativo ni de especial relevancia, pues Andalucía y el Levante peninsular también son las zonas donde mayor número de piezas escultóricas se han documentado en contexto funerario.

9. En la provincia de Córdoba, salvo los casos de Santaella y Baena, donde las representaciones de toros conviven con magníficas esculturas de leones, los restantes ejemplares de bóvidos aparecen siempre en localidades o yacimientos donde hasta la fecha no ha sido constatado ningún felino, hecho que tal vez pueda resultar indicativo de que se les prefiera como guardianes de tumbas (Vaquerizo Gil, 1999: 197).

10. Consideramos oportuno matizar la diferencia que encontramos entre los conceptos de *fertilidad* y *fecundidad* en el contexto de las religiones mediterráneas, donde la idea de fertilidad se halla imbuida en un amplio simbolismo vegetal en conexión con la tierra, las aguas fluviales o el elemento femenino, mientras que la de fecundidad se encuentra más cercana a los valores de vigor masculino, potencia sexual y prestigio genésico, valores que, en nuestra opinión, se hallan más ligados a la figura del toro que los anteriores —sin que éstos le sean, como veremos, completamente ajenos—, tanto en la cultura ibérica como en el resto de las civilizaciones mediterráneas.

11. Esta ambivalencia puede presentarse, a primera vista, como una inadmisibles contradicción, pero sólo lo es en apariencia; la ci-

tada dualidad cobra sentido si mostramos los conceptos de *fecundidad* y *muerte* bajo un mismo contexto, el seno de la tierra: la tierra brinda sus frutos para mantener la vida de los hombres al mismo tiempo que acoge en su interior sus restos mortales (Llobregat Conesa, 1981: 164). En cualquier caso, debemos señalar que la dualidad *fecundidad-carácter funerario* no es algo privativo del toro. Según R. Olmos, a propósito de la cierva de Caudete (Albacete) y la estela de Osuna (Sevilla), en este animal, ideas contrapuestas como las de fecundidad y muerte pueden asociarse en el pensamiento ibérico de ultratumba (Olmos Romera, 1992: 23).

12. Los ejemplos son tan numerosos que no hallamos lugar en este estudio para citarlos en su totalidad. Aún así, destacaremos algunas necrópolis (de las más diversas regiones peninsulares) ubicadas junto a corrientes de agua donde no se ha documentado ninguna representación de toro: El Tolmo de Minateda (Albacete), Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia), Villaricos (Almería), Tútugi (Galera, Granada) o Castellones de Ceal (Jaén) (Castelo Ruano, 1995; Chapa Brunet, 1986).

Bibliografía

Almagro Gorbea, M. (1992): “Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo”, en Blánquez, J.; Antona, V. (Coords.) (1992): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis*. Serie Varia I. Universidad Autónoma de Madrid, pp.37-76.

Blanco Freijeiro, A (1981): *Arte Antiguo del Asia Anterior*. Universidad de Sevilla.

Blanco Freijeiro, A (1987): “La escultura ibérica. Una interpretación”, en García Castro, J. A. (coord.): *Escultura ibérica*. Zugarto Ediciones. Madrid, pp.32-47.

Blázquez Martínez, J. M. (1975): *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*. Ediciones Istmo. Madrid.

Blázquez Martínez, J. M. (1977): *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Ediciones Cristiandad. Madrid.

Castelo Ruano, R. (1995): *Monumentos funerarios del sureste peninsular: elementos y técnicas constructivas*. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid.

Chapa Brunet, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Chapa Brunet, T. (1986): *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

Chapa Brunet, T. (1994): “Panorama general de la escultura ibérica en el Alto Guadalquivir”, en AAVV: *Homenaje a J. M^a. Blázquez*. Vol. II, pp. 125-139.

Chapa Brunet, T. (1996): “El nacimiento de la escultura funeraria ibérica”, en Olmos Romera, R.; Rouillard, P. (Coords.) (1996): *Formes archaïques et arts ibériques*. Colección de la Casa de Velázquez, 59. Madrid, pp.67-81.

Contreras Cortés, F. et alii (1997): *Catálogo de la Exposición: Hace 4.000 años... Vida y muerte en dos poblados de la Alta Andalucía*. Junta de Andalucía y Caja de Granada. Granada.

Delgado Linacero, C. (1996): *El toro en el Mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Universidad Autónoma de Madrid.

Domínguez Monedero, A. (1998): “Poder, imagen y representación en el mundo ibérico”, en AAVV: *Actas del Congreso Internacional “Los Iberos Príncipes de Occidente”*. *Estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Barcelona, pp.195-206.

Grimal, P. (1994): *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. Barcelona.

Llobregat Conesa, E. (1974): “El Toro Ibérico de Villajoyosa (Alicante)”. *Zephyrus XXV*. Universidad de Salamanca, pp.335-342.

Llobregat Conesa, E. (1981): “Toros y agua en los cultos funerarios ibéricos”. *Saguntum* 16. Valencia, pp.149-164.

Martín Ruiz, J. A. (1995): *Catálogo documental de Los Fenicios en Andalucía*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Molinos Molinos, M. et alii (1998): *El santuario heroico de “El Pajarillo”, Huelma (Jaén)*. Universidad de Jaén.

Negueruela Martínez, I. (1990): *La monumentos escultóricos del Cerrillo de Porcuna (Jaén)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Olmos Romera, R. et alii (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Olmos Romera, R. et alii (1996): *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. Colección Lynx. La arqueología de la mirada. Madrid.

Vaquerizo Gil, D. (1999): *La Cultura Ibérica en Córdoba. Un ensayo de síntesis*. Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba.

“El Toro y el Mediterráneo”: simbolismo de una exposición

Cristina Delgado Linacero / 2001

Desde los más remotos tiempos de la Historia, el Mediterráneo ha suscitado el interés y la curiosidad de un sinnúmero de aventureros, literatos, investigadores y artistas, deseosos de desentrañar el magnetismo de sus leyendas, de sus gestas y de su arte. En el crisol de sus orillas, testigo de sucesos y avatares, surgieron estados e imperios, cuyo influjo se percibe todavía en nuestros días.

Fue este orbe cultural, fuente de ciencia y de progreso, el que constituyó el sustrato originario de la denominada civilización occidental. En esta larga andadura, el toro, ese hermoso animal que aún campea por el verdor de nuestras dehesas, influyó de manera decisiva en el desarrollo de aquellos pueblos, erigiéndose en símbolo común de todos ellos.

El toro y el Mediterráneo es el título de una exposición, presentada en el Palacio de San Eloy de Salamanca, bajo el patrocinio de Caja Duero, que ilustra en un amplio panorama, la excepcionalmente rica y multiforme herencia, que le está asociada.

La selección de sus 174 piezas culmina tres años de intenso trabajo. Veinticinco museos españoles y extranjeros, y varias colecciones particulares, han contribuido a este notable despliegue expositivo: el Museo de Israel, en Jerusalén, el Museo del Bardo, en Túnez, los Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona, Nápoles, Cagliari (Cerdeña) y Karlsruhe (Alemania), así como el Museo Nacional de Arte Romano, en Mérida, y el Reina Sofía, en Madrid, son algunos de ellos.

La muestra abarca un periodo cronológico, que comienza hacia el 3000 a.C. y, transcurriendo por los distintos periodos históricos, finaliza en el mundo contemporáneo. Pueden admirarse obras procedentes de los más variados lugares, que reflejan diversos estilos: desde las lejanas regiones mesopotámicas, cuna de las culturas mediterráneas, hasta el misterioso Egipto; desde el orientalismo de los pueblos del antiguo Levante Asiático (Israel, Siria, Líbano) hasta el clasicismo de Grecia y Roma; desde la particularidad cultural de las islas mediterráneas (Creta, Chipre, Cerdeña, Baleares) hasta el extenso patrimonio estético de la Península Ibérica.

Dichas obras se distribuyen a lo largo de siete salas temáticas, destinadas a resaltar los aspectos más relevantes del significativo papel del toro a través de los tiempos. Arte, historia y simbolismo integran su identidad.

Economía y poder

La domesticación del uro —denominación generalmente admitida para el primitivo toro salvaje— tuvo consecuencias extraordinarias en la economía del mundo antiguo. El bovino fue utilizado como animal de tiro y de labor, y como fuente de recursos varios. Su carne, leche, piel, cuerna y estiércol constituyeron una valiosa recompensa al cuantioso esfuerzo de su costosa crianza.

La alta valoración del vacuno como elemento económico de primer orden le convirtió poco a poco en símbolo de riqueza y de rango social. Fueron los poderosos de cielos y tierra sus principales poseedores y quienes adornaron sus alegóricas coronas con el emblema de sus aceradas astas. La estatui-lla egipcia de Isis amamantando a su hijo Horus, que puede contemplarse en la sección pertinente, luce unos grandes cuernos de vaca, que flanquean el disco solar (s. VI–IV a.C.). Este tocado fue común a otra gran diosa nutricia del País del Nilo,

Hathor, con quien se la vinculó en su función maternal. Estas bronceas figuritas solían venerarse en templos y viviendas para la protección de sus adeptos.

Iconografistas medievales españoles e itálicos reflejaron, a través de la heráldica, el mismo concepto oriental de autoridad y potestad taurinas. Muestra de ello son los azulejos cerámicos y los llamados *socarrats* o placas de techo, realizados en barro vidriado, que provienen sobre todo del área hispánica levantina (s. XIV–XVI). Algunos, como los exhibidos en San Eloy, están decorados con bovinos rojizos o azulados, que destacan sobre superficies pálidas orladas de palmetas orientalizantes. Estuvieron vinculados con linajes y apellidos ilustres. Óxidos de cobalto, hierro y manganeso se emplearon en su elaboración.

Sacralidad taurina

La temprana captación de la capacidad genésica del toro bravo supuso su consagración como encarnación del don divino de la fertilidad. De aquí su íntima relación con la Magna Mater, la Gran Diosa mediterránea y oriental, señora de la Naturaleza y de la Vida, y su identificación con el astro lunar, regente de la feracidad vegetal y de los ciclos femeninos. La asociación de la luna y las crecidas fluviales, vitales para el desarrollo de pastos y cosechas, fue conocida en el sur de Mesopotamia desde finales del iv milenio. En su papel fecundador, el dios lunar fue descrito por la mitología sumeria como un *toro joven y potente*.

Diversos objetos de la exposición ponen de relieve estas ideas. Destacan entre ellos, una pequeña lámina de terracota, hecha a molde, donde aparecen dos toros rampantes enlazados por el dorso. Entre ellos se eleva un largo pedestal coronado por un creciente lunar, que podría representar la morada celestial de esa divinidad (fig. 4). La presencia de este tema fue frecuente en la iconografía mesopotámica desde la primera mitad del III milenio, prosiguiendo su representación durante el Periodo Babilónico, época a la que pertenece esta placa (s. XIX–XVII a.C.).

El toro, víctima sacrificial

El ritual del sacrificio fue la celebración religiosa más importante del mundo antiguo. Los bóvidos, por su significación económica y simbólica, fueron las víctimas más estimadas. La muerte de la res solía tener lugar al aire libre, sobre altares mesiformes, y su ejecución era efectuada por sacerdotes especializados.

Esta temática está representada en la muestra por varias aras sacrificiales, aportadas por Heracleópolis Magna (Egipto, 2000 a.C.), Navarra y Mérida (España, s. II–V), y Megido (Israel, s. X–IX a.C.), así como por vasos rituales taumorfos, ritones, de tradición greco-oriental, destinados a libaciones sagradas. Se completa con frisos, donde se desarrolla el acto sacrificial o donde emergen cabezas bovinas o bucráneos pelados como prenda de la acción realizada.

Muy bella es una placa relivaria de mármol, procedente de Capri (Italia), que reproduce la inmolaición del toro sagrado perpetrada por Mitra, dios frigio de origen iranio (fig. 6). Esta *tauroctonía* ocupa el centro de la composición y responde a patrones iconográficos, que se repiten constantemente. Mitra, ataviado con túnica corta y gorro frigio, dobla la rodilla izquierda sobre el lomo del animal, mientras sujeta su cabeza con una mano y le clava un puñal en el cuello con la otra. Una serpiente, un perro y un escorpión le atacan a la vez. Dos ayudantes divinos, así como el Sol y la Luna contemplan la escena.

El culto mitraico fue muy difundido por las regiones dominadas por Roma, especialmente por Campania (Italia), lugar de origen de muchas de sus manifestaciones artísticas (s. II–III). Su veneración en Capri fue alentada tanto por los legionarios romanos, como por los comerciantes que llegaban de Neápolis o Puteoli. Entre todos ellos contaba con gran número de devotos.

Carácter funerario del toro

El temor a un Más Allá poblado de sombras e interrogantes inclinó al hombre de aquel tiempo a buscar una fórmula de eterna salvación, que asegura-

ra su futuro renacer. La potencia generadora del toro, su carácter sagrado y su unión con la Magna Mater indujo a depositar a los difuntos en sepulcros subterráneos y cuevas naturales o artificiales (hipogeos). Allí, a semejanza del seno materno de la diosa, esperaban su reanimación venidera bajo los auspicios de la magia taurina.

Custodiando las tumbas se han encontrado diversas representaciones taumorfos, algunas muy simples y esquemáticas, como las pertenecientes a las necrópolis sardas; otras, más sofisticadas y monumentales, como las esculturas descubiertas en el levante ibérico. Ambas corrientes figurativas participan en la exposición, a través del fragmento de un pilar funerario, hallado en el cementerio sardo de Anghelo Ruju (Sassari, ca.3000 a.C.) o del gran toro acostado, que protegía un enterramiento de Osuna (Sevilla, s. v a.C.).

Inspirado en los modelos ibéricos, de una gran fuerza y simplicidad plástica, el escultor Alberto Sánchez diseñó su obra *Toro* (1956–58) (fig. 8). En ella se advierte ese arcaísmo del arte primitivo junto a una interpretación del espacio y de la composición escultórica, a base de maderas ensambladas, propios de la modernidad.

Mitos y creencias taurinas

Son muchos los mitos, creencias y leyendas taurinas que han llegado hasta hoy. Transmiten una realidad viva y una experiencia de lo sagrado tras la que se oculta una verdadera codificación de la religiosidad antigua y de la sabiduría práctica. La historias de Teseo y el Minotauro, de Teseo y el toro de Maratón, de la bella Europa raptada por Zeus-toro, de la malvada Dirce, condenada a ser descuartizada por dos toros, etc. se plasman en mosaicos, pinturas y vasos, que integran la exposición.

Cerámicas griegas de fondo negro y figuras rojas, y de fondo claro y figuras negras (s. VI–V a.C.), reflejan las hazañas del héroe ateniense en su lucha contra el monstruo, mitad toro y mitad hombre, que acechaba en el laberinto cretense, y contra el terrible animal, que asolaba la llanura de Maratón. Picasso tomó la fábula del Minotauro como tema de

gran número de obras. La muestra expone uno de los dibujos preparatorios para *El Guernica* titulado *Cabeza de toro con rostro humano* (1937) (fig. 10).

En el gran fresco de Pompeya (Italia, s. I a.C.), Europa, siguiendo la tradición figurativa griega, se asienta en los lomos de su raptor, acompañada por sus doncellas para surcar las aguas del Mediterráneo hasta llegar a las costas de la isla de Creta (fig.11).

Los juegos taurinos

La exposición concluye con una variada representación de los juegos entre el hombre y el toro. Sin duda, el origen de esta actividad debe buscarse en el ejercicio venatorio. La Península Ibérica es pródiga en imágenes pictóricas, localizadas particularmente en las comarcas de Lérida, Teruel, Castellón y Murcia, adentrándose, además, por las de Soria y Cuenca. En todas estas regiones existen abrigos prehistóricos, cuyas escenas pueden calificarse como lúdicas, que están protagonizadas por hombres, mujeres y toros de tonos bermejos y oscuros.

En otras áreas del Mediterráneo antiguo, existen evidencias artísticas de la caza del uro con carros de caballos (Mesopotamia, Siria, Egipto) y de espectáculos taurinos, cuya cuna parece ser la isla de Creta. Más cruentas fueron las tauromaquias romanas, testimonios de las cuales son muchos de los mosaicos pavimentales, hallados en las villas señoriales del Periodo Imperial.

Desde aquellas lejanas épocas, el enfrentamiento entre el hombre y el toro ha permanecido hasta hoy. La Península Ibérica ha sido la mejor continuadora de aquellas prácticas. Las fiestas de toros españolas constituyen todavía un punto de referencia, que a nadie deja indiferente, y una fuente de inspiración para escritores y artistas. La serie *La Tauromaquia* de Francisco de Goya (1814–1816), cinco de cuyas estampas se observan en la exposición, es uno de los múltiples ejemplos sobre el tema (fig. 12).

También Mariano Benlliure, renombrado escultor valenciano, eligió el mundo del toro como centro de su interés estético. Sus obras inciden en los diversos momentos de la fiesta, captando el dramatismo

y la emoción de los lances. El toro *de salida*, brindado por la muestra, encarna la vitalidad y el brío del animal que sale del toril. De fina loza metalizada, fue concluido en 1917, en colaboración con Juan Ruiz de Luna en los talleres de Talavera de la Reina (Toledo), propiedad de este último (fig. 3).

Conclusión

Esta original iniciativa tiene por objeto acercar al visitante a las raíces más antiguas de su Historia, teniendo como punto de referencia al toro, elemento de unión de los pueblos mediterráneos y heráldico embajador de algunos de los valores más genuinos de su devenir histórico, socio-cultural y lúdico-re-

ligioso. La pervivencia de ellos ha sido una constante intemporal, continuando arraigada en los usos y costumbres populares y en el fondo de la conciencia colectiva.

La exposición permaneció tres meses en Palma de Mayorca y dos en Salamanca (30 marzo-30 mayo), con gran aceptación entre la crítica y el público.

Bibliografía

Catálogo de la exposición: *El Toro y el Mediterráneo*. Caja Duero. Salamanca, Marzo 2001.

Delgado, C., *El toro en el Mediterráneo: Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Madrid, Egartorre, 1996.

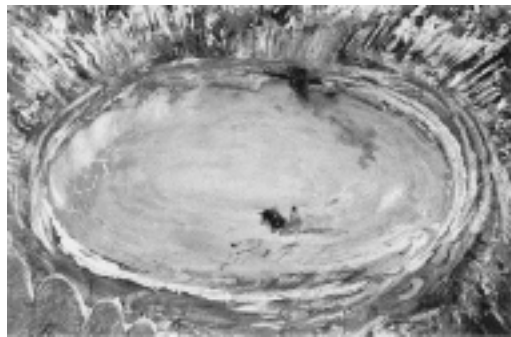


Figura 1. Miguel Barceló. *Toros*. 1990. Técnica mixta sobre tela 100x68cm. Colección La Nostra. Caixa de Balears.



Figura 2. Estatuilla de Apis como toro androcéfalo. Periodo Tardío. Bronce, Egipto. Colección del Museo de Israel, Jerusalén.



Figura 3. *De salida*. Mariano Benlliure. Siglo XIX. Pasta de loza fina y cubierta metalizada. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.



Figura 4. Placa con toros y creciente lunar. Siglos XIX-XVIII a.C. Periodo Babilónico Antiguo. Museo de Israel, Jerusalén.



Figura 5. Crátera con Teseo y toro de maratón. 430-420 a.C. Ática, Grecia. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Figura 6. Relieve de Mitra tauróctono. Siglo III. Mármol. Capri, Italia. Museo Nacional, Nápoles.



Figura 7. P. P. Rubens. *El rapto de Europa*. Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid.



Figura 8. *Toro*. Alberto Sánchez. 1956-58.



Figura 9. Cántaro con amocillos sobre animales. Siglo I d.C. Vaso en láminas de plata. Pompeya, Italia. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



Figura 10. Pablo Picasso. *Cabeza de toro con rostro humano*. 1937. Dibujo preparatorio para el *Guernica*. Grafito sobre papel blanco. Museo Nacional Reina Sofía.



Figura 11. *El rapto de Europa*. Pintura mural. Siglo I a.C. Pompeya, Italia. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



Figura 12. Francisco de Goya, *Origen de los arpones o banderillas*. Aguafuerte, aguainta y punta seca. Tauromaquia. Calcografía Nacional, Madrid.

Estos 10 años de pensamientos han sido posibles gracias a Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba Consejo Social de la Universidad de Córdoba FD Studio Cajasur Obra Social y Cultural Restaurante Casa Pepe de la Judería Rafael Portillo Peinado Elisa Romero Miguel Ángel Baeza Checa Miguel Ángel Gómez Núñez Jorge Paniagua Risueño Luis Esteban Risueño Miguel Navajas Ojeda Juan José Fernández Palomo Heath Tanner José Capdevila Orozco Nuria Estrada Jiménez Miguel Montes Sánchez Marco Legemaate Juan Carlos Cabrera Jiménez Idefonso Montero Agüera Alfonso Igualada Pedraza José Luis Villafuerte Jesús Cabrera Jiménez Francisco Bravo Antibón Rafael Ruiz–Boffa José Antonio Soler Burgos Andrés Amorós Luis Palacios Bañuelos Sarah Pink Luis F. Barona Hernández Antonio E. Cuesta López Matías Prats Cañete Carlos Clementson Francisco Aguayo Egido José R. Pedraza Serrano Bartolomé Valle Buenestado Alberto González Troyano Pedro Romero de Solís José Ballester Bustos Salvadora Drôme Paco Laguna Juan R. Yáñez Francisco Aguado Eduardo Pérez Rodríguez Natividad Gavira Rivero David Monje Pérez David L. Paletz Fernando Trazegnies Granda Fernando J. Reyero Javier Codesal Rafael Jurado Arroyo Rafael Lucena Jiménez Pablo Prieto Miguel Ángel de la Fuente Frechoso Ana del Moral Hurtado Rafael Jordano Salinas Cristina Delgado Linacero Nicole Langbein Agustín Jurado Sánchez Fernando González Viñas Pepe Puntas Xosé Garrido Mónica Rotgans M. R. Garzo Ignacio Collado Leopoldo Pomés

