



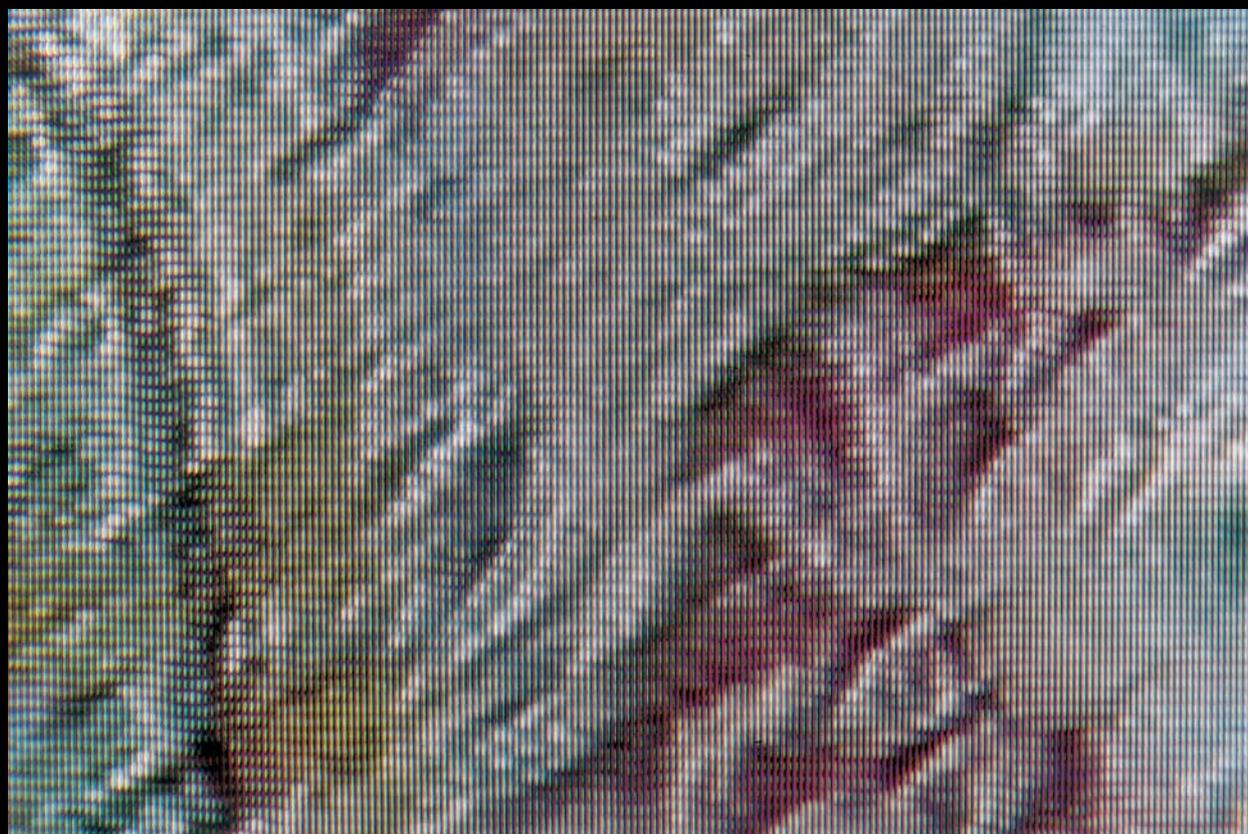
BOLETÍN DE LOTERÍAS Y FOROS

NÚMERO 12

REVISTA CULTURAL TAURINA

ENERO 2001

www.taurologias.com



Xosé Garrido • Leticia Salvago • Fernando J. Reyero • Javier Codesal • Eduardo Pérez
Fernando G. Viñas • Rafael Jurado • Miguel Ángel de la Fuente • Ana del Moral



BOLETÍN DE LOTERÍAS Y
TOROS
REVISTA CULTURAL TAURINA
www.taurologias.com

Número 12 Año X



D.L. CO-1303-92
EDITA: FD Studio. C/ Arguiñán, 2. 1º 1. Telf. 957 47 12 58. 14002 Córdoba

DIRECCIÓN: Fernando González Viñas. Telfs. 655 76 71 22

REDACCIÓN: Agustín Jurado Sánchez, Ignacio Collado, Eduardo Pérez Rodríguez, Rafael Jurado Arroyo. Telf. 957 49 80 47

DISEÑO Y MAQUETA: Ignacio Collado, Elisa Romero y Gema Luna. Telf. 957 29 57 84

E-MAIL: boletín@taurologias.com

PORTADA Y CONTRAPORTADA: Xosé Garrido

EDICIÓN POR GENTILEZA DE:



SUMARIO

4 EL TORO KHÁRMICO: YIN O YAN 4
LETICIA SALVAGO SOTO

7 CIRUGÍA TAURINA Y EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA 7
FERNANDO J. REYERO

15 TORO ABIERTO 15
JAVIER CODESAL

17 LA EVOLUCIÓN DEL PÚBLICO DE TOROS A 17
GRANDES RASGOS: DESDE EL TERROR A LA MOFA
EDUARDO PÉREZ RODRÍGUEZ

27 MIQUEL BARCELÓ, TOROS Y MATERIA 27
FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS

33 ANTONIO CALVACHE: TRAJE DE LUCES 33
...LUCES Y SOMBRAS
RAFAEL JURADO ARROYO

37 REFLEXIONES EN TORNO A UNA IMAGEN: 37
EL TORO EN LA CULTURA IBÉRICA
MIGUEL ÁNGEL DE LA FUENTE FRECHOSO
ANA DEL MORAL HURTADO

OBRA GRÁFICA

22,23,24 XOSÉ GARRIDO 25,26

EL TORO KHÁRMICO: YIN O YAN

LETICIA SALVAGO SOTO



Quando 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



**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**



**Aparece la figura del
matador (supuestamente
masculina), que engaña,
seduce y mata a un
toro (supuesto
femenino) en un alarde
de destreza y finura**



**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**



Leticia Salvago Soto es Arqueóloga.



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".



de hecho las hemos comprobado tod@s 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?

CIRUGÍA TAURINA Y EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA

FERNANDO J. REYERO



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 toreo). 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 redundará en aparente 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 toreo, sí a la salvaguardia 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*



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.





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.



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 Arahál y se llevase un pitonazo en la frente.

“Cai 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 una 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. Manolete, 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 asistirán 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 cientos 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.

1. 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.

Importantisimo 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.



el desarrollo tecnológico, el científico y el económico, han elevado tremendamente el nivel de la asistencia que el torero accidentado recibe.



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



Dado que la irrigación muscular es máxima cuando se torea, las cornadas siempre sangran mucho

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.

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.

2. 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 tremenda 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.

3. LA CORNADA

- 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.
- 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 cornada 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.
- 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.
- 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

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.

El cirujano taurino pondrá especial cuidado en explorar bien la cornada para descubrir y operar todas las trayectorias de la herida.



tejidos que quedaron sin riego sanguíneo) posteriores en tejidos adyacentes que el cirujano deberá prever y proceder a su amputación.

4. EL CIRUJANO Y SU CUADRILLA

El taurotraumatólogo trabaja ayudado por un equipo. La presencia del anestesista 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. Cuándo, 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 donde 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, afectado.

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, fotografías y cámaras de televisión de por medio, etc. Hace ya años, aunque no tantos, que no se permite (ni a médicos, ni enfermos ni visitantes) fumar en la zona quirúrgica.

5. 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, como 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.

6. TECNICAS QUIRURGICAS

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.

7. EL PARTE MEDICO

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

**El cirujano taurino
deberá ser aficionado a
los toros, antes incluso
que médico**

**Las condiciones médicas,
el estado de las
enfermerías varía
tremendamente según la
categoría del coso o la
importancia de la
población más cercana
a donde se haya
producido la cogida.**



**El primer parte médico
de una cornada del
que se tiene noticia
data de 1837 y
corresponde a la Plaza
de Toros de Madrid.**



sigue siendo el toreo un ejercicio donde la posibilidad de accidente mortal está continuamente presente.

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

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.

8. 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 torear 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.

TORO ABIERTO

JAVIER CODESAL

cuidaaaa

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

Javier Codesal es poeta y artista.

Tosco se mueve
me zarandea
destronca y pule
me destripa a su aire
¡Su Santidad de negra luz El Omitido campea
en el ruedo sinfn 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

LA EVOLUCIÓN DEL PÚBLICO DE TOROS A GRANDES RASGOS: DESDE EL TERROR A LA MOFA

EDUARDO PÉREZ RODRÍGUEZ

Biéééé

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 caballeresca, 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,



**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**



Eduardo Pérez Rodríguez es profesor de la Universidad de Granada y representante de la Unión de Abonados de Andalucía en el Consejo de Asuntos Taurinos de Andalucía.

⊙

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.

⊙

Ningún poder establecido puede ver con agrado que la gente opine y actúe libremente y si acepta un espectáculo que difunda de esos valores protodemocráticos será porque no tiene más remedio, y siempre dentro de unos cauces que él se encargara de establecer.

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 espectáculo 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 alguacillos, 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 desagradaba. 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-taurinismo 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 utrereros, 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 influenciables, y menos vehementemente defendidas. El resultado global es un público mucho más dulce, menos “encastado” y más “manejable”.

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.

⊙

El concepto de temporada taurina sólo tiene sentido a nivel nacional, localmente es sustituido por el de feria.

⊙

el espectador televisivo tiene un papel pasivo, no puede ni emitir juicio, ni influir

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.

cuando España es plenamente democrática se empeñen en negarle al público de toros la libertad de opinión

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. ¿Que 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, cuando 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 “¿quienes 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 inmutables 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 límtate 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 estas 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 ayudarle”, 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.

Granada, octubre de 2000

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”.

XOSÉ GARRIDO

(MONFORTE DE LEMOS, GALICIA 1968)



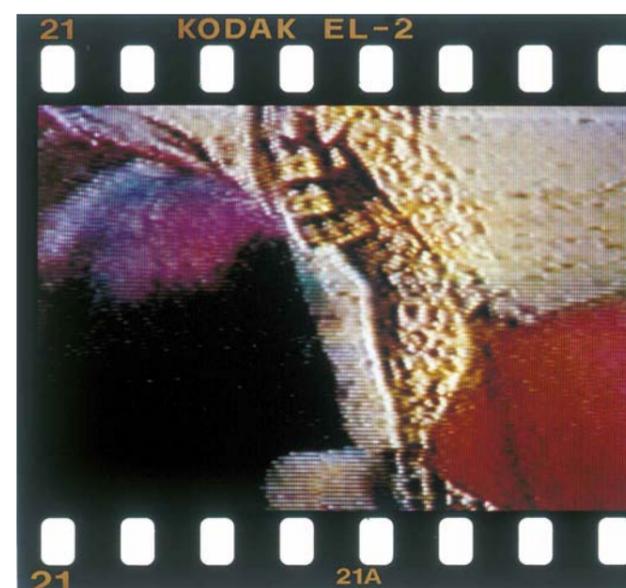
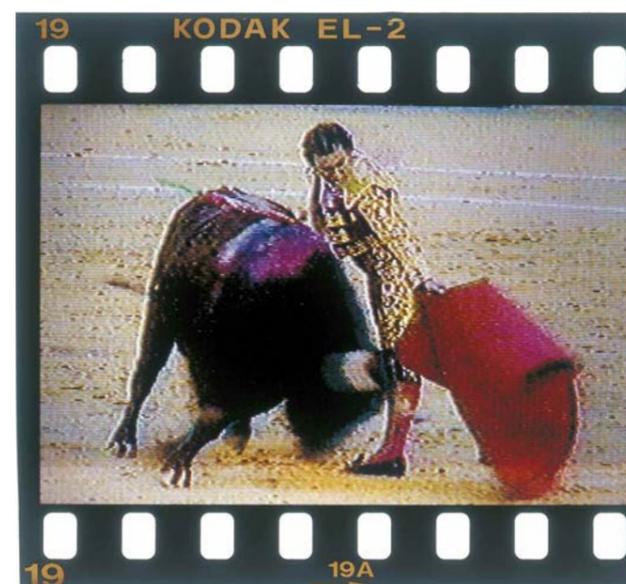
Fotógrafo especializado en arquitectura, patrimonio y etnografía. Desde hace ocho años, trabaja en un abundante número de proyectos sobre el patrimonio arquitectónico y cultural de Galicia para diversas instituciones públicas y privadas.

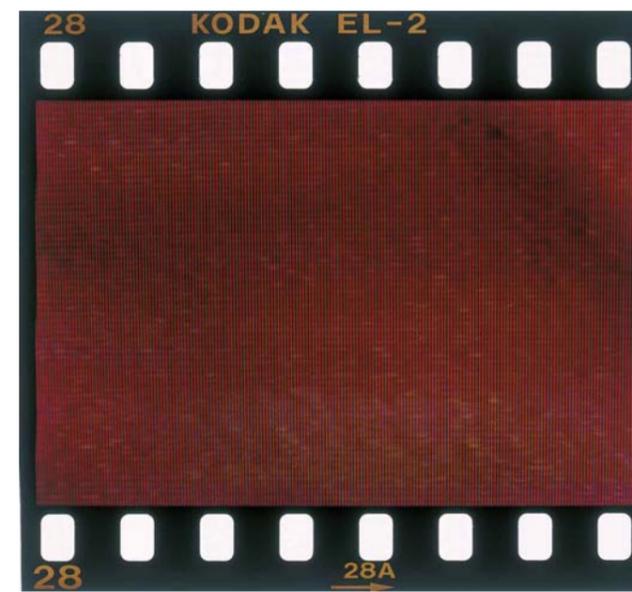
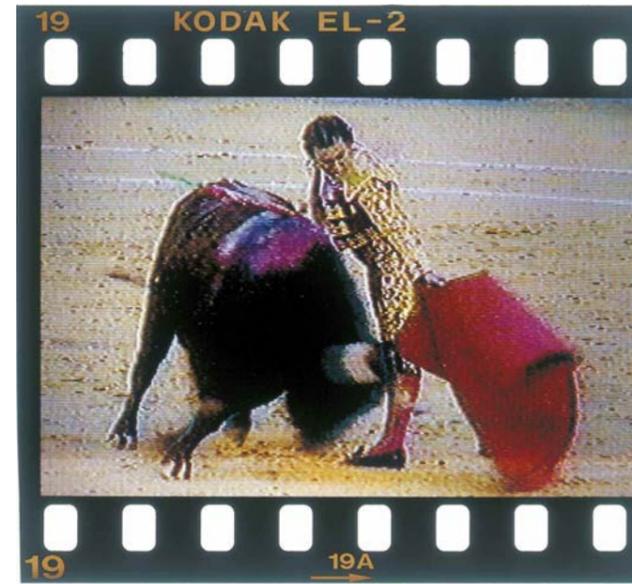
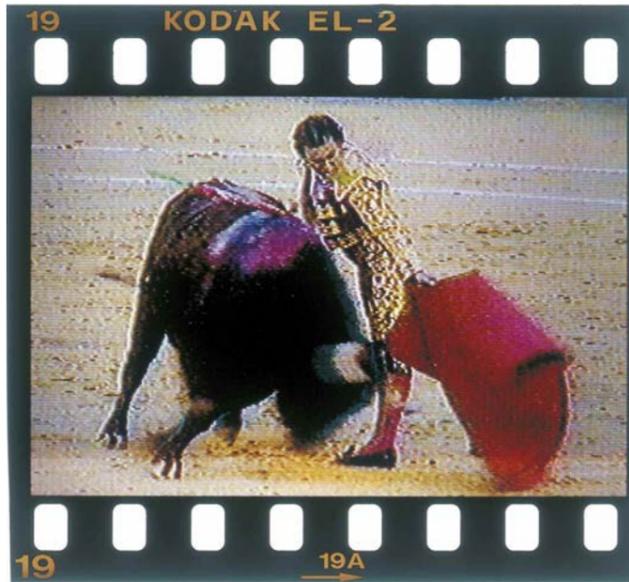
Durante los últimos diez años ha viajado por todo el mundo realizando reportajes y desarrollando diversos trabajos sobre hábitat, sociedad y patrimonio, destacando entre los últimos, la documentación fotográfica de la obra arquitectónica de Thomas Jefferson en Virginia (EE.UU.), el estudio de las arquitecturas de barro en los valles presaháricos (Marruecos) o la documentación y seguimiento de la instalación de radioescuelas en los campamentos de refugiados saharauis al sur de Argelia.

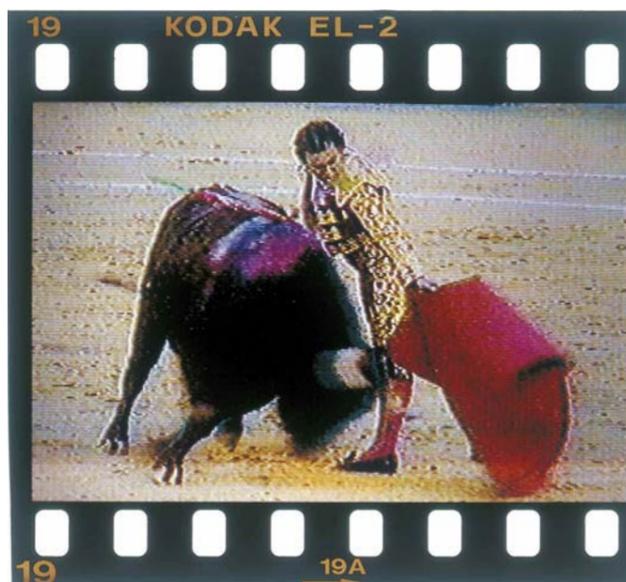
Otros países en los que ha desarrollado su trabajo son Cuba, Egipto, Túnez, Mauritania, Bulgaria, Portugal, Italia, Sahara Occidental, etc...

Su trabajo es habitualmente editado en numerosas publicaciones, libros, guías culturales y de viaje, así como en diversas revistas especializadas y en exposiciones monográficas de carácter divulgativo.

También desarrolla una intensa labor como director de fotografía en producciones audiovisuales cinematográficas y videográficas, en los campos de la ficción y el documental.







MIQUEL BARCELÓ, TOROS TOROS Y MATERIA

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS



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 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 derviche 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 condición *a priori* para el exacto conocimiento, o mero acercamiento a el, 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

⊙

**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.**

⊙

Fernando González Viñas es Historiador del Arte.

Miquel Barceló, nacido en 1957 en Felanitx (Mallorca) es uno de los pintores españoles más cotizados y de mayor proyección internacional.

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 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 a 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 Paris, 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. Porque 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 explotar. 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 desarrolla 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 torrear. 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

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.

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 explotar.

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 Nimes 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 dá cabida a supuestos artistas que no nombraré para no mancillar para siempre el nombre de Barceló a su lado. Sólo algunas plazas de toros 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.

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.

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).

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 Bischofsberger 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 matérico. 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 paseillo, Paseillo negro, El primero, El segundo, El tercero, La cuadrilla, Salida de chiqueros, 536 kilos, Verónica, La suerte de varas, Tres puertas, 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 millenario. 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 4 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

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 matérico.

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

¹ Ver González Viñas, Fernando. “Tauromaquia Balear” en Boletín de Loterías y Toros. nº 11, Dic. 99. Pag. 37–39.

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.

ANTONIO CALVACHE: TRAJE DE LUCES ...LUCES Y SOMBRAS

RAFAEL JURADO ARROYO

matálogo

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. Pertenece 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 pre-

Rafael Jurado Arroyo es Historiador y Crítico cinematográfico.

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-Danesa, proporcionan algunos de los mayores éxitos, exhibidos en nuestro país, durante las primeras décadas del siglo XX.

³ De forma errónea, en “El Cossio” aparece como originario de Jerez de la Frontera.

En el arte de la
fotografía Calvache
adquiere fama y
respetabilidad,
llegando a ser
nombrado fotógrafo
de la Casa Real

senta 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 plazas 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 Argentinita, Angelina Vilar, etc. Sin duda, su obra más famosa es el retrato 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 derrumbamiento 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.”⁷

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

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*

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 NOGUER, R. *El cine en la Zona Nacional 1936-1939*, Bilbao, Mensajero, 2000, págs. 127-128.



**Tras la guerra se
convierte en uno de
los referentes de Cifesa,
la productora más
importante del momento**



FILMOGRAFÍA:

- 1918. LA ESPAÑA TRAGICA, 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.
- 1940. BOY, Director. Guionista.

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 había 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-VIII-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.

REFLEXIONES EN TORNO A UNA IMAGEN: EL TORO EN LA CULTURA IBERICA

MIGUEL ÁNGEL DE LA FUENTE FRECHOSO
ANA DEL MORAL HURTADO



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 investigación 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



**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.**



Miguel Ángel de la Fuente Frechoso y Ana del Moral Hurtado son estudiantes de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba¹.

Se piensa que la llegada de los colonizadores a Occidente fue la transmisora de la imagen del toro como animal asociado a una divinidad

el impacto oriental se pone de relieve en la plástica ibérica a través de significativos ejemplares como el toro de Porcuna (Jaén)

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 IBERICA

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 IBERICA

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 esquina, 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.

en las civilizaciones mediterráneas el ganado vacuno siempre se tradujo como una fuente de inestimables recursos económicos.

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 romanización.

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.

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

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 funerario 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 IBERICO: INTERPRETACIONES CON BASE EN UN CONTEXTO ARQUEOLOGICO 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.

◉

**los testimonios
materiales que han
encauzado nuestras
ideas nos conducen al
ámbito funerario como
principal contexto
desde donde abordar
la imagen**

◉

**para el difunto ibérico,
la protección del toro
constituye una
garantía de vida
después de la muerte**

◉

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.

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): *Influjo griego 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 4000 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.

NOTAS

¹ 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 conocemos 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 rebaños 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).

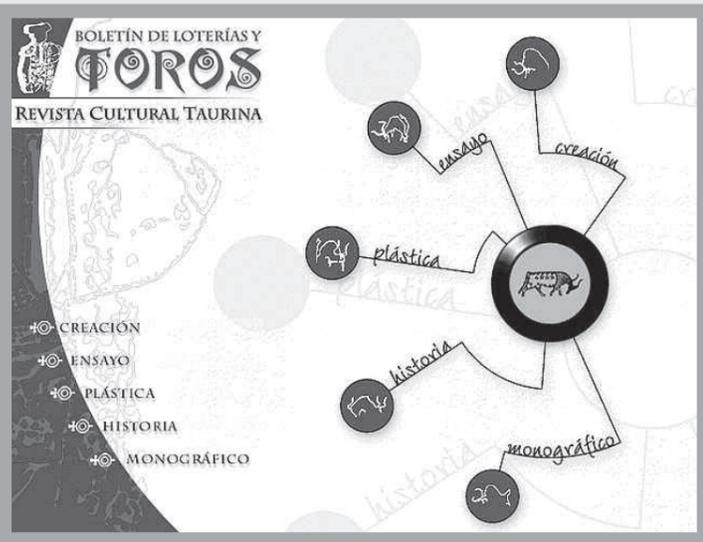
⁸ Con esta afirmación pretendemos facilitar al lector un marco geográfico donde poder ubicar las reflexiones que a lo largo del presente estudio se le irán ofreciendo, pero no nos parece lícito obviar el hecho de que no se trata de un dato significativo ni de especial relevancia, pues Andalucía y el 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).

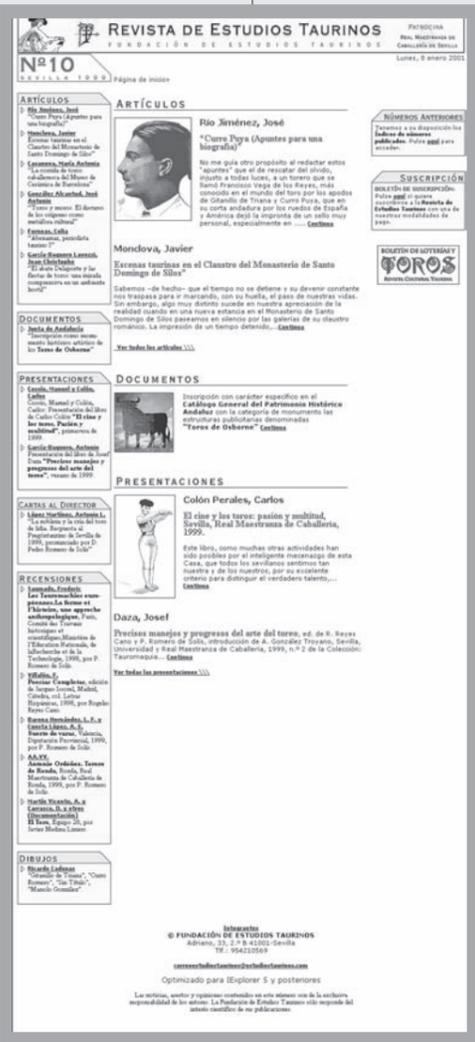
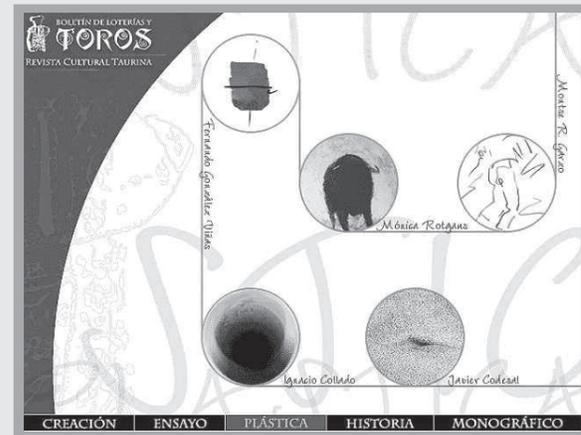
¹⁰ Consideramos oportuno matizar la diferencia que encontramos entre los conceptos de *fertilidad* y *fecundidad* en el contexto de las religiones mediterráneas, donde la idea de fertilidad se halla imbuida en un amplio simbolismo vegetal en conexión con la tierra, las aguas fluviales o el elemento femenino, 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 inadmisibile contradicción, pero sólo lo es en apariencia; la citada 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).



En internet
el Portal que te
lleva al mundo cultural taurino



www.taurologias.com



Con contenidos de las dos revistas españolas
especializadas: Revista de Estudios Taurinos
y Boletín de Loterías y Toros



EDICIÓN POR GENTILEZA DE: