



# BOLETÍN DE LOTERÍAS Y FOROS

NÚMERO 13

REVISTA CULTURAL TAURINA    NOVIEMBRE 2001

[www.taurologias.com](http://www.taurologias.com)



Pepe Puntas • Cristina Delgado • Luis F. Barona • Antonio E. Cuesta • Eduardo Pérez  
Fernando J. Reyero • R. Jordano Salinas • Fernando G. Viñas • Nicole Langbein



# BOLETÍN DE LOTERÍAS Y TOROS

REVISTA CULTURAL TAURINA  
www.taurologias.com

Número 13 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. Telf. 957 29 57 84

SUSCRIPCIONES: Agustín Jurado Sánchez. Telf. 957 75 27 65

E-MAIL: boletin@taurologias.com

PORTADA Y CONTRAPORTADA: Pepe Puntas

EDICIÓN POR  
GENTILEZA DE:



DISTRIBUCIÓN POR  
GENTILEZA DE:



## SUMARIO

5	EL ATRACTIVO DEL TORERO	5
	FERNANDO J. REYERO	
9	PINTAS DEL TORO DE LIDIA. EVOLUCIÓN HISTÓRICA	9
	LUIS F. BARONA HERNÁNDEZ ANTONIO E. CUESTA LÓPEZ	
15	EL PROTOTIPO RACIAL DE LA RAZA BOVINA DE LIDIA	15
	R. JORDANO SALINAS	
19	CADA UNO EN SU SITIO: SOLAMENTE UN SUEÑO	19
	EDUARDO PÉREZ RODRÍGUEZ	
27	JOZE PLEČNIK	27
	FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS	
33	"EL TORO Y EL MEDITERRÁNEO": SIMBOLISMO DE UNA EXPOSICIÓN	33
	CRISTINA DELGADO LINACERO	
40	OH, MANOLETE! VERMUTUNGEN ÜBER EINEN MYTHOS UND ÜBER EINE GESELLSCHAFT, DIE IHN AM LEBEN HÄLT	40
	NICOLE LANGBEIN	
41	AY, MANOLETE CONJETURAS SOBRE UN MITO Y UNA SOCIEDAD QUE LO MANTIENE VIVO	41
	NICOLE LANGBEIN	

### OBRA GRÁFICA

4, 22, 23 PEPE PUNTAS 24, 25, 26

# EL ATRACTIVO DEL TORERO

FERNANDO J. REYERO



En los últimos años del siglo pasado las plazas de toros se vieron inundadas de prendas íntimas femeninas que tiraban ellas sin ningún recato a los toreros, a algunos toreros. En los hoteles taurinos, los días de corrida, puede verse una multitud de féminas a la caza del torero. La mayoría no pasa del vestíbulo... Las cuadrillas cuentan...

En un hotel granadino, hace unas pocas ferias del Corpus, se organizó un revuelo en los pasillos de la segunda planta. Un joven matador alternaba en quites con dos señoritas; cada una de ellas estaba en una habitación distinta, y por supuesto cada una pensaba que era la única en recibir los cariños del torero. Pero como las mentiras tienen las patas muy cortas y las intermitentes ausencias mosquearon a las homenajeadas, ambas terminaron descubriendo el pastel, escandalizando en los pasillos y haciendo intervenir al diplomático director del hotel, que no era la primera vez que se encontraba en una parecida.

Los tiempos no cambian tanto; o ¿se creen que esto es cosa de hoy? En 1891, a Rafael Bejarano, torero de Córdoba, una mujer le tiró al redondel los zapatos, las medias, las enaguas y... no la dejaron seguir. Hace ahora más de treinta y cinco años, a Mario Cabré le arrojó una señora desde el palco que ocupaba una pitillera de plata. Dentro de la pitillera había una tarjeta con las señas de la dama en cuestión, la llave de su piso y dos preservativos. A eso se llama tener imaginación fecunda, corazón apresurado y sexo ardiendo. El matador no acudió al cite: "no me gustó que me tasara, así, a ojo, como acompañante para sólo dos viajes".

Aunque es posible que lo contado no sea más que otra ficción del gran artista Mario Cabré, el matador catalán fue, a más de buen torero de elegantes maneras, poeta, autor teatral y actor. Precisamente una actriz, Ava Gardner, habla de él en sus memorias dejando al descubierto una faceta de Cabré que a la postre es demasiado común entre el género masculino: apuntarse, en cuestión de faldas, tantos que no le correspondían.

*"Mario played Juan Montalvo, my bullfighter lover, in the picture, and his ambition was to continue the role in the real life. Unfortunately, Mario got*



**En los hoteles taurinos,  
los días de corrida,  
puede verse  
una multitud  
de féminas a la caza  
del torero.**



“... y rasgando el silencio, de pronto, suena una voz femenina, rota de pena, no te tires, Reverte, ¡vente conmigo!”

*carried away confusing his onstage and offstage roles. In every country in the world, you find men who are pains in the ass. Mario was a spanish pain in the ass, better at self promotion than either bullfighting or love.”<sup>1</sup>*

Mario conocía el refrán *quien la sigue, la consigue*; quizá Ava no. O quizá Ava, como ella defiende en sus memorias, tomó demasiados solysombras aquella noche española, llena de canciones, aromas y sensaciones. El caso es que —comenta— *“me encontré a la mañana siguiente, en la cama con Mario Cabré”*. El matador quería continuar un romance que nunca existió para la americana y sólo fue una rentable promoción para Cabré y sabroso cotilleo para la prensa nacional; en la situación aquella, las historias así convenían a todos... Mario se comportaba en público y declaraba en los medios como si fuera un hecho el que Ava y él eran pareja; en privado el rechazado galán amenazaba con matar o hacer matar a Frank Sinatra, el verdadero amor de la actriz durante la época.

No por estos sucedidos vayamos a decir que Cabré era un fantasmón y el sucedido de los dos condones y la llave no es verdadero. Podría no serlo. *Si non é vero...* Bastaría para que lo fuese que alguna vez estuviera en la mente del maestro. Los artistas son así. Los mundos pensados, ¿son menos reales que los mundos sentidos?

El torero seduce al ser dominador, vencedor, del toro, macho totémico por excelencia. Al morir el animal de mano del hombre, quizá haya una transmisión de su poder al torero matador. En esa hipnosis queda, acaso, prendido el espectáculo que por ello tiene subyacente al erotismo.

Todos los ingredientes de la corrida —de toros, por supuesto— hechizan y erotizan de una forma misteriosamente atrayente: sangre, vino, fuerza, ligereza, riesgo, audacia, coreografía, armonía, muerte, pasión. Un escrito de Villaespesa capta esto magistralmente:

*“... y rasgando el silencio, de pronto, suena una voz femenina, rota de pena, no te tires, Reverte, ¡vente conmigo!”*

Agustín de Foxá ha contado cómo en Lima se presentó una muchacha en el hotel, en el cuarto del matador, a que éste la hiciera suya tal y como llegaba de la plaza: sucio, sudado y meado; a que le arañase sus carnes blancas, casi virginales, con el roce de caireles y lentejuelas.

Luis Miguel Dominguín —a quién en su última visita a Granada oí decir que si no hubiese habido mujeres en los tendidos él nunca hubiese sido torero— tuvo, entre sus muchos lances amorosos, varias anécdotas semejantes. Y decía el maestro que dejarse el torero poseer así, después de la corrida —de toros— es como tomar un baño japonés, sedante, y sentirse masajeado por una geisha. Es ella la que lo hace todo. Es la ofrenda al dios macho, vencedor del otro gran macho muerto en la arena.

El caso de Luis Miguel sería calificado por algunos modernos especialistas como un sexoadicto. Algunos han hablado del donjuan que Miguel llevaba dentro desde casi niño. No olvidemos que (hay que ver la atracción física que un torero provoca) la virginidad de Luis Miguel fue comprada por una guapa americana. Veinte dólares dio la chica a Pepe y Domingo por ir con

el hermano menor *a dar un paseito*. Desde entonces el precoz amante y torero hacía faena a cuanta mujer se le ponía por delante: a una monja novicia a punto de hacer los definitivos votos o a la novia de un amigo, que se casaba al día siguiente.

El matador es el centro de la atención femenina, pero ésta salpica a los demás componentes de la cuadrilla, que también son toreros, también visten de luces y también burlan al toro. Banderilleros y picadores cuentan historias en las que los miembros de la cuadrilla lidian muy contentamente lo que desecha el maestro...

El toro se encuentra asociado en el subconsciente a la fecundidad, a la virilidad, a la capacidad genésica. Al hombre que se muestra dominador del toro ¿se le atribuye la posesión de los atributos viriles de la fiera vencida?

La actividad testicular del toro se acrecienta durante la corrida y el índice de motilidad de los espermatozoos recogidos de las vesículas seminales del animal tras una dura lidia es muy superior al que presentan en cualquier otro momento. Es decir: durante la corrida, el toro es más macho que nunca. ¿Ocurrirá lo mismo con el torero y eso es intuido de alguna manera por la mujer, para desearlo, y por el hombre para envidiarlo?

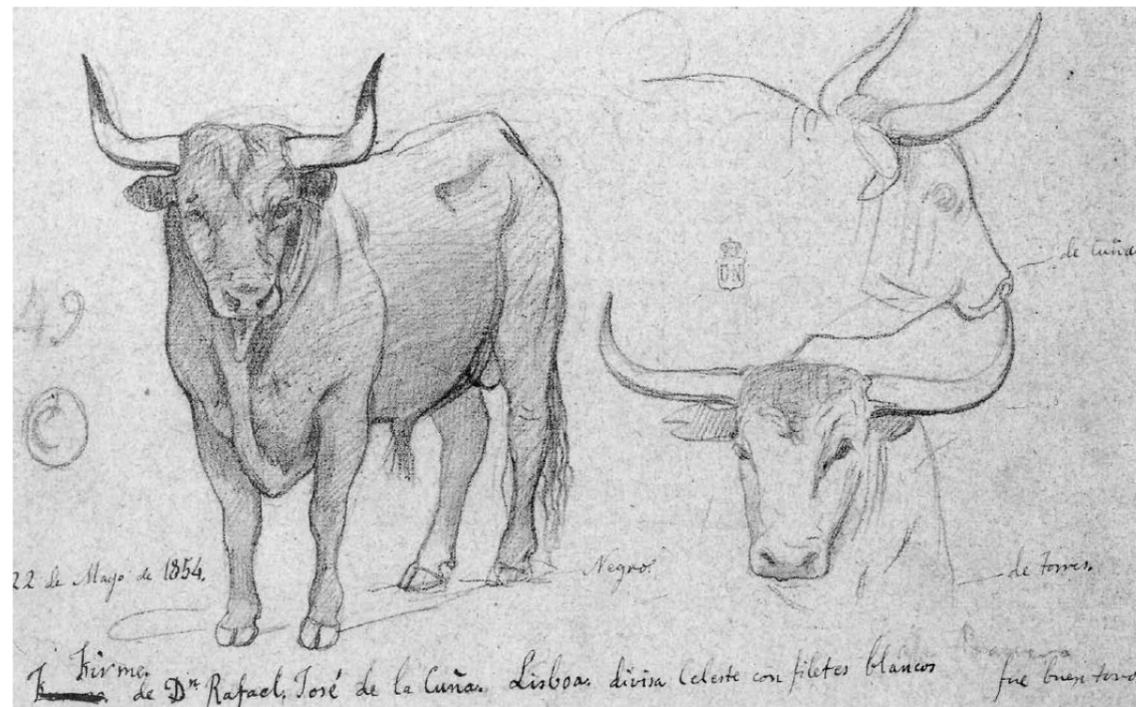
A lo largo de la Historia, el torero ha ido, en efecto, envuelto en un halo hipersexual que se le presupone por el sólo hecho de serlo. Basta acudir a la literatura, la poesía, las versiones —más o menos hagiográficas— de las biografías de los distintos matadores, el cine, la zarzuela o el teatro; cualquier referencia que al torero y su mundo se hace desde las otras artes, lleva aparejado algún aspecto de supersexualidad o *sex-appeal* para con el personaje.

**La actividad testicular del toro se acrecienta durante la corrida y el índice de motilidad de los espermatozoos recogidos de las vesículas seminales del animal tras una dura lidia es muy superior al que presentan en cualquier otro momento.**

<sup>1</sup>“Mario hacía el papel de Juan Montalvo, mi amante torero en la película, y era su intención continuar tal papel en la vida real. Desgraciadamente Mario se pasó de la raya al confundir sus papeles dentro y fuera de la escena. En cada país del mundo puedes encontrarte tipos coñazo. Mario era un coñazo español, mucho mejor en su autopromoción que en los toros o el amor”. (Ava Gardner, *Ava: my story*, Bantam books edition, 1992)

# PINTAS DEL TORO DE LIDIA. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

LUIS F. BARONA HERNÁNDEZ  
ANTONIO E. CUESTA LÓPEZ



Figuras 1 y 2

La obtención y recogida de rasgos, signos y caracteres, naturales o impuestos, de un animal es lo que se conoce por identificación. Desde que el hombre se convierte en ganadero surge una necesidad de identificar a los animales. Por una parte, de manera natural por los caracteres propios del individuo, y por otra añadiendo signos o marcas que permanecieran sobre éste y que permitiesen de forma rápida y segura esta identificación, evitando el posible cambio de forma fraudulenta.

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

El vacuno de la Península Ibérica, por sus características evolutivas y su peculiar rusticidad, ha mantenido un gran polimorfismo cromático en sus faneros, fruto de la combinación de los tres colores básicos (rojo, negro y blanco) que ha dado como resultado una amplia gama de coloraciones. En el toro de lidia, esta variedad se refleja aún mejor que en el resto de las razas bovinas. Esto es debido a su peculiar método de selección que desde sus inicios fue buscando en animales rústicos y cerriles una aptitud distinta a la del resto de bovinos domésticos. Su acometividad y bravura. De ahí que tanto su morfología como su coloración muestren un alto grado de variación. Esto es particularmente evidente si comparamos la gran cantidad de modalidades de sus encornaduras, o las oscilaciones extremas entre los perfiles frontonales, su proporción y tamaño. Por ello la dificultad de establecer una individualización basándonos en el concepto tradicional de carácter etnológico.

La coloración externa de los bovinos (efecto cromático resultante del color de la piel y el pelo) ha venido denominándose de manera clásica como

Luis F. Barona Hernández y Antonio E. Cuesta López pertenecen a la Facultad de Veterinaria de la Universidad de Córdoba.

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

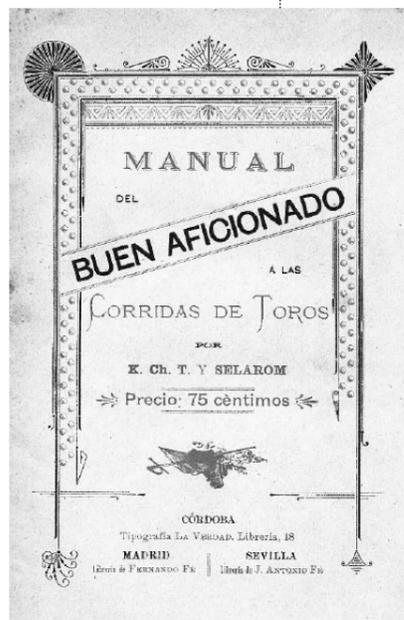


Figura 5

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

*Albos* — Pinta blanca. Por derivación *albahío*.

*Robios* (*rubeos=rubio encendido*).

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

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

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

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

Posteriormente varios autores siguen comentando en sus obras las relaciones entre la coloración y la aptitud. Así encontramos Alonso de Herrera y Fray Miguel Agustín (1772), quienes respectivamente introducen las capas remendadas y los colores bayo y gris. Es José Antonio Valcárcer quien en 1770 cita por primera vez las capas berrendas en negro y colorado. Otro autor de la época, Juan Francisco Calvo y Cavero, también recoge citas sobre el color y comportamiento en 1789. No obstante en esta larga lista de autores se bosquejan prácticamente los mismos nombres y cualidades sin incluir ninguno todavía una sistemática normalizada. Es más, podemos encontrar una mayor riqueza en alguno de los primeros carteles que con motivo de las celebraciones taurinas salen a la luz. Apreciamos este hecho

en un cartel de 1792 en el que actuaban Pedro, José y Antonio Romero (propiedad de Don Rafael Cabrera Bonet, parte del cual reproducimos) (figura 6) en el que vemos una riqueza y variedad de nombres que nada tiene que ver con los incluidos en los tradicionales libros de agricultura y zootecnia (permítasenos la expresión) y en los que incluso se va haciendo alusión a lo que más adelante se denominará "particularidades complementarias", así como a la conformación de las encornaduras. Podemos afirmar pues, que el lenguaje taurino se adelantó al académico de la época.

Es sólo a partir de principios del siglo XIX, cuando se inicia el estudio de temas sobre buiatría. La primera remisión academicista hacia el tema la realiza en 1818 don Francisco González, profesor de Patología de la Real Escuela de Veterinaria de Madrid. Pero a quien realmente debemos atribuir el inicio de la sistemática de las pintas de bovino, por extensión del de lidia, es a don Nicolás Casas de Mendoza, también profesor de la Real Escuela de Veterinaria, en la tercera edición de su obra titulada *Esterior (sic) de los principales animales domésticos* (1850). Incluso él mismo reconoce haberse valido de la tradición oral al hacer acopio de los nombres "Para determinarlos (colores) nos hemos valido de uno de los ganaderos más inteligentes e instruidos bajo todos los conceptos y de los más acreditados no sólo en la excelencia de sus reses, sino por el número". A mediados de este siglo, el célebre pintor Manuel Castellano realizó una serie de apuntes y dibujos en los corrales de la antigua plaza de toros de Madrid, situada en las cercanías de la Puerta de Alcalá (figuras 1,2,3 y 4), en muchos de los cuales además de anotar su procedencia, hierro y divisa, observamos anotaciones acerca de la coloración de la pinta.



Figura 3



## BIBLIOGRAFÍA

- ABU – ZACARIA, 1802. *Libro de agricultura*. Traducido por José Antonio Banquerf. Madrid.
- ALONSO DE HERRERA, G., 1818. *Agricultura general*. Real Sociedad Económica Matritense. Madrid.
- APARICIO, G., 1956. *Exterior de los animales domésticos. Morfología externa*. Imp. Moderna, Córdoba.
- BELLSOLÁ, J., 1912. *El toro de lidia*. Imprenta de Antonio Marzo. Madrid.
- CABRERA BONET, R., 1990. *Los toros de Castellano*. Unión de Bibliófilos Taurinos. Madrid.
- CABRERA BONET, R., 1997. *Evolución de los encastes del toro de lidia*. Torreblanca impresores artesanos. Madrid.
- CALVO Y CAVERO, J.F., 1789. *Disertaciones sobre caballos, bueyes, mulas...* Zaragoza.
- CASAS DE MENDOZA, N., 1850. *Exterior de los principales animales domésticos*. Tercera edición. Madrid.
- CORTÉS, J., 1896. *Tratado teórico-práctico de tauromaquia*. Imp. Artística de Müller y Zavaleta. Bilbao.
- GONZÁLEZ F., 1818. *Memoria del ganado vacuno destinado a la agricultura y comercio*. Zaragoza.
- K.CH.T. Y SELAROM, 1900. *Manual del buen aficionado a las corridas de toros*. Tipografía La Verdad. Córdoba.
- PRIETO Y PRIETO, M., 1883. *Tratado de ganado vacuno*. Madrid.
- SÁNCHEZ BELDA, A., 1981. *Identificación animal. Publicación de extensión agraria*, MAPA. Madrid.
- SÁNCHEZ LOZANO, J., 1882. *Manual de tauromaquia*. Francisco Álvarez y C.a, editores. Sevilla.
- SÁNCHEZ NEIRA, J., 1879. *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*. Madrid.
- SANTA COLOMA, J., 1870. *La tauromaquia*. Imprenta de M. Minuesa. Madrid.
- SANZ EGAÑA, C., 1959. *Historia de las capas o pintas del toro*. Ganadería XV (172).
- VALCÁRCER, J.A., 1770. *Agricultura general y gobierno de la Casa de Campo*. Valencia.
- VÁZQUEZ, L. y varios, 1896. *La tauromaquia por... "Tauromaquia de Guerrita"*. Madrid.
- VILLA, S. de la., 1885. *Exterior de los principales animales domésticos*. Madrid.

# EL PROTOTIPO RACIAL DE LA RAZA BOVINA DE LIDIA

R. JORDANO SALINAS



Según estudios paleontológicos relacionados con el origen de los bóvidos, el género *Bos* tendría, entre sus ascendientes desaparecidos, numerosas formas ancestrales, como el *Bos longifrons* o *brachyceros*, el *Bos primigenius* y el *Bos frontosus*, entre otros. Sin embargo, hay quien no admite otros ascendientes de todas las razas actuales de toros que el uro o toro salvaje del periodo neolítico y que ha subsistido en algunos países hasta el siglo XVII. El resto de especies del género *Bos* serían razas o subespecies del *Bos taurus primigenius*. El área geográfica del uro se extendía desde el oeste de Europa (España, etc.) hasta la China. Del uro derivan todas las razas de toros existentes, y no del bisonte de Europa (Cossío, 1974).

Aunque se tienen referencias de festejos taurinos desde el siglo XV (la ganadería brava más antigua data de este siglo), el toro de lidia comenzó a seleccionarse como raza específica para la producción de animales destinados a los festejos taurinos a finales del siglo XVII (consta que Felipe IV poseyó una vacada importante en Aranjuez) no quedando formalmente constituido hasta mediados del siglo siguiente. Fue en esta época cuando surgen una serie de ganaderías principales, de las que derivan, en mayor o menor medida, los toros que se lidian en la actualidad (Rodríguez Montesinos, 1991). Para dicho autor estas vacadas han sido consideradas como castas fundacionales y matriz de la cabaña brava que ha llegado a nuestros días.

Para la mayoría de los expertos, los encastes, originados en el siglo XVIII, que dieron lugar a los actuales toros de lidia son los que criaban tres familias: Jijón (Jijona) de Villarrubia de los Ojos del Guadiana, Ciudad Real; Vázquez (Vazqueña); y Condes de Vistahermosa (Vistahermosa), ambas de Utrera (Sevilla). Otras castas o encastes originales que mencionan varios autores son Cabrera, Gallardo y Navarra.

En realidad durante los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX, los toros de diferentes regiones de España tenían estampas muy características que los diferenciaba claramente entre sí y se les denominaba por el nombre de la tierra donde pastaban (jarameños, navarros, andaluces, etc.). Actualmente se tiende a la unificación de características o prototipo estándar, predo-

R. Jordano Salinas es profesor titular de la Facultad de Veterinaria de la Universidad de Córdoba.

El presente artículo pretende llamar la atención sobre la reciente publicación y entrada en vigor de una disposición legal (Real Decreto sobre el prototipo racial de la raza bovina de lidia)



Judío de Miura (casta Cabrera) lidiado por Rafael Guerra *Guerrita* en Sevilla el 18 de abril de 1895

minio de capa negra como recuerdo de la sangre o encaste de Vistahermosa, que se ha mezclado con todos los otros, (Pérez Santos, 1996). En este sentido Domecq y Díez (1985) considera que la selección ha modificado la morfología del toro de lidia.

El presente artículo pretende llamar la atención sobre la reciente publicación y entrada en vigor de una disposición legal (Real Decreto sobre el prototipo racial de la raza bovina de lidia) que a nuestro entender tiene gran trascendencia para las organizaciones y asociaciones de criadores de toros de lidia oficialmente reconocidas.

En efecto, el preámbulo del Real Decreto 60/2001, de 26 de enero sobre prototipo racial de la raza bovina de lidia (BOE nº 38 de 13/02/01) en su exposición de motivos considera que *la finalidad de la presente reglamentación es contener el prototipo racial de la raza bovina de lidia, a los solos efectos de dotar del marco normativo apropiado que garantice que la inscripción en los libros o registros de los animales por la organizaciones y asociaciones de criadores oficialmente reconocidas se ajustan a unos mismos estándares de pureza.*

En la mencionada disposición legislativa se hace referencia a los libros o registros genealógicos y la normativa de la Unión Europea (UE) exige que todas las razas autóctonas de sus Estados miembros dispongan del correspondiente Libro Genealógico (LG). El LG de la Raza Bovina de Lidia se creó en 1990 y es un libro, registro, fichero o sistema informático del que se encarga bien una Organización o una Asociación de ganaderos reconocida oficialmente por el Estado, y en el que se inscriben o registran animales de raza pura de la especie bovina de lidia, haciendo mención a sus

ascendientes. Consta de tres registros: fundacional (ejemplares machos y hembras que perteneciendo a ganaderías inscritas cumpla unos condicionantes preestablecidos); de nacimientos (crías de ambos sexos obtenidos de progenitores pertenecientes a los registros fundacional o definitivo, la inscripción está condicionada al cumplimiento de una serie de exigencias) y definitivo (animales procedentes del registro de nacimiento descritos en los casos anteriores, previa solicitud del ganadero a la asociación encargada del desarrollo del LG correspondiente). Las cuatro organizaciones de ganaderos de reses de lidia que agrupan, sólo en España, más de un millar de ganaderías son por orden de antigüedad: Unión de Criadores de Toros de Lidia (U), Asociación Nacional de Ganaderías de Lidia (A), Agrupación Española de Ganaderos de Reses Bravas (E) y Ganaderos de Lidia Unidos (L).

El citado Real Decreto 60/2001 consta de un artículo único sobre prototipo racial de la raza bovina de lidia, dos disposiciones finales (título competencial y entrada en vigor) y dos anexos: Reglamentación por la que se establecen los criterios básicos de determinación del prototipo racial del bovino de lidia, que consta de tres artículos (morfortipo, caracteres regionales y prototipo racial por encastes) y Definiciones (un total de noventa y cinco agrupadas por orden alfabético desde *acapachado* a *zancudo*).

En el artículo 3 (prototipo racial por encastes) se mencionan seis castas:

1. CABRERA (encaste Miura).
2. GALLARDO (encaste Pablo Romero).
3. NAVARRA.
4. VAZQUEÑA.
5. VISTAHERMOSA, con los encastes siguientes:



Cocinero de D. Félix Gómez (casta Jijona) lidiado por Rafael Guerra *Guerrita* en Madrid el 17 de mayo de 1894.

- Murube-Urquijo
  - Contreras.
  - Saltillo.
  - Santa Coloma, con tres líneas de origen común (Buendía, Graciliano Pérez-Tabernero y Coquilla).
  - Albaserrada.
  - Urcola.
  - Parladé, del que derivan: Gamero-Cívico, Pedrajas, Conde de la Corte, Atanasio Fernández, Juan Pedro Domecq, Núñez y Torrestrella.
  - Cruces con la casta Vistahermosa: encaste Hidalgo-Barquero, Vega-Villar y Villamarta.
6. OTRAS CASTAS (incluiría a ganaderías creadas a base de cruces más o menos fijados entre algunos de éstos).

#### REFERENCIAS

- Anónimo. 2001. Real Decreto 60/2001, de 26 de enero sobre Prototipo Racial de la Raza Bovina de Lidia. Boletín Oficial del Estado (BOE) nº 38 : 5255-5261 (13/02/01).
- Cossío J.M<sup>a</sup>. 1974. *Los Toros: tratado técnico e histórico*, tomo 1 7<sup>a</sup> ed. Espasa Calpe, S.A. Madrid.
- Domecq y Díez A. 1985. *El toro bravo*. Espasa Calpe, S.A. Madrid.
- Pérez Santos C. 1996. *Toro de Lidia: características morfológicas externas*. Aritza Comunicación, S.L. Barcelona.
- Rodríguez Montesinos A. 1991. *Entre campos y ruedos*. Sociedad Gestora de Estudios e Información, S.A. Madrid.

## CADA UNO EN SU SITIO: SOLAMENTE UN SUEÑO

EDUARDO PÉREZ RODRÍGUEZ



No hace muchos días, en unas jornadas taurinas auspiciadas por mi Universidad, oí, en boca de un político metido a presidente de corridas de toros gracias a su condición de aficionado, que hay que “ir al campo para ver al toro en su sitio”.

Pronunciaba esta frase defendiendo la tesis de que los equipos gubernativos y veterinarios, a través de los cuales se realiza, en gran parte, la intervención administrativa del Estado, deben desplazarse hasta las fincas ganaderas para comenzar allí el examen de los astados que después habrán de lidiarse en su plaza. Se trata, decía, de hacer un reconocimiento preliminar que permitiría disponer de más elementos de juicio al hacer el definitivo en las dependencias de la plaza de toros.

Esta opinión no es compartida por todos los miembros de esos equipos, sino que más bien al contrario, provoca un profundo cisma entre ellos. He tenido ocasión de oírlos debatir sobre el tema en varias ocasiones, y como resumen de la otra postura recuerdo la frase lapidaria con la que zanjó un debate un representante de los colegios de veterinarios. El tiempo transcurrido, y mi memoria deficiente, me impiden reproducir textualmente su opinión, pero aquel señor vino a decir que estaba de acuerdo con lo de ir a las ganaderías para realizar los reconocimientos siempre que la normativa escrita lo contemplase, junto con la asignación de dietas de viaje. Lo que sí recuerdo con toda nitidez, por motivos obvios, es que esa normativa debería contemplar con toda precisión “quién paga las putas”.

Es evidente que a todo aficionado le gusta ir al campo para ver toros, le basta con sentarse en una peña y observarlos embelesado durante horas, y si además puede hablar con los vaqueros y conocedores, pues miel sobre hojuelas. De conversar con el propio ganadero y fotografiarse con él, puede llegar al éxtasis. Por eso es perfectamente comprensible que los presidentes como el que nos ocupa, que siempre están haciendo gala de su condición de aficionados, quieran ir al campo con cualquier excusa, aunque les cueste la gasolina, porque la comida no me lo creo.

Sin dudar de la honradez e insobornabilidad de nadie, creo que esta práctica limita, aunque sea subliminalmente, la libertad de los citados equipos a la hora de actuar oficialmente, porque lo de la visita al campo, por mucho que digan, lo hacen a título personal. Además propicia situaciones nada edifi-

*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.*



**La frase “hay que ver al toro en el campo que es su sitio”, me sugirió, por analogía, que el sitio de ver al torero debe ser su casa.**



**Esta idea, que en principio parece un dislate, se contrasta empíricamente analizando los contenidos de la prensa del corazón en cualquiera de sus modalidades. Se comprueba allí que lo que más interés concita de la vida de las figuras de la torería, no es su actuación pública, sino cuestiones estrictamente personales**



cantes como la que presencié en la plaza de toros de Granada: un viejo rejoneador reprochándole, en público, al presidente la no concesión de la segunda oreja a su rubio hijo, también rejoneador, y gritándole “¿cómo te portas así con nosotros con lo bien que te tratamos en la finca cuando fuiste a visitarnos!”.

Por ello, como representante de los abonados y aficionados de Andalucía, me opongo frontalmente a ese tipo de visitas, y si alguien las efectúa, basándose en que no están prohibidas, nos dirigiremos al Delegado de Gobierno de la provincia correspondiente poniendo en cuestión la idoneidad de su nombramiento en años sucesivos.

Pero no eran estos los derroteros que yo quería seguir, sino otros más amables. La frase “hay que ver al toro en el campo que es su sitio”, me sugirió, por analogía, que el sitio de ver al torero debe ser su casa.

Esta idea, que en principio parece un dislate, se contrasta empíricamente analizando los contenidos de la prensa del corazón en cualquiera de sus modalidades. Se comprueba allí que lo que más interés concita de la vida de las figuras de la torería, no es su actuación pública, sino cuestiones estrictamente personales como, la nueva chica con la que sale de copas, el baño que se da en las playas del Caribe, o los detalles de su separación matrimonial. Estas cuestiones cada día mueven mayores cantidades monetarias, lo que indica que la evolución puede ir por esos derroteros.

Tras la mesa redonda donde se vertieron estas opiniones, llegó la reunión invernal con los amigos ante unas botellas de vino con sus correspondientes tapas, y mi organismo, acostumbrado a frugales cenas, se resintió. El sueño de aquella noche fue muy ligero, y en mi mente bullían estas ideas y la preocupación por el porvenir de los que no son figuras del toreo, ¿cual sería su sitio? Puesto que no tienen acceso a esa feria de vanidades ¿que harían los aspirantes? Evidentemente, como lo que de verdad tiene interés es su vida privada, tendrían que limitarse a concursar en programas televisivos que la pusieran de manifiesto, al estilo del Gran Hermano. Aseándose, limpiando, cocinando, cantando, buscándose pareja y refocilándose con ella, demostrarían sus capacidades. El ganador obtendría el derecho a promocionar hacia la prensa rosa.

Esa promoción se llevaría a cabo en una ceremonia en la que el hombre coincidiera con el toro, para justificar así la condición que a partir de ahora se le va a adjudicar. Es sabido que si esta ceremonia se celebra en un lugar público puede aparecer gente retrógrada y montaraz que, amparándose en sabe Dios qué zarandajas, reventase el espectáculo exigiendo determinados comportamientos al hombre y animales, que en caduca terminología del siglo XX, diríamos bravos e íntegros. Los inconvenientes de esta opción son múltiples; además de poder resultar soez y desagradable, podría ocasionar alguna desgracia y lo que es peor, reportaría unos beneficios económicos despreciables, en comparación con la que a continuación se propone.

Lo ideal sería organizar algo elegante, sólo con gente guapa, en algún marco incomparable, como por ejemplo algún cortijo con mucho sabor. El lugar debe ser de difícil acceso para controlar a los asistentes y poder vender la exclusiva del acontecimiento. Con el neófito alternarían figuras ya consagradas, la nobleza del toreo, que revalidarían la condición de torero y por ello los animales deberían ser jóvenes y agradables, pues tampoco se trata de incrementar inútilmente los costes del ganadero.

Como es lógico tendría mucho más interés un reportaje a todo color sobre una orgía corrida en esos bonitos parajes, pero hay que comprender la necesidad de obtener o revalidar la condición de torero, y lo que se trata es de aprovechar de forma lúdica, y rentable, esta ineludible situación por la que los protagonistas han de pasar.

Vistos cuales son los sitios en los que hay que ver a los dos protagonistas, y que son tan lejanos ¿dónde hay que colocar al espectador que todavía no tiene el don de la ubicuidad? ¿cuál es el sitio del público? Este último es un concepto caduco, pues sus integrantes deberían estar disgregados, cada uno en el sillón de su casa, consumiendo revistas del colorín, que en eso tendrán que transformarse las taurinas actuales (algunas casi lo son ya), viendo en la televisión programas al estilo del citado anteriormente, cuyos concursantes aspiren a la condición de toreros, y consumiendo también documentales sobre la vida privada del toro en el campo. Esto en los días laborables, para los festivos los más aficionados contratarían paquetes turísticos que le llevarían por diversas ganaderías para que allí, en su sitio, pudiesen contemplar al toro. Los actuales empresarios serían los grandes “tour operadores”, y los ganaderos que reconvertirían sus instalaciones preparando casetas de observación camufladas y lujosos alojamientos rurales (cosa que ya hoy está ocurriendo), engrosarían el sector de la hostelería.

Del toro, lo realmente interesante sería la forma de pacer o de abrevar (que es lo que hace en el campo, su sitio) y los aficionados más acérrimos observarían su embestida en las fotos de los tauro-saraos que otorgan o revalidan condición, para intentar adivinar su comportamiento ante un suculento carro de paja.

Del torero, y aunque parezca mentira, el aficionado continuaría emocionándose con su valor (al meterse en los terrenos de la ex cuando va a recoger a los vástagos el fin de semana), con su pinturería (en el espejo al asearse), con su arte (al acompañar con la cintura el movimiento de la fregona) o con su tremendo oficio (al comprobar la inmensa cantidad de gachís que puede meter en la canasta).

Hay gente que no considera de interés la vida privada de los demás: que el torero interesa cuando está toreando, y el toro cuando está embistiendo. Creen que su lugar es el tendido de la plaza pues es en el ruedo donde hay que ver tanto al toro, como al torero. También creen tener el papel del coro en las tragedias griegas, y que los criterios para juzgar la corrida de toros deben formarse en ese ágora, para irradiarse y guiar la actuación profesional de los protagonistas fuera de la misma, por ejemplo para ilustrar al ganadero sobre el tipo de selección que ha de hacer, y al torero sobre el toreo que ha de ejecutar. Esta peligrosa gente considera una perversión, y una manipulación inadmisibles, que los susodichos criterios circulen en sentido contrario, es decir que sean ganaderos y toreros, lógicamente guiados por su comodidad y su rentabilidad, los que impongan a la plaza sus ideas, aunque sea sutilmente. Esta gente es retrógrada y va contrarriente, lo mejor es ignorarla. Su sitio sería algún recóndito lugar, quizá un manicomio, no vaya a ser que sus opiniones contaminen al resto bien comportado de la población.

Sobresaltado ante la posibilidad de verme en lugar tan inhóspito, desperté. Quedaron muchas otras cuestiones por imaginar, pero la que más me inquieta es: en esa situación futura ¿cuál sería el sitio de los presidentes?



**Vistos cuales son los sitios en los que hay que ver a los dos protagonistas, y que son tan lejanos ¿dónde hay que colocar al espectador que todavía no tiene el don de la ubicuidad? ¿cuál es el sitio del público?**



**Hay gente que no considera de interés la vida privada de los demás: que el torero interesa cuando está toreando, y el toro cuando está embistiendo.**



# PEPE PUNTAS

(CÓRDOBA, 19 DE FEBRERO DE 1960)



José Puntas estudia dibujo del natural y pintura en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba, continuando carrera en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Es en la década de los 90 cuando desarrolla una mayor y más fecunda relación con el arte. En nuestra ciudad, toma parte entre los años 1990 y 1998 en más de una decena de exposiciones colectivas en diferentes salas. En la Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, en donde una de sus obras es adquirida para el fondo del Museo Taurino de Córdoba, inicia un camino de búsqueda de motivos —lo taurino será sólo uno más— e inspiraciones de diversa procedencia. La Sociedad de Plateros (1991 y 1993), la Sala del Ateneo Popular de Almodóvar del Río (1994), La Granjuela (1996), la Sala de Arte Peña Merengue (1997), la Galería Arte 21 (1998) y La Marmita (1998) son escalones hacia el despegue definitivo de su obra que se vislumbra en los últimos años.

En 1999 realiza dos exposiciones individuales y su obra *Capa nº 1* de la Serie Copas es seleccionada en el III Premio de Artes Plásticas Ciudad de Córdoba "Antonio del Castillo". También es seleccionada una obra suya en el VIII Certamen de Pintura CajaSur-Casa de Galicia. En el año 2000 expone en la Sala del Colegio de Arquitectos. En el 2001 obtiene la Medalla de Honor del XVI premio BMW de Pintura y gana el primer premio del certamen pictórico CajaSur-Casa de Galicia "Maestro Mateo" con su obra *Números primos*. Este mismo año, expone en la Galería Gallery (Puerto Banús, Marbella).







# JOZE PLEČNIK

## FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS



Lo último con lo que esperaba encontrarme en un frío paseo por las calles de la capital de la República Checa era con toros bravos. Pues me encontré con ellos. Será que los aficionados estamos de alguna manera condenados a citarnos indefinidamente con nuestro oscuro objeto del deseo. Al no tener a mano ningún capotillo agradecí a los dioses del Olimpo que aquellos toros que encontré en Praga fueran cuatro esculturas de elegante proporción, cuatro pablorromeros metálicos inmunes a los gélidos inviernos centroeuropeos (fig. 7). Cornúpetas que forman parte y definen un portal de estilo modernista que, a su vez, forma parte del edificio que sirve de residencia al presidente checo que, asimismo, forma parte del castillo de Praga que, en definitiva, en su estado actual ha salido de la cabeza de un urbanista y arquitecto esloveno cuyo nombre fue Joze Plečnik.

La espiral que define el modelo de la naturaleza de las cosas me hace escribir este artículo de dentro a fuera, desde el toro hasta la persona que lo creó. (Aunque la reflexión me haga ver repentinamente que en el ruedo la espiral es a la inversa puesto que lo más cercano al punto central son los medios y al alejamiento progresivo de éstos se le llama los adentros.)

Los cuatro toros de Praga son cuatro esculturas simétricas de aproximadamente 50 centímetros de longitud que coronan, a modo de capitel, otros tantos pilares de mármol. Los toros soportan sobre sí dos columnas dispuestas de forma horizontal<sup>1</sup>, ricamente decoradas con figuras femeninas, y que realizan la función de arquitrabe al estilo clásico; sobre este conjunto cae ligeramente una bóveda metálica que parece derretirse para formar un portal modernista de aires clásicos mediterráneos (Grecia-Roma). Todo el conjunto sirve para comunicar el patio central del castillo de Praga o *Hradcany* (nombre que usaré a partir de ahora) con los jardines adyacentes a la muralla del Hradcany a través de uno de los edificios de la residencia

<sup>1</sup>La ingeniosa solución que convierte dos columnas dispuestas de forma horizontal en arquitrabes es utilizada nuevamente por Plečnik en la reforma del techo del Baptisterio de la iglesia parroquial de San Benoît (1947-1954) en Stranje (Eslovenia).

<sup>2</sup>Cabe recordar aquí que Plečnik no construye el castillo sino que sólo lo reforma y adapta a las nuevas necesidades.

Fernando González Viñas es licenciado en Historia del Arte.



Figura 7. Los toros de Praga

del presidente de la república. Los elementos preexistentes a la realización de este paisaje no permiten a Plečnik realizar una escalera monumental que tenía prevista<sup>2</sup>. La solución será un túnel con una escalera que comunica el citado patio con el balcón del segundo piso del pasaje inferior. Aquí, la escalera vuelve a descender hacia el balcón del primer piso para acabar, finalmente, en la escalera piramidal de la salida al jardín. Con esta ingeniosa solución se salva el desnivel entre el patio y el jardín.

Los cuatro pequeños toros son robustos y bien proporcionados, en la jerga taurina diríamos que algo gordos y recortados de cuerna, aunque su aspecto es bravo, de extremada fiereza y en actitud de embestir. Cualquier aficionado echaría en falta junto a ellos a un buen torero o unos buenos mozos corriendo delante con un periódico enrollado para citarlos (“Dios que buen vasallo si obiese buen señor” que dice el poema del Mio Cid). Pero en Praga no abundan los toreros, ni el sol, ni las moscas. Allí lo que hace es mucho frío y se hace necesario bucear en la vida del autor de esta reforma arquitectónica para certificar el origen, la inspiración que llevan a Jozef Plečnik a regalar a una ciudad centroeuropea una imagen asociada al sol y a las regiones mediterráneas. Los toros de Plečnik no son producto del viaje de inspiración de este arquitecto por España, pues nunca nos visitó. El lugar que inspira a este artista esloveno a representar toros está, si cabe, aún más enraizado en la tradición taurina del mediterráneo. Ese lugar, al que todos acudimos alguna vez para defender la cultura común taurina, no es otro que el centro de la cultura minoica. Una cultura que floreció hace 3.500 años en una isla griega: Creta.

Diversos son los elementos en la arquitectura de Plečnik que resaltan este influjo minoico. En otra entrada a este mismo edificio, concretamente en el vestíbulo de entrada al palacio presidencial, el arquitecto coloca dos pilastras de mármol, para sostener la bóveda, que son de formas inequívocamente minoicas<sup>3</sup>. Casi 20 años antes (1905), cuando trabaja en Viena, realiza 3 finísimas columnas de inspiración igualmente minoica para la sala de atenciones del doctor Heinrich Pecham. Para no anclarnos en el detalle bastaría echar un vistazo a la galería porticada que Plečnik añade a la iglesia de Santa Irene en Siska y que le dan un aspecto que nos trae inmediatamente reminiscencias de los grandes palacios cretenses: Festos, Afaios y el laberíntico Cnossos en donde el minotauro era dueño y señor de la plaza.

Un estudio más detenido de la obra de Plečnik nos revelará que el arquitecto se mueve entre dos mundos artísticos, el modernismo vienés que representa su primer maestro Otto Wagner<sup>4</sup> y el clasicismo greco-romano en el que él incluye al Renacimiento y Barroco italiano como hijos naturales. No en vano su país natal, Eslovenia, es fronterizo con la Italia más renacentista; Udine, Vicenza, Padua, Ferrara y Venecia distan apenas un centenar de kilómetros de Liubliana, la capital eslovena. Esta influencia

<sup>2</sup>La columna o pilastra minoica se caracteriza por ser más estrecha en la base y aumentar su anchura conforme asciende.

<sup>3</sup>Otto Wagner (Viena 1841-1918) es el máximo representante de la escuela austriaca de arquitectura. Estudia en Viena y Berlín. Después de una etapa historicista con obras de gran corrección formal, hacia 1894 entró en una fase teórica, en la que propugnó —al igual que Van de Velde en Bélgica y Sullivan en EEUU— una arquitectura de gran simplicidad estructural y ornamental, que se adecuara a las exigencias de la vida moderna. La Caja de Ahorros de Viena (1904-1906), su obra más representativa, es uno de los primeros edificios en que se utilizó el acero y el vidrio como elementos básicos. La fecunda labor teórica de Wagner dio lugar a la creación de la Escuela de Arquitectura de Viena. Adolf Loos y J.M. Olbrich serían dos figuras destacadas de la misma.

<sup>4</sup>Peter Krecic ha dedicado numerosos escritos a su paisano esloveno. Entre sus libros destaca el extenso compendio de su obra que aparece en la bibliografía adjunta.

Es en este contexto donde encajan los toros de este artículo, síntesis y metáfora de la proximidad del mundo moderno con el antiguo, exactamente igual como la democracia moderna checoslovaca lo debía ser de la antigua democracia griega.

llega a ser tan importante como motivo de inspiración que Peter Krecic<sup>5</sup> llega a decir que Plečnik, en sus planes urbanísticos y edificios proyectados, concibe a Liubliana como una Atenas eslovena.

Joze Plečnik (1872-1957) es una figura totalmente desconocida en nuestro país. Fue, sin embargo, uno de los arquitectos más importantes de la escuela de Otto Wagner. Con sus contemporáneos Josef Hoffman, Joseph Maria Olbrich, Max Fabiani y Adolf Loos, contribuirá a realzar el nombre de la arquitectura moderna (Jugendstyl). En 1894 se inscribe en la Academia de Bellas Artes de Viena donde será ahijado artístico de Otto Wagner. Un viaje de estudios a Italia y Francia marcarán la totalidad de su obra posterior. El conocimiento directo del arte italiano le lleva a una reverencia hacia la arquitectura que representan Palladio y Bramante. Su obra arquitectónica se llenará de elementos puramente clásicos: soportales, pórticos, columnas, monolitos, pabellones con arcadas, arquerías superpuestas... toda una batería de referencias renacentistas y barrocas que conviven con soluciones modernistas. La cristalización de su bagaje italianizante comienza en 1902 con la fachada de la villa de Weidmann en Viena y los arreglos interiores de la casa a la que dota, por ejemplo, de una pérgola mediterránea coronada por ángeles barrocos inspirados en el plasticismo de Donatello. Pero no debe olvidarse que el artista es hijo de su tiempo. Plečnik coincide con los movimientos artísticos de las Vanguardias, con sus acciones, invenciones, revueltas, extremismos y manifiestos radicales. Un mundo totalmente contrapuesto a la medida y ritmos clásicos mediterráneos. Amén de todo esto, Plečnik pertenece a la Slovenska Moderna<sup>6</sup>. Un diálogo permanente entre lo moderno y lo antiguo caracterizará siempre su obra. Incluso algún crítico como Edvard Ravnikar<sup>7</sup> llega a explicar en una serie de escritos la influencia del movimiento modernista inglés del "Arts and Crafts" en los postulados de la arquitectura eslovena y define a Plečnik como un "clásico".

A fines de la primavera de 1920, y por una recomendación de Jan Kotera, Plečnik abandona Viena para ponerse en Praga al servicio del presidente de la recién creada República Checa. El jefe del Estado, Thomas Masaryk, le elige como arquitecto en jefe para el proyecto de restauración del castillo de Praga, el Hradcany. Los trabajos más urgentes serán los de la renovación de la residencia oficial así como los apartamentos privados anexos a los jardines que circundan la residencia oficial. Debe encargarse de convertir un castillo medieval (con catedral gótica incluida) en símbolo de la independencia y de la democracia. El Hradcany es un complejo importante que se desarrolla desde hace 1.000 años sobre una colina que domina la margen derecha del río Mólava. Los trabajos de la residencia privada del presidente se extienden de 1920 a 1924. Al mismo tiempo se arreglan los jardines y se dota al conjunto de puertas de enlace entre éstos y los patios y edificios. Es en este contexto donde encajan los toros de este artículo, sín-

tesis y metáfora de la proximidad del mundo moderno con el antiguo, exactamente igual como la democracia moderna checoslovaca lo debía ser de la antigua democracia griega. Durante este tiempo Plečnik no pierde ocasión de mostrar su admiración por el arte mediterráneo combinando proyectos que ponen de relieve este mundo (columnas con éntasis, capiteles corintios e, incluso, capiteles egipcios y pirámides de pequeñas dimensiones) con lo aprendido en la Sezession vienesa, la influencia del cubismo checo<sup>8</sup> y la creciente tendencia racionalista de la arquitectura centroeuropea.

Tras su estancia en Praga, Plečnik decide volver a su patria e instalarse definitivamente en Liubliana. Combina su trabajo como profesor en la Universidad con una febril actividad creativa que le llevará a transformar la capital eslovena en una ciudad moderna y atrayente. En menos de dos decenios proyecta y ejecuta numerosos edificios de importancia nacional. Renovará las principales arterias de la ciudad, creará proyectos para nuevas iglesias y reformará algunas ya existentes, sin olvidar los diseños de objetos de carácter sagrado y profanos en los que trabaja continuamente. Su personalísimo estilo le lleva incluso a diseñar un estadio deportivo, el Estadio del Águila en Bezigrado (1925-1935) al que dota de balaustrada de entrada y de tribuna con columnas, un guiño más al mundo grecorromano. A todo esto hay que añadir la innumerable cantidad de panteones en los que deja volar su imaginación modernista sobre unos cánones clásicos, casi templete dedicados a cualquier divinidad olímpica. Pero si existe un edificio en el que las cuatro esculturas taurinas de Praga encajarían a la perfección ése sería la Biblioteca Nacional y Universitaria (Liubliana 1936-1941). En este edificio compendio de las influencias de Plečnik, concretamente en la columnata de la sala principal, encontramos el lugar adecuado para realizar el sacrificio al dios-toro mediterráneo que Plečnik prefirió ubicar en Praga.

La lista de obras de Joze Plečnik es inagotable y encaja más dentro de una revista especializada en historia del arte o arquitectura. Por ello es necesario poner punto y final a la historia de los cuatro toros de Praga. Sólo me queda divagar como espectador penitente qué hubiera sido de un proyecto para una plaza de toros en manos de Plečnik. Muy posiblemente el modernismo catalán de la plaza de toros de Barcelona no estaría como isla alejada e incomprendida de lo que el arte puede aportar a las plazas de toros. A buen seguro que este esloveno hubiera logrado la comunión ritual de la arquitectura mediterránea clásica y la contemporánea en el lugar más apropiado para ello: allí donde se sigue ofreciendo un toro como ofrenda a los dioses.

Quien aún albergue dudas sobre el sincretismo transmitido por Plečnik al colocar las cuatro esculturas de toros bravos —que dan un aire de clasicismo a su arquitectura—, debe solamente consultar en este mismo número el artículo de Cristina Delgado Linacero sobre el toro y el Mediterráneo.

Sólo me queda divagar como espectador penitente qué hubiera sido de un proyecto para una plaza de toros en manos de Plečnik.

<sup>5</sup>La "Slovenska Moderna" es un movimiento cultural nacionalista que se genera en Eslovenia a finales del siglo XIX. Escritores, pintores, músicos, arquitectos, etc. se asocian al movimiento. Gracias a ellos se produce un desarrollo nacional artístico. Su principal preocupación es su patria. Plečnik pertenece a esta corriente artística.

<sup>7</sup>Edvard Ravnikar, "O architektu", en la revista *Nasa Sodobnost*, n.º 3, Liubliana 1957, pág. 202-205.

<sup>8</sup>El proyecto para la bóveda de la iglesia del Santo Espíritu de Viena bebe directamente de fuentes cubistas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Carrogio. *Historia del Arte*. Biblioteca Cultural Carrogio. Barcelona 1986.
- Cruz de Castro, Francisco. *Las vanguardias artísticas en Europa*. Salvat Libros. Pamplona 1987.
- Damian Prelovsek, *Josef Plečnik; Wiener Arbeiten von 1892 bis 1914*. Wien, 1979.
- Krecic, Peter. *Plečnik, Une lecture des Formes*. Mardaga editeur. Liege 1992.
- Pächt, Otto. *Historia del arte y metodología*. Alianza Forma. Madrid 1986.
- Tapié, Victor. *Barroco y Clasicismo*. Ensayos de arte Cátedra. Madrid 1978.
- Tomas Valena. "Plečnik Garten am Hradcany in Prag", en la revista *Bauwelt*, n°39. 17-10-1986.

# "EL TORO Y EL MEDITERRÁNEO": SIMBOLISMO DE UNA EXPOSICIÓN

CRISTINA DELGADO LINACERO

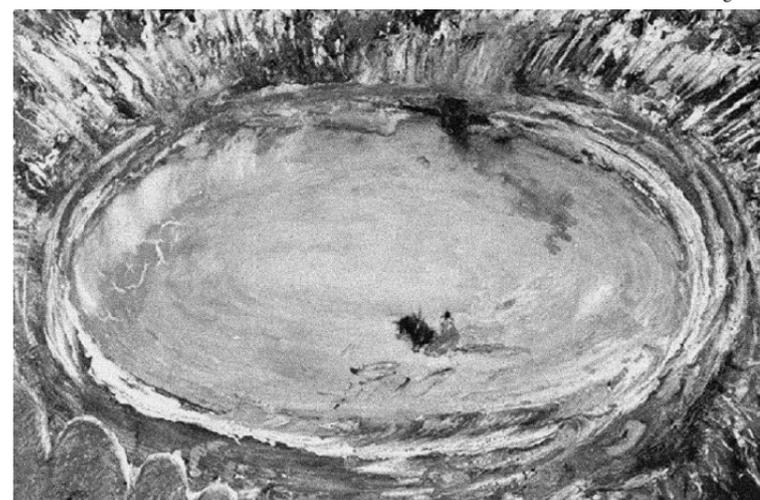


Desde los más remotos tiempos de la Historia, el Mediterráneo ha suscitado el interés y la curiosidad de un sinnúmero de aventureros, literatos, investigadores y artistas, deseosos de desentrañar el magnetismo de sus leyendas, de sus gestas y de su arte. En el crisol de sus orillas, testigo de sucesos y avatares, surgieron estados e imperios, cuyo influjo se percibe todavía en nuestros días.

Fue este orbe cultural, fuente de ciencia y de progreso, el que constituyó el sustrato originario de la denominada civilización occidental. En esta larga andadura, el toro, ese hermoso animal que aún campea por el verdor de nuestras dehesas, influyó de manera decisiva en el desarrollo de aquellos pueblos, erigiéndose en símbolo común de todos ellos.

*El toro y el Mediterráneo* es el título de una exposición, presentada en el Palacio de San Eloy de Salamanca, bajo el patrocinio de Caja Duero, que ilustra en un amplio panorama, la excepcionalmente rica y multiforme herencia, que le está asociada.

Figura 8



Cristina Delgado Linacero es doctora en Historia del Arte y comisaria de la exposición *Laboratorio de Arqueozoología UAM*.



Figura 9

La selección de sus 174 piezas culmina tres años de intenso trabajo. Veinticinco museos españoles y extranjeros, y varias colecciones particulares, han contribuido a este notable despliegue expositivo: el Museo de Israel, en Jerusalén, el Museo del Bardo, en Túnez, los Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona, Nápoles, Cagliari (Cerdeña) y Karlsruhe (Alemania), así como el Museo Nacional de Arte Romano, en Mérida, y el Reina Sofía, en Madrid, son algunos de ellos.

La muestra abarca un periodo cronológico, que comienza hacia el 3000 a.C. y, transcurriendo por los distintos periodos históricos, finaliza en el mundo contemporáneo. Pueden admirarse obras procedentes de los más variados lugares, que reflejan diversos estilos: desde las lejanas regiones mesopotámicas, cuna de las culturas mediterráneas, hasta el misterioso Egipto; desde el orientalismo de los pueblos del antiguo Levante Asiático (Israel, Siria, Líbano) hasta el clasicismo de Grecia y Roma; desde la particularidad cultural de las islas mediterráneas (Creta, Chipre, Cerdeña, Baleares) hasta el extenso patrimonio estético de la Península Ibérica.

Dichas obras se distribuyen a lo largo de siete salas temáticas, destinadas a resaltar los aspectos más relevantes del significativo papel del toro a través de los tiempos. Arte, historia y simbolismo integran su identidad.

#### ECONOMÍA Y PODER

La domesticación del uro —denominación generalmente admitida para el primitivo toro salvaje— tuvo consecuencias extraordinarias en la economía del mundo antiguo. El bovino fue utilizado como animal de tiro y de labor, y como fuente de recursos varios. Su carne, leche, piel, cuerna y estiércol constituyeron una valiosa recompensa al cuantioso esfuerzo de su costosa crianza.

La alta valoración del vacuno como elemento económico de primer orden le convirtió poco a poco en símbolo de riqueza y de rango social. Fueron los poderosos de cielos y tierra sus principales poseedores y quienes adornaron sus alegóricas coronas con el emblema de sus aceradas astas. La estatuilla egipcia de Isis amamantando a su hijo Horus, que puede contemplarse en la sección pertinente, luce unos grandes cuernos de vaca, que flanquean el disco solar (s. VI-IV a.C.). Este tocado fue común a otra gran diosa nutricia del País del Nilo, Hathor, con quien se la vinculó en su función maternal. Estas bronceas figuritas solían venerarse en templos y viviendas para la protección de sus adeptos.

Iconografistas medievales españoles e itálicos reflejaron, a través de la heráldica, el mismo concepto oriental de

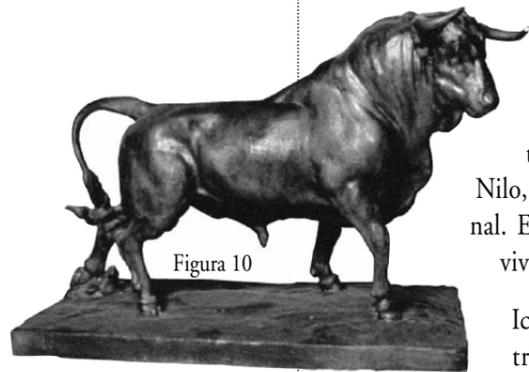


Figura 10

autoridad y potestad taurinas. Muestra de ello son los azulejos cerámicos y los llamados *socarrats* o placas de techo, realizados en barro vidriado, que provienen sobre todo del área hispánica levantina (s. XIV-XVI). Algunos, como los exhibidos en San Eloy, están decorados con bovinos rojizos o azulados, que destacan sobre superficies pálidas orladas de palmetas orientalizantes. Estuvieron vinculados con linajes y apellidos ilustres. Óxidos de cobalto, hierro y manganeso se emplearon en su elaboración.

#### SACRALIDAD TAURINA

La temprana captación de la capacidad genésica del toro bravo supuso su consagración como encarnación del don divino de la fertilidad. De aquí su íntima relación con la Magna Mater, la Gran Diosa mediterránea y oriental, señora de la Naturaleza y de la Vida, y su identificación con el astro lunar, regente de la feracidad vegetal y de los ciclos femeninos. La asociación de la luna y las crecidas fluviales, vitales para el desarrollo de pastos y cosechas, fue conocida en el sur de Mesopotamia desde finales del IV milenio. En su papel fecundador, el dios lunar fue descrito por la mitología sumeria como un *toro joven y potente*.

Diversos objetos de la exposición ponen de relieve estas ideas. Destacan entre ellos, una pequeña lámina de terracota, hecha a molde, donde aparecen dos toros rampantes enlazados por el dorso.

Entre ellos se eleva un largo pedestal coronado por un creciente lunar, que podría representar la morada celestial de esa divinidad (fig. 11). La presencia de este tema fue frecuente en la iconografía mesopotámica desde la primera mitad del III milenio, prosiguiendo su representación durante el Periodo Babilónico, época a la que pertenece esta placa (s. XIX-XVII a.C.).



Figura 11

#### EL TORO, VÍCTIMA SACRIFICIAL

El ritual del sacrificio fue la celebración religiosa más importante del mundo antiguo. Los bóvidos, por su significación económica y simbólica, fueron las víctimas más estimadas. La muerte de la res solía tener lugar al aire libre, sobre altares mesiformes, y su ejecución era efectuada por sacerdotes especializados.

Esta temática está representada en la muestra por varias aras sacrificiales, aportadas por Heracleópolis Magna (Egipto, 2000 a.C.), Navarra y Mérida (España, s. II-V), y Megido

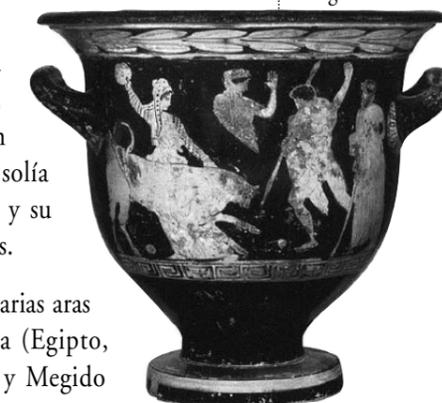


Figura 12



Figura 13

(Israel, s. X-IX a.C.), así como por vasos rituales taumorfos, ritones, de tradición greco-oriental, destinados a libaciones sagradas. Se completa con frisos, donde se desarrolla el acto sacrificial o donde emergen cabezas bovinas o bucráneos pelados como prenda de la acción realizada.

Muy bella es una placa relivaria de mármol, procedente de Capri (Italia), que reproduce la inmolación del toro sagrado perpetrada por Mitra, dios frigio de origen iranio (fig. 13). Esta *tauroctonía* ocupa el centro de la composición y responde a patrones iconográficos, que se repiten constantemente. Mitra, ataviado con túnica corta y gorro frigio, dobla la rodilla izquierda sobre el lomo del animal, mientras sujeta su cabeza con una mano y le clava un puñal en el cuello con la otra. Una serpiente, un perro y un escorpión le atacan a la vez. Dos ayudantes divinos, así como el Sol y la Luna contemplan la escena.

El culto mitraico fue muy difundido por las regiones dominadas por Roma, especialmente por Campania (Italia), lugar de origen de muchas de sus manifestaciones artísticas (s. II-III). Su veneración en Capri fue alentada tanto por los legionarios romanos, como por los comerciantes que llegaban de Neápolis o Puteoli. Entre todos ellos contaba con gran número de devotos.

#### CARÁCTER FUNERARIO DEL TORO

El temor a un Más Allá poblado de sombras e interrogantes inclinó al hombre de aquel tiempo a buscar una fórmula de eterna salvación, que asegurara su futuro renacer. La potencia generadora del toro, su carácter sagrado y su unión con la Magna Mater indujo a depositar a los difuntos en sepulcros subterráneos y cuevas naturales o artificiales (hipogeos). Allí, a semejanza del seno materno de la diosa, esperaban su reanimación venidera bajo los auspicios de la magia taurina.

Custodiando las tumbas se han encontrado diversas representaciones taumorfos, algunas muy simples y esquemáticas, como las pertenecientes a las necrópolis sardas; otras, más sofisticadas y monumentales, como las esculturas descubiertas en el levante ibérico. Ambas corrientes figurativas participan en la exposición, a través del fragmento de un pilar funerario, hallado en el cementerio sardo de Anghelo Ruju (Sassari, ca.3000 a.C.) o del gran toro acostado, que protegía un enterramiento de Osuna (Sevilla, s. V a.C.).



Figura 14

Inspirado en los modelos ibéricos, de una gran fuerza y simplicidad plástica, el escultor Alberto Sánchez diseñó su obra *Toro* (1956-58) (fig. 15). En ella se advierte ese arcaísmo del arte primitivo junto a una interpretación del espacio y de la composición escultórica, a base de maderas ensambladas, propios de la modernidad.

#### MITOS Y CREENCIAS TAURINAS

Son muchos los mitos, creencias y leyendas taurinas que han llegado hasta hoy. Transmiten una realidad viva y una experiencia de lo sagrado tras la que se oculta una verdadera codificación de la religiosidad antigua y de la sabiduría práctica. La historias de Teseo y el Minotauro, de Teseo y el toro de Maratón, de la bella Europa raptada por Zeus-toro, de la malvada Dirce, condenada a ser descuartizada por dos toros, etc. se plasman en mosaicos, pinturas y vasos, que integran la exposición.

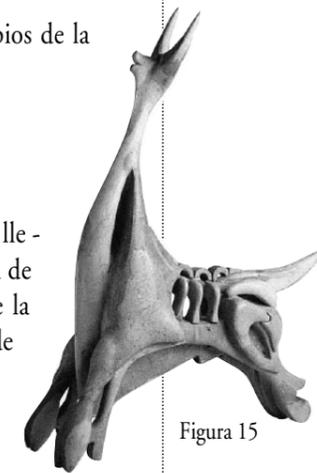


Figura 15

Cerámicas griegas de fondo negro y figuras rojas, y de fondo claro y figuras negras (s. VI-V a.C.), reflejan las hazañas del héroe ateniense en su lucha contra el monstruo, mitad toro y mitad hombre, que acechaba en el laberinto cretense, y contra el terrible animal, que asolaba la llanura de Maratón. Picasso tomó la fábula del Minotauro como tema de gran número de obras. La muestra expone uno de los dibujos preparatorios para *El Guernica* titulado *Cabeza de toro con rostro humano* (1937) (fig. 17).



Figura 16

En el gran fresco de Pompeya (Italia, s. I a.C.), Europa, siguiendo la tradición figurativa griega, se asienta en los lomos de su raptor, acompañada por sus doncellas para



Figura 17

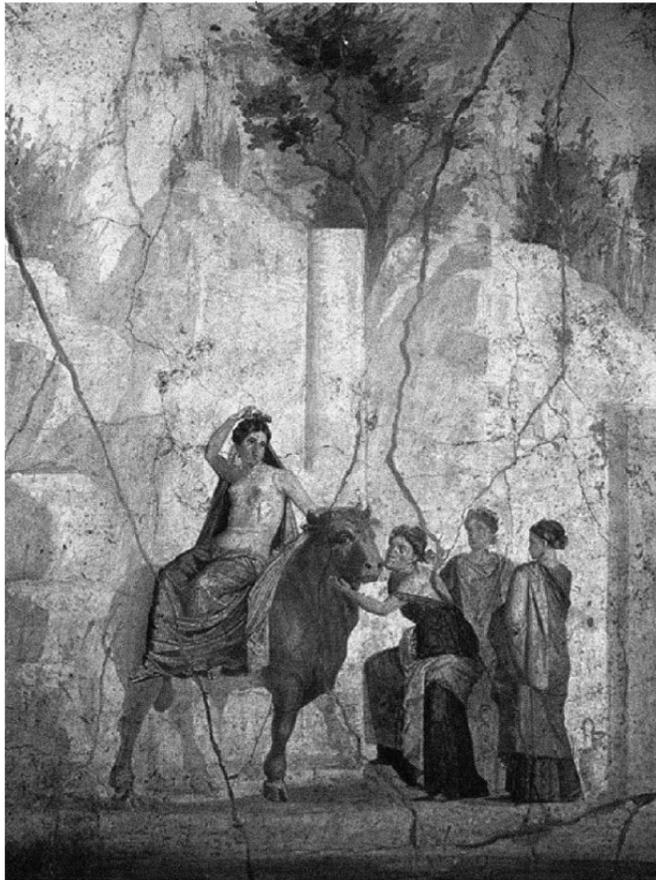
surcar las aguas del Mediterráneo hasta llegar a las costas de la isla de Creta (fig.18).

### LOS JUEGOS TAURINOS

La exposición concluye con una variada representación de los juegos entre el hombre y el toro. Sin duda, el origen de esta actividad debe buscarse en el ejercicio venatorio. La Península Ibérica es pródiga en imágenes pictóricas, localizadas particularmente en las comarcas de Lérida, Teruel, Castellón y Murcia, adentrándose, además, por las de Soria y Cuenca. En todas estas regiones existen abrigos prehistóricos, cuyas escenas pueden calificarse como lúdicas, que están protagonizadas por hombres, mujeres y toros de tonos bermejos y oscuros.

En otras áreas del Mediterráneo antiguo, existen evidencias artísticas de la caza del uro con carros de caballos (Mesopotamia, Siria, Egipto) y de espectáculos taurinos, cuya cuna parece ser la isla de Creta. Más cruentas fueron las tauromaquias romanas, testimonios de las cuales son muchos de los mosaicos pavimentales, hallados en las villas señoriales del Periodo Imperial.

Figura 18



Desde aquellas lejanas épocas, el enfrentamiento entre el hombre y el toro ha permanecido hasta hoy. La Península Ibérica ha sido la mejor continuadora de aquellas prácticas. Las fiestas de toros españolas constituyen todavía un punto de referencia, que a nadie deja indiferente, y una fuente de inspiración para escritores y artistas. La serie *La Tauromaquia* de Francisco de Goya (1814-1816), cinco de cuyas estampas se observan en la exposición, es uno de los múltiples ejemplos sobre el tema (fig. 19).

También Mariano Benlliure, renombrado escultor valenciano, eligió el mundo del toro como centro de su interés estético. Sus obras inciden en los diversos momentos de la fiesta, captando el dramatismo y la emoción de los lances. El toro *de salida*, brindado por la muestra, encarna la vita-



Figura 19

lidad y el brío del animal que sale del toril. De fina loza metalizada, fue concluido en 1917, en colaboración con Juan Ruiz de Luna en los talleres de Talavera de la Reina (Toledo), propiedad de este último (fig. 10).

### CONCLUSIÓN

Esta original iniciativa tiene por objeto acercar al visitante a las raíces más antiguas de su Historia, teniendo como punto de referencia al toro, elemento de unión de los pueblos mediterráneos y heráldico embajador de algunos de los valores más genuinos de su devenir histórico, socio-cultural y lúdico-religioso. La pervivencia de ellos ha sido una constante intemporal, continuando arraigada en los usos y costumbres populares y en el fondo de la conciencia colectiva.

La exposición permaneció tres meses en Palma de Mayorca y dos en Salamanca (30 marzo-30 mayo), con gran aceptación entre la crítica y el público.

### BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la exposición: *El Toro y el Mediterráneo*. Caja Duero. Salamanca, Marzo 2001.  
Delgado, C., *El toro en el Mediterráneo: Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Madrid, Egartorre, 1996.

Figura 8.  
Miguel Barceló.  
*Toros*. 1990.  
Técnica mixta sobre tela 100 x 68 cm.  
Colección La Nostra.  
Caixa de Balears.

Figura 9.  
Estatuilla de Apis como toro androcéfalo.  
Periodo Tardío. Bronce, Egipto.  
Colección del Museo de Israel,  
Jerusalén.

Figura 10.  
*De salida*. Mariano Benlliure.  
Siglo XIX.  
Pasta de loza fina y cubierta metalizada.  
Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Figura 11.  
Placa con toros y creciente lunar.  
Siglos XIX-XVIII a.C.  
Periodo Babilónico Antiguo.  
Museo de Israel, Jerusalén.

Figura 12.  
Crátera con Teseo y toro de maratón.  
430-420 a.C. Ática, Grecia.  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Figura 13.  
Relieve de Mitra tauróctono.  
Siglo III. Mármol. Capri, Italia.  
Museo Nacional, Nápoles.

Figura 14.  
P. P. Rubens. *El rapto de Europa*.  
Óleo sobre tela.  
Museo del Prado, Madrid.

Figura 15.  
*Toro*. Alberto Sánchez. 1956-58.

Figura 16.  
Cántaro con amorillos sobre animales.  
Siglo I d.C. Vaso en láminas de plata.  
Pompeya, Italia.  
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Figura 17.  
Pablo Picasso.  
*Cabeza de toro con rostro humano*. 1937.  
Dibujo preparatorio para el *Guernica*.  
Grafito sobre papel blanco.  
Museo Nacional Reina Sofía.

Figura 18.  
*El rapto de Europa*.  
Pintura mural. Siglo I a.C.  
Pompeya, Italia.  
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Figura 19.  
Francisco de Goya,  
*Origen de los arpones o banderillas*.  
Aguafuerte, aguainta y punta seca.  
Tauromaquia.  
Calcografía Nacional, Madrid.

## OH, MANOLETE!

VERMUTUNGEN ÜBER EINEN MYTHOS  
UND ÜBER EINE GESELLSCHAFT,  
DIE IHN AM LEBEN HÄLT

NICOLE LANGBEIN



Seit geraumer Zeit bin ich mit einem Spanier befreundet. Er ist sehr am Stierkampf interessiert. Das ist der Grund, warum ich sukzessive Einblick in diese Welt erhalte, wenn auch, daraus mache ich keinen Hehl, als Aussenseiterin: Als Deutsche und als Frau.

Mein Freund betrachtet den Mythos Manolete aus kulturhistorischer Sicht. Er sieht das Leben dieses Stierkämpfers sowie dessen Ende als Spiegel der damaligen politischen Gegebenheiten und der daraus erwachsenen Bedürfnisse der Menschen, die in Manoletes Zeit lebten (siehe auch "Boletín de Loterías y Toros", Fernando González Viñas: "El suicidio del Héroe" Nr. 9, Mai 1997, S. 17-32).

Das ist ein interessanter Blickwinkel. Gleichzeitig wirft dieser Blickwinkel aber eine Frage auf, die zu beantworten er allein nicht in der Lage ist:

Warum nämlich existiert der Mythos Manolete heute noch, im Jahre 2001, in dem doch unbestritten andere politische Zustände herrschen und sich die Bedürfnisse der Menschen der Nation weiterentwickelt / verändert haben?

An dieser Stelle benötigen wir ein anderes Denkmodell als das kulturhistorische. Interessant ist hier der tiefenpsychologisch fundierte Blickwinkel.

Grundsätzlich ist vorzuschicken: Ein Mythos lebt so lange, respektive wird so lange lebendig gehalten, wie er eine wichtige Funktion besitzt. Sonst würde er allmählich einschlafen und in Vergessenheit geraten, höchstens sporadisch von ein paar übriggebliebenen Sentimentalisten erinnert, die den Mythos zum Aufhänger ihres Seufzens nutzen.

Welche Funktion ist dem Manolete-Mythos demnach immanent, die die spanische Gesellschaft —mehr oder minder bewusst— kennt und die sie aufzugeben nicht bereit ist?

Manoletes Leben, das er neben dem Stierkampf führte, war das eines Mannes, der bis zu seinem Tode an der Seite seiner Mutter lebte. Der Vater fehlte und damit die für ihn wichtigste männliche Bezugsperson, die

## AY, MANOLETE

CONJETURAS SOBRE UN MITO  
Y UNA SOCIEDAD QUE  
LO MANTIENE VIVO

NICOLE LANGBEIN



Desde hace tiempo tengo una relación con un español vivamente interesado por las corridas de toros, lo que me ha permitido formarme una idea de este mundo, aunque sea —no tengo reparo en decirlo— ajena a la materia: como alemana y como mujer.

Mi amigo enfoca el "mito Manolete" desde una óptica histórico-cultural. Considera la vida del torero, así como su final, como espejo de las circunstancias políticas de aquel entonces y de las necesidades de la gente que vivió en la época del torero (ver González Viñas, F. "El suicidio del héroe", en *Boletín de loterías y toros* n° 9. Mayo 1997).

Sin duda un punto de vista interesante, pero que plantea una pregunta incapaz de resolver: ¿por qué existe el "mito Manolete" todavía hoy, en el año 2001, cuando indiscutiblemente rigen otras circunstancias políticas y las necesidades de los españoles han cambiado y evolucionado? En este punto se necesitan otros modelos de pensamiento que los meramente histórico-culturales.

Desde un punto de vista psicológico, se puede establecer como premisa que un mito es mantenido con vida mientras posea una función importante que desarrollar. En caso contrario irá paulatinamente apagándose y será relegado al olvido. Como mucho, sería recordado por unos cuantos sentimentales residuales que utilizarían al mito como percha para sus sollozos.

Pero ¿qué función inmanente cumple el mito Manolete, que siendo conocida —más o menos conscientemente— por la sociedad española, no se encuentra ésta, sin embargo, preparada para renunciar a ella?

La vida que Manolete llevaba paralela a la de matador de toros era la de un hombre que vivió hasta su muerte al lado de su madre. Faltaba el padre y con ello quien debía haber sido la persona masculina de referencia. Alguien que podría haber estado al lado de Manolete cuando le llegó el momento de separarse de la estrechez simbiótica de la pinza materna ("Pronta Triangulación"). Es indispensable para la salud, el desarrollo autónomo y el autoconocimiento

Grundsätzlich ist  
vorauszuschicken:  
Ein Mythos lebt so  
lange, respektive wird  
so lange lebendig  
gehalten, wie er eine  
wichtige Funktion  
besitzt.

Desde un punto  
de vista psicológico,  
se puede establecer  
como premisa que  
un mito es mantenido  
con vida mientras posea  
una función importante  
que desarrollar.

Nicole Langbein. Kunsttherapeutin  
(Universität zu Köln), Antorin.

<sup>1</sup> Traducción de Fernando González Viñas.

Nicole Langbein es licenciada en Pedagogía curativa a través de terapias artísticas, por la Universidad de Colonia, Alemania.

○

**Manoletes Bindung an seine Mutter entwickelte sich derart stark, dass es unmöglich für ihn wurde, ein eigenständiges Leben mit eigenen Rahmen und Regeln aufzubauen.**

○

**Was ist mit dem Drama eines Lebens in mütterlichen Handschellen, das hinter den Kämpfen und Siegeszügen in den Arenen existierte?**

Manolete hätte hilfreich zur Seite stehen können, als es darum ging, sich aus der symbiotisch engen Verklammerung mit der Mutter zu lösen (“frühe Triangulierung“). Es ist unabdingbar für die gesunde, autonome Entwicklung und Selbstfindung eines Kindes, besonders aber für einen Jungen, dass er spätestens im Alter von vier bis fünf Jahren, dann nämlich, wenn die Bindung an die Mutter eine erotische Färbung bekommt (ödipale Phase) der Vater helfend eingreift. Er muss den Jungen bei der Hand nehmen und ihm die Welt ausserhalb der mütterlichen Regeln erobern helfen.

Der Vater starb, als Manolete vier Jahre alt war und ließ ihn allein mit der Mutter zurück.

Manoletes Bindung an seine Mutter entwickelte sich derart stark, dass es unmöglich für ihn wurde, ein eigenständiges Leben mit eigenen Rahmen und Regeln aufzubauen. Das ist tragisch, denn er liebte eine Frau, Antonia Bronchalo, *Lupe Sino*. Heutzutage noch scheint es schändlich, in Stierkampfkreisen von dieser, Manoletes Liebe, zu sprechen. Ihr Name wird verschwiegen, als handle es sich bei ihr um eine Aussätzige und als könne man damit ihre Existenz nachträglich zunichte machen. Dieser Zustand ist bemerkenswert. Für mich, eine Deutsche, für die neben psychologischem Denken auch feministisches Gedankengut unabdingbar ist, ist das bewusste Ausblenden einer Frau aus dem Leben eines glorifizierten Mannes reaktionär und unverschämt.

Zurück zum psychologischen Erklärungsansatz eines scheinbar unsterblichen (weniger romantisch formuliert: nicht totzukriegenden) Mythos:

Das, was die Psychoanalyse *ödipale Fixierung* nennt, hat Manolete zum Partner seiner Mutter mutieren lassen. Manolete war im Stierkampf ein Held. Hier lebte und zelebrierte er, was ihm im übrigen Leben fehlte: Stärke, Stolz, Kampf, Sieg. Attribute eines Traumes von Männlichkeit. Im alltäglichen Leben war er zu schwach, um den Schritt der Ablösung von seiner ihn besetzenden Mutter zu gehen, um sich erwachsen einer reifen Partnerschaft zu stellen. Und vor allem: Um sein Leben schuldfrei und glücklich nach eigenen Wünschen in seinen eigenen Farben zu gestalten.

Wenn ich etwas über das Leben von Manolete höre, spüre ich eine Mischung aus Mitleid mit ihm und Ärger. Ärgerlich stimmt mich, dass jemand, dessen früher Tod das vielleicht unbewusst inszenierte Ende eines ausweglos scheinenden Lebens war, als “Held” angebetet wird. Ärgerlich werde ich darüber, dass dies heute offenbar noch immer absolut unkritisch passiert. Die Mutter Manoletes ist in aller Munde, findet sich auf Fotos, wird mit dem Stierkämpfer zusammen auf einen Sockel gestellt. Die Freundin Manoletes wird totgeschwiegen.

Was ist mit dem Drama eines Lebens in mütterlichen Handschellen, das hinter den Kämpfen und Siegeszügen in den Arenen existierte?

Hier, an diesem Punkt, werde ich aufmerksam.

Hier, an einer Stelle, an der die Verehrer eines Mythos die Augen entweder verschliessen oder aber sie mit besonders leuchtenden Augen sogar bewundernd geöffnet halten, habe ich ein.

de un niño —sobre todo de un joven— que a más tardar a la edad de cuatro o cinco años, el padre intervenga en su ayuda en el momento en el que la relación con la madre adquiere unos tintes eróticos (Fase Edípica). El padre tiene que coger al niño de la mano y ayudarlo a conquistar el mundo ayende las reglas maternas. Pero el padre de Manolete muere cuando él tenía precisamente cinco años. Y lo deja atrás, a solas con su madre.

La unión de Manolete con su madre se desarrolló con tal fuerza que fue imposible para él la construcción de una vida autónoma con marco y reglas propias. Trágico, porque él amaba a una mujer, Antonia Bronchalo, *Lupe Sino*. Todavía hoy día parece ignominioso —en círculos taurinos— hablar de ese amor de Manolete. Su nombre es omitido como si se tratara de una apastada y con su omisión se pudiera eliminar su existencia a posteriori. Esta situación es digna de atención. Para mí, una alemana que combina un pensamiento psicológico y una indispensable manera feminista de pensar, la consciente supresión de una mujer de la vida de un hombre glorificado me parece una acción reaccionaria y vergonzosa.

Pero volvamos a la aclaración psicológica de un —al parecer— mito inmortal (formulado de manera más romántica: un no matable). Eso que el psicoanálisis llama *fijación edípica* ha convertido a Manolete en pareja de su propia madre. Manolete fue un héroe en el mundo taurino. Ahí vivió y celebró lo que le faltó en el resto de su vida: fortaleza, orgullo, lucha, victoria. Atributos de un sueño de hombría. En la vida ordinaria era demasiado débil para dar el paso definitivo hacia la separación de su posesiva madre, y así, poder presentarse como adulto en una relación madura. Y, sobre todo, crear su vida sin culpa y feliz, según deseos y colores propios.

Quando oigo algo sobre la vida de Manolete siento una mezcla de compasión y enfado. Me irrita que alguien —cuya pronta muerte fue quizá el inconscientemente escenificado final de una vida sin aparente salida— sea adorado como un héroe. Me irrita también que hoy día esto siga sin tener una visión crítica. La madre de Manolete está en boca de todos, se encuentra en fotos junto a él, es colocada en un pedestal junto al torero. A la novia de Manolete, por contra, se la silencia como a una muerta.

¿Qué ocurre con el drama de una vida encadenada a su madre y que subyace detrás de las luchas y triunfos en la arena? En este punto me vuelvo cuidadosa. Aquí, me centro en un lugar en el que los adoradores del mito, o bien cierran los ojos, o bien los mantienen abiertos con las pupilas especialmente brillantes. ¿Encontramos quizá aquí la función del mito?

En España, así lo he percibido con sorpresa, se vive en casa de los padres hasta que se contrae matrimonio. Esto puede tardar bastante. Treintañeros y personas aun mayores habitan en el nido familiar, en las habitaciones de cuando eran niños. Y a nadie le extraña. Al contrario: parece reprochable que un vástago abandone antes, y sin el pretexto de la boda, la casa de sus padres y se lance a una vida autónoma bajo su propia dirección.

En psicología se habla en estos casos de “conflictos de separación de la casa familiar”. Los tratamientos psicoterapéuticos se enfocan a que estas separa-

○

**Eso que el psicoanálisis llama “Fijación Edípica” ha convertido a Manolete en pareja de su propia madre.**

○

**¿Qué ocurre con el drama de una vida encadenada a su madre y que subyace detrás de las luchas y triunfos en la arena?**

⊙

**Meine These ist,  
dass die Glorifizierung  
von Manoletes Art  
zu leben und zu  
sterben ein  
Gesellschaftsmodell  
unterstützt, in dem  
Eltern ihre Kinder und  
in problematischerem  
Maße Mütter ihre Söhne  
in symbiotisch/erotisch  
enger Qualität an sich  
binden und damit  
schuldfreie echte  
autonome Ablösung  
nicht erlaubt.**

⊙

Finden wir nämlich hier vielleicht die Funktion des Mythos?

In Spanien, so lernte ich allmählich mit Erstaunen, lebt man im Elternhaus, bis man heiratet. Das kann lange dauern. Dreissigjährige und ältere Menschen bevölkern die Kinderzimmer in den elterlichen Nestern. Niemand hält das für seltsam. Nein, im Gegenteil: Verwerflich scheint stattdessen, wenn ein Sprößling früher und ohne den Grund einer Heirat das Elternhaus in Eigenregie verläßt und sich ein autonomes Leben gestaltet.

In der Psychologie spricht man in diesen Fällen von "Ablösekonflikten vom Elternhaus". In psychotherapeutischen Behandlungen wird daran gearbeitet, sich ohne Schuldgefühle (das ist wichtig und wäre auch für Manolete eine Erlösung gewesen!) von den Eltern zu lösen und sich dem eigenen Leben zuzuwenden.

Hat man in Spanien von einer solchen Entwicklungsstörung schon gehört? Und wenn ja, wie beeinflusst sie das familiäre System?

Ein eigenständiges Leben eines jungen Menschen abseits der konventionellen Form der Ehe wird gesellschaftlich in weiten Teilen Spaniens noch immer, auch im Jahre 2001, als "unnormale" gewertet und damit negativ sanktioniert. Meine These ist, dass die Glorifizierung von Manoletes Art zu leben und zu sterben ein Gesellschaftsmodell unterstützt, in dem Eltern ihre Kinder und in problematischerem Maße Mütter ihre Söhne in symbiotisch/erotisch enger Qualität an sich binden und damit schuldfreie echte autonome Ablösung nicht erlaubt. Die Ehe ist der einzig gesellschaftlich akzeptierte „Ausstieg“ aus dem spanischen Familiensystem. Aber Manolete, der seiner Mutter eng verhaftet blieb, heiratete nicht. Rasch radiert die Gesellschaft die Tatsache aus, dass er eine Frau liebte. Die Kritik gilt letztlich nicht Manolete selbst. Sie trifft ebensowenig seine Mutter. Sie wird auf Lupe Sino projiziert, die man mit Nichterwähnung straft und damit das Mutter-Sohn-Verhältnis heilig und sauber hält. Oh, Manolete!

Manoletes Tod wird glorifiziert. In der Arena von Linares, dem Ort seines Todes, wird noch heute jährlich am 28. August eine Gedenkminute für Manolete eingelegt. Selbst den Menschen wird Respekt gezollt, die Manolete sterben sahen.

Unbestritten war Manolete ein sehr guter Stierkämpfer. Sicher war seine Person gesellschaftspolitisch in seinen Zeiten ein Symbol.

Heute aber, mit dem nötigen Abstand und der Entwicklung der spanischen Gesellschaft, sollte der Blick auf Manolete nicht einfältig sein. Sein Tod war tragischer Schluß. Weder Manoletes Tod, noch sein Leben, verdienen Glorifizierung. Eher Nachdenklichkeit über heute noch existierende familiäre Systeme, die der Manolete-Mythos stützt.

ciones se realicen "sin sentido de culpa" (esto es importante y lo hubiera sido también para Manolete!) y facilitar el giro hacia una vida independiente.

¿Se ha oído hablar en España de tales desórdenes de desarrollo? Y si es así ¿cómo influye en el sistema familiar? La vida autónoma de una persona joven alejada de las convencionales formas de matrimonio, aún en el año 2001, es considerada en muchos lugares de España como algo socialmente "no normal" y, por ello, reprendida. Mi tesis es que la glorificación de la manera de vivir de Manolete protege un modelo social en el cual los padres se unen a sus hijos/as y, en mayor medida, las madres a sus hijos, con una estrecha cualidad simbiótico-erótica y con ello no permiten verdaderas y autónomas separaciones, libres de culpa. La boda es el único medio de salida del sistema familiar español socialmente aceptado. Pero Manolete, que permaneció estrechamente capturado por su madre, no llegó a casarse. Rápidamente borra la sociedad la realidad de que amaba a una mujer. Ni Manolete ni su madre reciben ningún tipo de crítica. Ésta recae sobre Lupe Sino, a la que se castiga con el olvido para mantener la relación santa y limpia de madre e hijo. ¡Ay Manolete!

La muerte de Manolete es glorificada. En la plaza de Linares, el lugar de su muerte, se sigue guardando cada año un minuto de silencio el 28 de agosto. Incluso se les profesa respeto a aquellos que simplemente vieron morir a Manolete. Sin discusión Manolete un gran torero. Seguro que su persona fue social y políticamente un símbolo de su tiempo. Hoy, con la distancia necesaria y el desarrollo de la sociedad española, debería no ser ingenua la visión sobre Manolete. Su muerte fue un final trágico. Ni la muerte de Manolete, ni su vida, se merecen glorificación; antes una reflexión sobre la existencia de sistemas familiares que protegen el mito Manolete.

⊙

**Mi tesis es que la  
glorificación de la  
manera de vivir de  
Manolete protege un  
modelo social en el  
cual los padres se unen  
a sus hijos/as y, en  
mayor medida, las  
madres a sus hijos, con  
una estrecha cualidad  
simbiótico-erótica y  
con ello no permiten  
verdaderas y autónomas  
separaciones,  
libres de culpa.**

⊙





EDICIÓN POR GENTILEZA DE:



*Restaurante-Taberna*  
**CASA PEPE**  
«DE LA JUDERÍA»

DISTRIBUCIÓN GENTILEZA DE:

