



BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS



Número 6 Otoño 1993

REVISTA CULTURAL TAURINA

300 PTS.









AÑO II NUMERO 6. OTOÑO 1993.  
REVISTA TAURINA DEL AULA DE CULTURA DE LA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE CORDOBA.  
Edición de 250 ejemplares. D.L.-CO-1303-92.  
EDITA: Aula taurina de Filosofía y Letras. Plza. Cardenal Salazar, 3. 14071 Córdoba. Tfno. 218795  
REDACCION: Fernando González Viñas. Agustín Jurado Sánchez. Juan Carlos Cabrera Jiménez.  
FOTOCOMPOSICION: Miguel Angel Gómez Núñez. CNOSSOS edición. Telfno. 218794

## SUMARIO

PORTADA: "Manolete y su cuadrilla" por Juan Hidalgo del Moral. CONTRAP. "Torero muerto". mismo autor.

### Página 4.- LOS TOROS ACONTECIMIENTO VISUAL.

"... Son un espectáculo que se transmuta en acontecimiento nacional en la medida en que subyace en él, en sus ritos y en su historia, en su protagonistas y antagonistas (toreros y toros), en los espectadores que participan apasionadamente en la lidia..."

MATIAS PRATS CAÑETE

### Página 6.- LA FIESTA EN EL ARTE DE CORDOBA.

"... Por de pronto a diferencia de tantos y tan buenos artistas valencianos, por ejemplo, -tierra también taurina por excelencia- no contamos, que yo recuerde ahora, con ningún pintor que haya hecho de la fiesta y de sus diferentes suertes el eje espiritual y temático de gran parte de su obra."

CARLOS CLEMENTSON

### Página 9.- CUARTELES DE INVIERNO.

"... Por el contrario el taurino que posee un lenguaje propio es un "voyeur" estético, desde el paseillo hasta el arrastre del último toro, con una pasión contemplativa, artística y casi mística."

JUAN CARLOS CABRERA JIMENEZ

### Página 10.- LAS NOVILLADAS EN ESPEJO COMO CONTRIBUCION RELIGIOSA A LAS FIESTAS DEL CORPUS.

"... Es una costumbre inmemorial... regocijarse desde la víspera del Corpus, y en toda la octava por las tardes, después de la función de Iglesia, con novilladas que para ello traen los mismos vecinos de sus Bacadas..."

FRANCISCO AGUAYO EJIDO

### Página 14.- LOS TOROS, MUNDO DE CURVAS. REFLEXIONES SOBRE PERCEPCION VISUAL.

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

JUAN JOSE FERNANDEZ PALOMO

### Página 16.- PRIMER TERCIO: REVISIONISMO HISTORICO.

"Debemos tener en cuenta que la corrida no surge espontáneamente ni está definitivamente calibrada. El paso del tiempo y los cambios históricos y sociales, es decir, su evolución, nos han llevado a contemplar el rito actual. Y en este rito, lo que antes era un fino estilista a lomos de un ágil corcel se ha metamorfoseado."

FERNANDO GONZALEZ VIÑAS

### Página 19.- EL TOREO, LA ANTROPOLOGIA Y LA REALIDAD.

"Ha sacado (Marco Legeamaate) una teoría antropológica que intenta explicar como funciona una sociedad sin contar con los detalles y caracteres particulares e individuales de la realidad de la vida social. Utiliza una teoría funcionalista-estructuralista como si fuera una versión verdadera de la realidad en la cual vivimos."

SARA PINK

### Página 21.- LOS CUADROS TAURINOS DE SOLANA.

"... Parece claro que Solana enfronca con esa tradición pictórica tan española que aparece explícita desde Goya, sin carecer no obstante de raíces más profundas, que los críticos han denominado "tremendismo"..."

MIGUEL NAVAJAS OJEDA

### Página 25.- TOROS Y TOREROS (SIGLO XX).

"... Del barrio por antonomasia, debe Córdoba su abundancia de hijos actos para burlar frente a ellos, para dar a cada bruto la lidia que necesita y que de vez en cuando salió de ellos un califa."

LUIS PALACIOS BAÑUELOS





## LOS TOROS, ACONTECIMIENTO VISUAL.

Matías Prats Cañete. Periodista.

En 1951, el catedrático y humanista Enrique Tierno Galván, también hombre político (murió siendo alcalde de Madrid), escribió un brevísimo ensayo que tituló «Los Toros, Acontecimiento Nacional». Ignoro los motivos que le impulsaron a terciar sabiamente en la popularísima fiesta de los toros, como tampoco sé las causas por las que este delicioso opúsculo no vio la luz hasta 1988, muerto ya «el viejo profesor». En cualquier caso, es ahora cuando ha llegado a mis manos, justo cuando el Aula Taurina de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba me solicita una aportación a ese gran empeño literario y culto que es el «BOLETIN DE LOTERIAS Y TOROS»; por esta coincidencia, y tomándola como buen augurio, me dispongo a elucubrar superficialmente como corresponde a un simple cronista de la Fiesta, sobre el *acontecimiento* de los toros, *nacional* según Tierno, *visual* e icónico por añadidura a la luz de ese otro gran suceso tecnológico de nuestro tiempo que es la televisión.

El propósito de don Enrique fue otorgar trascendencia y significado profundo a los toros basándose en su característica de acontecimiento nacional. Y, poco más o menos, lo razonaba así: En el conjunto de elementos que componen la realidad social hay que distinguir, por un lado, los «hechos sociales», que son los modos necesarios de su constitución, sin los cuales la realidad social no existiría, verbigracia, las relaciones sexuales entre hombre y mujer, el hambre, el nacimiento y la muerte, la prole, las cosas...; por otro lado, hay que distinguir los «actos sociales», que vienen a ser las consecuencias en el ámbito social del obrar humano libre y reflexivo, cual puede ser por ejemplo, una asociación. Pero -y ésta es la clave de su ensayo- entre los hechos y los actos sociales hay un tercer constitutivo, no adornado con la nota de necesidad, ni tampoco producto pleno del obrar libre y reflexivo, que son los «acontecimientos». Y aquí viene el original corola-

rio del profesor metido a ensayista taurino: los acontecimientos «*aparecen constituyendo la realidad social con un peculiar carácter de exigencia; exigen no que nos adhiramos a ellos, sino que nos definamos ante ellos. La actitud que tomemos ante el acontecimiento preincluiría una cierta concepción del mundo... A mi juicio, el acontecimiento se podría definir sólo parcialmente como la realización en espectáculo de una concepción del mundo es acontecimiento*». Tierno Galván no duda en ejemplarizar los Toros como un acontecimiento cien por cien, y además nacional, de donde se deriva que son un espectáculo que se transmuta en acontecimiento nacional en la medida en que subyace en él, en sus ritos y en su historia, en sus protagonistas y antagonistas (toreros y toros), en los espectadores que participan apasionadamente en la lidia, un modo común de entender el mundo y sus cosas, la vida y la muerte, el arte y el riesgo.

Lo curioso es -como añade el ensayista- que «toda concepción del mundo tiene como carácter fundamental una pretensión de vigencia exclusiva», de donde el españolísimo modo de entender el mundo que subyace en el acontecimiento taurino excluiría cualquier otra concepción del mundo demarcada por diferentes coordenadas geográficas e históricas. ¿No les suena esto a argumento clarificador, o por lo menos atendible, en la pugna «Toros, sí, Toros, no» que parece figurar en el orden del día de la Comunidad Europea? A la vista está que al profesor Tierno Galván no le faltaban razones para sacar los Toros del contexto de violencia y crueldad en que lo tienen las culturas de raíz sajona. Los Toros como *acontecimiento* son una manera de ser, una señal de identidad nacional, y no un problema de conciencia, concepción que nos distancia de otros pueblos europeos como, al contrario, nos une a muchos españoles por encima de regionalismos, localismos y sentimientos económicos. «¿Qué hay en el *acontecimiento taurino* -concluye

Tierno- *capaz de unificar situaciones sociales distintas, puntos de vista diferentes y, sobre todo, que afecte al pueblo en conjunto de modo tan radical?*».

De ser cierto -y no hay por qué dudar- que este ensayo fue escrito cuando todavía no había irrumpido en España la televisión, se nos ocurre una pregunta nada ociosa: ¿Es neutral la TV, o por el contrario beligerante en el dictamen de que los Toros son un *acontecimiento* nacional más que un espectáculo? ¿Acentúa la televisión una u otra característica? La televisión ha venido a acentuar muchos de los rasgos propios de las corridas de toros, su riqueza plástica, su colorido, su sonoridad ambiente, su sol y su sombra. Si los Toros son una fiesta de sangre y muerte, de arte y suerte, una «parusía de la muerte» a la escala de la embriaguez, embriagado el torero por la lucidez dominadora de su mente, embriagado el toro por su agresividad y fiereza, que tanto le ayudan a alcanzar la plenitud de su ser en la lidia, embriagados los espectadores por la convicción y la sensación de estar participando -tomando parte- en la más primigenia tragedia humana, la de burlar a la muerte; si los toros son todo esto y, como dice Tierno Galván, la propia disposición circunférica de la plaza contribuye a que el espectador se sienta parte de un torbellino cuyo vértice lo forman el torero y el toro, hasta el punto de hacer de la corrida el espectáculo en que se da la máxima concentración local, *visual* y psicológica, ¿qué pensar de los Toros en la TV? ¿Factor de refuerzo de la «última plenitud de la pasión» (la de vivir pasivamente la acción heroica del diestro), o factor de neutralización? ¿Cómo actúa la TV en un público masivo y heterogéneo que tal vez nunca pisó el albero de una plaza de toros? ¿Qué ofrece la televisión cuando transmite una corrida de toros: un acontecimiento nacional o sólo un espectáculo, o quizá nada más que un programa?

Haría falta otro ensayo para contestar a estas preguntas. La panta-





González Viñas

lla pequeña es un macroespacio en el que todas las distancias se borran, un «territorio visivo» que no es la plaza de toros sino su representación en imágenes con volúmenes y distancias que no son los de la realidad, sino las «distancias-distantes» propias de las cámaras. Hay una palabra, *proxémica*, acuñada por Edward T. Hall, el autor de «La dimensión oculta», que designa las observaciones y teorías sobre el empleo que el hombre hace del espacio personal. No es ésta la ocasión de profundizar en la «dimensión oculta», pero sí de atestiguar la existencia de un *mecanismo de fijación de distancias* de aplicación decisiva en el fenómeno de la comunicación. A las

distancias propias del hombre -la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social y la distancia política- por todos experimentados a diario, la televisión añade las nuevas distancias creadas por las cámaras, los objetivos y los planos, que meten la fiesta entera, en toda su grandeza y en toda su miseria en las 625 líneas del receptor. Nunca se habían visto los toros sin salir de casa. Nunca, nadie, se había acercado tanto al toro y al torero, comiéndoles el terreno e imponiendo nuevas distancias. ¿Es esto bueno, para los toros-espectáculo y no para los Toros-acontecimiento pasional, o viceversa? ¿Llegará a ser intoreable en la invasiva TV lo que es uso y

costumbre en la realidad social? Habrá que pensar en esto. El profesor Tierno Galván no pensaba en la TV al redactar su interesante ensayo y ya dió la voz de alarma: *"Cuando el acontecimiento taurino llegue a ser para los españoles simple espectáculo, los fundamentos de España en cuanto a nación se habrán transformado. Si algún día el español fuere o no fuere a los toros con el mismo talante con que va o no va al cine, en los Pirineos, umbral de la Península, habría que poner este sentido epitafio: «Aquí yace Tauridia; es decir, España»".*





## LA FIESTA EN EL ARTE DE CORDOBA.

(JUAN HIDALGO DEL MORAL, PINTOR DE TOREROS).

Por Carlos Clementson.

Pocas cosas pueden resultar para mí más gratificantes que glosar la obra plástica de Juan Hidalgo del Moral, el poderoso y dominador pintor de Fernán Núñez, que a su sabia maestría técnica aúna la sobria discreción y el recato, una docta humildad ante el siempre arduo reto del arte, bastante difícil de encontrar hoy día entre los profesionales de la cultura.

Quien en el ejercicio de su vocación se sabe en verdad seguro de su propia capacidad, al tiempo que de sus particulares limitaciones, no necesita del alarde clamoroso ni del eclecticismo sorpresivo para convertirse en polo de atención de los buenos amantes de la pintura. Tales el caso de Juan Hidalgo, pintor por la gracia de Dios y de su esfuerzo, de su continua dedicación y trabajo, al margen de canáculos y capillitas, que desde sus años adolescentes se nos muestra entregado a esa búsqueda de lo siempre esencial y permanente, construyendo día a día su obra con el implacable rigor y gustoso afán de su inesquivable vocación por la belleza le dicta cada mañana ante el lienzo.

Y así, sin darle mayor importancia a las cosas o al señuelo de los vacuos protagonismos o las pequeñas vanidades del momento, él estudia y trabaja porque «el genio es una larga paciencia»; expone de vez en cuando sus cuadros, aunque no con la frecuencia que quisiéramos sus amigos, o presta el trazo seguro de sus dibujos y su pluma para ilustrar la palabra y la emoción lírica de los poetas de su tierra, pues aúne la generosidad y la entrega son otros de los rasgos constitutivos de su personalidad de artista fecundo y ejemplar.

Somos nosotros, quienes vivimos -y sufrimos- diariamente el latido cultural, artístico o literario, de la ciudad, quienes tenemos la gratificante obligación moral de llamar la atención sobre el hermoso paño que en el arca se encierra, en el arca apenas entreabierto-discreta y noble-de Juan Hidalgo, aunque en esta ocasión el fruto de su arte se nos ofrezca por

partida doble y con la maestría que desde hace ya muchos años le caracteriza, en estos dos magnos óleos que hoy abren y cierran esta revista: «Manolete y su cuadrilla» y «Torero muerto», importantes aportaciones al mundo cultural de lo taurino por parte de un artista cordobés, entre, los que paradójicamente, en esta vieja cuna del toreo, la atención pictórica por el planeta de los toros y sus ricas suscitaciones estéticas casi podríamos decir que brilla por su ausencia.

La fiesta ha sido siempre una riquísima e inagotable fuente de arte, de poesía y literatura, desde Goya a Roberto Domingo o Rafael Alberti, desde Nicolás Fernández de Moratín con su «Oda a Pedro Romero, torero insigne» o las plásticas quintillas de su «Fiesta de toros en Madrid» a «La suerte y la muerte», del maestro Gerardo Diego. Pero curiosamente, en esta fecunda tierra de toreros, el mundo de los toros en sus fértiles y bellas posibilidades estéticas y expresivas casi brilla por su ausencia. Por de pronto, a diferencia de tantos y tan buenos artistas valencianos, por ejemplo, -tierra también taurina por excelencia- no contamos, que yo recuerde ahora, con ningún pintor que haya hecho de la fiesta y de sus diferentes suertes el eje espiritual y temático de gran parte de su obra.

Contamos, eso sí, con algunas muy positivas excepciones, pero que, por otra parte, no hacen sino subrayar esta carencia, o al menos esta falta de sensibilidad estética o de vocación del artista, y hasta del poeta cordobés, por la Fiesta. Entre ellas el toro simbólico del pintor montoreño Antonio Rodríguez Luna que allá en el hermoso y barroco museo de su pueblo sigue representando junto al Guadalquivir la fuerza y la rabia de la España peregrina de su tiempo, por fin retornada a sus maternas riberas originarias.

Un grande y viejo aficionado, que llegó a ver torear a «Machaquito» y «Bombita», y extraordinario acervo de sabrosas anécdotas taurinas de la época, Rafael Botí, con algún que otro cuadro, como «Caballo de picador»,

nos deja en ellos plasmada con expresividad y vigor esta tan constitutiva y determinante afición en un cordobés de pura cepa, tan cordobés, como el actual decano de los pintores españoles.

Frente a la arraigada afición a los toros del viejo Botí, en otro de los grandes maestros cordobeses, Pedro Bueno, apenas si encontramos la huella plástica de la Fiesta en dos o tres toreros, de pequeño formato y no muy significativos, obras puramente anecdóticas en el orbe general de su pintura, ya que el maestro de Villa del Río nunca mostró hacia la Fiesta una notoria inclinación, sino más bien todo lo contrario.

Junto a Rafael Pellicer y su clásica interpretación de Manuel Rodríguez, tendríamos que llegar a los años de la postguerra para encontrar en el gran pintor Miguel del Moral una serie, si no de pinturas taurinas, sí de excepcionales retratos de toreros, dignos de figurar en la más exigente antología del retrato del siglo XX.

Como nos recuerda el antiguo cronista de la ciudad José Valverde Madrid, en 1949 hay una muestra de pintura taurina en la Sala Municipal de Arte cordobesa y Del Moral envía un retrato de «Manolete», otro de una señorita torera y un cuadro titulado «Grana en la sombra», que llaman poderosamente la atención. También en el primer aniversario que le dedica el diario «Córdoba», las ilustraciones son de Miguel del Moral. Pocos años después, en la Exposición Iberoamericana acerca de la fiesta de los toros en el arte, el de Honor para Vázquez Díaz y el Primero para Miguel del Moral, con el cuadro titulado «Torero gitano».

Cuatro cuadros de tema taurino envía el pintor de «Cántico» a la exposición de la Sala Municipal cordobesa del año 1953, entre ellos el ya clásico retrato de la madre de «Manolete» con la rosa guadalupana en sus manos, que era el máximo galardón que a un torero se concediera en México. Y dos años después retrata, también magistralmente, a





César Girón y «Parrita».

Igualmente la figura del torero adolescente, en toda su gracil y juvenil esbeltez plástica, es otra de las constantes temáticas de este sumo artista de nuestra tierra, vinculado por lazos familiares a alguna de las estirpes taurinas del Campo de la Merced.

Y a esta serie de figuras y de retratos taurinos habría que añadir los nombres de Antonio Povedano que en la personalísima serie de sus «picadores» acuña una tipología plástica tremendamente característica, o el memorable retrato de «Lagartijo el Grande», de Antonio Bujalance, entre otros, que viene a actualizar esa tradición, eso sí, de retratos de toreros que inicia en nuestro siglo Julio Romero con el suyo imponente de «Guerrita», o el excelente de «Machaquito» en su «Consagración de la copla».

Sin pretender agotar el tema, es justo recordar la gran «Capea» de Garnelo, y llegando ya a nuestros días otros tantos retratos de Aurelio de Juan Cantabria, pero falta la Fiesta en sí, en sus diferentes suertes, la presencia del toro y de lo taurino, del ambiente, del color y la belleza de la fiesta, el esplendor de los diferentes lances y pases -o al menos yo, como aficionado, los echo de menos- en la pintura de Córdoba.

No ocurre así con la escultura, arte en el que el maestro Juan Polo no puede negar la impronta y el noble peso de su maestro Benlliure, gran aficionado y aún mayor escultor, que en la «Estocada de la tarde» logra una prodigiosa síntesis de movimiento y de quietud, de verdad estética y taurina a la vez. Juan Polo continúa la bella atención a la Fiesta, al toro, al arte del toreo en sus distintas suertes, de su maestro, y lo hace con una entrega, un rigor y una expresividad de la mejor ley. Y a Juan Polo habría que añadir el nombre de otros tantos escultores, como los hermanos Rueda, sensibles a esa impresionante belleza de la Fies-

ta, y muy especialmente el cordobés de adopción Amadeo Rufz Olmos, creador del ya clásico mausoleo de «Manolete» en el Cementerio de la Salud, definitiva plasmación de la imagen del mito.

Volviendo al campo de la pintura, de la pléyade de pintores cordobeses de hoy, tan sólo Juan Hidalgo del Moral ha mostrado -creo yo- una sostenida y receptiva sensibilidad estética, una ver-



dadera «afición» para plasmar, si no el dinamismo puro de la Fiesta, en sus diferentes suertes y cuadros, sí la poderosa sugestión, la fuerza y la plástica de la figura del torero en toda su arrogante y majestuosa apostura o cálida majeza. Impresionante su torero en rojos, apoyado contra la barrera, que hemos podido contemplar algunas veces en el Museo Taurino de Córdoba, y que realmente es una pieza de museo. Y el lector no podrá tacharme de extremado en mis apreciaciones contemplando las dos magnas pinturas que abran y cierran este número de la revista. El retrato de «Manolete y su cuadrilla» -retrato por partida doble al verse reflejado en el espejo- y obra de muy amplio formato, dos metros por uno cuarenta, en esa bella composición con una cierta sugestiva atmósfera de ballet, composición a la vez sobria, recia y muy construida, muestra un colorido de

una gran variedad -oros, azules, rojos, carmines de los capotes-, pero sobriamente interpretado «a la cordobesa». Se trata de una obra ejemplar, que participa a la vez de la tradición y de las más acrisoladas y permanentes aportaciones de la vanguardia de este siglo, que merecería presidir la sala de cualquier museo.

La otra escena, «Torero muerto», obra también de gran formato, uno y medio por uno veinte, muestra el prodigioso escorzo de su figura yacente llevada a hombros, plasmado con el dominio y la clasi renacentista sabiduría técnica de este joven maestro del arte de hoy.

A título de anécdota, me gustaría recordar que cuando por primera vez contemplé tan espléndida composición, apunté a su autor una cierta «literaturización» de la temática. El tema podría resultar excesivo, o extremadamente «literario», puesto que «hoy día -así le dije al pintor- los toros ya no matan a los toreros». ¿Para qué hablé...? Dos años después acaecieron las muertes de «Paquirri», de «El Yíyo» y hasta de varios banderilleros, amén de otras cornadas y percances gravísimos que dejaron a sus víctimas postradas casi definitivamente.

Ese cuadro, «Torero muerto», me suscitó el siguiente poema, con el cual quiero dar fin a esta apresurada y nada exhaustiva consideración del tema taurino en el arte cordobés actual. En esa patética figura yacente, en ese «agonista» fulminado por los dioses de los táuricos olímpicos andaluces, víctima del destino clásico o mejor, de un sino más meridional y nuestro, como el de Don Alvaro, veo yo resumida la imponente y sencilla grandeza de esta Fiesta, o de este rito, que muy poco tiene que ver con las mayoritarias manifestaciones deportivas o lúdicas de hoy, y sí -y mucho- con los más heroicos misterios o cultos de la Antigüedad:





## TORERO MUERTO

(Oleo de J. Hidalgo del Moral)

*(Homenaje a Federico  
García Lorca)*

*La mano pende sin pulso  
sobre el oro de la hombrera.  
Atrás quedó el griterío  
y el asombro ante la súbita  
visitación de la muerte.*

*(El justo murió, y los otros,  
en su afán purificante,  
se retiran en silencio).*

*Desierto está ya el teatro.  
El circo se abre vacío  
como un bostezo de arena  
indiferente. La vida  
como un cortejo de nubes  
discurre sobre la escena.*

*(Nadie pensaba en la intrusa.  
Nadie creyó que viniera).*

*La fiesta cumplió su rito:  
Aire de Grecia andaluza  
-Ananké o fuerza del sino-,  
ya está escrita la tragedia.*

Carlos Clementson







## CUARTELES DE INVIERNO.

Juan Carlos Cabrera Jiménez

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

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

Estas agrupaciones taurinas están más cerca de lo religioso que de lo militar, que sí posee la pasión deportiva. Porque incorporarse y ser partícipe de una actividad deportiva es una señal de progresismo, que infecta nuestro léxico con anglicismos y costumbres ajenas, además de ser una terapia de grupo que genera violencia, ajena al hecho deportivo. Ya que el politeísmo del fútbol produce en el grupo un espíritu de milicia, altamente agresivo, que en la actualidad está degenerando y empañando el espectáculo deportivo. Estos colectivos pasionales comparten similitudes pero es significativo que los deportivos se enfrenten no sólo en el estadio sino que llevan la disputa fuera del recinto. Y que en sus filas no se potencia el noble espíritu deportivo y sí, una eterna lucha de contrarios como Heráclito postulaba. Por el contrario el taurino que posee un lenguaje propio, es un «voyeur» estético, desde el paseíllo hasta el arrastre del último toro, con una pasión contemplativa, artística y casi mística. Y asimismo, fuera de la plaza, refuerza su capacidad evocadora de percepciones y sensaciones en un entorno lleno de reflejos, exvotos, relicarios y fetichismo taurino, dentro de esa constante de las artes a imitarse entre ellas en un ambiente barroco y devocional.

Pero no olvidemos que en el coso también se producen incidentes que son recriminados por el «respetable», el cual hace honor a su apelativo. Esta es la norma, pero otras veces tiene que intervenir la autoridad en

defensa del torero, el cual no hace honor a su calificativo de matador y el público se pone de parte del toro que no merece tan infame trato. Y es que, en la fiesta, el aforo también participa y tiene su derecho para otorgar los trofeos, como a amonestar al torero, pero siempre dentro de unos cauces éticos que por sí prevalecen. Por este motivo en las crónicas taurinas se reflejan tanto la «entrada» como el comportamiento del público tras la muerte de cada toro.

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

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

Si admitimos el vociferio del coso por ser el público partícipe del espectáculo, como lo debe de ser en toda fiesta, debemos tener presente que no hay cultura sin diálogo. Y como decía Bergamín «el toro no piensa; da que pensar» es, por tanto, en estos lares donde la tertulia de aficionados evoca el rito.

Es en estas ágoras místicas, donde se premia y descalifica todo lo concerniente al toro; pero se da la característica de que en las peñas taurinas se acoge generalmente la advocación de algún otro diestro, teniendo sus objetos de culto, los cuales adoran como testigos materiales de su arte. Esta particularidad, de una misma fe pero con distintas expresiones a la hora de demostrar la devoción, es un hecho que comparten tanto las cofradías de nuestra Semana Santa, como las peñas taurinas; pero con una diferencia, las cofradías tienen objetos-símbolo, nunca fetiches ni reliquias.

El toreo es también una actitud espiritual que requiere una vida de contemplación, en la que surgen de-

vociones, adhesiones y por supuesto peregrinaciones. Para comprender las similitudes entre la religiosidad y los toros, tenemos que citar el libro de Ramón Cué «Dios y los toros». Donde el autor por su doble condición de sacerdote y aficionado justifica la comunión entre Dios y los toros.

Es un hecho curioso que el orbe taurino coincida con el de la cristiandad, pero no debemos extrañarnos de que un rito pagano tenga una liturgia sacramental. La cual, J. M<sup>a</sup>. Requena nos explica, en su libro «Gente del toro», en la necesidad de que esos moldes esotéricos, excepcionales y pasmosos, contengan la osadía que nos trasmite la lidia y que puede provocar la fiebre y el delirio en el público. Por tanto, hacen falta unos cánones, una estética, unos rigores, para que no se malogren los ritos en la expansión de los caprichos. Y así le nacen al toreo sus bridas ceremoniales, que incluso como hemos visto se mantienen en las peñas taurinas y no en otros colectivos como se denota en su comportamiento.

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

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





## LAS NOVILLADAS EN ESPEJO COMO CONTRIBUCIÓN RELIGIOSA A LAS FIESTAS DEL CORPUS.

Francisco Aguayo Egidio.

(Asociación Provincial de Cronistas Oficiales).

Hoy estamos viendo como, poco a poco, se van perdiendo en nuestros pueblos celebraciones taurinas que a lo largo de mucho tiempo lograron perpetuarse, debido tal vez a que no pueden cumplirse los requisitos legales que se exigen. Y un ejemplo podrían ser las tradicionales capeas que en la Villa de Guadalcázar han venido celebrándose en las fiestas de San Isidro (15 de mayo) e incluso en la feria del 15 de agosto hasta fecha muy reciente. Además de demostrar que tales espectáculos tienen tradición en el lugar y vienen celebrándose ininterrumpidamente, se exige una serie de condiciones que deberán ir avaladas ante la autoridad gubernativa por una extensa documentación:

- Informe favorable acordado en pleno por la Corporación Municipal.

- Certificado del médico de la Villa comprometiéndose a permanecer en la plaza durante la celebración de la capea, auxiliado con una ambulancia que le facilitará el Ayuntamiento.

- Certificado del veterinario de que las reses son menores de dos años.

- Autorización del Gobierno Civil de Córdoba, por existir tradición de capeas en el lugar y por tener concedida autorización previa para tales capeas por la Dirección General de Seguridad del Estado.

- Declaración del ganadero de que las reses no han llegado a cumplir dos años y que no han sido manipuladas.

- Declaración de un novillero comprometiéndose a actuar como director de lidia.

- Seguro de accidentes cubriendo la responsabilidad civil general que se le puede exigir al Ayuntamiento en cuanto a organizador de las fiestas.

- Escrito del Colegio Oficial de Arquitectos sobre condiciones de seguridad de la plaza.

Toda esta documentación era presentada ante la Delegación de Gobernación de la Junta de Andalucía que finalmente autorizaba la celebración del espectáculo taurino.

Está claro que actualmente se está exigiendo mucho más, en aras de mayores medidas de seguridad, y que estamos lejos de aquellos espectáculos taurinos en los que bastaban carretas o carretones colocados en círculo para celebrar la fiesta.

A la vista de la situación actual, resulta de interés histórico el que nos detengamos a considerar algunos documentos conservados en los archivos de la Real Chancillería de Granada, sobre las novilladas que se celebraban en Espejo y ver como se solicitaban a las autoridades competentes a principios del siglo XIX.

Es el Duque del Infantado quien firma el primer escrito en Madrid dirigido al Regente de la Real Chancillería de Granada y fechado en 12 de marzo de 1816, solicitando información al respecto. Y a ello es inducido a instancia del Duque de Medinaceli, a través de su Apoderado General en la Corte Francisco Hernández de Ariza, quien previamente le había solicitado permiso «para que se puedan celebrar en la Villa de Espejo corridas de novillos en cada uno de los días de la Octava del Corpus del presente año, por ser costumbre entre los naturales el regocijarse después de las funciones eclesiásticas».

Desde la Chancillería sale escrito en 23 de marzo de 1816 al Corregidor de Lucena y al Alcalde Mayor de Montilla pidiendo la información y si «ha sido costumbre en la villa de Espejo celebrar corridas de novillos en las octavas del Corpus... y la utilidad o perjuicio que de dichas corridas le ha seguido y pueda seguirles con lo demás que sobre el particular se le ofrezca y parezca».

Es en Lucena el Barón de Gracia Real quien responde con estas palabras: «Es una costumbre inmemorial...regocijarse desde la víspera del Corpus, y en toda la octava

por las tardes, después de la función de Iglesia, con novilladas que para ello traen los mismos vecinos de sus vacadas, sin cuyo requisito y seguridad de haberlas, no contribuyen con sus limosnas para el culto de Dios y sacramentado en su día y octava, y estas son las utilidades que se sacan de haber las tales novilladas, sin haverse advertido perjuicio digno de notarse». Curiosamente queda claro como la fiesta taurina era un medio de recaudar fondos para otra fiesta la religiosa que, de no ser así, quedaría privada de toda su solemnidad.

Se cierran los trámites, finalmente, en Granada a 3 de abril de 1816, con el escrito que sale de la Chancillería dirigido al Duque del Infantado transmitiéndole fielmente la información recabada.

Así pues se sufragaban en Espejo los actos del Corpus, una festividad que desde 1264 (institución de la fiesta por el Papa Urbano IV) venía celebrándose en Andalucía con toda solemnidad y en la que el pueblo, además de asistir a las ceremonias religiosas, participaba en otros actos de carácter más profano como eran las danzas, los autos sacramentales y las tarascas.



*Página siguiente:  
Reproducción del  
manuscrito  
fechado en Lucena  
a 30 de marzo de 1816  
y firmado por el  
Barón de Gracia  
Real, que se  
conserva en la  
Chancillería de Gra-  
nada  
y en la que se solicitan  
los permisos perti-  
nentes  
para la celebración  
de corridas.*





En cumplimiento del informe que V. S. me pide  
con motivo de D. de Marzo próximo pasado sobre el  
costumbre en la villa de Lopera celebrar corridas  
de novillos en la octava del Corpus por ser día de agnación  
natural, requiriré después de las funciones escolares  
hacer, y la utilidad o perjuicio que de dichas corridas se  
pueda seguir, o que de seguirse, como temas que son de  
oficio en el particular; debo decir a V. S. que habiendo  
me valido de congetos que han vivido en Lopera, y  
y ahora se hallan en la ciudad, y de otros  
muchos que van, y vienen de dicha villa de Lopera, se  
me informa que es una costumbre muy antigua  
de aquellos naturales, requirir de la vigilia  
del Corpus, y entera la octava por las tardes, después  
de las funciones de Iglesia, con novilladas que para  
ello traen los mismos vecinos de Lopera, sin  
ningún requisito y seguridad de haberlos, no contri-  
buyen con las limosnas para el culto de Dios, sacra-  
mentado en su salvación, y a los mismos naturales  
que se acaban de haber pagado novilladas, sin haber  
veros advertido perjuicio alguno de haberse, que es  
lo que he podido adquirir de el particular, para  
el informe que V. S. se sirve acordar en la ciudad.

Yo

Don Juan de los Rios, J. A. S. Lopera  
D. de Marzo de 1916.

el Barón de Xaciarca



[illegible]



[illegible]

Die Marke A. L. S. ist ein

1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 25

El Duque del Infantado



Página anterior  
Extracto del manuscrito  
del Duque del Infantado,  
fechado en Granada  
a 3 de abril de 1816  
y el que también se hace  
referencia en la página 10.

*Arriba manuscrito  
fechado en Granada  
a 23 de marzo de 1816,  
firmado por el  
Duque del Infantado  
y al que hace  
referencia el texto  
de la página 10.*





## LOS TOROS, MUNDO DE CURVAS. REFLEXIONES SOBRE PERCEPCION VISUAL

Juan José Fernández Palomo

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

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

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

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

Historiadores del arte como Heinrich Wölfflin han notado que los cuadros se leen de izquierda a derecha. Observó que la diagonal que va de la parte inferior izquierda a la superior derecha se ve como ascendente y la otra como descendente. El observador parece experimentar como si lo que tuviera directamente delante de sí fuera el lado izquierdo de ésta. Se identifica objetivamente con la izquierda, y lo que allí aparece es lo

que asume mayor importancia. Cuando se comparan fotografías con sus imágenes especulares, un objeto situado en primer plano dentro de una escena asimétrica parece estar más cerca en el lado izquierdo que en el derecho. Y cuando en el teatro se alza el telón tiende a mirar primero a su izquierda y a identificarse con los personajes que aparecen por ese lado. De ahí que, según Alexander Dean, entre las zonas del escenario se considere la más fuerte la del lado izquierdo (del público).

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

Gaffron relaciona este fenómeno con el carácter dominante de la corteza cerebral izquierda, donde se alojan los centros cerebrales superiores del habla, la escritura y la lectura. Si ese dominio se aplica igualmente al centro visual izquierdo, entonces «existe una diferencia en nuestra conciencia de los datos visuales a favor de aquellos que se perciben dentro del campo visual derecho». La visión de la derecha sería más articulada, lo cual explicaría por qué los objetos que allí aparecen resaltan más. Para compensar esa asimetría habría un refuerzo de la atención hacia lo que sucede a la izquierda, y el ojo se movería espontáneamente desde el lugar de la primera atención hacia la zona de visión más articulada. Si este análisis es correcto, el lado derecho se caracteriza por ser el más conspicuo y por incrementar el peso visual de un objeto; tal vez, cuando el centro de atención se encuentra en el lado izquierdo del campo visual, el «efecto de palanca» acrecienta el peso de los objetos de la derecha. El lado izquierdo, por su parte, se caracteriza por ser el más central, el más importante y el más acentuado por la identificación del espectador con él. Si un actor entra en escena por la derecha del observador, su presencia será advertida inmediatamente, pero el foco de la acción, en caso de no estar en el centro, seguirá

estando en la izquierda.

Dado que la imagen se «lee» de izquierda a derecha, el movimiento pictórico hacia la derecha se percibe como más fácil, como si exigiera menos esfuerzo. Si por el contrario alguien cruza la imagen de derecha a izquierda, parecerá estar venciendo una mayor resistencia, empleando un mayor esfuerzo.

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

Existe el movimiento, pero ¿cómo trasladarlo a la representación? La «figura» tiende a moverse, el «fondo» a quedarse quieto. En ese juego, el observador es un punto de referencia decisivo. El objeto en el que se fija la vista asume el carácter de «figura», en tanto que la parte restante del campo tiende a hacerse fondo. Ya que por regla general la «figura» es la que se mueve, la fijación de la vista favorece el movimiento.

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

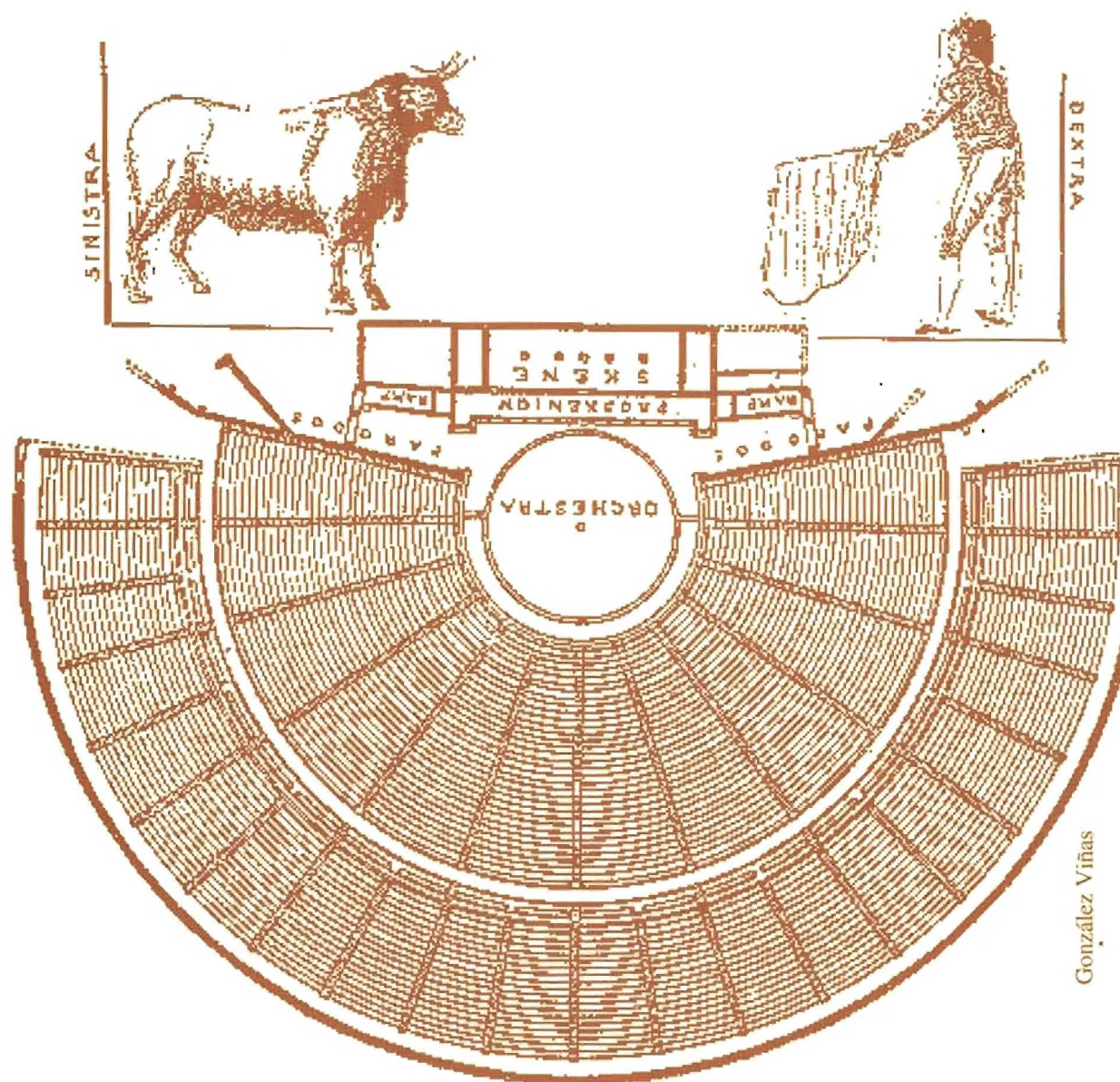
Son deformaciones que en el mundo real tal vez no tenemos tiempo de valorar.

Si, en definitiva, lo que tratamos de discernir es si una foto de la





lidia es buena o mala de la manera más objetiva posible, siempre tendremos que echar mano de nuestro бага-



je impresionante y, tras esa primera impresión, convenir en la dificultad de trasladar la perfección y riqueza de lo curvo en la monotonía del mundo rectilíneo.

¿Para qué seguir hablando de la cuadratura del círculo?





## PRIMER TERCIO: REVISIONISMO HISTORICO

Fernando González Viñas

Lo que voy a proponer en el siguiente ensayo es, nada más y nada menos, que la supresión de la suerte de picar en las corridas de toros. Esto, que quizás debiera ser la conclusión, no quiero que lo interpreten como un disparate debido a la influencia de la sensiblería ecologista foránea o nacional; ya saben, eso de la sangre y del daño al animal.

Las razones son bien distintas y la pretensión es adecuar la corrida de toros, es decir, a ella y sus circunstancias (entendida como algo abstracto, en principio) a lo que actualmente vislumbramos en las plazas (entendido, ahora sí, como un hecho físico).

De paso intentaré recolocar dentro de la corrida a una tauromaquia, la del rejoneo, que cambiando de protagonista en los albores del siglo XVII también transformó sus formas y manera y sobre todo su sentido. Porque de ella deriva directamente lo que ahora llamamos el tercio de picar. Y por otra parte el rejoneo actual, aunque producto de una incubación medieval, nació en el siglo XX.

El cambio de dinastía real de Austrias por Borbones supuso un cambio en el desarrollo de los festejos taurinos. El protagonista anterior, a caballo, se vio superado en importancia por los peones, de entre los cuales surgiría el nuevo matador (Boletín... nº 1 «Los inicios del toreo a pie» J.Paniagua).

Diferenciemos, cuando en el primer cuarto del presente siglo el cordobés Antonio Cañero reinventó el arte de correr toros a caballo se burlaba de los astados de una manera hasta entonces no vista. El caballero de este siglo no revolvía en el pasado con el fin de alancear o desjarretar al toro. Ambas fueron las suertes dominadoras del toreo de los siglos renacentista y barroco. El espectáculo que hoy llamamos rejoneo, a pesar de estos antecedentes, no es sino la solución final de la simbiosis del antiguo caballero y de un actual banderillero - con matices-.

Pero el germen que plantó Cañero se ha desvirtuado. Porque

aquello era otra historia. Cañero se jugaba la vida con toros en puntas. Los documentos fotográficos de la época nos muestran unas astas descomunales. Y además, los rejoneadores entraban en el mismo sorteo que los matadores en cuanto a la elección de toros. Y como colofón echaban pie a tierra a la hora de matar, como bien dice también Luis Palacios en su artículo de esta misma revista. Para que quede claro y no me malinterprete nadie: lo de hoy es pseudo-rejoneo. Es una tradición que perdió su autenticidad. O sea, un engaño. Como cuando los zulús se pintan y bailan al llegar los turistas blancos. El rejoneador actual me recuerda a Pepe Isbert, alcalde de un pueblo castellano que se disfraza de andaluz, él y el propio pueblo, en previsión de la llegada de los americanos, conocedores del tópico España=Andalucía. No tiene nada que ver de lo que es la profundidad en las que se hunde las raíces del rito de jugar con toros. Ya no. Otra cosa es que sea un espectáculo muy bonito. No lo dudo. Pero mi madre tiene en mi casa un perrito de cerámica que también lo es.

El rejoneo hace tiempo que perdió lo que podríamos llamar su esencia. No en vano si un matador es corneado se trata de una tragedia. Si lo hace un rejoneador, independientemente de los tintes trágicos que pueda tener, se trata de un accidente, porque el riesgo, en principio, sólo existe para el caballo y aún así, ante unas astas mochas, el peligro es mínimo. A su favor el rejoneador puede aducir que muchos de los toros del toreo de a pie están «sospechosos de pitones»; pero eso se llama fraude y en el rejoneo resulta que es reglamento y, por lo tanto, legal.

La solución para que el rito y la manifestación cultural vuelva a ser lo que era es demasiado fácil. Que el toro que salga por chiqueros no esté afeitado, al menos legalmente. El riesgo produciría nuevamente una emoción en la que está basada la fiesta de los toros.

Pero existe otra solución. So-

lución que integraría de nuevo al caballero en lo que es la corrida de toros. Es decir, en el resultado actual de la evolución de un rito ancestral.

Debemos tener en cuenta que la corrida no surge espontáneamente ni está definitivamente formada. El paso del tiempo y los cambios históricos y sociales nos han llevado a contemplar el espectáculo actual y en esta manifestación lo que antes era un fino estilista a lomos de un ágil corcel se ha metamorfoseado en un caballo percherón sobre el cual un fenotipo pícnico barrena a sus anchas.

¿Y para qué sirve la suerte de picar? Sabemos que sus defectos son muchos y de sobra conocidos: que si el toro de hoy no es el de antes y por eso se impone el monopuyazo; que si el peso de peto y picador los convierten en un muro infranqueable para el toro; que si el castigo es siempre excesivo (recuérdese la muerte de los últimos toros indultados), que si «este tío lo ha picado en el rabo»... Las virtudes, sin embargo, son menos. En primer lugar la puya quita fuerza al animal atemperando su embestida de cara al tercio de muleta. En segundo lugar se dice que la verdadera bravura, nobleza y valía de la res se mide en el caballo. Pero debe recordarse que en Portugal no existe el tercio de varas y el toro llega a la franela mucho más vivo y picante, pero con posibilidades de lidia.

Pero todo esto es una cuestión de formas y de mayor o menor fuerza del toro en el último tercio. El fondo de la cuestión es algo completamente diferente y es en este apartado en donde la suerte de picar ha traicionado el sentido inicial de las corridas de toros. Estoy hablando de metafísica. De filosofía del toreo si lo prefieren.

A fin de cuentas si nos hacemos un esquema mental de la evolución del toreo el resultado será el siguiente: desde un principio la lucha hombre-animal se ha caracterizado por la superación del toro por el hombre mediante la *destreza y habilidad* del humano. Cuando surge el caballero el modo de burlar y matar al animal





siguió basándose en la *destreza* y *habilidad* del caballero además del *dominio* que éste poseía sobre su caballo. Cuando los hombres de a pie adquieren importancia y se convierten en definitivos protagonistas de la corrida, consiguen vencer al toro mediante buenas dosis de *destreza* y *habilidad* a lo que hay que añadir progresivamente un mayor dominio técnico o *técnica*. Mientras tanto se introduce o permanece un hombre a caballo dedicado a picar al toro mediante la *habilidad* y *destreza* suficientes para esquivarlo y sujetarlo lejos del caballo indefenso. Esto lo hacía el picador mediante diversos recursos técnicos o *técnica*: el picar a toro levantado, la suerte de picar al toro de frente, la suerte del señor Zahonero, la del señor Atienza... (Cossío tomo I, pag. 1010), como se puede ver había multitud de suertes y recursos para el picador, en virtud de los cuales el primer tercio era aún algo relacionado con la *habilidad*, la *destreza* y la *técnica*.

Pero he aquí que nos plantamos en el siglo XX y con los antecedentes de Lagartijo, Guerrita y Joselito surge Belmonte. Entonces en el toreo, a los reiterados términos anteriores que el hombre usa para burlarse del animal se le añade definitivamente el de arte.

A medida que este nuevo concepto se asienta y es asumido por todos dentro del toreo a pie, el toreo a caballo (llámese primer tercio) recibe en el año 1931 a «el peto». Este elemento que es totalmente necesario para no ver destripados a más de un caballo transforma radicalmente este tercio. A partir de este momento y en una degradación progresiva los términos *habilidad* y *destreza* darán paso a los más prosaicos de *lucha* y *fuerza bruta*. Porque hasta entonces nunca había existido la *lucha*: el torero la rehuía y se burlaba del toro. Y el caballo tampoco necesitaba de su fuerza porque era hábilmente conducido por su jinete para evitar el bruto empuje del toro. Es decir, entran en juego dos concepto totalmente nuevos en la

### Gimena / Cuatro rejoneadores

Cinco toros para rejoneo de Gimena Usera y 5º de El Pizarral, exageradamente desmochados;







fiesta de los toros. Y estos conceptos, estos cambios metafísicos de *habilidad por Lucha y destreza por fuerza bruta*, que hacía siglos que habían sido desestimados por el hombre al enfrentarse a un animal de mayor peso y condiciones para un enfrentamiento, se afianzan y se convierten en el «life-motive» del primer tercio. A mayor peso de peto-caballo-picador habrá, obviamente, más posibilidades de salir triunfante de la lucha. Si esto no es desvirtuar los conceptos primitivos y las razones por las cuales a fines del siglo XX un hombre se sigue enfrentando a una fiera que venga Dios, o Nietzsche, y lo vea.

Habrà que recordar que existen multitud de tauromaquias pero que todas hablan el mismo lenguaje. La habilidad, la destreza, la técnica y su evolución en conceptos artísticos (independientemente de que los toros sean o no arte), presiden todas las manifestaciones del jugar con toros. Desde lo más cercano a nosotros como la corrida o el rejoneo; desde las fiestas de San Fermín, donde se corre hasta apartarse en el momento más cercano a las astas; hasta tauromaquias más alejadas a nuestra mentalidad como las corridas landesa o camarguesa en Francia. En ninguna de ellas existe enfrentamiento, no existe lucha entendida como tal en términos físicos. Los conceptos abstractos son los de burla, engaños a través de nuestra habilidad, destreza o técnica.

Sólo existen dos excepciones: los forçados portugueses (que ahora no interesan) y la suerte de picar. Independientemente del grado de habilidad y técnica que cada una de ellas tenga. En el resto de las manifestaciones taurinas la bravura y empuje del animal son entendidas como capacidades psíquicas puesto que no se establece una lucha, es decir, un contacto. Pero en la suerte de picar podemos ver la aplicación física de estos conceptos; podemos ver si el toro rehuye o no ante el castigo. Pero esto es algo que no entra en los parámetros de lo que es la lidia. No se castiga en ninguna tauromaquia al toro por gusto o para

ver si se crece ante el castigo, sino para facilitarnos el espectáculo artístico.

No en vano el picador es el elemento más defenestrado y vilipendiado de la fiesta. Y lo es porque no encaja en nuestros esquemas mentales; es una excepción dentro del concepto que tenemos de la lidia. Si el toreo es un hecho anacrónico impensable a fines del siglo XX (bueno, también podríamos decir lo mismo de la limpieza étnica en Bosnia), la suerte de picar es una anacronía dentro de este hecho anacrónico. Y no lo es porque naciera así (ya hemos visto que no) sino porque se ha degradado.

Es además una suerte que tratamos de esconder. Quizá por miedo a que su excesiva brutalidad a ojos sensibileros pueda dar motivo a los antitaurinos para que una parte provoque la prohibición de la totalidad y si alguien cree que no la escondemos que lea las crónicas periodísticas. Los críticos escriben tan ufanos de la colocación del estoque: «...dos pinchazos arriba precedieron a un metisaca traserillo y un bajonazo descarado; catorce descabellos.» -Pongamos por caso-. Pero cuantas veces reflejan en sus crónicas dónde y cómo fueron colocadas las puyas, ¿traserillas o en el morrillo?. La suerte de picar es ignorada cuando nos conviene.

A pesar de todos estos argumentos existe todavía un pequeño resto de pureza y casi vergüenza dentro del primer tercio. Esto sólo se suele dar dentro de las corridas concurso. En ellas, -aunque el concepto de lucha sigue primando- cuando se practica con toda corrección (toro arrancándose de lejos, pica en el lugar correcto, etc) Y el toro tiene condiciones de bravura y nobleza se produce una lucha bella, casi artística y que adquiere importancia por sí misma y no por la función de ayuda a un mejor y más claro embestir de la res en los tercios posteriores. Pero las corridas concurso no pasan de un número reducido al año. Son escasas entonces las veces que el tercio de picar tiene *vida propia* y por tanto belleza intrín-

seca, o como queramos llamarlo, para que se justifique por sí mismo.

La suerte de picar acabará posiblemente suprimiéndose y por causas quizá menos nobles: la presión sensibilera ante tan *desagradable* espectáculo.

Por lo tanto habría que adelantarse a los acontecimientos y darle un sentido al primer tercio. Convirtamos esta anacrónica suerte en sincrónica con el resto de la lidia. Volvamos hacia los conceptos de destreza y habilidad y suprimamos el de lucha física (ya que el grado de pureza que la justifica es mínimo).

Si introdujésemos un rejoneador en lugar de un picador daríamos un salto cualitativo en una solución tanto física como metafísica.

En términos físicos la fuerza que el toro necesita descargar para llegar con mejor son a la muleta se podría solucionar con más pares de banderillas (las del rejoneador)

En términos metafísicos ha quedado ya suficientemente claro que suprimir la suerte de picar no es una descabellada aberración, sino una vuelta a sus orígenes: a la superación de un animal mediante la inteligencia humana. Para ello nada mejor que un rejoneador se haga cargo del primer tercio teniendo en cuenta que cumplan estos preceptos.

Con la introducción del rejoneador la corrida ganaría en espectáculo y belleza. Las corridas de rejoneo podrían por supuesto seguir existiendo; aunque el público se daría cuenta que no es lo mismo rejonear a un toro afeitado que arriesgarse en una verdadera corrida.

Pero el problema que encontraríamos a la hora de poner en práctica este revisionismo taurino vendría seguramente de las filas de los rejoneadores. ¿O acaso habría algún Domecq dispuesto a vestirse de plata y arriesgar su brioso corcel a las órdenes de Manili? (Por poner un ejemplo).





## EL TOREO, LA ANTROPOLOGIA Y LA REALIDAD.

Sara Pink.

Durante los últimos 50 años el tema del toreo ha atraído las miradas de antropólogos españoles y extranjeros. Entre los extranjeros se encuentran, por ejemplo: Julian Pitt-Rivers (Inglés), el primer antropólogo extranjero que hizo su trabajo de campo en España; Garry Marwin (Inglés), que escribió su tesis doctoral sobre el toreo después de hacer sus investigaciones en Sevilla y más tarde publicó el único libro antropológico en inglés en el cual explica y analiza el toreo y su simbolismo de forma muy metódica; Timothy Mitchell (EEUU) analiza el toreo manipulando (en mi opinión) sus datos sobre las relaciones sociales y simbolismos del toreo para apoyar su teoría particular sobre la violencia y el carácter conflictivo de los españoles y su cultura; Carrie Douglas (EEUU) utiliza igualmente sus datos antropológicos sobre el toreo para apoyar su propia teoría. Personalmente no estoy de acuerdo con los argumentos antropológicos de estos dos últimos. Por ejemplo, Douglas propone que el toreo es un factor que unifica España y por lo tanto sugiere que el toreo es un símbolo latente del nacionalismo español que nadie admite pero que según Douglas está oculto dentro de lo que parece nacionalismo regional. Douglas no propone únicamente que exista este nacionalismo sino que los «españoles» lo piensan sin ser conscientes de pensarlo.

Ultimamente el toreo también ha atraído a estudiantes de antropología. Entre ellos, Marco Legemaate (autor de un artículo en el ejemplar anterior de este Boletín de Loterías y Toros), y yo misma. Nosotros, los que investigamos el toreo, seguimos la costumbre antropológica de convertir la realidad social que vive la gente, al ser para nosotros objeto de investigación antropológica.

La vida en el mundo de los toros cuando es objeto de estudio antropológico vuelve a ser una invención antropológica nuestra, la cual investigamos y analizamos creando e imponiendo teorías las cuales llama-

mos «conocimiento».

Por ejemplo escribí un texto antropológico sobre la vida de un amigo mío. Al preguntarle su opinión sobre el trabajo me dijo: «en parte creo que lo has hecho bien, pero en la parte que te has equivocado es que mi vida no era así». Tuve que admitir que mi texto no representaba la realidad de su vida, sino una perspectiva antropológica de mi interpretación de esta vida. Quiero destacar que frecuentemente en el intento de revelar y representar la realidad, perdimos la realidad y representamos nuestras teorías como si fueran la realidad.

Bajo este punto de vista me gustaría comentar el artículo de Marco Legemaate («facciones y toros» BOLETIN... nº 5). Discrepo de este por dos razones principales:

1) Ha sacado una teoría antropológica que intenta explicar como funciona una sociedad sin contar con los detalles y caracteres particulares e individuales de la realidad de la vida social. Utiliza una teoría funcionalista-estructural como si fuera una versión verdadera de la realidad en la cual vivimos, pensamos, hablamos y actuamos en nuestras vidas cotidianas.

2) Ha asumido que el antropólogo sabe más que los nativos sobre dos asuntos: a.-la actuación de Curro Romero del día de la alternativa de Chiquilín y b.-como y porque estos «nativos» piensan, expresan sus opiniones y comportamientos.

Como Marco Legemaate, también he vivido en Córdoba (hasta ahora un año y tres meses). Estoy investigando «la mujer en el mundo del toreo» así que también he intentado conocer «el mundo taurino» y la gente que pertenece a él. No pretendo saber más de este mismo mundo taurino cordobés que Marco Legemaate, diría que he conocido distintas facetas de este mundo a través de mi propia experiencia, y análogamente Marco ha conocido otra cara de este mundo a la que yo no he llegado. La medida del conocimiento es siempre arbitraria, para intentar medir la cantidad de lo

que sabe una persona y compararlo con el saber de otra, necesitamos estandarizar estos mismos conocimientos, informaciones, o ideas, hasta que sean de la misma clase y tipo. No se puede comparar una clase de conocimientos con otra porque no se pueden medir de la misma forma. Creo que Marco se ha equivocado en su intento de hacer prevalecer su opinión personal sobre el toreo de Curro Romero. Ha intentado ordenar conocimientos de distintos tipos en un esquema según la supuesta superioridad o inferioridad de cada clase de conocimientos. Implica que su propio conocimiento es el válido y representa «la verdad». Además ha recogido opiniones de varios cordobeses a los que ha sacado de su contexto cultural y ha construido de ellas una versión funcionalista-estructural y teórica del pensamiento de los cordobeses.

Eso es la práctica de la antropología. Pero al practicarlo así puede ser que haya dos aspectos. El primero es «el milagro de Fátima» que menciona Marco (p.18), la segunda cuestión la he basado en la reflexión de como debería haberlo hecho (en mi opinión). Me refiero a la práctica antropológica corriente que favorece al análisis que incluye el intento del antropólogo de ser consciente del porqué trata a su objeto de estudio de la forma en la que lo hace. La antropología reflexiva es una antropología muy personal, el artículo de Marco Legemaate también es muy personal pero no se le confunda con la antropología reflexiva. De alguna forma parece una defensa respecto a la crónica del periodista de Diario Córdoba que cita Marco:

*«Marco Legemaate... almacena en su memoria todo lo que ve y oye, sin alcanzar a entender lo del maestro de Camas».*

(CORDOBA 29-5-92 p.5, Marco Legemaate 1993. p.18)

No estoy de acuerdo con la





manera en la cual Marco ha construido su argumento antropológico en relación con sus sentimientos personales. Marco defiende su opinión personal, pretendiendo que su punto de vista sea superior. Crítico su artículo porque creo que el tratamiento más idóneo de las opiniones y sentimientos personales que tiene al antropólogo, es una consideración de cómo y porque seguimos estos sentimientos y cómo formamos nuestras opiniones personales. Creo que el ser consciente de lo anterior puede informarnos sobre las razones por las que queremos escribir lo que escribimos. La antropología es un trabajo muy personal: esta hecha por una *persona* humana que investiga otras *personas* humanas.

Al defender su opinión personal Marco ha puesto su opinión y a si mismo en contra de lo que han dicho los «Curristas conversos» y el periodista del periódico de Córdoba. Aquí encuentro un problema conceptual porque de pronto las referencias que hace Marco de las opiniones de personas concretas (los curristas conversos) y un artículo citado (del CORDOBA) vuelven a referir categorías generales y abstractas. Por ejemplo, la referencia que hizo Marco al periódico a mi entender se refiere a una representación de información oficial, pública y reconocida. No expresa lo que pensarán «los cordobeses» sino lo que se publicó en el periódico. No sé cuáles fueron las opiniones de todas las personas que asistieron a esta corrida, supongo que Marco tampoco lo sabe. Sin embargo estoy segura que no fueron iguales todas.

Así propongo que Marco ha inventado estas categorías abstractas del pensamiento de los cordobeses para poder insertar estos supuestos pensamientos en otra invención intelectual basada en la antropología funcionalista-estructural. Así Marco combina sus ideas sobre el pensamiento de los cordobeses con las teorías de la antropología funcionalista-estructural, así inventa el siguiente esquema de «dicotomías

dinámicas» (Marco Legemaate 1993 p.20):

- 1) Finito contra Chiquilín
- 2) Córdoba contra Sevilla.
- 3) Andalucía contra el resto de España.
- 4) España contra Europa.

|                 |         |        |
|-----------------|---------|--------|
| Finito          |         | Europa |
| Chiquilín       | Sevilla |        |
| Resto de España |         |        |

No quiero discutir sobre la utilidad general de este modelo, sino que me gustaría proponer una pregunta: ¿En qué recuadro podríamos poner a Marco?. Me refiero a lo siguiente:

Marco Legemaate contra los «Curristas conversos» y el periódico Córdoba.

Que representaría Marco: ¿Europa?, ¿Los demás?, ¿Sevilla?, ¿Córdoba?, o ¿las dos ciudades? Me parece que en éste esquema no cabe. Sin embargo, yo también soy capaz de inventar esquemas, por ejemplo:

- 1) Marco Lemate contra los «Curristas conversos» y el CORDOBA.
- 2) ML, los CC's y el C contra «A».
- 3) ML, los CC's, el C y «A» contra «B».
- 4) ML, los CC's, el C, «A» y «B» contra «C».

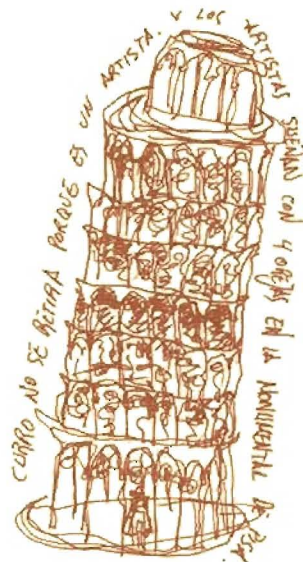
|                                    |   |   |
|------------------------------------|---|---|
| Marco                              | A | C |
| "Curristas conversos y el Córdoba" |   |   |
| B                                  |   |   |

Creo en este esquema como creo en el de Marco. No quiero decir que no crea ni en uno ni en otro, sino que no se encuentra la realidad ni la explicación de la misma en un esquema: sólo se encuentra antropología funcionalista-estructural y poco más. No se puede entender la vida sociocultural desde la perspectiva de cinco recuadros.

No dudo que exista de alguna

forma «oposiciones complementarias» como cita Marco. Probablemente las distinciones binarias y su fusión tengan una parte importante en el pensamiento humano. He oído muchas personas hablar de Finito contra Chiquilín, de Córdoba contra Sevilla, Andalucía contra el resto de España, España contra de Europa. Sin embargo eso representa una vez más la imposición de una teoría antropológica sobre una realidad que es diversa y además que está cambiando continuamente. Hay personas que favorecen a Chiquilín o a Finito, algunas se hacen socios de las peñas que apoyan a dichos toreros. Claro que estas personas demuestran fidelidad a su torero concreto. Sin embargo he conocido personas a las cuales ni les importa ni les interesa la competitividad entre estos dos jóvenes toreros, también he conocido otras personas que siguen un torero de ciudad en ciudad por torear a su gusto sin ponerlo en oposición con nadie.

Para acabar con esta crítica quiero destacar que no se debería generalizar sobre como son ni como piensan los aficionados cordobeses. Dicha generalización puede ser problemática en los campos de las éticas, del pensamiento intelectual, y el la búsqueda de la realidad verdadera (¡Ojalá que exista!).



González Viñas



## LOS CUADROS TAURINOS DE SOLANA.

Miguel Navajas Ojeda.

La casi totalidad de los pintores que se han acercado al tema taurino, sobre todo aquellos artistas que cronológicamente se sitúan como herederos del simpático pero frágil costumbrismo romántico han mostrado una fascinación excesiva, incluso a veces bobalicona, por los elementos que se nos antojan como los más «evidentes» de la Fiesta, como pueden ser su colorido, su innegable esencia dinámica o incluso el propio tipismo de sus protagonistas. En cambio, una figura importante de la pintura española a caballo entre el XIX y el XX como José Gutiérrez Solana no cabe en esta generalización. No fue Solana pintor taurino, si por tal consideramos a un artista de cuya obra pueda ser considerada la de tema taurino singular por su importación cualitativa o cuantitativa. Sí fue, en cambio, pintor de la vida y de sus facetas más amargas, y de tal suerte, cuando se acercó a la Fiesta, su visión no cambió de significantes, ni mucho menos de significado.

En primer lugar, dispongamos a situar a Solana en su tiempo y en su espacio. José Gutiérrez Solana nació en Madrid en 1886. Sus padres eran primos carnales, y esta consanguinidad colabora a explicar, en la parte que corresponde a la medicina, la per-

sonalidad del pintor. Lo cierto es que ésta parece asimismo producto de la sucesión de una serie de desagradables vivencias de la infancia. Rafael Florez las enumera:

-A los cinco años, un día de Navidad, contempla la muerte de su hermanita María de las Glorias.

-A los seis años, un domingo de Carnaval, unas máscaras borrachas irrumpen en el comedor de su casa.

-A los ocho, recibe una pedrada en la cabeza que le produce una herida bien profunda.

-A los doce, se reciben en su hogar las noticias del Desastre, tan negativo para los vínculos familiares, y poco después muere su padre.

-A los catorce años, contempla como su hermano Luís termina loco.

-Desde la muerte de su padre, la madre del joven José comienza a presentar síntomas de desequilibrios psíquicos que concluirán en la locura total.

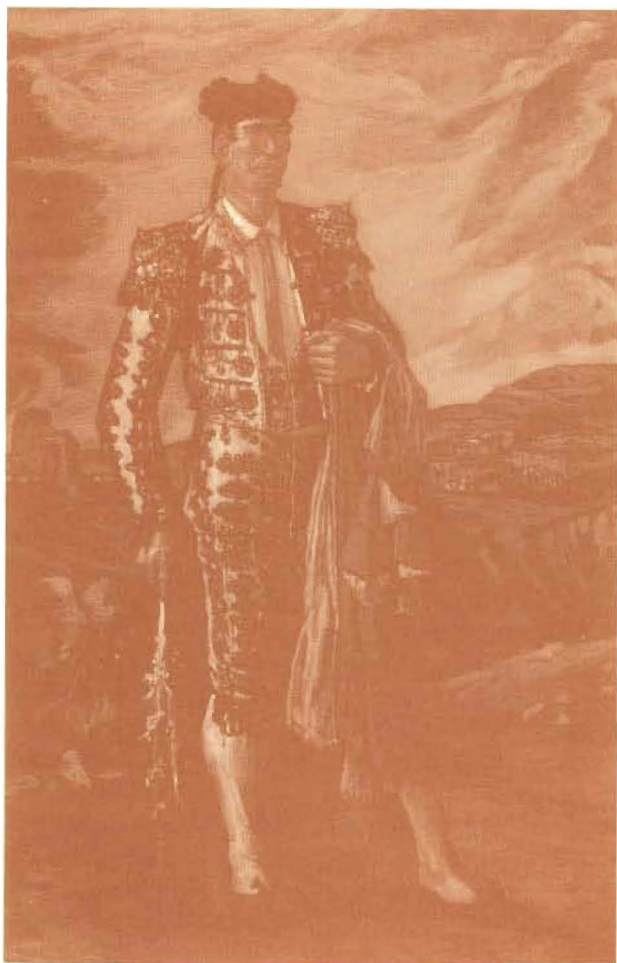
Desde muy pequeño se le habían visto a José inclinaciones por el dibujo, e igualmente se le conocía su poca afición a los libros. El cuarto año de bachillerato dejó los estudios y se dedicó a gandulear por Madrid. En

1900 Solana ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde se entrega con la misma dedicación a aprender pintura como a llevar una vida bohemia, a beber (llegando a sufrir en plena calle ataques de «deliriums tremens») y visitar colmaos, cafés cantantes y burdeles. En 1904 concluye sus estudios de pintura, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes donde será rechazado, y en 1907 expone por vez primera en una colectiva del Círculo de Bellas Artes. En 1909, la familia se instala en Santander. El pintor iniciará entonces una serie de viajes por toda España, describiendo en sus escritos sus observaciones. En 1913 aparecerá su libro «Madrid: Escenas y Costumbres».

En 1918, se instala definitivamente en Madrid. Acude a la Tertulia del Pombo y se dedica a pintar la mayoría de sus lienzos más célebres. El período comprendido entre 1917 y 1936 es el de su más febril actividad expositiva y la de sus mayores éxitos. A instancias de Edgar Neville decide ir a París en 1928, pero esta experiencia resulta ser un fracaso tanto profesional como vital. Paralelamente continúa su nomadismo por los villorrios castellanos, cuyo conocimiento







explicita en sus lienzos y en sus escritos. Tras la Guerra Civil sigue pintando y exponiendo hasta su muerte acaecida en junio de 1945.

Respecto a lo que podría ser una consideración general de su obra, parece claro que Solana entronca con esa tradición pictórica tan española que aparece explícita desde Goya, sin carecer no obstante de raíces más profundas, que los críticos han denominado «tremendismo». Su pintura la califica Bozal como «una lucha de Restauración», y en ella podemos señalar una serie características plásticas generales como es el predominio de los colores oscuros, sucios, con blancos y amarillos enturbiados que eliminana cualquier posibilidad de brillo. Es la pintura de Solana una pintura que saca a colación lo mediocre, que elimina la luz del sol y que renuncia a la creación de atmósferas para lograr que el espectador compar-

ta la pesadez angustiosa de sus objetos y de sus personajes condenadas a la más absoluta de las miserias morales. Lo que más importa de la pintura de Solana es su afán explicativo de la irremediable realidad de la condición humana. Manifiesta una gran obsesión por la identificación de la persona como máscara, a veces como máscara «moriturus» de un profundo y agrio sentido trágico. De estos conceptos, como veremos, participan también sus cuadros de temática taurina.

Tenemos noticias de los contactos de Solana con el mundo de los toros. Sabemos por el poeta santanderino José del Río Sanz que este presentó a Solana al diestro Isidro Cossío «El Lechuga», al cual Solana retrataría sólo y con su cuadrilla. Asimismo, conocemos que en uno de sus viajes, coincidió en Montilla con la cuadrilla del «Bombé» e intervino en una corrida integrado en ella. Con

todo desconocemos la existencia de testimonios de amigos del pintor que lo consideren como aficionado. Sin embargo tampoco tenemos indicios que nos indiquen a pensar lo contrario. La condesa de Campo Alange, por ejemplo, en su estudio titulado «Solana y la mujer» apunta la siguiente impresión que puede sernos de utilidad al respecto:

*«...Sin embargo, no descubrimos en Solana la complacencia propia de la perversidad. No es el sádico en busca de placeres morbosos, es el hombre bueno, toscamente tierno, que se espanta ante el dolor humano y no le gusta ver sufrir a los animales. Solana no es el hombre que pinta lo que le gusta, sino lo que le duele».*

Si aceptamos esta interpretación, y parece muy razonable el hacerlo así, un primer acercamiento a los cuadros taurinos de Solana nos induce a pensar que su visión no se corresponde precisamente con la del aficionado medio. Por que

*«cuando se acerca a la fiesta taurina, no la hace sin conducirnos al patio de caballos, a la bárbara cirugía de los jacos corneados; tiene unas especiales tintas para la sangre y el vinazo (...) enseña que el solar hispano no ha cambiado mucho desde Goya».*

Existen también otras apreciaciones más desabridas, como la de Camon Aznar:

*«En Solana, la Fiesta queda reducida al patio de caballos, donde se apuntilla y desuella a los animales corneados. Es el sentido elemental y bronco de la sangre espesa, derramada en ardores colectivos regados por el vino del Tajuña. Cuando pinta toreros, los mecaniza, convir-*





*tiéndolos en matarifes, con la faz obtusa y la apostura proletaria. Con ese distante pesimismo con que enloda al ser humano, de la misma forma que de la mujer interesa sólo su carne triste y resignada, del torero sólo exhibe su estolidez y vocación carniceira. Ahí está su cuadro «El Lechuga» como un monolito de estupidez, rezumando una fatalidad que no llega a ser dramática por lo primario de esa carátula incapaz de reflejar emociones. Una vez más advertimos en Solana lo auténtico de su pasión por las máscaras, aunque, a veces, como en este cuadro, no sea de cartón, sino de carne curtida en capeas y ruedos pueblerinos. Y ello, pintado con esas tonalidades esenciales y densas, de tan sólida armazón.»*

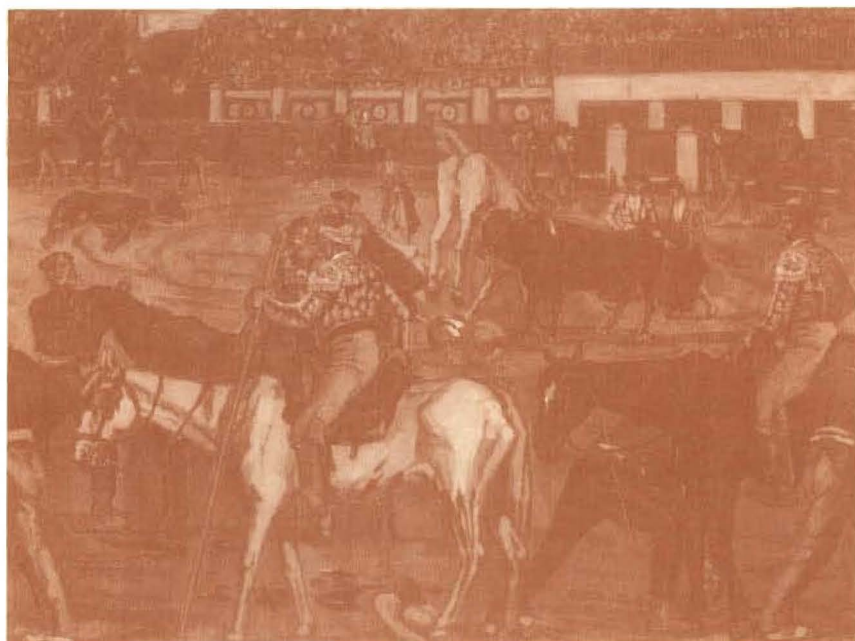
Evidentemente algo tienen los cuadros de Solana que desataron en críticos por lo general muy ponderados en sus apreciaciones, unos comentarios de tanta intensidad e incluso no exentos de cierta violencia verbal.

Debido a la imposibilidad material de acompañar el presente texto con mayor número de ilustraciones, destacaremos para describirlos varios cuadros de Solana de tema taurino que son especialmente significativos como «Plaza de las ventas» (1907), «El torero Lechuga» (1914-1916), «La corrida de toros» (1923) y «El desolladero» (1924). De todos modos, animamos al lector a que busque más cuadros de los que aquí mencionamos, y mejores ilustraciones para obtener así una mejor comprensión.

En el óleo «Plaza de las Ventas» (fig. 1) aparecen dos toros en el ruedo y se desarrollan dos escenas sin que se pueda asegurar a ciencia cierta si son o no simultáneas. Un toro, al fondo, sale del toril y arremete contra los espontáneos. El toro lidia vomita sangre y hace los últimos esfuerzos por mantenerse en pie. Se puede señalar, en primer lugar, que lo único que indica que se trata de las Ventas es un gran cartel, pues parece una escena localizable en cualquier coso pueblerino. En segundo lugar, debe observarse como la escena carece de la brillantez casi épica de otras representaciones donde también se recoge la muerte del animal. Contratan asimismo lo siniestro de las figu-

ras de los acompañantes del matador con el gesto patético y claudicante hasta la humillación del toro. Los espectadores del primer plano, salvo uno, han dado la espalda al triste espectáculo y comen y beben indiferentes a la tragedia. Esta falta de atención la descarga de significado. No se vislumbran ni tensión ni emoción, únicamente se describen, con un desvincijado y desilusionante realismo, la acción sobre la arena.

Aunque exteriormente obedece a los cánones de la iconografía tradicional, el retrato de «El Lechuga» (fig. 2) es otro claro ejemplo de la heterodoxia solanesca respecto al tratamiento de lo taurino. Con sus atributos de matador, «El Lechuga» posa en el campo. Al fondo se conremplan la plaza y las colas de aficionados en las taquillas. Como hemos dicho, el retrato es tradicional, pero la figura carece de la dimensión heroica de la reciedumbre de, por ejemplo, el conocido retrato del «Espartero» de un pintor de la misma generación de Solana como fue Vázquez Díaz o de la intensidad de carácter del Belmonte de Zuloaga o de la admiración que hacía el «pasma de Triana» explicitara nuestro paisano Romero de Torres. Nos hallamos no tanto ante «un monolito







de estupidez», sino ante un torero con la fuerte complexión física y con los rasgos cuajados de un hombre del campo. Su capote desteñido nos enfrenta a la realidad del torero fracasado, armado de una dignidad patética.

En «La corrida de toros», (fig.3) estamos ante la acometida de los toros a unos caballos famélicos. El toro ha sembrado el desorden. Monosabios, picadores y toreros intentan recomponer el orden imprescindible para el normal desarrollo del espectáculo. El picador en pri-

la última acción con el toro, después de las mulillas y sin la presencia del público. El toro, izado sobre una polea para ser descuartizado, divide en dos la escena. A un lado, algunos caballos yacen muertos y aparcados a un lado. Otros están con las sillas puestas esperando suplir a algún compañero. Junto al enorme volumen del toro hay cuatro figuras, dos en tensión levantándolo, una tercera a punto de descargar un golpe de hacha, y una cuarta armada con un gran cuchillo y que mira al espectador. Son rostros

otros, para expresar su pesimismo acerca de la condición humana. Con todo, y aunque siempre negativa, su visión tiene interés por cuanto sirve de testimonio y documento de la otra Fiesta, la que tenía lugar en las ferias de los poblachos por las que deambulaban los toreros fracasados cuyo nombre el tiempo no ha respetado y cuya realidad se encontraba tan alejada de la leyenda como lo están el día de la noche.



mer término lleva la cabeza vendada y su caballo se está desangrando. El otro jaco está siendo levantado y corneado. La sensación de desorden se ve incrementada por el gran número de figuras que aparecen sobre el ruedo, cerca de la treintena entre personas y animales. Al contemplarlo, nos surge una pregunta: ¿hasta qué punto es realmente la corrida el dominio de la inteligencia sobre la fuerza bruta del toro?. Este cuadro evidentemente nos lo cuestiona.

En «El desolladero» se recoge

brutales, despersonalizados. Se trata de una escena para nosotros desconocida en el mundo de la pintura taurina. Nos importa señalar como las figuras que aparecen aquí no son distintas de las que aparecen en otras bregando con los cornúpetas. No existe, pues, para Solana distinción entre torero y matarife.

A modo de conclusión, es claro que se ha demostrado que Solana no puede considerarse como pintor taurino, sino que el tema de la Tauro-maquia le sirvió, al igual que tantos

1.- FLORES, Rafael: *J. Solana. Artistas Españoles Contemporáneos*. Madrid, 1973

2.- BOZAL, Valeriano: *Historia del arte en España, II.- De Goya a nuestros días*. Madrid, 1973.

3.- GAYA, Juan Antonio en *Historia del arte español*. Madrid, 1968

4.- CAMON AZNAR, Juan: *Pinturas de Toros en ABC de Madrid del 27-X-1950 y en Las artes y los días*, 1965.





## TOROS Y TOREROS (Siglo XX).

Historia del toreo en Córdoba II.

Luis Palacios Bañuelos.

Con el siglo XX comienza una nueva época en la historia del toreo - la llamada edad de oro- con la competencia entre los dos «grandes» sevillanos: Joselito y Belmonte.

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

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

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

Hay que destacar también la figura del caballista y rejoneador Antonio Cañero Baena (1885-1952), que llevó a las plazas de toros el bizarro

estilo del toreo campero y se erigió en maestro indiscutible del bellísimo ejercicio de burlar a los toros desde bien domadas cabalgaduras, sin perjuicio de epilogar su labor pie a tierra, para pasar de muleta y matar con sobrio estilo a toros en puntas que previamente había sorteado con los matadores que figuraban en el mismo cartel.

Después de Manolete, Córdoba ha tenido varios toreros de estimable cotización artística, pero sin llegar a ser condierados como figuras cumbres de la fiesta. Como más destacados pueden citarse los nombres de José María Martorell Navas, Manuel Calero Cantero «Calerito», Gabriel de la Haba «Zurito», Manuel Cano «El Pireo»... hasta llegar a Manuel Benítez «El Cordobés», nacido en



Palma del Río, que hizo el milagro de revulsivo a la fiesta y que alcanzó una popularidad desusada -acaso la mayor que torero alguno pudo soñar-. Su nombre figura dignamente entre las más relevantes figuras de la torería cordobesa.

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

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

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

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

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





## A LAS CINCO

*Volanderas áureas  
de un gitanillo indefenso,  
trágicos suspiros  
en un paisaje brillo y negro,  
blancos pitones  
pureza alba y salvaje,  
morlaco sacro, vivo,  
muerto, solo, eterno.*

José R. Pedraza Serrano.

