



BOLETIN DE LOTERIAS Y

TIORROS



Número 7 Invierno 1994

REVISTA CULTURAL TAURINA

300 PTS.





AÑO III. NUMERO 7. INVIERNO 1994 (Febrero).
REVISTA TAURINA DEL AULA DE CULTURA DE LA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE CORDOBA.
D.L.-CO-1303-92.

EDITA: Aula taurina de Filosofía y Letras. Plaza. Cardenal Salazar, 3. 14071 Córdoba. Tlfno. 218795
REDACCION: Fernando González Viñas. Agustín Jurado Sánchez. Juan Carlos Cabrera Jiménez.
FOTOCOMPOSICION: Miguel Angel Gómez Núñez. CNOSSOS edición. Telfno. 218794

SUMARIO

PORTADA: "Toro" por Rafael Lucena Jiménez. CONTRAPORTADA: "Muerte". Mismo autor.

Rafael Lucena Jiménez nace en 1965 en la Rambla (Córdoba). Inicia en 1983 estudios de arquitectura superior en Sevilla los cuales abandona después de cuatro años para formarse artísticamente en la Facultad de Bellas Artes de la misma ciudad, en la que obtiene el título de Licenciado bajo la especialidad de pintura.

Página 4.- PLAZAS DE TOROS.

BAROLOME VALLE BUENESTADO

"... Transcurriendo el tiempo, un paso importante hacia la conformación del tipo plaza de toros tal y como hoy lo conocemos se produjo en los reinados de Fernando VI y Carlos III, particularmente mediante la construcción de plazas urbanas ochavadas y circulares en las Nuevas Poblaciones".

Página 8.- EN TORNO AL TEMPLE.

AGUSTIN JURADO SANCHEZ

"... Bien es cierto que la definición de temple lleva aparejada la idea de lentitud, pero torear despacio no es torear con temple".

Página 10.- EL ORIGEN Y PROGRESOS DE LAS FIESTAS DE TOROS EN ESPAÑA. (1776).

NICOLAS FERNANDEZ MORATIN

"... Los moros torearón aun mas que los cristianos, porque estos, ademas de los juegos de cañas, sortija etc., que tambien tomarón de aquellos, tenían empresas, aventuras, justas y torneos etc."

Página 14.- LAS NOVELAS DEL TOREO.

ALBERTO GONZALEZ TROYANO

"... Dado el papel desempeñado por la tauromaquia en la vida social española, era lógico que muchos novelistas recurriesen a ese mundo para dar cuenta a través de su recreación literaria de las aspiraciones y conflictos colectivos que en la fiesta de toros podían verse proyectados".

Página 16.- PICASSO, TOROS Y TOREROS. EXPOSICION. 5 DE OCTUBRE DE 1993-9 DE ENERO DE 1994. BARCELONA.

"... Observamos el dilatado legado artístico que ha dejado Picasso, vemos como unos temas le interesan más que otros, se repiten y sobresalen en su producción. Hay dos que se convierten en hilos conductores de su evolución artística y que se han consolidado como emblemas de identidad de su obra. Son los toros y la corrida".

Página 22.- HISTORIA, TRADICION Y LA MUJER TORERO DE LOS AÑOS NOVENTA.

SARAH PINK

"... La mujer torero de los años noventa torea de la misma forma que un hombre torero, quiero decir que no presenta un estilo distinto femenino; usa los mismos movimientos y gestos físicos que el hombre y se viste igual que el hombre".

Página 26.- MONOLOGO DEL ULTIMO RETRATO.

CARLOS CLEMENTSON

"... ¿Será la fama esto...: flotar como un espectro en la memoria anónima de una calle, de un barrio, de una ciudad entera, como puede ser Córdoba, o tal vez Lima o México...?"



PLAZAS DE TOROS

Bartolomé Valle Buenestado. Catedrático de Análisis Geográfico Regional

El día 5 de Septiembre de 1992 se inauguró en Ronda la exposición titulada **Plazas de Toros**, la cual se expone actualmente en Córdoba.*

Con tal motivo y bajo el mismo título, la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía publicó un libro, resultado de un proyecto de investigación dirigido por Gonzalo Díaz-Y. Recaséns que, destinado inicialmente a servir de catálogo de la exposición, está llamado a convertirse en una magna aportación bibliográfica a la literatura taurina de finales de siglo.

El libro compendia el trabajo de investigación llevado a cabo durante tres lustros por un nutrido grupo de especialistas, al frente del cual figuró el mencionado Dr. Gonzalo Díaz-Y. Recaséns, Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Su importancia, además de en su extraordinaria belleza y esmeradísima edición, radica en un doble motivo: ofrecer un extenso estudio preliminar sobre los espacios o edificios destinados a las fiestas de los toros que excede a su propia denominación, para convertirse en un hilo conductor que -tomando a la plaza de toros como motivo- resulta tan novedoso como imprescindible para una cabal comprensión de la fiesta y de su vivencia por la ciudad y, en segundo lugar, constituir una aportación documental, gráfica y fotográfica de primera magnitud sobre cincuenta y dos plazas de toros españolas.

Es la primera dimensión de su importancia la que aquí más nos interesa. En las líneas que siguen procuraremos dar idea de su contenido a través de una síntesis cuya finalidad es coincidente con el objetivo que inspiró la redacción de la obra que reseñamos: «analizar la evolución y transformación de un tipo (plaza de toros); un tipo que surge desde lo urbano -la plaza pública- hasta llegar a concretarse en un edificio autónomo: la plaza de toros. Será una reflexión en la que se cruzan y superpo-

nen la historia, la arquitectura y la ciudad».

Al respecto, vaya por delante una idea: los días y ocasiones de fiesta han estado inseparablemente vinculados al juego con los toros en las calles y plazas de la ciudad. Siendo ello una constante de la vida pública española, no es de extrañar que la ciudad medieval aprendiera pronto a simultanear en sus plazas la fiesta con la vida cotidiana, para, a medida que avanzó el tiempo, disponer de un espacio escenográfico adecuado a la fiesta con toros, el cual no podía ser otro que la plaza pública, lugar que concentra la actividad social y festiva de la ciudad y que, por ello, se convirtió en el espacio urbano más regular y emblemático de la ciudad.

Pero las ciudades hispanomusulmanas -por su condición de recintos amurallados- no disponían de espacios interiores adecuados a la fiesta de los toros, ya que en su trama urbana sólo existían pequeños enclaves en los quiebros de las calles. En cambio, extramuros, sí existían espacios dedicados al entrenamiento militar y a la práctica de ejercicios y juegos de caballería que desde finales del Siglo XV se fueron convirtiendo en escenario de la fiesta de los toros. Bien es cierto que la consolidación de estos espacios y su configuración como plazas deben mucho a su condición de mercados, en torno a los cuales comienzan a levantarse construcciones periódicas, muy provisionales, que más tarde se hacen estables y definitivas. Su acondicionamiento para la fiesta de los toros se lleva a cabo mediante una arquitectura efímera de andamios, tablas y andanadas en cuyo interior se inscribe el ruedo.

La irrupción tardomedieval de la tauromaquia caballeresca, coincidente con el momento en que la nobleza torna en lúdica su antigua función militar, supuso un acontecimiento importante en la fiesta con los toros, pues, de una parte, redujo el papel protagonista del pueblo en la fiesta y, de otra, propició el acota-

miento de los espacios urbanos en los que tradicionalmente tenía lugar el encuentro con los toros a uno solo: la plaza pública, el lugar más representativo de la ciudad y que, tanto en forma como en función, avanza rápidamente hacia lo que luego sería la plaza mayor castellana.

No obstante, la fiesta con los toros no fue exclusiva de la ciudad, ni privativa de los espacios mencionados. Así eran frecuentes las ocasiones en las que se corrían toros camino del matadero o en las romerías, las cuales se convierten en motivo de fiesta taurina y en ocasión para recaudar fondos. E igual podía suceder en los vacíos y plazas existentes en las fortalezas o castillos, que si bien quedaban un tanto ajenos a la trama urbana y a la fiesta de la población, no lo eran a la tradición de entrenamiento militar y caballeresco, ofreciendo unas excelentes posibilidades de uso que han justificado su continuidad como plazas de toros hasta el presente. Así sucede, por ejemplo, en Fregenal de la Sierra.

Pero, con todo, ninguno de estos espacios sería comparable a la plaza mayor en cuanto a posibilidades de adaptación a coso taurino. En adelante -cuando a partir de 1561 en Valladolid se concreta el tipo- la plaza mayor está llamada a convertirse en el escenario por antonomasia de la fiesta de los toros, pues no en balde es el lugar de escenificación de la vida española.

La plaza mayor en el orden arquitectónico supone una concreción del espíritu renacentista y de la idea de ciudad. Fue concebida a través de un proceso de regularización del callejero medieval como «un gran teatro al aire libre, como un inmenso corral de comedias, como un vasto espacio para ceremonias religiosas, autos de fe y coso de corridas de toros».

Dejando al margen las múltiples consideraciones urbanísticas que merecen las plazas mayores y continuando al hilo del argumento que nos ocupa, ha de significarse que la función taurina que habrían de cum-



plir fue determinante de su arquitectura. Pensemos que elementos tan comunes como los soportales en planta baja o las balconadas corridas están pensadas en función de la necesidad de albergar el graderío y de proporcionar el mayor número de localidades a unos espectadores que acceden a los balcones en virtud del derecho de vistas y que, incluso, lo tardío de su pavimentación es concordante con la exigencia de un suelo terrizo apto para la fiesta.

Trancurriendo el tiempo, un paso importante hacia la conformación del tipo plaza de toros tal y como hoy lo conocemos se produjo en los reinados de Fernando VI y Carlos III, particularmente mediante la construcción de plazas urbanas ochavadas y circulares en las Nuevas Poblaciones.

El propósito de este tipo de plazas -conforme al espíritu ilustrado- era el de sanear, embellecer y magnificar la ciudad, incorporando, al tiempo, elementos representativos del poder. Pero pronto esta finalidad quedó desvirtuada por la buena disposición que ofrecían los citados edificios para la celebración de corridas de toros. Es por ello que las plazas octogonales españolas a diferencia de las europeas presentan un diseño y dimensiones más domésticas y menos solemnes, como corresponde a su polivalencia de uso (actividad comercial, mercado, fiestas populares, plaza cotidiana y escenario); carecen de pavimentación, de estatuas o de fuentes centrales en pro de la fiesta y el hecho de eliminar los ángulos muertos reduce las querencias de los toros y facilita la visión de los asistentes.

La primera plaza octogonal que se construye es la de La Carolina (1767) y, junto a ella, ofrecen excelentes ejemplos de cuanto decimos las plazas de Las Navas de Tolosa y Chodes. Y, más tardíamente, la de Aguilar de la Frontera.

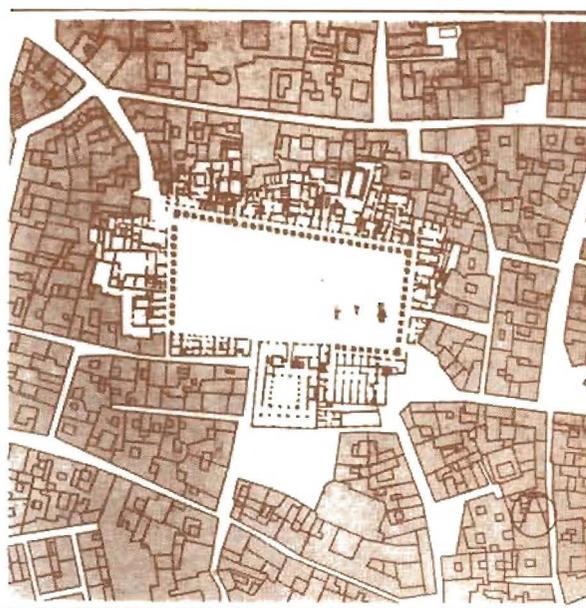
Al igual que la plaza mayor, las plazas ochavadas siguen siendo, ante todo, plazas urbanas que integran el caserío y proporcionan espacio adecuado para la fiesta, pero su construc-

ción supuso un fuerte impulso hacia la aparición de la plaza de toros como edificio exento, de forma circular, de función independiente y adaptado a los caracteres que había propiciado la Ilustración y que consolidó el Romanticismo.

Y si bien las ideas ilustradas eran contrarias a la arraigada afición española de correr toros, el gusto popular -lo dijo Ortega- se impuso como contrapunto de autoafirmación e independencia. Asistimos, pues, a la liquidación del toreo caballeresco y a la eclosión del toreo a pie, de los toreros, de los matadores de toros, a través de los cuales, elevados a la categoría de héroes, ejerce el pueblo su protagonismo en la fiesta. Este cambio de actores, en un primer momento, llevó aparejado un desorden en la fiesta que contrastaba con la imagen ordenada y jerarquizada que habían forjado los señores, los cuales serían progresivamente relevados de las plazas.

La presencia del matador en los ruedos exigía, en consecuencia, un nuevo orden en la lidia, a lo cual se procura una doble respuesta: la evolución de los recintos de la fiesta hacia la forma circular y la sistematización de normas y saberes a través de las *Tauromaquias*. Todo ello consolida un nuevo orden taurino que, a su vez, exige un nuevo orden constructivo que permita contraponer grada y ruedo, público y lidiador, espectador y torero.

Así surgen de modo estable las primeras plazas de toros independientes en forma y función, y aunque buena parte de su fábrica es ya de mampostería, mantienen todavía un alto grado de indecisión en el sentido de que no saben prescindir de las viviendas para alcanzar su forma; es más, se apoyan en el caserío, en la residencia, como soporte constructivo. Pero todo ello, qué duda cabe, había supuesto ya en la segunda mitad del Siglo XVIII un avance radical,



Planta de La Corredera. Del libro "Plazas de toros"



pues la plaza de toros se desvincula de la trama urbana y, en adelante, no será un vacío urbano entre las calles, la deformación de un parcelario o la adaptación de unas crujías a la forma de la ciudad, sino « un tipo de edificio cuyo patio y espacio interior es un coso taurino y no una plaza urbana ».

La nueva plaza de toros coincidió con los nuevos tipos de arquitectura civil propiciados por la Ilustración (teatros, museos, bibliotecas, academias) y a su nacimiento y difusión contribuyeron de modo decidido las Reales Maestranzas de Caballería (Sevilla, Ronda, Granada). Aunque éstas habían perdido su antigua función de entrenamiento militar con los caballos y los caballeros habían sido suplantados por el nuevo orden de la lidia, conocieron cierto resurgir con la llegada de los Borbones, al amparo del cual organizan corridas de toros como acto lúdico y como modo de allegar fondos para la institución, aportando a la fiesta, en cambio, la posibilidad económica de construir plazas de toros y su capacidad de regulación y ordenamiento de la lidia y del edificio taurino, basado en el conocimiento campero del toro que poseían los maestranzantes.

El prototipo de edificio taurino que ejercerá mayor influencia a partir de 1749 es la plaza de toros de la Puerta de Alcalá de Madrid, construido según los planos de Sachetti y Ventura Rodríguez. Y aunque la Ilustración no había conseguido reducir la fiesta a espectáculo, las plazas que se construyeron a principios del Siglo XIX aportan un nuevo elemento que cambiará radicalmente la morfología del tipo: el graderío.

Con anterioridad la función de grada la ejercían los andamios y tendidos de madera que se colocaban bajo los soportales o arcadas y que en realidad eran un andamio liviano, no arquitectónico y de reducida anchura. A partir de ahora, la plaza de toros evidencia una fuerte tendencia a desprenderse de los elementos que recuerdan su antigua condición de plaza mayor urbana y desarrolla un grade-

rio de mayor anchura y dimensión que las crujías porticadas, todo ello desarrollado sobre un edificio de planta circular que al tiempo que forma geométrica pura entraña orden en la lidia, contribuye a definir los ejes de la plaza y propicia la máxima afluencia de público, que queda dispuesto en las más favorables condiciones de equidistancia al centro del escenario.

Se había logrado, pues, un tipo de edificio específico adecuado a la nueva concepción de la fiesta en los albores del Siglo XIX. Pero la fiesta continuaba siendo esencialmente urbana y es, ahora, la ciudad la que se transforma de acuerdo con la nueva realidad surgida de la industrialización.

Nuevo espíritu, crecimiento demográfico, demolición de murallas, ampliación del casco urbano, nuevos materiales constructivos, etc., van a exigir y posibilitar la construcción de plazas de toros acordes al signo de los tiempos modernos.

El ensanche de las ciudades sobre una trama homogénea va a proporcionar una ocasión única para la construcción de plazas de toros, las cuales se proyectan sobre manzanas regulares que permiten la construcción de un edificio exento, según la forma establecida y de dimensiones adecuadas a la lidia y al tamaño de la ciudad y sin las servidumbres que antaño -como en Sevilla- imponía el caserío adyacente o incrustado.

Las plazas de toros que se construyen en el futuro no sólo corren paralelas a los ensanches, sino que, además, tienen capacidad de orientación y fijación de los mismos, jerarquizando las calles y avenidas confluyentes según perspectiva y proximidad. La nueva plaza de toros se convierte en elemento de referencia inexcusable y emblemático de la ciudad de los ensanches. De ahí a su consideración como monumento sólo media un paso, al cual coadyuvan las posibilidades constructivas que ofrecen los nuevos materiales y la incorporación de motivos ornamentales de gran raigambre cultural o pertene-

cientes a las corrientes estéticas del momento.

Los nuevos materiales posibilitan el crecimiento en altura de las plazas de toros de acuerdo con la estructura del edificio y con la exigencia de ampliación de los tendidos. Estos aparecen coronados por uno ó más pisos de balcones corridos en los que, a modo de soportales y heredando la tradición de la plaza mayor porticada, se alojan las gradas cubiertas. El empleo del hierro y acero permite la estilización de las columnas que sujetan palcos y gradas, al tiempo que las técnicas de fundición ofrecen un magnífico cauce de expresión a la estética modernista. La mampostería exterior de ladrillo -igualmente- posibilitó la resurrección de un eclecticismo neomodéjar que simboliza, entre otras cosas, la creencia goyesca en el origen musulmán de la fiesta.

Es por ello que en la segunda mitad del Siglo XX y, especialmente, en el primer tercio del XX la plaza de toros puede alcanzar la calificación de monumento (Plaza de Toros Monumental de Barcelona, Madrid, etc.), reproducible en las tarjetas postales de la época y expresión del anhelo ciudadano de hacer de la plaza un hito, un hecho monumental que presente y caracterice -como, en cierto modo, había sucedido con las estaciones de ferrocarril- a la nueva ciudad. Y a este fin no es, ni mucho menos, desdeñable la contribución que ofrece la portada de la plaza -continente de la puerta triunfal y elemento definitorio del eje urbano-, cuya existencia se justifica por el deseo de buscar un lenguaje exterior que complete la caracterización civil y monumental del edificio, de acuerdo con la práctica introducida por la Ilustración y que en España sólo había tenido representación en iglesias, palacios y casas consistoriales.

El espacio interior se configura a través de los tres ejes fundamentales de la plaza: presidencia-toriles, sol-sombra y eje urbano-portada, los cuales se erigen en elementos determinantes del orden y compo-



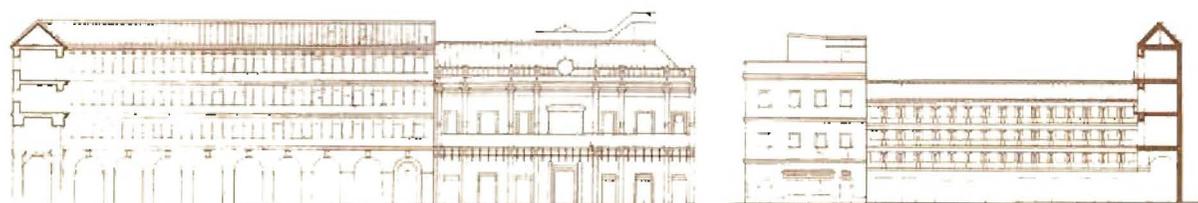
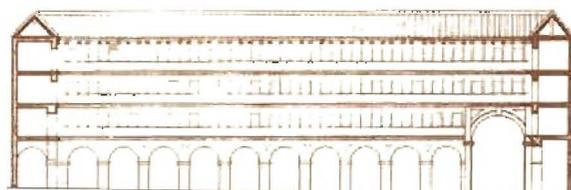
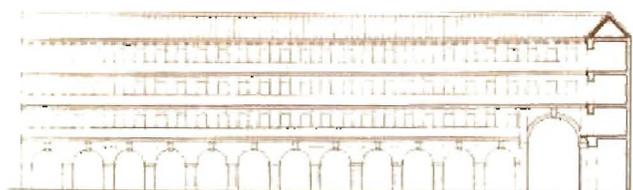
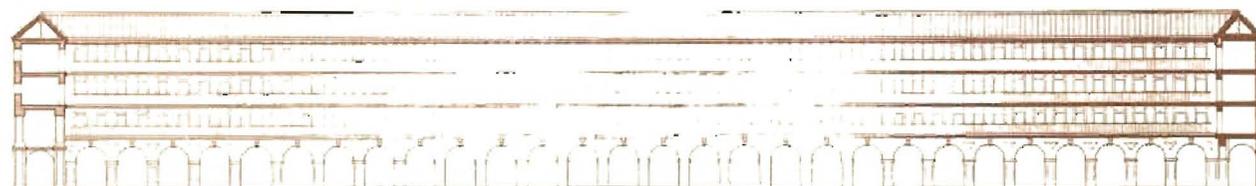
sición del resto del edificio y del ritual taurino.

La plaza de toros, que no anfiteatro o circo, quedó, por fin, plenamente definida y a partir de ella consolidada la relación entre arquitectura, geometría, símbolos y cón-

gos de la fiesta, y de cuya simbiosis son buena prueba expresiones como el "dar la vuelta al ruedo", "hacer el paseillo", "brindar desde los medios", "saludar desde el tercio", "salir por la puerta grande"..., y tantas y tantas expresiones tan populares y tan car-

gadas de significado que son, al mismo tiempo, indicativas del profundo significado de las plazas de toros, es decir, de la integración en torno a un edificio de la historia, la arquitectura, la ciudad, la sociedad, la cultura y la fiesta.

*Expuesta en el Museo Taurino de Córdoba hasta el 24 de febrero.





EN TORNO AL TEMPLE

Agustín Jurado Sánchez

Cuando Juan Belmonte irrumpió en los ruedos el 6 de mayo de 1909 en Elvas (Portugal), el rico vocabulario taurómico comienza a enriquecerse con términos creados para nuevos conceptos del arte de torear. Se alude ahora no tanto a la gallardía o al arrojo de una faena o un lance, sino que tienden a definir la técnica frente a la destreza de antaño.

El temple es un concepto muy subjetivo, aunque todos sepamos la definición tan repetida de «acomodar la velocidad del engaño a la del toro». Sin embargo hoy en día se propone una revisión del tema ya que los «toros artistas», cuando no marmolillos, que salen a los ruedos no están tan sobrados de casta como para poder aplicarles la definición de «templar» o templanza.

Aún no sé muy bien lo que Juan Pedro Domecq quiere decir cuando asegura haber creado un «toro artista». ¿Cómo es un toro con esa característica?. ¿Donde queda la fiera a la que se ha de someter con la inteligencia?. ¿A donde la relegamos -esa inteligencia- si ya de por sí el toro es artista, y el arte es una cualidad humana?.

Supongo, por lo que del tema he leído, que se denomina artista a aquel que embiste con claridad y no mucha violencia, para que el torero no tenga que preocuparse de temas como el sometimiento, y únicamente se ocupe de componer su figurita como si de un modelo miguelangelesco se tratase, olvidando profundidades o emociones no aptas para el toreo actual. Hagamos repaso mental del escalafón: casi todo el toreo actual es muy bonito, muy perfecto, muy uniforme, pero muy falto de emoción y sin «aparente» tragedia.

Bien es cierto que la definición de temple lleva aparejada la idea de lentitud, pero torear despacio no es torear con temple.

Para ilustrarlo, recordaré una magnífica faena que José María Manzanares realizó la pasada feria de Málaga. El único defecto que pudie-

ramos ponerle es el escaso trapío que presentaba la res, pero todo lo demás fue un dechado de perfección técnica y estética. Tan es así que el alicantino conserva la cabeza del toro. Tras terminar cada tanda de mulatazos, describía una especie de ocho o de letra griega delta, andando toreramente, adornándose. Al terminar el dibujo, en el cruce de las líneas, quedaba siempre colocado perfectamente para la siguiente tanda. Sin dudar lo presentaba la mulata y el toro acudía al primer toque. Técnicamente perfecto. El alicantino toreó muy despacio. Pero he aquí la pregunta: ¿Toreó con temple? Pienso que no. Aunque ya he dicho que el concepto de temple lleva aparejada la idea de lentitud y Manzanares toreó muy despacio, no acomodó la embestida del toro a la de la mulata, puesto que el toro era muy flojo, acometía al trapo suavemente, sin brusquedad. Describía círculos casi completos en cada mulatazo, pero, desde el principio hasta el final al mismo son cadencioso. No necesitó el torero, frenar ese viaje porque ya estaba templado de por sí. Era un toro «artista» que se «dejó» cortar las dos orejas. Repito que fue una faena formidable, de las que se graban en la memoria y a veces el subconsciente las trae al presente como pequeños «flashes». Pero no analizamos la faena, sino este elemento dentro de ella.

Por lo tanto, para que se produzca el temple en una suerte, es necesario que el toro embista con una cierta velocidad mínima susceptible de ser atemperada.

Belmonte distingue en todo pase tres partes bien diferenciadas: la técnica, la estética y el sentimiento. La estética es la capacidad que tienen ciertos toreros de hacerlo bonito, -no por ello perfecto- y queda explicado en el ejemplo anterior que no es fundamental a la hora de hablar de temple. El sentimiento es algo interior de cada artista cuando crea y no lo podemos medir o calibrar, por más que en el caso del toreo digamos que «torea con mucho sentimiento». La técnica, por el contrario, sí que sería primor-

dial. Para demostrarlo, sirvan dos ejemplos de toreros técnicos, ayunos de arte -siempre bajo mi personal concepción estética-, como Dámaso González o Espartaco. Recordemos al primero en su última comparecencia en San Isidro y a Espartaco, por ejemplo, el día de la alternativa de Manolo Sánchez en Valladolid. Ambas tuvieron el denominador común de su templanza, ante toros difíciles, y no por ello desprendieron una belleza estética palpable, sin embargo fueron capaces de llevar la mulata a escasos milímetros de los pitones sin que se las punteasen, e ir acomodando sus embestidas.

Hablamos de que para que se produzca la templanza debe de haber una velocidad que amoldar. Pero a estas alturas se me ocurre una pregunta: ¿Podríamos llamar también temple a la facilidad que tienen algunos diestros para hacer que toros flojos sigan embistiendo sin caerse? El temple, intrínsecamente, es tiempo, lentitud, pulso. Ese tiempo pudiera ser, bien para amoldar las «tremendas» embestidas de toros «artistas» o bien para mantener en pie a los frecuentes zambombos que salen por toriles. Creo que pudiéramos emplearlo sin temor. Es más, el término al final evolucionará -como todo el toreo- y terminaremos diciendo que tal torero tiene un gran temple porque apenas si se le caen los toros.

Ejemplo al canto: Espartaco en la feria de mayo de Córdoba. El público pide la devolución de un toro por su falta de fuerza. El de Espartaco coge la mulata y a media altura logra que no se le caiga. Al final termina embistiendo y le corta una oreja. Está claro pues, que, en lo que a tiempo se refiere, puede ser temple tanto frenar embestidas como animarlas; y las dos se ajustan completamente a la definición, puesto que «amoldan las embestidas a la velocidad que el torero quiere».

No obstante resulta difícil definir este elemento en una faena, máxime cuando el público de hoy sólo quiere ver estética; lo de la técnica o la



profundidad les trae un poco al fresco. No es que yo sea partidario de reglas para el torco: «así has de presentar la muleta, así te has de cruzar, así has de cargar la suerte, etc...» No, porque es como poner reglas a cualquier otro arte, por ejemplo la pintura; sólo llegaríamos a lo que hoy contemplamos: la uniformidad, la monotonía.

No obstante recordarán una corrida donde creo sí se hizo palpable. Ocurrió en Córdoba el 3 de julio. El quinto de la tarde era un toro complicado y violento. Su lidia y muerte correspondió a Finito. Cuando cogió

la muleta (una vez pasado el trámite burocrático de la lidia) muy pocos dábamos algo por aquella faena. El torero comenzó despatarrado, aguantándole y consintiéndole, para, poco a poco, hacerse con su embesúda. Al final, recordarán que terminó toreándolo muy derecho y despacio. Había dominado la acometida inicial. Donde entró rapidez salió templanza. Eso es el temple.

Me he referido a esta faena por ser relativamente reciente y porque muchos lectores pudieron tener la oportunidad de presenciarla, no por

ninguna afinidad personal o peñística a la que tan aficionados somos los cordobeses.

Quienes mejor podrían explicarnos esto del temple, y otras muchas cuestiones técnicas o estéticas son los propios toreros y no alguien que se pretenda acercar de fuera. Pero en muchos casos ellos son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular sus fundamentos y la trascendencia de su torco.

A mi padre que desde pequeño me llevó a los toros.



González Viñas



TEXTOS HISTORICOS.I.

EL ORIGEN Y PROGRESOS DE LAS FIESTAS DE TOROS EN ESPAÑA. (1776)

Nicolás Fernández de Moratín

Iniciamos con este texto de 1776 una sección que consideramos imprescindible para la comprensión de la historia de nuestra cultura en general y de las fiestas con toros en particular. Aparecerá en cada número un texto que, ya sea por su importancia o por la dificultad que el lector tiene para acceder a él, sea de destacada notoriedad.

El escrito presente es una carta que Nicolás Fernández de Moratín dirige al Príncipe Pignatelli haciendo un recorrido histórico sobre lo que considera el origen de las fiestas de toros en nuestro país. La carta la publicamos íntegra y, por lo tanto el lector podrá observar su importancia. No obstante hay que resaltar la influencia que tuvo en su época. Tan es así que Nicolás atribuye a los «moros» un considerable protagonismo en el origen de las actuales corridas de toros y de ahí derivan, entre otras consecuencias, la representación de musulmanes en la Tauromaquia de Goya. Goya, coetáneo y amigo de Nicolás, recogió en sus pinturas parte de las creencias e incluso relatos (Martíncho, el moro Gazul, etc...) que Moratín aquí refleja.

EXCMO. SR. PRINCIPE
PIGNATELLI:

El asunto sobre que V.E. se ha dignado mandarme escribir, ha sido siempre tan olvidado como otras cosas de nuestra España; por lo que faltándome autores que me den luz, diré las pocas noticias que casualmente he leído, y algunas que de las conversaciones se me han quedado en la memoria.

Las fiestas de toros, conforme las ejecutan los españoles, no traen su origen, como algunos piensan, de los romanos, á no ser que sea un origen muy remoto, desfigurado, y con violencia; porque las fiestas de aquella nación en sus circos y anfiteatros, aun cuando entraban toros en ellas, y estos eran lidiados por los hombres, eran con circunstancias tan diferentes, que si en su vista se quiere insistir en que ellas dieron origen á nuestras fiestas de toros, se podrá también afirmar, que todas las acciones humanas deben su origen precisamente á los antiguos, y no al discurso, á la casualidad, ó á la misma naturaleza.

Buen ejemplo tenemos de esto en los indios del Orinoco, que sin noticia de los espectáculos de Roma, ni aun de las fiestas de España, burlan á los caimanes ferocísimos con no menor destreza que nuestros capeadores á los toros; y el burlar y sujetar á las fieras de sus respectivos países

ha sido siempre ejercicio de las naciones que tienen valor naturalmente, aun antes de ser este aumentado con artificio.

La ferocidad de los toros que cria España en sus abundantes dehesas y salitrosos pastos, junto con el valor de los españoles, son dos cosas tan notorias desde la mas remota antigüedad, que el que las quiera negar acreditará su envidia ó su ignorancia, y yo no me cansaré en satisfacerle; sólo pasaré á decir que habiendo en este terreno la previa disposición en hombres y brutos para semejantes contiendas, es muy natural que desde tiempos antiquísimos se haya ejercitado esta destreza, ya para evadir el peligro, ya para ostentar el valor, ó ya para buscar el sustento con la sabrosa carne de tan grandes reses, á las cuales perseguirían en los primeros siglos á pie y á caballo en batidas y cacerías.

Pero pasando de los discursos á la historia, es opinion comun en la nuestra que el famoso ó Rodrigo Diaz de Vivar, llamado el Cid Campeador, fué el primero que alanceó los toros á caballo. Esto debió de ser por bizarría particular de aquel héroe, pues en su tiempo sabemos que Alfonso el VI, otros dicen el VIII, en el siglo XI tuvo unas fiestas públicas, que se reducían á soltar en una plaza dos cerdos, y

luego salian dos hombres ciegos, ó acaso con los ojos vendados, y cada cual con un palo en la mano buscaba como podía al cerdo, y si le daba con el palo era suyo, como ahora al correr el gallo, siendo la diversión de este regocijo el que, como ninguno veía, se solian apalecar bien.

No obstante esto, el licenciado Francisco de Cepeda, en su *Resumpta Historial de España*, llegando al año de 1.100, dice: «Se halla en memorias antiguas (este año) se corrieron en fiestas públicas toros, espectáculo sólo de España, etc.»

También se halla en nuestras crónicas que el año 1124, en que casó Alfonso VII en Saldaña con doña Berenguela la Chica, hija del conde de Barcelona, entre otras funciones, hubo tambien fiesta de toros.

Hubo también dicha función, y la enunciada arriba de los cerdos, en la ciudad de Leon, cuando el rey don Alfonso VII casó á su hija doña Urraca con el rey don García de Navarra; pero debe notarse que estas funciones no se hacian con las circunstancias del día, y mucho menos fuera de España, en donde se corrian tambien, pero enmaromados y con perros, y aun hoy se observa en Italia; y no pudo ser menos que con este desorden y atropellamiento, la fatalidad que acaeció en Roma el año de 1332, cuando mu-



rieron en las astas de los toros muchos plebeyos, diez y nueve caballeros romanos, y otros nueve fueron heridos: desgracia que no se verificara en España siendo el ganado mucho mas bravo. Por este suceso se prohibieron en Italia; pero en España prosiguieron perfeccionándose mas cada día dichas fiestas, como se ve en los anales de Castilla, hasta el reinado de don Juan el II, en que dejando de ser como antes una especie de montería de fieras salvajinas, segun dice Zurita, formaron nueva época; pues entonces llegó á su punto la galantería caballeresca y todos los ejercicios de bizarria. Entonces se cree que se empezaron á componer las plazas y se fabricó la antigua de Madrid, y se hizo granjería de este trato, habiendo arrendatarios para ello, que sin duda serian judíos. Y esto lo acredita aquel cuento, aunque vulgar, del marqués de Villena y de aquel estudiante de Salamanca, de quien fingen que llevó á su dama en una nube á ver la fiesta de toros, y se la cayó el chapin, etc. Y lo cierto es que cuando este monarca don Juan se casó con doña María de Aragon, en 20 de octubre de 1418, tuvieron en Medina del Campo muchas fiestas de toros. En el reinado de Enrique IV aun se aumentó mas el genio caballeresco y el arte de la jineta (como consta de Jorge Manrique); y no hay autor que trate de este ejercicio que no hable del torear á caballo como de una condicion indispensable. El trato frecuente con los moros de Granada, en paz y en guerra, era ya muy antiguo en Castilla; y los moros es sin duda que tuvieron estas funciones hasta el tiempo del rey Chico, y hubo diestrísimos caballeros que ejecutaron gentilezas con los toros (que llevaban de la sierra de Ronda) en la plaza de Vivarrambá; y de estas hazañas están llenos los romances y sus historietas, que aunque por otra parte sean apócrifas en muchos sucesos que cuentan, siempre fingen con verosimilitud. Prosiguió esta gallardía en tiempo de los Reyes Católicos, y estaba tan arraigada entonces, que la misma reina doña Isabel, no obstante

no gustar de ella, no se atrevia á prohibirla, como lo dice en una carta que escribió desde Aragon á su confesor fray Hernando de Talavera, año de 1493, así: «de los toros sentí lo que vos decís, aunque no alcancé tanto; mas luego allí propuse con toda determinacion de nunca verlos en toda mi vida, no ser en que se corran; y no digo defenderlos (esto es, prohibirlos), porque esto no era para mí á solas.»

En efecto, llegó á autorizarse tanto, que el mismo emperador Carlos V, aun con haber nacido y criádose fuera, mató un toro de una lanzada en la plaza de Valladolid, en celebridad del nacimiento de su hijo el rey Felipe II. También Carlos V estóqueó desde el caballo, en el Rebollo de Aranjuez, á un jabalí que habia muerto quince sabuesos, herido diez y siete y á un montero, lo cual es una especie de toreo. También Felipe II mató así otro jabalí en el bosque de Heras, donde lo hirió el caballo; y otra vez en Valdelatas, donde lo rompió el borceguí de una navajada. Por este tiempo se sabe que una señora de la casa de Guzman casó con un caballero de Jerez, llamado por escelencia *el Toreador*. Don Fernando Pizarro, conquistador del Perú, fué un rejoneador valiente. Del rey don Sebastian de Portugal se escribe que ejecutó el rejonear *con mucha ciencia*; y se celebra también al famoso don Diego Ramirez de Haro, quien daba á los toros las lanzadas *cara á cara y á galope, y sin antojos ni banda el caballo*. Felipe III renovó y perfeccionó la plaza de Madrid en 1619. También el rey don Felipe IV fué muy inclinado á estas bazarrias, y además de herir á los toros, mató mas de cuatrocientos jabalías, ya con el estoque, ya con la lanza, y ya con la horquilla.

No se contentaron nuestros españoles con atreverse solo con los toros, sino que pasando al Africa, no quisieron ser menos que sus naturales; y así el marqués de Velada, siendo virey de Oran, salia muchas veces á los leones; y el conde de Linares, gobernando á Tánger, mató un león

con su lanza cuerpo á cuerpo, habiendo mandado hacer alto á la gente de guerra, *y que nadie le socorriese por ningun accidente*. Llegó este ejercicio á extremo de reducirse á arte, y hubo autores que le trataron; y entre ellos se cuenta don Gaspar Bonifaz, del hábito de Santiago y caballero de S.M., que imprimió en Madrid unas *Reglas de torear* muy breves. Don Luis de Trejo, del orden de Santiago, también imprimió en Madrid una advertencias con nombre de *Obligaciones y duelo* de este ejercicio. Don Juan de Valencia, del orden de Santiago, imprimió también en Madrid *Advertencias para torear*. Y el año de 1643 don Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero del orden de Santiago, imprimió en Madrid también *Ejercicios de la jineta*, donde se encuentran en láminas las habilidades (ha viejas en aquel tiempo) que hacian los españoles en sus fogosos caballos, y que pocos años ha admiró la corte como nuevas, viéndolas hacer á un inglés en sus rocines matalones.

Dicho don Gregorio de Tapia da varias reglas para torear, y trata la materia como muy importante en aquel tiempo; y es lo mas notable que don Lope Valenzuela se queja entonces de que se iba ya olvidando: véase lo que habrá perdido hasta el dia de hoy. Don Diego de Torres escribió unas *Reglas de torear*, que no parecen; yo sospecho que eran para los de á pié; y quien tenga la paciencia y trabajo material de repasar la biblioteca de don Nicolas Antonio, hallará ciertamente mas autores de torear. Así prosiguieron las fiestas por todo el reinado de Carlos II, las cuales cesaron á la venida del señor Felipe V, y la mas solemne que hubo fué el dia 30 de julio del año de 1725, á la que asistieron los reyes, en la plaza Mayor de Madrid; y aunque en Andalucía vieron algunas, y otra en San Ildefonso, siempre fué por ceremonia y con poco gusto, por no ser inclinados á estas corridas; y esto produjo otra nueva habilidad, y forma una cierta y nueva época de la historia de los toros.

Estos espectáculos, con las cir-



cunstancias notadas, los celebraron en España los moros de Toledo, Córdoba y Sevilla, cuyas cortes eran en aquellos siglos las mas cultas de Europa. De los moros lo tomaron los cristianos y por eso dice Bartolomé de Argensola:

Para ver acosar toros valientes,
Fiesta un tiempo africana y después goda,

Que hoy les irrita las soberbias
frentes, etc.

Pero es de notar que estas eran funciones solamente de caballeros, alancearon ó rejoneaban á los toros siempre á caballo, siendo este empleo de la primera nobleza, y solo se apcaban al empeño de á pié, que era cuando el toro le haria algun chulo ó al caballo, ó el jinete perdía el rejon, la lanza, el estribo, el guante, el sombrero, etc.; y se cuenta de los caballeros moros y cristianos que en tal lance hubo quien cortó á un toro el pescuezo á cercén de una cuchillada, como don Manrique de Lara y don Juan de Chacón, etc.

Los moros torearon aun mas que los cristianos, porque estos, además de los juegos de cañas, sortija etc., que tambien tomaron de aquellos, tenían empresas, aventuras, justas y torneos etc., de que fueron famosos teatros Valladolid, Leon, Burgos y el sitio del Pardo; pero estinguidas las contiendas con los hombres, por lo peligrosas que eran, como sucedió en España, y aun mas en Francia, todo se redujo acá á fiestas de toros, á las cuales se aficionaron mucho los reyes de la casa de Austria, y aun en Madrid vive hoy mi padre, que se acuerda haber visto á Carlos II, á quien sirvió, autorizar las fiestas reales, de las cuales habia tres votivas al año en la plaza Mayor á vista del rey, sin contar las extraordinarias y las de fuera de la corte. Ya se ha dicho que estas fiestas eran solamente empleo de los caballeros entre cristianos y moros; entre estos hay memoria de Muza, Malique-Alabez y el animoso Gazul.

Entre los cristianos, además de los dichos, celebre Quevedo á Cea, Velada y Villamor; al duque de

Maqueda, Bonifaz, Cantillana, Ozeta, Zárate, Sástago, Riaño, etc. Tambien fue insigne el conde de Villamediana; y don Gregorio Gallo, caballero de S.M. y del orden de Santiago, fué muy diestro en los ejercicios de la plaza, é inventó la espinillera para defensa de la pierna, que por él se llamó gregoriana. El poeta Tafalla celebra á dos caballeros llamados Pueyo y Suazo, que rejoneaban en Zaragoza con aplauso, á fin del siglo pasado, delante de don Juan de Austria; y si V.E. me lo permite, tambien diré que mi abuelo materno fué muy diestro y aficionado á este ejercicio, que practicó muchas veces en compañía del marqués de Mondéjar, conde de Tendilla; y el duque de Medinasidonia, bisabuelo de este señor que hay hoy dia, era tan diestro y valiente con los toros, que no cuidaba de que fuese bien ó mal cinchado el caballo, pues decia que las verdaderas cinchas habian de ser las piernas del jinete. Este caballero mató dos toros de dos rejonazos en las bodas de Carlos II con doña María de Borbón, año de 1679, y rejonearon el de Camarasa y Rivadavia y otros.

Don Nicolás Rodrigo Noveli imprimió el año de 1726 su «Cartilla de torear»; y en su tiempo eran buenos caballeros don Jerónimo de Olaso y don Luis de la Peña Terones, del hábito de Calatrava, caballero del duque de Medinasidonia; y tambien fué muy celebrado don Bernardino Canal, hidalgo de Pinto, que rejoneó delante del rey con mucho aplauso el año de 25; y aquí se puede decir que acabó la raza de los caballeros (sin quitar el mérito á los vivos); porque como el señor Felipe V no gustó de estas funciones, lo fué olvidando la nobleza; pero no faltando la afición de los españoles, sucedió la plebe á ejercitar su valor, matando los toros á pié, cuerpo a cuerpo con la espada, lo cual no es menor atrevimiento, y sin disputa (por lo menos su perfección) es hazaña de este siglo.

Antiguamente eran las fiestas de toros con mucho desorden y amontonada la gente, como hoy en las no-

villadas de los lugares, ó en el toro embolado, ó el jubillo de Aragon, del cual no hablaré por ser barbaridad inimitable, ni de los despeñaderos para los toros de Valladolid y Aranjuez, porque esto lo puede hacer cualquiera nacion; y así se dice que en unas fiestas del rey Chico de Granada mató un toro cinco ó seis hombres y atropelló mas de cincuenta. Solo se hacia lugar á los caballeros, y después tocaban á desjarrete, á cuyo son los de á pié (que entonces no habia toreros de oficio) sacaban las espadas, y todos á una acometian al toro acompañados de perros; y unos le desjarretaban (y la voz lo está recordando), y otros lo remataban con chuzos y á pinchazos con el estoque, corriendo y de pasada, sin esperarle y sin habilidad, como aun hacen rústicamente los mozos de los lugares, y yo lo he visto hacer por vil precio al Mocaco de Alhóndiga.

Hoy esto es insufrible, y no obstante en la citada fiesta del año de 25, delante de los mismos reyes y en la plaza de Madrid, se mataron así los toros, desjarretados, y aun vive quien lo vió, y lo pinta así la «Tauromaquia» escrita aquel año; prueba evidente de que no habia mayor destreza. Los que desjarretaban eran esclavos moros; después fueron negros y mulatos, á los que tambien hacian los señores aprender á esgrimir para su guarda: lo segundo se colige de Góngora, y lo primero de Lope de Vega, quien hablando en su «Jerusalén» de desjarretar, dice:

.....Que en Castilla los esclavos
Hacen lo mismo con los toros
bravos.

Cuando no habia caballeros se mataba á los toros tirándolos garrochones desde lejos y desde los tablados, como se colige de Jerónimo de Salas Barbadillo, Juan de Yagüe y otros autores de aquellos tiempos; y hasta que tocaban á desjarretar los capeaban tambien, cuyo ejercicio de á pié es muy antiguo, pues los moros lo hacian con al albornoz y el capellar. Mi anciano padre cuenta que en tiempo de Carlos II dos hombres decentes se pusieron en la plaza delante del



balcon del rey, y durante la fiesta, fingiendo hablar algo importante, no movieron los piés del suelo, por mas que repetidas veces les acometiese el toro, al cual burlaban con solo un quiebro de cuerpo ú otra leve insinuación; lo que agradó mucho á la corte.

El año de 26 se evidencia por Noveli que todavía no se ponían banderillas á pares, sino cada vez una, que la llamaban harpon. Por este tiempo empezó á sobresalir á pié Francisco Romero, el de Ronda, que fué de los primeros que perfeccionaron este arte usando de la muletilla, esperando al toro cara á cara y á pié firme, y matándole cuerpo á cuerpo; y era una cierta ceremonia que el que esto hacia llevaba calzon y colete de ante, correon ceñido y mangas atacadas de terciopelo negro para resistir á las cornadas. Hoy que los diestros ni aun las imaginan posibles, visten de tafetán, fundando la defensa no en la resistencia, sino en la destreza y agilidad. Así empezó el estoquear, y en cuantos libros se hallan escritos en prosa y verso sobre el asunto no se halla noticia de ningun estoqueador, habiendo tanta de los caballeros, de los capeadores, de los chulos, de los parches y de la lanzada de á pié, y aun de los criollos, que enmaromaron la primera vez al toro en la plaza de Madrid, en tiempo de Felipe IV.

Tambien debo decir, no obstante, que en la Alcarria aun viven ancianos que se acuerdan haber visto al nombrado abuelo mio tender muerto á un toro de una estocada; pero esto ó fué acaso, ó gentileza extraordinaria, y por lo tanto muy celebrada en su tiempo. En el de Francisco Romero estoqueó tambien Potra, el de Talavera, y Godoy, caballero extremeño. Después vino el fraile de Pinto, y luego el fraile del Rastro, y Lorenzillo, que enseñó al famoso Cándido. Fué insigne el famoso Melchor y el célebre Martincho con su cuadrilla de navarros, de los cuales ha habido grandes banderilleros y capeadores, como lo fué sin igual el diestrísimo licenciado de Falces. Antiguamente hubo tambien en Madrid

plaza de toros junto á la casa del duque de Lerma, hoy del de Medinaceli, y tambien hacia la plazuela de Anton Martin, y aun dura la calle del Toril, por otro nombre del Tinte.

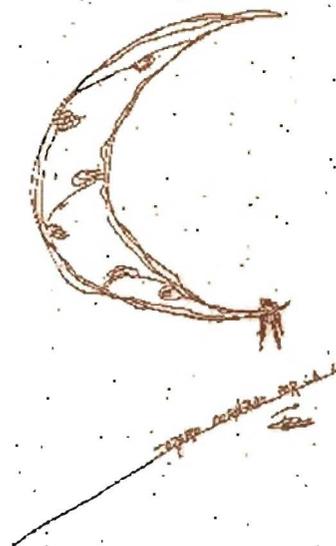
Pero después que se hizo la plaza redonda en el soto Luzon, y luego donde ahora está trajo el marqués de la Ensenada cuadrillas de navarros y andaluces, que lucieron á competencia. Entre estos últimos sobresalió Diego del Alamo el malagueño, que aun vive; y entre otros de menor nota se distinguió mucho Juan Romero, que hoy está en Madrid con su hijo Pedro Romero, el cual, con Joaquin Rodriguez, ha puesto en tal perfeccion esta arte, que la imaginacion no percibe que sea ya capaz de adelantamiento. Algunos años ha, con tal que un hombre mata-se á un toro, no se reparaba en que fuese de cuatro á seis estocadas, no en que estas fuesen altas ó bajas. Ni en que le despaldillase ó le degollase etc., pues aun á los marrajos ó cimarrones los encojaban con la media luna, cuya memoria ni aun existe. Pero hoy ha llegado á tanto la delicadeza, que parece que se va á hacer una sangría á una dama, y no á matar de una estocada una fiera tan espantosa. Y aunque algunos reclaman contra esta funcion llamándola barbaridad, lo cierto es que los facultativos diestros la tienen por ganancia y diversion; y nuestra difunta reina Amalia al verla sentenció: «que no era barbaridad, como la habian informado, sino diversion donde brilla el valor y la destreza.»

Y ha llegado esto á tal punto, que se ha visto varias veces un hombre sentado en una silla ó sobre una mesa, y con grillos á los piés poner banderillas y matará un toro. Juanijon los picó en Huelva con vara larga, puesto él á caballo en otro hombre. Los varilargueros, cuando caen suelen esperarlos á pié, con la garrocha enristrada, y al Mamon le vimos mil veces cogerlos por la cola y montar en ellos. Para suplir la falta de los caballeros entraron los toreros de á caba-

llo, que son una especie de vaqueros que con destreza y mucha fuerza pican á los toros con varas de detener: entre ellos han sido insignes los Marchantes, Gamero, Daza (que tienen dos tomos del arte inéditos), Fernando del Toro, y hóy Varo, y Gomez, y Nuñez etc.

No me detengo en pintar las circunstancias de cada clase de estas fiestas, ni las castas de los toros, ni creo que no reste que decir, pues obras de esta naturaleza deben su perfeccion á la casualidad y al tiempo, que va descubriendo mas noticias. Quedo no obstante muy gozoso de haber servido a V.E. en esto poco que puedo, y deseo que prosiga honrándome con sus preceptos, como que le guarde Dios muchos y felices años.

Madrid 25 de julio de 1776.





LAS NOVELAS DEL TOREO.

Alberto González Troyano. Profesor de Literatura, autor del libro "El Torero Héroe Literario"

El mundo de la ficción literaria permite que en ella cristalicen muchos de los deseos y pulsiones latentes en la vida cotidiana. Por ello, muchas veces la novela pasa a convertirse en refugio de ensoñaciones colectivas a las que los narradores han sabido darle cauce a través de los argumentos y tipos puestos en juego.

Dado el papel desempeñado por la tauromaquia en la vida social española, era lógico que muchos novelistas recurriesen a ese mundo para dar cuenta a través de su recreación literaria de las aspiraciones y conflictos colectivos que en la fiesta de toros podían verse proyectados.

Y a este respecto puede resultar significativo que entre las decenas y decenas de novelas ambientadas en ese mundo lleguen a reiterarse tanto una serie de elementos. Como si con ello se quisiese dar testimonio de que los novelistas más que a la búsqueda de originalidad han respondido a una extraña llamada que les impulsaba a elaborar sus tramas y personajes de acuerdo con las necesidades, más o menos inconscientes, de unos lectores que querían sentirse representados de cierta manera en las dificultades, riesgos, triunfos y fracasos de esos protagonistas literarios.

Protagonistas cuyo itinerario narrativo podría esbozarse aproxima-

damente así: de familia humilde, ante su oscuro horizonte aspira a convertirse en torero, única posibilidad por la que él intuye puede romper con el maleficio de una eterna marginación social. Oposición familiar ante una decisión que se considera una «locura» y patético abandono del hogar. Aprendizaje difícil, arriesgado, con su secuela negra de capeas y duros caminos, sin más aliento que la propia ambición y sin más ayuda que la de algún otro zarrapastroso compañero, participe en las mismas aventuras nocturnas por los cercados. Un día, como por azar, surgen los primeros triunfos, y la hermosa vecina que antes apenas se dignaba a mirar al pobre maletilla lo acepta como novio. El destino le mimaba como a un elegido y pronto se convierte en un héroe popular cargado de seducción. Entonces, como si todo estuviese previsto con naturalidad, el diestro comienza a traspasar umbrales antes vedados y siente la confirmación de su celebridad por el trato acogedor que recibe de ese mundo, tan fronterizo entre sí, de aristócratas y ganaderos. Sus intereses, sus valores, pronto se confunden con los de este sector social, tanto tiempo envidiados. Y se impone el distanciamiento con aquel mundo anterior que le recuerda sus orígenes y la ruptura con aquella novia que también perte-

nece a su pasado. Su nuevo estatuto le exige propiedad de tierras y un matrimonio con alguien cuyo prestigio le ratifique que también en el amor ha triunfado.

El esquema argumental señalado es el típico del viaje iniciático del héroe romántico de la novela decimonónica. Toda sociedad, en cada época, se fabrica unos mecanismos que posibiliten el trasvase -si se cumplen ciertos requisitos y bajo determinadas condiciones- de un sector social a otro. Y a este respecto el itinerario anterior responde a las ilusiones de quienes aspiran a un idealizado ascenso social. Y el torero es el personaje idóneo para llevar a cabo la proeza de ese desplazamiento social. Parece perseguirse así una doble finalidad: por una parte, mostrar que la estratificada sociedad española descrita en esas series de novelas, el acceso a ciertos sectores sociales sólo es asequible al héroe capaz de recorrer el peligroso itinerario de un diestro, y de estar dispuesto, además a borrar su origen humilde. Es duro el conjunto de pruebas para el advenedizo, pero el torero diestro sí puede superarlas, de ahí la necesidad de su mitificación, de convertirlo en un héroe popular en cuyo itinerario todos quisieran reconocerse.



Todo buen jugador lo sabe: poder no es más que la otra cara de la moneda. Lo que importa es el juego. Y aquí sólo hay uno... El juego de la Vida, que también es el juego del que no se nombra.

A veces lo saben y, a veces, sólo a veces, culminan El Abrazo.



Un Abrazo más allá de la cortésia de contrincantes. Un abrazo en silencio, en medio de ese gran silencio eterno de las Esperas. De flautas que giran guardando la distancia, ajenos a lo que aquí llamamos Prudencia.

©ican minutos y suena la Bomba Sumera de la Vida. Ya nunca más serás Bestia y Hambre: serás ruido sacado entre Esfaldas. Sin ojos que miran, sin voz que les moleste.

Anécdota fue lo de antes. Anécdota también La Que es lo que se nombra.



PICASSO, TOROS Y TOREROS. EXPOSICION. (5 DE OCTUBRE DE 1993 - 9 DE ENERO DE 1994. BARCELONA)

A continuación publicamos íntegro el comunicado de prensa, de apreciable interés, que el Museo Picasso nos remitió. Destacan los extractos de los artículos que Antonio Saura, Bernard Marcadé y Marie-Laure Bernadac publican en el catálogo de la mencionada exposición.

El Museo Picasso de Barcelona presenta la exposición *Picasso. Toros y toreros* que pudo visitarse entre los días 5 de octubre de 1993 y 9 de enero de 1994.

Por primera vez en la historia, una exhibición reúne las obras de tauromaquia más significativas de Pablo Picasso.

Picasso. Toros y toreros ha sido coorganizada por el Museo Picasso de Barcelona, la *Réunion des Musées Nationaux de France* y el *Musée Picasso de París*. Las comisarias de la exposición fueron Marie-Laure Bernadac, Conservadora Jefe del Musée Picasso de París y M. Teresa Ocaña, Directora del Museo Picasso de Barcelona.

Antes de llegar a Barcelona, ha sido mostrada en el Musée Picasso de París del 7 de abril al 28 de junio de 1993 y en el Musée Bonnat de Boyonne, entre el 10 de julio y el 13 de septiembre también de ese año.

Se expusieron alrededor de ciento ochenta obras entre pinturas, dibujos, grabados, esculturas y cerámicas, que reflejan la diferentes técnicas y la pluralidad de estilos artísticos que llevó a cabo Picasso en el transcurso de su vida.

La procedencia de las obras es variada, si bien la mayor parte tienen como punto de origen las colecciones permanentes del Musée Picasso de París y del Museo Picasso de Barcelona, y, también, de algunas de las grandes colecciones privadas.

En la selección de obras mayores de tauromaquia que aquí se muestra se concentran desde las obras de infancia, pasando por los dibujos y óleos de períodos de formación, los luminosos pasteles de principios de siglo, el excepcional *Caballo*

corneado de 1917, las telas y dibujos de los años veinte y treinta con los antecedentes del *Guernica*, los óleos, grabados y cerámicas de los años cincuenta con *La Tauromaquia*, los dibujos y los grabados de los años sesenta y hasta los últimos *Matadores* de los años setenta.

La exposición se complementa con una parte documental importantísimo e inédita formada por fotografías de Picasso en las arenas de Arles y de Nîmes, correspondencia del artista con toreros conocidos, colección de carteles, de revistas, de programas y entradas conservadas por Picasso, así como una serie de vídeos de corridas y de la presencia del artista en las arenas.

El artista, pintor y escultor, dibujante y ceramista, cuando quiere reflejar plásticamente la fiesta de los toros se enfrenta con una gran incompatibilidad semántica. El propio Picasso, en cierta ocasión le dijo a Hélène Parmelain (*Picasso dit...*, 1966) «*lo que yo quisiera es hacerla tal como yo la veo*». A pesar de esta realidad ineludible, la corrida es un tema tradicional en la historia del arte, lo cual demuestra que a pesar de esta antinomia, la tauromaquia es un arte eminentemente plástico.

El tema de la corrida está presente de manera constante en la obra de Picasso. Desde la niñez hasta los últimos años de su vida, demostró una verdadera pasión por el tema, pasión que en una de las conversaciones que mantuvo con el amigo torero Luís Miguel Dominguín, queda bien reflejada cuando Picasso le confiesa que, de no haber sido pintor, le hubiera gustado ser picador.

La belleza, unida a la creatividad que comporta el lenguaje estético de la corrida, basado en el movimien-

to y la fugacidad del que es sublime y la pervivencia de un sacrificio ritual atrae fuertemente a Picasso desde su infancia, en las arenas de Málaga, hasta su madurez cuando se instala en Le Midi francés y mantiene contactos constantes con toreros.

Observando el dilatado legado artístico que ha dejado Picasso, vemos como unos temas le interesan más que otros, se repiten y sobresalen en su producción. Hay dos que se convierten en hilos conductores de su evolución artística y que se han consolidado como emblemas de identidad de su obra. Son los toros y la corrida.

El toro es, en materia de tauromaquia, el elemento fundamental. A partir de él se organiza todo el ritual. Constituye el punto clave que da a la corrida su sentido: el torero solamente hace visible este sentido.

La corrida es la pervivencia de un acto de sacrificio lejano que tiene resonancias estéticas, afectivas y místicas complejas. Es sobre todo una experiencia y un arte del tiempo y es el arte de hacer variar las perspectivas, de geometría variable. El poder de fijar el tiempo es lo que le falta al toreo, mientras que ello es lo que garantiza la fuerza de la pintura y, viceversa, la incapacidad de intervenir en el tiempo que tiene la pintura es lo que da grandeza al toreo.

En Picasso la corrida es un tema esencial. Es un esquema fundamental, un arquetipo donde se manifiesta la dualidad que comporta la oposición entre la luz y la sombra, entre el bien y el mal, entre lo masculino y lo femenino. Es el símbolo del curso de la vida y el combate con el mundo. La pareja toro-caballo se convierte en el símbolo de las relaciones humanas: las del verdugo y de la víc-



tima, del amor y del erotismo, o bien de la violencia y de la crueldad. Estos dos animales serán las figuras centrales del *Guernica* en el 1937. La corrida es también para Picasso un ritual de sacrificio que él asocia al tema de la Crucifixión.

En la tauromaquia no hay *pathos*, si bien observamos de manera explícita y trágica como la verdad no puede existir sin ser integrada a una realidad carne a carne. La corrida tiene un final dramático, la muerte, la muerte real. Para llegar a ella hace falta torear, arriesgar la propia carne a la embestida de la otra carne. Es un cuerpo a cuerpo, un *tour de force* entre la inteligencia y la fuerza bruta, entre el hombre y el animal en el cual la herida y la muerte están presentes.

Picasso. Toros y toreros da la alternativa, una vez más, como afirma Rafael Alberti (*Picasso le rayon ininterrompu*, 1974) a «(...), el más grande torero de toda la tauromaquia española».



PICASSO
Apuntes Tauromáticos (Museu Picasso)

EXTRACTOS DE PICASSO Y EL TORO de Antonio Saura.

Si hay algo que verdaderamente una a Picasso con Goya, al margen del polimorfismo de uno y otro, de ciertos préstamos iconográficos y del interés que los dos demuestran por la corrida de toros, es precisamente la sugestión por lo brutal y lo sanguinario, la circunstancia de que en ambos la tauromaquia fue pretexto para ejercer una mirada feroz sobre la realidad. Basta observar la abundancia de escenas de pica y de cogida en las representaciones que la corrida, como lo fue en gran medida para Goya, es ante todo un pretexto para ejercer una acción de pintórica crueldad. Esta evidencia podría constituir solamente una fuente de interés psicoanalítico si no fuese por dos razones fundamentales: la primera porque la llamada taurina de Picasso para constatar su atracción por la violencia de tales hechos, y deducir crueldad, fruto de una observación de la realidad, es para algunos artistas fundamento de una duplicidad expresiva en donde la indignación y la complacencia pueden ir juntas, sin contar aquella producida exclusivamente por el aflorar del inconsciente y su resonancia en el trasfondo mítico; la segunda porque puede suscitar en artistas de temperamento fuertemente sexuado imágenes de gran intensidad y brillantes resoluciones plásticas.(...)

Salvo en algún dibujo antiguo y en diversas obras de sus últimos años, la representación de la cópula solamente aparece en la obra de Picasso arropada con temas mitológicos o fijados por la convención, y metafóricamente en algunas pinturas y grabados relacionados con la corrida. En este aspecto, el pintor se inscribe en una constante del arte occidental en la cual la manifestación plástica de la cópula humana es tabú, y su sugerencia solamente es posible bajo el pretexto o camuflaje del tema instituido.(...)

La potencia plástica de estas imágenes supera la mera ilustración de una situación erótica dada la compulsiva dinámica que de ellas se desprende, la temblorosa belleza del contorno y el sutil empleo de la aguada que acaba por crear una densa y sofocante atmósfera. Por otra parte, esta exaltación plástica del acto sexual, de carácter fantasmagórico, se relaciona también con el tema de la cogida a través de un modo de identificación paradójico.(...)

Esta visión de La Tauromaquia, focalizada únicamente en sus aspectos trágicos, perdura en dos de las composiciones más complejas y elaboradas realizadas por Picasso. En el *Guernica*, su pintura en tela de mayor formato, y en La *Minotauromaquia*, uno de sus mayores grabados. Ambas, excepcionales en dominios técnicos tan diferentes, son deudoras de condicionamientos iconográficos y psicológicos que enturbian felizmente una precisa interpretación. Las dos integran en sus escenarios la presencia de la bestia triunfadora -toro o Minotauro- y del caballo herido de muerte junto a un ser humano, aunque situados en contextos de resonancias alegóricas muy diferentes que responden a una manifiesta subjetividad. Es precisamente la introducción de esta situación ya utilizada por el pintor con anterioridad lo que crea en ambas imágenes una evidente turbación.(...)

Frente a la abundante bibliografía relacionada con estas dos obras y sus contradictorias conclusiones, es preciso reconocer que la urdimbre conceptual de las mismas provoca en sus autores reacciones por lo menos subjetivas. Basándose esencialmente en la identificación alegórica, en el análisis psicoanalítico e incluso en el recurso, a nuestro juicio abusivo, de la biografía, muchos estudios dejan de tener en cuenta motivaciones de extrema importancia que condicionan normalmente el trabajo del pintor.



Predomina en general la fascinación por lo revelado en menos precio de la situación plástica que lo produjo, quedando amputada tanto la contemplación como el análisis activo de aquella zona oscura, raramente expresada, que conduce a la idea hacia la imagen, es decir, de una parte consustancial del pensamiento plástico. Esta dificultad presupone la aceptación de un pensamiento específico inherente a la práctica del arte, y por lo tanto el equilibrio entre lo revelado - o lo que permanece subyacente tras la apariencia- y la materialidad misma de la fenomenología plástica.

Muchas situaciones propias de la pintura y del grabado permanecen de esta forma desatendidas, pudiéndose evidentemente discutir la necesidad de tenerlas en cuenta en el interior de un análisis en el que, a fin de cuentas, es el resultado final lo que importa.(...)

Una serie de pequeños cuadros y dibujos coloreados realizados entre 1934 y 1935 ofrecen, a nuestro juicio, el punto culminante de la contribución de Picasso a la Tauromaquia en su aspecto más interiorizado. El tema de estas pinturas es siempre el mismo: el enfrentamiento del toro con el caballo en la suerte de picar, resultando este terrible encuentro, habitual en el ritual de la corridas de toros, motivo par una invención pictórica en donde toda ambigüedad desaparece para ofrecernos, junto a la trasposición de su crudeza, la visión más trágica del acto amoroso. Si estas pequeñas pinturas nos parecen extremadamente importantes es porque manifiestan un dinamismo de carácter bidimensional inexistente en la mayor parte de su obra, una convulsión de la superficie entera del cuadro (...)

Podemos observar, en primer lugar, el reducido formato de las mismas, siendo curioso constatar que también las obras pictóricas de Goya relacionadas con la corrida son pequeños cuadros, obras de gabinete, como si

tema tan dramático que precisa el reflejo de un dinamismo extremo, propicio en principio a una vasta representación, solamente fuese posible en un espacio reducido. Tal reducción, en el caso de Picasso, puede provenir, precisamente, de la dificultad de plasmar en una superficie grande, con suficiente rapidez y frescura, una situación dinámica que en la realidad transcurre fugazmente, sin recurrir a una mayor elaboración que en parte la anularía.(...)

Una máscara de mimbre en forma de cabeza de toro cubre el rostro del pintor en una fotografía cuyo resultado, aún viniendo del azar de un regalo y de un guiño de humor, se relaciona con una observación que nos parece pertinente, y es que Picasso, en lugar de pintar la tauromaquia, ha pintado solamente el toro, identificándose personalmente con un animal de combate que, a pesar de su nobleza, provoca la tragedia. Certificada por diversos testimonios, esta identificación del pintor con una bestia, aun pudiendo parecer ilusoria, ingenua y paranoide, contiene al menos una lucidez afectiva frente a su propio trabajo.(...)

EXTRACTOS DE LA CUADRATURA DEL CIRCULO de Bernard Marcadé

«El cuadrado que descarga en la plaza el arco iris.» Picasso

La corrida fascina, tanto como repugna. Fuerza de atracción y a la par repulsión, este espectáculo -que también es una fiesta, un ritual y una danza- pone en juego los impulsos más recónditos y los gestos más civilizados, a la vez que desafía cualquier intento de identificación y de clasificación en un sistema de categorías.(...)

***Evidentemente -observa Luis Miguel Dominguín-, las ideas de los demás artistas que encontré diferían por completo de las mías. Cocteau buscaba en la fiesta de los toros una forma poética; Picasso se interesaba

por todo lo que fuera movimiento y violencia, por las escenas en las que se enfrentaban el toro y el torero (...), Dalí veía la imagen mitológica del Minotauro y otras cosas extravagantes. Buñuel, por último, describía en ella una voluptuosidad a la vez mística y erótica».(...)

***Nuestra vida, la vida de los españoles -confió Picasso a Malraux-, consiste en ir a misa por la mañana, a los toros por la tarde y al burdel por la noche. ¿Cuál es el elemento de unión? La tristeza. «Esta declaración equivale a un manifiesto. ¿Cómo no ver en esos ritos, que llevan las dimensiones del amor y de la vida a los paroxismos de la violencia y de lo sagrado, los modelos a la vez implícitos y explícitos de esta gran auberge espagnole que representa la pintura de Picasso?».(...)

La corrida, universo cerrado, posee el asombroso poder de expresar durante dos horas la grandeza y la pequeñez de los hombres con una intensidad y una gravedad sin igual, al integrar en su esfera los valores afectivos, sociales y estéticos de todo un pueblo, para transfigurarlos o caricaturizarlos. Del mismo modo, la pintura de Picasso constituye un mundo aparte. Si recurre a temas exteriores, es con miras a incorporarlos, de manera caníbal, a su propio dispositivo.(...)

La corrida es la representación trágica, solemne y libertina de un engaño, de una apariencia. Como el amor. En ella se lleva al más alto punto de incandescencia la escisión, que se produce en el arte y en el deseo, entre el ojo y la mirada, entre «lo que vemos» y «lo que nos mira» y que, en consecuencia, forzosamente se nos escapa. Los toreros tienen la mirada fija en el ojo del toro, porque éste indica a cada instante la dirección posible del asta, es decir, de la muerte. («Cuando se torea, se tiene, cada segundo que pasa, la muerte enfrente. Está omnipresente en estos cuernos y en esta mirada opaca» -Luis Miguel



Dominguín-).(...)

Goya es el pintor del tránsito de la tauromaquia como espectáculo democrático. Los grabados de su **Tauromaquia** son contemporáneos del gran progreso de la litografía, el procedimiento de reproducción que, en cierto modo, acompañó la nueva configuración del arte de torrear. Las acuatinas de Picasso corresponden a una época en la que el torero ha sufrido las revoluciones sucesivas de Joselito, Belmonte y Manolete. El enfrentamiento brutal del hombre y la bestia se ha ido transformando, con el paso del tiempo, en una relación más interiorizada y más estática. La técnica empleada permite a Picasso, por su ligereza, la máxima aproximación al movimiento, pero sin entrar en lo que

constituye el núcleo del drama. Si bien los movimientos del conjunto quedan resaltados, ello es en detrimento de la intensidad y de la emoción.

La relación de Picasso y Dominguín es, a este respecto, paradigmática. En su *Journal*, Michel Leiris menciona que, en el transcurso del encuentro que ambos tuvieron en Vauvenargues, Picasso se mostró «incapable de dessiner devant (Dominguín) les toros qu'il aurait eu beison de dessiner, pour certains points de la conversation.»

La incapacidad del pintor de representar un toro ante la mirada del matador es exactamente simétrica de la imposibilidad de traducir en palabras, ante los dibujos de Picasso, la

emoción generada por su arte. El torero no pudo sino rechazar la invitación que le hizo el pintor para que colaborase en su *Tauromaquia*. (...)

Sin duda, aunque resulte paradójico, el «torerismo» de Picasso se expresa mejor en la última parte de su obra, en la que precisamente el tema de la corrida ya casi no se manifiesta.

En las cercanías de la muerte, su pintura se convirtió en el lugar frenético y mágico de los más monstruosos apareamientos, de los más amorosos abrazos del cuerpo del pintor con el cuerpo de la pintura. Entonces la representación de la corrida pudo desaparecer para dejar todo el sitio a la arena de la pintura, ese otro nombre de la cuadratura del círculo.



Picasso.
"Toreros en la Plaza"
Museu Picasso



EXTRACTOS DE EL GAZPACHO DE LA CORRIDA

de Marie-Laure Bernadac.

«Hoy os voy a escribir una corrida que os chuparéis los dedos.» Picasso, 1936.

Picasso y la corrida... Picasso y los toros... La relación entre los dos términos es tan fuerte, tan evidente, que se trata casi de una tautología. Más aún que Goya, que Manet o que Zuloaga, Picasso aparece como «el» pintor de la corrida. No sólo ésta es, en las formas más diversas, un tema omnipresente en su arte, sino que, además, Picasso supo encontrar una especie de equivalencia entre el arte de pintar y el arte de torear en obras que van mucho más allá de la ilustración folklórica y del ámbito de lo espectacular para abordar la estructura fundamental de la tauromaquia y llevar al más alto nivel ambas disciplinas.(...)

ESCRIBIR LA CORRIDA

Aunque la corrida se manifiesta en la obra pictórica de Picasso en períodos muy concretos y se desarrolla a través de ciclos y con variaciones, de ella puede decirse que constituye, como la comida, uno de los ingredientes básicos de los escritos. Los principales poemas tauromáquicos están fechados en 1935 (7 de agosto, 7 y 15 de noviembre, 19 y 21 de diciembre), 1936 (6 de enero-2 de febrero), 1940 y 1957-1959 (*El entierro del conde de Orgaz*). En ciertos momentos, que corresponden a las etapas de tensión y de conflictos y a la época en que ilustró la *Tauromaquia*, dichos poemas tomaron el relevo de la pintura. Sin embargo, en casi todos ellos se encuentran, aquí y allá, cuernos de toro, caballos destripados u otros elementos relacionados con el toreo.(...)

(...)En sus textos, Picasso utiliza prácticamente todo el vocabulario tauromáquico, que reaparece en ellos como una constante nostálgica, al igual que el vocabulario típicamente español del canto y el baile flamencos: taconeo, zapateado, olés, guitarras, castañuelas, canto hondo, soleares, bulerías, saetas... Es como si el poder de sugestión de las palabras le restituyera a España, su patria. Pero Picasso nunca habla de la técnica, del arte, porque se sitúa más bien en el lado del animal que en el del hombre-artista, y concentra toda su tención, tanto en el campo de la pintura como en el de la literatura, en la pareja toro-caballo, en el momento en que interviene la pica, y en la muerte, muerte del toro o del caballo, más raramente del toreo.(...)

LA ARENA

La arena, también llamada el ruedo o el redondel, es el círculo má-



Picasso.

"El Banderillero" Museu Picasso



gico, un círculo que puede convertirse en agujero negro «alrededor del pozo de la plaza» (6 de enero de 1936), continente que llega a identificarse con su contenido, el «pozo que es el toro» (7 de enero de 1936).

EL PUBLICO

Picasso insiste mucho en la comunión, el amor, el entusiasmo que reúne a las muchedumbres: «en toro diamante hecho de todo el querer de los quereres de la sangre bandera sacudida por los olés del racimo de corazones» (6 de enero de 1936); «les coeurs enflammés de trente mille hommes et femmes ne faisant qu'un drapeay continuellement criblé de balles (...) les désirs d'amour de la communauté de tout un peuple qui fouelle dans les entrailles» (7 de noviembre de 1935), alusión al carácter divinadorio del rito taurino. En otras páginas encontramos «los alfileres de los gritos» (6 de enero de 1936), ***»los aplausos prendidos por las uñas a las banderillas», «miles y miles de círculos concéntricos que hacen alrededor los miles y miles de bocas» (18 de enero de 1936).(...)

EL TORERO

Se define esencialmente por cómo va vestido: «las estrellas del traje del torero» (mayo-junio de 1935); Picasso insiste en la riqueza, elemento de fascinación para el público popular, ya que es un signo de gloria y de éxito, «dibujo que borda el oro o la plata que vestirán las capas chaquetillas y talegos que a toreros y toreadores

emborrizan» (18 de enero de 1936).

La descripción del traje puede tener una connotación surrealista: «al torero con la aguja más fina que la niebla inventó cosió su traje de bombillas eléctricas el toro» (8-9 de noviembre de 1935).(...)

De todo ello cabe inferir que el torero es un personaje secundario en la visión tauromáquica de Picasso, salvo al final de su vida, cuando, disfrazado y armado con sus atributos de virilidad -pipa o espada- encarna a sus ojos la figura del auténtico héroe, el que afronta la muerte y mata.

TORO

El toro es el animal mítico por excelencia. Desde las cuevas de Lascaux y de Altamira, pasando por el culto de Mitra, el rapto de Europa y el Minotauro, hasta el toro de la corrida, es un símbolo de potencia, de virilidad, de fertilidad, un semidiós, unas veces vinculado al sol: «pliegues clavados al morrillo de la luz que funde del agujero del pozo (...) chorro de sangre que brota de en medio del pecho del sol» (julio de 1940), y otras al agua: «rien n'est clair au fond du lac taurin» (7 de noviembre de 1935), «l'oeil étonné du taureau que nada entre dos aguas se regarde dans son miroir» (julio de 1940), simbolismo acuático heredado del toro de Neptuno que salía del mar. Junto con el caballo, el toro es el animal preferido del bestiario de Picasso (...)

En sus dibujos y en sus textos, Picasso ofrece dos semblantes del toro. Por un lado, un toro humano, dulce, amable, enamorado: «revolotea el capote del enjambre de abejas aureolando la cabeza del toro y se lo lleva enamorado del azul desmayado en sus ojos detrás de sí como un cordero adornado de escarapelas y de lazos de colores» (28 de enero de 1936); por el otro, como una bestia cruel y monstruosa. Así, Picasso, que se identifica con él, puede pasar fácilmente al tema del Minotauro, mitad hombre y mitad toro: «le beau toro qui m'engendra le front couronné de jasmins», escribirá en 1936.

EL CABALLO

El caballo es el alter ego del toro, y por consiguiente, también de Picasso. Caballo alado, caballo de corrida, caballo de circo, caballo funerario, es un animal mágico que simboliza el ímpetu, la carrera, la fogosidad del deseo, y participa de todos los elementos, ya que pasa del mundo telúrico al mundo celeste. También es el símbolo del inconsciente, de la vida síquica. En la pareja que forman el toro y el caballo, éste es la mujer, la yegua de entrañas abiertas: «la mirada del caballo que espera poder abrir su vientre a la luz salsa negra (...) que la punta del cuerno de su llave arrancará al cerrojo de las cortinas» (14 de enero de 1936). (...)

Catálogo Picasso: Toros y Toreros. Barcelona 13. 4000 ptas. Museo Picasso.



Picasso "Personajes de la Corrida" Museu Picasso



HISTORIA, TRADICION Y LA MUJER TORERO DE LOS AÑOS NOVENTA.

Sarah Pink. Antropóloga

El 17 de agosto de 1993 TVE1 retransmitió desde Zaragoza una novillada en la cual figuraban dos rejoneadores, los forçados portugueses y la novillero Cristina Sánchez. Durante la faena de Cristina el comentarista se ocupó de contarnos algo de la historia de la mujer en el toreo, mencionó la Pajuelera y comentó que la mayoría de las toreras de antaño actuaban en festivales, aunque algunas habían alcanzado fama, la de más importancia era Juanita Cruz. Mientras Cristina estaba intentando matar al novillo, siguió relatando (esta vez nos recordó) el caso de la Reverte un hombre que se disfrazó de mujer para torear hasta que en 1908 se prohibió torear a la mujer, momento en el cual reveló su verdadero sexo y siguió toreando sin éxito como hombre. Así Cristina terminó la suerte de matar.

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

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

Se ha hablado mucho de las mujeres toreras del pasado en distintos medios informativos, hasta en esta misma revista, en la cual escribe Fernando González Viñas sobre el porqué la mujer no puede ser torero, citando datos históricos de Teresa Bolsí, la Pajuelera, la Reverte, Petra Kobloski y Conchita Cintrón (2). El, así, hace una referencia del pasado trayéndola al presente e insinúa la

existencia de la continuidad histórica, la cual es muy importante para nosotros y para nuestra identidad como seres humanos.

A la mujer torero se le ha supuesto una historia en el toreo: una historia compuesta de nombres de mujeres concretas que tienen en común la experiencia de haber conseguido bastante fama por haber toreado. Admito que yo también, me he referido a esta historia. Sin embargo, me gustaría proponer la siguiente pregunta sobre la historia de la presencia de la mujer en el ruedo:

¿De qué forma se puede decir que esta historia pertenece o no, a la mujer torero de los años noventa?

Esta pregunta es pertinente por varias razones:

* La mujer torero de hoy, por su sexo, suele estar relacionada con las anteriores. Sin embargo existen muchas diferencias entre las mujeres toreros-novilleros de ahora, las de hace 20 años y las del final del siglo pasado.

* Las mujeres toreros-novilleros de ahora están intentando ser toreros en el ambiente socio-cultural corriente de hoy, el cual está cambiando constantemente.

* Puede que la historia de la mujer protagonista en la corrida de toros lleve implicaciones sobre el papel de la mujer torero que sean negativas o positivas; se debe ser consciente de ello.

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

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

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

debería o no hacer. (3)

Con referencia a la *historia de la mujer*, me gustaría destacar brevemente un argumento que han expuesto varios escritores. Proponen que la historia siempre ha sido masculina, escrita por el hombre sobre el hombre, ha ignorado el papel de la mujer como participante activa en la formación de los procesos históricos, ha negado su potencial como «sujeto histórico» y «objeto de conocimiento» (4). Esta crítica forma un aspecto de la iniciativa de documentar procesos históricos desde la perspectiva de la mujer en la cual se ha investigado lo que era el papel de la mujer en la historia y como participaron activamente influyendo en el desarrollo de los procesos de cambios históricos.

LA MUJER EN LA HISTORIA DEL TOREO MASCULINO

Sin ocuparme de contar la bien conocida historia del desarrollo del toreo contemporáneo, quería considerar brevemente lo que pudiese haber sido el papel de la mujer en este proceso histórico. Durante la época del toreo femenino situado antes de la guerra civil la mujer torera no actuaba en las plazas de toros de una forma que correspondiese al papel del hombre torero; no participaba en el toreo masculino sino en otro toreo que, si se parecía al de los hombres (no me gusta decir «imitar») no era igual, porque era propio, era de ellas.

La importante distinción entre la *Señorita torera* y el *Torero* ha significado más que una diferencia biológica: es una distinción conceptual sobre el ser torero y el no ser torero. Alfonso de Aricha ha utilizado este concepto para indicar la seriedad y calidad del toreo de *Juanita Cruz*, escribe:

«Juanita Cruz no fue una señorita torera, como tantísimas que registra la historia del toreo. Fue un torero, con toda la responsabilidad que lleva aparejada tan arriesgada profesión...» (5)

Cristina Sánchez también emplea esta distinción en su auto-presen-



tación, dice que no quiere ser «torera», sino «torero» con todas las implicaciones de igualdad que lleva consigo.

Es posible distinguir entre los modelos de *señorita torera* y *torero*, sin embargo el problema es que no se puede definir las dos categorías de una manera concreta- no están fijados ni históricamente ni culturalmente. Muchas personas propondrían que nunca ha habido ninguna mujer *torero*- por no haber tomado la alternativa, por ser mujer, o por no poseer las calidades necesarias. Hay que tomar en cuenta que también muchas personas que no reconocerían la igualdad entre hombre y mujer y todas las interpretaciones de la mujer en el torero deberían estar analizadas en su propio contexto socio-cultural. Cada persona clasifica a la mujer torero según su propia interpretación del orden social.

Si se pudiese o no clasificar a *Juanita Cruz* (o cualquiera otra) como *torero* sería muy probable que no tuviese ningún impacto notable en el desarrollo del arte del torero masculi-

no. Si no hubiese seguido toreando puede ser que hubiese tenido una influencia como una mujer participante activa en el torero serio. Nunca se sabrá. Desgraciadamente empezó la guerra y se cortó el potencial de lo que pudiera haber sido un papel femenino serio en el torero. El modelo del torero siguió desarrollándose como una imagen masculina, las figuras que marcan los estilos y los cambios en esta historia son hombres (Belmonte, Manolete, etc...), no se atribuye nada a la mujer. Además el personaje ideal del torero dentro y fuera de la plaza comparte mucho con ciertas construcciones socio-culturales de los papeles de los géneros y las relaciones entre hombre y mujer. Un ejemplo de eso se manifiesta en la bien repetida frase que dice que el torero necesita que estén mujeres en la audiencia admirándole, para que pueda torear. La imagen del torero en su vida social también refleja un papel masculino- una figura pública con su movimiento en su mundo social de hombres (6). A pesar de la falta de mujeres toreros hay que localizar el modelo del torero

masculino en su contexto socio-cultural contemporáneo y los conceptos y clasificaciones de los géneros que pertenecen a tales formas de entender la realidad social. Se debe contar con los modelos femeninos correspondientes.

Con el fin del franquismo surgió una vez mas la posibilidad de la mujer pudiera torear a pie. Sin embargo no consiguió que el hombre compartiese el papel de protagonista con ella (7). Todavía muchos de los conceptos y clasificaciones de los géneros que pertenecían a formas contemporáneas de entender la realidad social, no admitían que la mujer se integrase en el torero masculino, o que el papel de torero fuese compartido por los dos sexos. El modelo de «ser mujer» fue otro. Se encuentra una pluralidad de modelos por ejemplo: la madre; la mujer (la mujer buena, virtuosa); la amante (la mujer peligrosa), el papel general de la mujer espectadora. El torero tiene a esas mujeres en su alrededor pero él es el protagonista de esta historia masculina, escrita y realizada por hombres.



González Viñas



LA MUJER EN EL TOREO DE HOY

Vivimos en un proceso de cambio continuo, hoy no son solamente los hombres los que escriben la historia, hacen los reportajes, críticas, y fotografías de los toros y organizan el negocio taurino. Así que los modelos de los papeles que la mujer pueda jugar se están multiplicando. Los papeles y conceptos de los géneros se han transformado y se han extendido en muchos campos. En relación con este ambiente socio-cultural surgen dos preguntas: ¿no se debería favorecer a la mujer que quiere ser torero? y ¿puede la mujer torero, integrarse en esta profesión taurina que se ha formado a las medidas de un papel «masculino»?.

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

CONCLUSION

En las condiciones socio-culturales actuales la mujer tiene muchas más oportunidades para trabajar como persona profesional en el mundo taurino. Puede que el ser torero le resulte más difícil que establecerse en otras profesiones como por ejemplo, perio-

dista o fotógrafa taurina, las cuales han sido conseguido por mujeres en otros campos. Mientras muchas personas siguen insistiendo en el sexo de la mujer torero en lugar de fijarse en su toro, otras personas han llegado concentrarse principalmente en la calidad de la actuación del toro, más que el hecho de que la persona que tora es un hombre o una mujer.

Sugiero que algunas de las razones por las que la mujer ha conseguido ser considerada adecuada para representar el papel de torero son los siguientes:

1) La mujer torero de los años noventa tora de la misma forma que un hombre torero, quiero decir que no presenta un estilo distinto femenino; usa los mismos movimientos y gestos físicos que el hombre y se viste igual que el hombre. Así se diferencia, por ejemplo *Maribel Atienza*, una torero de los años setenta. Sobre ella escribe el antropólogo *Garry Marvin* (8), él atribuye el éxito de *Maribel* a su interpretación femenina del toro -por no haber copiado los gestos y otros movimientos masculinos del torero y por haberse vestido en un traje campero. *Maribel* siempre fue «novillera», no novillero.

2) Las mujeres novilleras de hoy se perciben iguales que los hombres novilleros. El padre de *Cristina* me expresó que no veía ninguna razón de porqué *Cristina* no puede seguir el mismo camino de cualquier otro novillero y ella ha dicho públicamente que su ambición es tomar la alternativa y ser torero.

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

Tales son las circunstancias de *Cristina Sánchez*, *Mari Paz Vega* y *Yolanda Carvajal* y las demás muje-

res toreros de 1993. En muchos sentidos no representan una continuidad con el pasado, sino una cierta distinción del pasado. Están consiguiendo jugar un papel en el toro, el cual nunca pudieron haber jugado las *señoritas toreras*.

El nexo de conexión de las *señoritas toreras* del pasado con las mujeres novilleros de 1993 sería su género femenino e implica interpretar las distintas profesiones (*señoritas toreras*) del pasado y (las novilleros o los toreros) del presente con lo que estaríamos negando la verdadera profesión de las novilleros actuales. Por ello me parece más conveniente buscar el nexo de conexión entre *Cristina Sánchez* y (por ejemplo) *Pedrito de Portugal* (que curiosamente se niega a torar con ella), que entre *Cristina* y *Teresa Bolsí*. Así se localiza a *Cristina* en su verdadera profesión la cual comparte con los demás novilleros de 1993.

Por otro lado no deberíamos negar la relevancia de la historia de la mujer en el toro, así que no pretendía proponer que las *señoritas toreras* no tenían nada que ver con los novilleros de ahora. Esta historia cuenta la lucha de la mujer que busca que el mundo taurino le trate igual que el hombre, reclamando su derecho a torar. Esa identidad doble que parece que se contradice a sí misma, es uno de los problemas fundamentales para la mujer en su lucha para la igualdad. La mujer tiene que reconocer su identidad de «mujer» para poder cambiar su situación actual e intentar conseguir la igualdad con el hombre, mientras paradójicamente la ideología en la cual se apoya dice que las categorías de «mujer» y «hombre» no son válidas para una distinción entre profesionales de un mismo ramo.

Quizás un día llegaremos a crear una cultura en la cual no tenemos que relacionar la mujer torero con la «tradicción» de *señoritas toreras* como si fuese una desviación que surge de vez en cuando, y que no está integrado en el verdadero mundo de los toros. No critico a nadie por haber



relacionado a *Cristina Sánchez* con el pasado, creo que la situación está cambiando y aunque Cristina se está integrando, sin duda, es todavía una novedad taurina para muchas personas. Lo que quiero destacar es que yo personalmente espero que sea posible aceptarla como torero por su profesionalidad sin pensar en el hecho de que es mujer. Esta esperanza toca el tema del cambio de la situación de la mujer en España en general y los diálogos sobre el papel de la mujer que forman una parte de la cultura contemporánea.

El 21 de noviembre de 1993 se retransmitió por Antena 3 TV una novillada desde Lima (Perú) en la cual también actuaba *Cristina Sánchez* entre otros. Había dos comentaristas, un hombre y una mujer, ocurrió una graciosa anécdota que nos enseña algo de la cultura contemporánea: mientras la novillero se enfrentaba a su novillo el hombre empezó a comentar la belleza de Cristina como mujer, de

pronto se vió interrumpido por su compañera comentarista, recordándole el hecho de que en el ruedo se jugaba única y exclusivamente su valía de torero no su belleza de mujer.

1) *Julian Pitt-Rivers* «The Spanish Bullfight and kindred activities» en *Anthropology Today* 9,4, August 1993 p11-15.

NOTA: *Pitt-Rivers* parece haberse equivocado sobre los datos que se refieren a *Teresa Bolsí*, escribe lo siguiente «*Teresa Bolsí*, que hasta entonces había toreado con una crinolina, se declaró un travestí y siguió toreando vestido de hombre» (p14) según todos demas fuentes era *La Reverte* la que tiene fama por esto.

2) *Fernando González Viñas* «Porqué las mujeres no pueden ser figuras del toreo» *Boletín de Loterías y Toros* 1,2 Mayo 1992 (p10).

3) Estos son aspectos de procesos de cambio muy complejos. Saco estos temas históricos por el interés

que contienen para mi análisis.

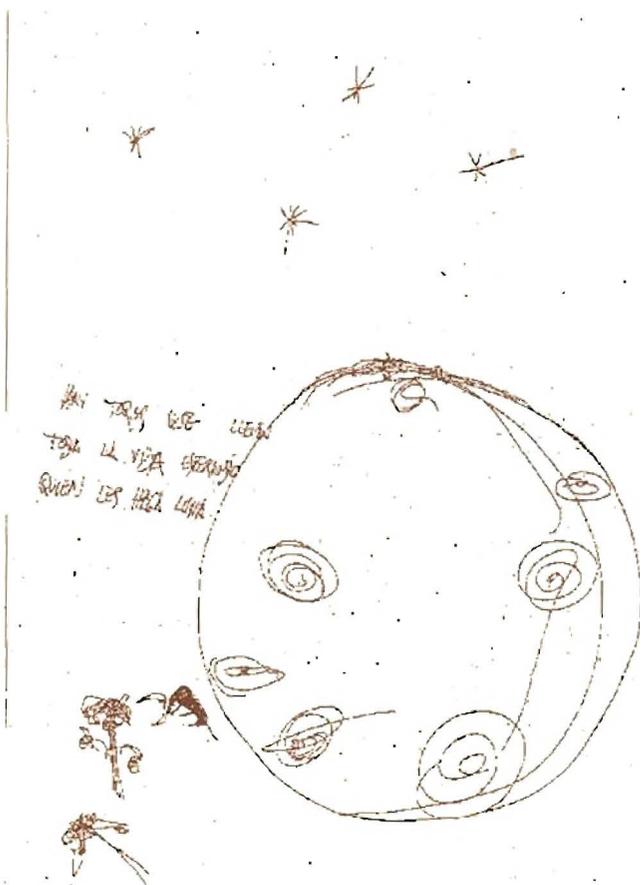
4) Por ejemplo, *Mª Dolores Ramos* en *La mujer en Andalucía* (p189)

5) *Alfonso de Aricha* citado en *Boada y Cebolla Las señoritas toreas* 1976 (p170).

6) Me refiero a la distinción destacada por los antropólogos la cual identifica a la mujer con el ámbito doméstico y al hombre con el ámbito público. Reconozco que esta distinción puede ser problemática, sin embargo no es conveniente discutir al asunto aquí.

7) En mi opinión el hecho de que en el mundo de los toros abundan más las mujeres rejoneadoras ha servido para confirmar esta distinción entre «hombre torero a pie» y «mujer» que puede participar solamente en los demás espectáculos taurinos que tienen menos importancia y no son del «toreo de verdad».

8) *Garry Marvin Bullfight* 1988.



González Viñas



MONOLOGO DEL ULTIMO RETRATO

(Oleco de Juan Hidalgo del Moral)

Carlos Clementson Poeta y escritor

Poso para la muerte, ya a más de cuarenta años
que, en Linares, «Islero» me elevara a la gloria
como a extraña criatura,
y, hombre, me derribara para siempre con sólo
treinta y dos años justos.

Poso en mi misma tierra
ante quien sólo entonces cinco años tuviera
aquel final de agosto,
y me va rescatando esta mañana clara,
de la sombra en que yazgo,
con tan sólo el poder de unos leves colores
en que él me va plasmando -carmín, verdes, azules,
el oro del albero...-

¡Cuánto color la vida...!

¿Será la fama esto...: flotar como un espectro
en la memoria anónima
de una calle, de un barrio, de una ciudad entera
como puede ser Córdoba,
o tal vez Lima o Méjico...?

Hasta aquí llegan vagos rumores, ecos, sonos
de mi mundo anterior, llegan incluso versos
de esos que tan locuaces,
en especial, tras muerto, prodigan los poetas,
y eso tan sólo soy: materia de palabras
que aún no dispersó el viento, apenas unas sílabas,
un apodo, un sonido
resonando en las huecas galerías del recuerdo...

Hay quien me cantó entonces, tras de haberme ignorado,
por el hecho tan sólo de haber caído en la plaza,
y hasta en raros idiomas, tan ajenos y esquivos
a este arduo oficio mío
que me costó la vida.

Y me dijeron *Mitra, rey,*
que *la arena*
lloró al verme caer... Cantaron que *el Miura*
mugió al cornear a su dios,
y, *como una expiación,*
que *estoque y cuerno duermen uno al lado del otro*
para así hacer *justicia;* que así *mueren los reyes,*
para concluir diciendo
que *entre aquel toro y yo había nacido un mito.*

Dios mío, qué altas palabras
se gastan los poetas...

¿Mito?
Yo nunca quise tanto; tan sólo ser feliz, lentamente
feliz, con poco ruido,
como una vieja calle de Córdoba camino
de la tarde o del río fluyendo hacia el otoño
cuando ya no hay corridas,
y vivir con los míos mansamente en mi casa
y unos cuantos amigos,
discreto y no envidioso, ni tampoco envidiado,
igual que algunas gentes de mi tierra presumen,
aunque bien las conozco y ser así no suelen.

Fue pedir demasiado.

Así que ésta es la gloria...
la gloria que no quise, y que nadie me envidia
al fin y al cabo.

Muerto póstumo,
este lienzo me deja
-¿héroe, mito, humanísimo
fracaso de hombre amante?- solo conmigo mismo
en esta plaza sola, ni vivo ni aún del todo
disuelto en el silencio -fría iconografía,
reflejo de un espejo-,
fantasmal, para siempre.

Oleco publicado en el número 6 del Boletín de Loterías y Toros

(*) Las palabras en cursiva corresponden al poema «The Death of Manolete» («Muerte de Manolete»), del notable poeta inglés George Barker (n.1913), perteneciente a su libro *A Vision of Beats and Gods (Visión de bestias y dioses, 1954)*.

Los versos adaptados dicen textualmente así: *You, king, die. Mithra. (...) The sand/Wept as he fell...The Miura/Groaned as he gored his god.(...) O expiation!! The sword and horn/Sleep side by side. Justice. You, kings, die./Between this man and this bull a myth is born.*

