

BOLETIN DE LOTERIAS Y

# TOROS

ESPECIAL 100 AÑOS DE  
SANGRE Y ARENA DE FRED NIBLO

nº27  
2022

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

Alberto González Troyano / Fernando González Viñas / Pedro de Dios  
Rafael Jurado Sánchez / Berta Vias Mahou / José Antonio Hergueta  
Álvaro Cabrera "Pansekito" / Antonio Garrido Labella / Gabriel Olivares  
José Miguel Tur / Miguel Vega / Ignacio Collado / María Parejo





## SUMARIO

- 2 Centenario de *Sangre y arena*:  
El paso de las letras a la imagen  
Alberto González Troyano
- 8 Las tres muertes de Cristo en  
*Sangre y arena* de Fred Niblo o las  
*Lamentaciones* de Lila Lee ante  
Rodolfo Valentino  
Fernando González Viñas
- 26 *Sangre y arena*, influencias para la  
banda sonora  
Pedro de Dios
- 29 *Sangre y arena* de Fred Niblo:  
la exaltación de la *femme fatale*  
en el cine taurino  
Rafael Jurado Arroyo
- 34 Sobre la piel del héroe  
José Antonio Hergueta
- 44 *BoleTip* de loterías:  
un repaso al absurdo como muleta  
y al humor como estocada final  
Antonio Garrido Labella
- 49 *Niña toro* de María Parejo  
Ignacio Collado de la Peña
- 64 Bushido, código ético de samuráis  
y toreros  
José Miguel Tur
- 75 En la máquina del tiempo tras las  
huellas de El Otro  
Berta Vias Mahou
- 88 Más allá de la muerte de Manolete  
en Linares  
Miguel Vega
- 95 Memoria sobre Proyecto Edipo  
Gabriel Olivares
- 103 El Cordobés: el desconocido icono  
musical  
Álvaro Cabrera *Pansekito*
- 115 EL ENANO Nº7  
SUPLEMENTO SATÍRICO  
La fotonovela de *Sangre y arena*

## EDITORIAL

### 100 años de *Sangre y arena* de Niblo

Se cumplen 100 años de la llegada a las pantallas de cine (1922) de un filme excelso, el *Sangre y arena* dirigido por Fred Niblo, versión fiel de la novela de Vicente Blasco Ibáñez. El *Boletín* rinde homenaje a aquella obra abriendo sus páginas con cuatro artículos sobre el filme y cerrándolas con una versión en fotonovela.

La propuesta artística de este número, a cargo de María Parejo, con portada y páginas centrales, reivindica la tauromaquia como un juego, un juego de niños, una diversión, una fiesta.

La propuesta de María Parejo nos recuerda los tiempos en los que los niños jugaban al toro y los ritos formaban parte y *cohesionaban* la sociedad. Parfraseando a Byung-Chul Han (*La desaparición de los rituales*), los ritos son técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Son en el tiempo lo que una vivienda es en el espacio. El *Boletín*, cada final de año, invita a sentirse en casa, la casa del rito de la tauromaquia, y a deleitarse con el rito de su lectura, su imagen y su filosofía.

Boletín de Loterías y Toros

Dirección:

Fernando González Viñas,  
Agustín Jurado Sánchez,  
Ignacio Collado.

Colaboradores:

Eduardo Pérez Rodríguez  
Marco Legemaate  
Víctor J. Vázquez  
David González Romero  
Francisco Javier Domínguez  
José Antonio Hergueta

Diseño: Pablo Gallego.

Maquetación: Elisa Romero.

Contacto:

fernandogonzalezvinas@gmail.com

D.L. CO-1303-92

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura  
y Patrimonio Histórico

Colabora:



Cabezas & Carmona  
GRUPO DE EMPRESAS

BOLETIN DE LOTERIAS Y

TOROS

Revista cultural taurina

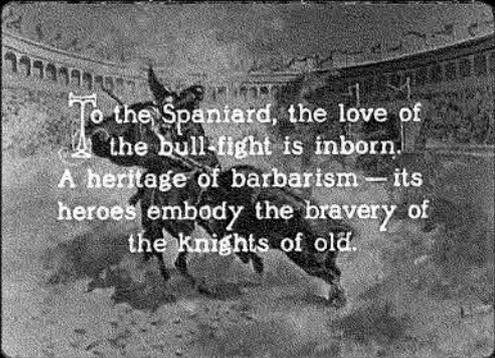


Portada nº27:

María Parejo.

100 AÑOS DE  
'SANGRE Y ARENA'  
DE FRED NIBLO

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO / Escritor



To the Spaniard, the love of  
the bull-fight is inborn.  
A heritage of barbarism — its  
heroes embody the bravery of  
the knights of old.

## Centenario de ‘Sangre y arena’: El paso de las letras a la imagen

Tanto en 1922, año en que se realiza la adaptación cinematográfica de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, como también ocurre en la actualidad, siempre resulta problemático traspasar un relato, expresado mediante la técnica literaria de la escritura, a otro basado en una sucesión de imágenes gráficas.

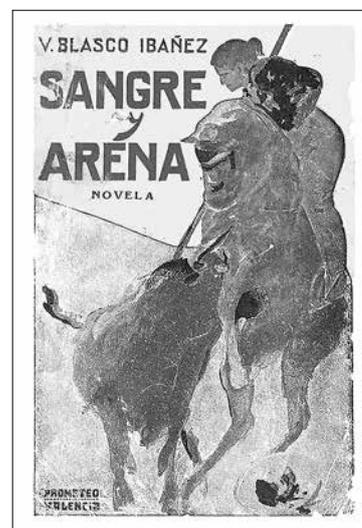
**P**orque se trata, como es evidente, de dos géneros distintos, aunque entre ellos existan lógicas complicidades y dependencias. Por mucha que sea la fidelidad que se quiera mantener con la fuente original, su traslado a una secuencia de planos visibles, con la presencia aparente de personajes y ambientes, impone otra mirada para adecuarse, además, a otro tipo de cultura, sensibilidad y gusto. No es la misma atención la que hay que prestar a leer que a mirar imágenes en movimiento. Pero a estas obligaciones técnicas de adecuación de un género a otro, se añaden las libertades que la subjetividad del director e, incluso, los actores de una película se toman para imprimirle a la nueva producción realizada los matices de una recreación propia.

Rara vez un director de este nuevo arte quiere aceptar y contentarse con el papel de mero transcriptor a otro medio (el cine) de una fuente más primitiva y original (la novela de otro autor). Suele pretender, de manera más o menos velada, introducir un toque personal en una manifestación artística y específica de la que cabe esperar otro tipo de acogida y que busca, por ello mismo, otra proyección social y económica.

Y si esto sucede con cualquier adaptación al cine de una novela u obra teatral, en el caso de *Sangre y arena* ese traspaso implicaba otras dificultades mayores porque era una narración enmarcada en un espectáculo, como el de la fiesta de toros, cuya recepción no debía resultar nada fácil para un público que, en gran parte del mundo, desconocía su carácter y funcionamiento. Y, como consecuencia, en unos casos, fuera del ámbito hispánico, la tauromaquia podía sorprender a unos espectadores no familiarizados con sus claves y tradiciones. En otros, aún peor, podía provocar serios rechazos. Por tanto, estos antecedentes deben ser puestos de relieve si se quieren comparar, desde una perspectiva taurina, los cambios y adaptaciones introducidos en el traspaso de la trama de la novela a la película. Porque, conviene repetirlo, este trabajo solo pretende aludir a las facetas relativas a la visión del mundo del toro presente en una y otra obra.

Ya Blasco Ibáñez cuando escribe su novela, fechada en Madrid, entre enero y marzo de 1908, se propone una obra que reúna los elementos indispensables para dar cuenta del amplio significado social que tienen los toros en el mundo hispánico. Debió hacer un gran esfuerzo para familiarizarse con un mundo que contaba con usos y costumbres tan específicos y, sobre todo, con un lenguaje propio sedimentado a lo largo de varios siglos de existencia. Escribir

**Blasco Ibáñez se propone una obra que reúna los elementos indispensables para dar cuenta del amplio significado social que tienen los toros en el mundo hispánico.**



Portada de la primera edición de *Sangre y arena*.

de toros no era fácil, pero Blasco asumió esa tarea con una entrega admirable, tal como ya había hecho en casos anteriores, cuando eligió para novelar atmósferas muy peculiares –*La Catedral*, 1903, *El intruso*, 1904, *La bodega*, 1905, *La horda*, 1906–, aunque sus conocimientos previos sobre ellas fueran escasos. Y a pesar de ello, había mostrado una gran capacidad para adentrarse como narrador en aquellos mundos ajenos. Su proximidad como novelista a ciertas tendencias del realismo y del naturalismo era evidente y siempre había cumplido con creces su función al evocar con encomiable fidelidad los ambientes propuestos. A este respecto, su capacidad como recreador de atmósferas realistas era muy notable y no debe extrañar que *Sangre y arena* se convirtiera pronto en uno de los testimonios literarios de la fiesta de toros más difundidos en los países hispánicos. Y que, incluso, al calor de sus restantes traducciones y adaptaciones, esta novela fuese también muy bien acogida en otras culturas más alejadas.

**L**a narración mantenía a lo largo de su desarrollo un pulso muy vibrante, como si se tratase de un reportaje directo de lo que sucedía en un espectáculo a la vista de todos y también de lo que pasaba en los barrios populares sevillanos, en las trastiendas del cerrado mundo taurino, incluidos salones aristocráticos, cortijos y dehesas de ganaderos. Todos estos ambientes ya habían sido tratados en artículos costumbristas, en biografías y retratos periodísticos de lidiadores, en partes y capítulos de alguna novela –como *La gaviota* de Fernán Caballero–, pero, aunque pueda parecer extraño, pocas novelas españolas –sin se exceptúan algunos ejemplos, no muy logrados, de López Bago, Arturo Reyes y Héctor Abreu– se habían adentrado hasta entonces en una trama taurina plena, en la que el argumento estuviese totalmente justificado, de principio a fin, por los avatares de la vida de un diestro.

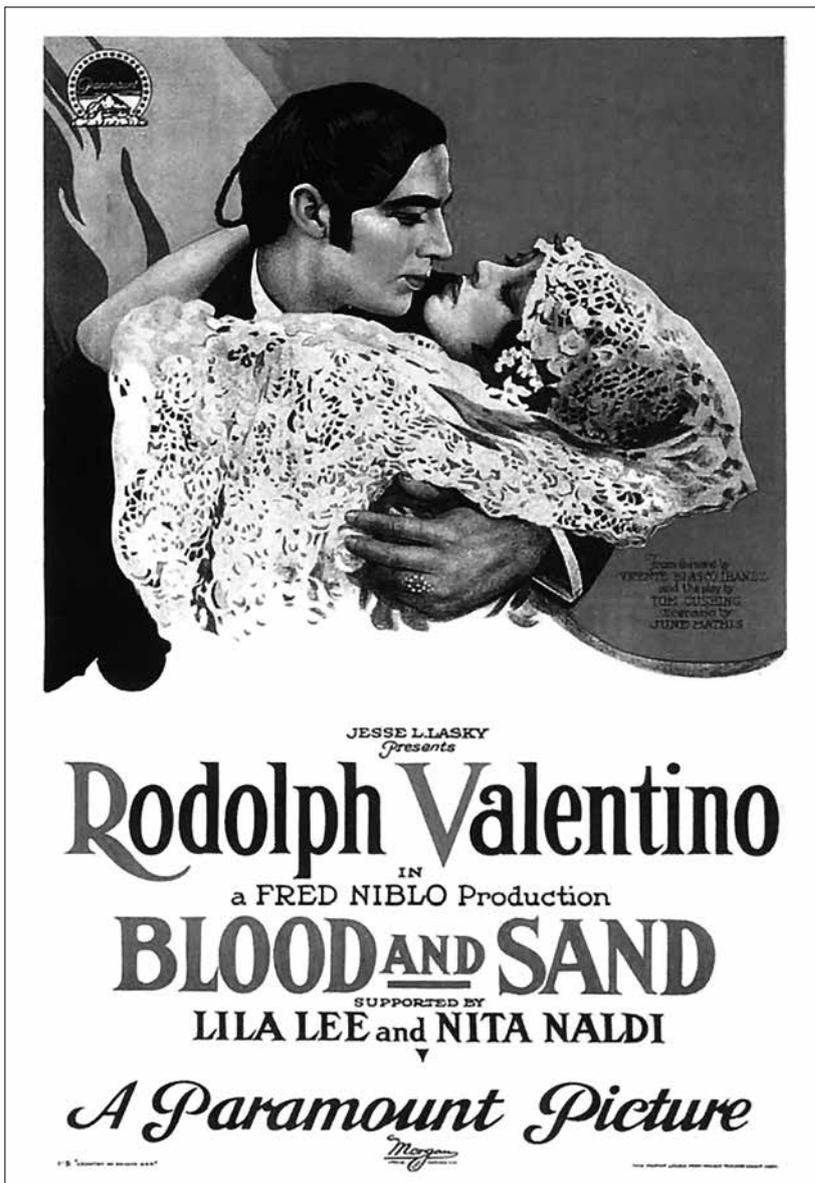
En cambio, en el extranjero, a partir de la difusión del entramado de la corrida desempeñado por los viajeros románticos, algunos novelistas, sobre todo franceses –la duquesa de Abrantes, Mérimée, Gautier–, captaron pronto el trasfondo pasional de la fiesta de toros. Ahí confluían factores de tanta carga

emotiva como la omnipresencia de la muerte, el amor, el destino, la miseria, el riesgo, la valentía, la fama, la traición, el miedo y el fracaso. Y pocos personajes se prestaban mejor a una configuración literaria completa del héroe romántico. Asimismo, pocos recorridos biográficos podían servir mejor para mostrar el paso de la pobreza al triunfo y de la celebridad a la miseria. Y en esta tradición bebió Blasco para construir a su personaje, el diestro Juan Gallardo, manteniendo dos componentes impuestos por la anterior línea narrativa extranjera: el conflicto entre el pasado popular del torero y el nuevo estatuto adquirido gracias a imponerse como figura

**‘Sangre y arena’ pudiera también leerse como un válido testimonio crítico del recorrido profesional y personal de un matador de toros que, a su vez, era un modelo representativo del itinerario vital de un amplio número de lidiadores.**

en los ruedos. Conflicto que cobra su mayor relieve en el enfrentamiento pasional que produce la aparición de una nueva mujer, fatal y cosmopolita, lo cual motiva el alejamiento afectivo del lidiador de su anterior vida matrimonial. Una relación doméstica que había respondido hasta entonces a los usos habituales de las tradiciones familiares andaluzas.

Pero si bien Blasco Ibáñez recoge esta herencia de amores conflictivos y dramáticos–procedentes de la narrativa sobre todo francesa– para elaborar el nudo argumental en que apoya su obra, quiso, además, introducir las notas



Uno de los carteles utilizados en los EE. UU. para anunciar en 1922 el filme *Sangre y arena*, de Fred Niblo.

costumbristas, castizas y pintorescas que habrían de prestarle una mayor verosimilitud a una novela de ambición realista. Convirtiéndola así en un valioso documento obtenido gracias a una observación minuciosa y de primera mano. Supo narrar la vida jacarandosa del torero con los tonos de majeza y flamenquismo propios del ambiente taurino y de su entorno, sin olvidar las zonas oscuras que suelen acompañarlo. Y a este respecto, el novelista puso todo su empeño y logró que, paralelamente a la intriga propia de una obra de invención, *Sangre y arena* pudiera también leerse como un válido testimonio crítico del recorrido profesional y personal de un matador de toros que, a su vez, era un modelo representativo del itinerario vital de un amplio número de lidiadores. Por ello, quizás resulte exagerado aceptar que, tal como se ha comentado con frecuencia, el novelista valenciano siguió los pasos de un solo caso real para pergeñar a su personaje, Juan Gallardo. Parece más acertado pensar que, más bien, recogió datos biográficos de procedencia diversa para construir un arquetipo que no por inventado resultaba literariamente menos eficaz.

Blasco retrata, pues, con precisión una época ejemplar en cuanto a lo que significaba el triunfo del lidiador como figura pública, idolatrada por doquier. Aunque, a la par, también buscó subrayar las servidumbres y miserias que



Fred Niblo y Rodolfo Valentino en un descanso del rodaje de *Sangre y arena*.

aquellos encumbramientos escondían. Ante el fatalismo de unas clases sociales, en las que sus componentes quedaban determinados desde sus orígenes para siempre. En Andalucía, solo el torero, si era capaz de vencer toda una larga cadena de obstáculos y podía traspasar y abrir esos herméticos compartimentos. Los aplausos y la consagración en los ruedos permitieron a Juan Gallardo olvidar su miserable pasado y ser recibido como el héroe que los públicos aguardaban.

Otras cuestiones complementarias también ayudaron al éxito inmediato de la novela. Porque en el año en que se publica, 1908, el autor ya goza de una personalidad literaria e incluso con una imagen pública y política muy difundida, con toda una favorable industria cultural levantada a su alrededor, con prensa y editorial propia. Quizás se trataba del primer novelista español cuyo éxito de ventas y reconocimiento traspasó llamativamente las fronteras, llegando a vender más de diez millones de ejemplares en los EEUU de algunos de sus títulos.

Todo eso, unido a la curiosidad un tanto pintoresca y exótica que la fiesta de toros despertaba en el extranjero, impulsó a que un nuevo espectáculo como el cine, se fijara en el potencial vivo de imágenes que encerraba *Sangre y arena*. Aunque la industria cinematográfica todavía estuviera en ciernes, ya otra obra de Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, había sido adaptada al cine, precisamente protagonizada por Rodolfo Valentino, uno de los actores más venerados del momento y encarnación de lo que empezaba a considerarse la mejor imagen del nuevo tipo de seductor latino. La buena acogida de público que había obtenido *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* con-

## Este célebre director, anteriormente había trabajado en el mundo del espectáculo, y se especializó en adaptaciones al cine de grandes títulos literarios.

tribuyó a que la industria cinematográfica de Hollywood le abriera las puertas, en 1922, a *Sangre y arena*. Aunque también debe reconocerse que, en esta última novela, había en su argumento un dinamismo latente que podía encajar muy bien con la movilidad de imágenes exigida por esta nueva técnica. Ya, el propio Blasco Ibáñez había percibido esas mismas posibilidades y unos años antes, en España, dirigió una película también titulada *Sangre y arena*, con la ayuda de un director técnico. Y otros intentos más seguirán sucesivamente, prueba de los alicientes que la novela mostraba para este tipo de adaptaciones. Pero estas líneas quieren ceñirse solo a la película rodada por Fred Niblo, como un pequeño gesto de grato recuerdo en el centenario de esta producción.

**E**ste célebre director, anteriormente había trabajado en el mundo del espectáculo, y se especializó en adaptaciones al cine de grandes títulos literarios. Casi todas sin la voz de los intérpretes y apoyando la comprensión del argumento en diálogos escritos. En sus últimos años, Fred Niblo realizó algunas breves incursiones en el cine sonoro, pero abandonó pronto un mundo en el que ya debió sentirse algo desbordado. Por tanto, esta película debe ser situada en el contexto pleno del cine mudo y en el origen mismo del cine como una industria nueva condicionada por lo que serán los criterios imperantes, desde entonces, en Hollywood. Por ello su posible encanto visual hay que sopesarlo en función de esas ineludibles circunstancias. Para el rodaje de la película no se pudo contar ni con paisaje ni ambiente español alguno. Prevalcen los decorados de cartón-piedra, como si se tratasen de viejos telones teatrales y el argumento de la novela quedó reducido a su más estricto esqueleto, manteniéndose los componentes que ofrecían material para entretejer el habitual melodrama que gustaba al nuevo público más pasivo y masificado que, frente al lector, estaba ayudando a crear el cine. Pero siempre con los recursos más convencionales que facilitaba la expresión gestual de unos actores sin voz. Se perdían los matices más delicados de la novela, que eran compensados con la presencia de momentos dramáticos contruidos con la técnica del suspense y de los folletines en boga.

Dados los gustos del público la prioridad para un director de aquella época, recayó en acumular las escenas orientadas a darle un mayor lucimiento de los primeros planos de Rodolfo Valentino, bien en el ambiente familiar sevillano, o en el aristocrático y cosmopolita encarnado por Doña Sol, la mujer fatal que provocará su decadencia y mortal cogida. Sobre ese triángulo amoroso se habían basado muchos otros títulos y, por eso, en *Sangre y arena* se volvió a insistir con notable éxito. Transcurridos cien años, la película mantiene un tono nostálgico, pero no es solo una pieza arqueológica, y transmite una cierta gracia, una vez que el espectador se recubre, para verla, de otra sensibilidad. Pero quizás la novela propiamente dicha ha envejecido menos porque mantiene su fuerza como testimonio y documento. ●

100 AÑOS DE  
'SANGRE Y ARENA'  
DE FRED NIBLO

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS / Historiador

How fickle the world, how  
insincere its plaudits!  
The same voice that shouts  
success will croak as  
loudly — failure!

# Las tres muertes de Cristo en 'Sangre y arena' de Fred Niblo o las 'Lamentaciones' de Lila Lee ante Rodolfo Valentino

Antes de que el cine sonoro destruyese por completo la rica simbología construida sobre el cine silente del primer cuarto del siglo XX, algunos directores aún tuvieron tiempo de legar a la posteridad imágenes que los entroncan con los grandes artistas de la pintura y escultura.

**E**ntre esas imágenes, sutiles a veces, evidentes y reconocibles otras, se encuentran los tres *Descendimientos* y *Lamentaciones ante Cristo muerto* que el director Fred Niblo nos regala en *Sangre y arena* (1922), versión en cine, descomunal versión, épica, de la novela de igual título que Vicente Blasco Ibáñez publica en 1908. Novela, por todos conocida, en la que se establece un triángulo amoroso entre el torero Gallardo, su mujer Carmen y doña Sol, aristócrata libertina que enamorará a Gallardo para

después despreciarlo, con la fatal consecuencia del hundimiento personal y profesional del diestro.

En los inicios del cine los directores construían las escenas –especialmente las interiores– con un esquematismo visual en el que el plano fijo de la cámara hacía al espectador ver una imagen en pantalla que recreaban la escenografía del teatro. En aquel plató cinematográfico, los actores se movían *à la* teatro, hasta el punto de acercarse a la cámara, a un primer plano, mover la boca para expresar su diálogo mudo, y retirarse del primer plano para dejar entrar en escena a otro protagonista. Pronto, el cine, especialmente el europeo, en el que sus directores aspiraban a moldear arte en la pantalla, intentó escaparse del encorsetado escénico y elaborar un nuevo lenguaje, más cercano a la pintura que al teatro. Dicha evolución podríamos ejemplarizarla en los films dirigidos por el alemán F. W. Murnau, que pasan de hablar un lenguaje teatral –y onírico– como *Schloss Vogelöd* (en español titulada *El castillo encantado*, 1921) a uno rotundamente pictórico, como ocurre en *Fausto* (1926) o en *La tierra en llamas* (1922), filme donde cada fotograma de las escenas interiores es un grabado de Käthe Kollwitz<sup>1</sup>. Este modo de *ver* las películas al rodarlas, concibiendo las escenas como una obra pictórica estática y a la vez dinámica, no es privativo de Murnau e incluso puede apreciarse en un director español que vivió el cine mudo americano de cerca, cuando residía en Hollywood, y que lo practicará muchos años después de haberse olvidado los espectadores que el cine fue una vez mudo. Nos referimos a Edgar Neville, humorista, conde, escritor, diplomático y cien laberintos más, y que en su película *Domingo de Carnaval*

**El cine, especialmente el europeo, intentó escaparse del encorsetado escénico y elaborar un nuevo lenguaje, más cercano a la pintura que al teatro.**

1. El caso de Murnau es paradigmático y antes de su etapa americana pueden rastrearse en sus films alemanes las influencias o inspiración de diversos pintores como por ejemplo Edvard Munch, Franz Marc o August Kreling. Véase al respecto Berriatúa, Luciano: *Los proverbios chinos de F. W. Murnau* (Filmoteca Española, I, 1990 y II, 1992).



Lila Lee (Carmen) y Rodolfo Valentino (Gallardo) en la escena final de *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922).



## Veremos en tres ocasiones en el film *la muerte de Cristo*, tres veces, acto reiterativo que pretende dejar fuera de toda duda la raíz iconográfica en la composición de las escenas.

2. El cine mudo tenía unos recursos simbólicos que a veces se asemejaban al lenguaje pictórico medieval, destinado a un público que no sabía leer pero sabía interpretar los símbolos y signos. Aquel espectador medieval conocía por ejemplo los símbolos que representaban a los cuatro evangelistas, por lo que los identificaba según el animal que los acompañasen, sin necesidad de ver escrito el nombre de los evangelistas en la imagen. Dicho lenguaje simbólico, sutil a veces, más evidente en otros, puede rastrearse también en *Sangre y arena*, más allá de la evidente composición de *Descendimientos* y *Lamentaciones* que aquí se tratará. Así, en la escena en la que se produce el primer encuentro adúltero entre Gallardo y doña Sol, la flor que Gallardo lleva en la solapa, cuyo origen es su casa y su mujer Carmen, acaba caída en el suelo de la alhambresca residencia de doña Sol. En un acto consciente, recalcado por un primer plano de la cámara, doña Sol pisa la flor que representa la unión de Gallardo y su esposa. Puede que el cinéfilo actual haya perdido la capacidad para captar los símbolos que jalonaban las películas del cine mudo, pero para el espectador de su tiempo, la escena sustituye con mayor sutileza, pero también vigor y rotundidad, cualquier escena de cama o jadeos ensabanados.

(1945) recrea la pradera de San Isidro fijándose en los tapices de Goya, y delata definitivamente su inspiración pictórica en las escenas con máscaras, verdaderos calcos de los cuadros de José Gutiérrez Solana, recreando fielmente, por ejemplo, su óleo *La máscara y los doctores* (1928). Quede esta breve explicación sobre los fundamentos pictóricos, o la mirada pictórica de los directores y directores de fotografía (Murnau llegó a decir de sí mismo que era un pintor sin brazos) para dejar patente que lo que hace Fred Niblo en *Sangre y arena* no es fruto de la casualidad ni de la mirada equivocada del espectador. Y sirva a la vez para dar un sentido aún más profundo a la versión fílmica de la novela de Blasco Ibáñez, que con las escenas que se identificarán aquí, adquiere una dimensión sacra que no aparece en la novela del valenciano. Porque, lo que Fred Niblo nos ofrece en el film son escenas de la iconografía cristiana, conocidas por todos y representadas con asiduidad a lo largo de los siglos por artistas, pintores y escultores, y cuyo simbolismo<sup>2</sup> es evidente en este film. Como reza el título de este texto, Niblo nos mostrará el *Descendimiento* de la Cruz de Cristo, por partida triple, y un colofón final en forma de *Lamentación ante Cristo (torero) muerto*, tema profusamente representado en las artes.

**A**ntes de analizar las escenas que dan pie a este artículo, conviene citar al director de fotografía del film, Alvin Wyckoff, puesto que nunca es solo el director quien contribuye al resultado final de la película. Muy posiblemente la responsabilidad de rodar las escenas para que pareciesen copias de óleos religiosos haya de atribuirse a Niblo, pero Wyckoff había trabajado ya en 1914 con Cecil B. DeMille en *The Virginian*, creando una fotografía, especialmente en las escenas de fogata nocturna, que fue calificada en su tiempo como «iluminación a lo Rembrandt». Queda apuntado aquí el dato, por si Wyckoff tuviese en el film de Niblo mayor responsabilidad de la que este autor le va atribuir, al hacerse aquí responsable original a Fred Niblo de la idea de reproducir óleos y esculturas religiosas en el film a su director.

*Sangre y arena* de Niblo no será la primera versión cinematográfica de la novela de Blasco Ibáñez. El propio escritor y Max André dirigieron ya una versión en 1916 en España, de algo menos de una hora de duración. Posteriormente habría una versión de Rouben Mamoulian (1941) y una más, infame y por ello difícilmente olvidable, de Javier Elorrieta (1989) con Sharon Stone como doña Sol. El reparto de la versión de Fred Niblo tenía a tres grandes estrellas de la época: el galán Rodolfo Valentino como el torero Gallardo, Nita Naldi<sup>3</sup> como la *femme fatale* Doña Sol y Lila Lee<sup>4</sup> como Carmen, la abnegada y doliente esposa. El film es un verdadero prodigio estético, de ritmo pausado, con una magnífica iluminación y ambientación, y unos *tipos*, en el sentido decimonónico del término, sabiamente caracterizados, y que resiste el paso del tiempo que tanto transforma la mirada del espectador. Los afortunados que recientemente (junio 2022) pudieron visualizar en Córdoba en el cine de verano Fuenseca una copia del film, de casi dos horas de duración, con el añadido del acompañamiento musical con canciones propias y adaptaciones del grupo de rock hipnótico-selvático Pelo Mono pueden dar fe de la admirable grandeza del film de Fred Niblo.<sup>5</sup>

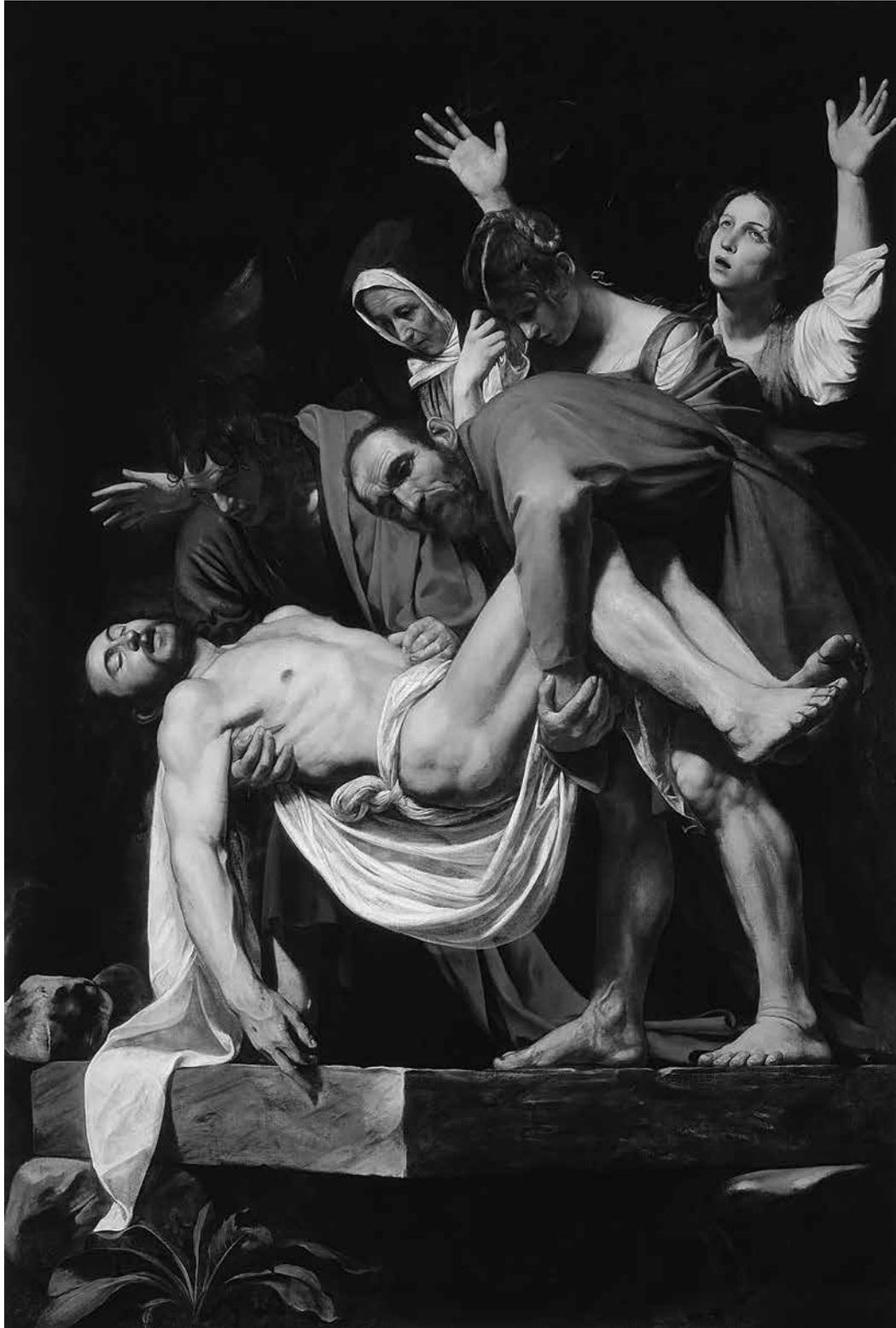


Como se ha dicho, veremos en tres ocasiones en el film la muerte de Cristo, tres veces, acto reiterativo que pretende dejar fuera de toda duda la raíz iconográfica en la composición de las escenas. No habrá explícita *Crucifixión*, pero sí *Descendimiento* y *Lamentaciones*, o, en este último caso, para utilizar un lenguaje más propio en lo iconográfico-artístico, debe hablarse de *Pietà* (Piedad) y *Planctus* (Llanto), dos *momentos* distintos de las Lamentaciones. Mientras que en la *Pietà* el cuerpo inerte del crucificado descansa en los brazos de su madre, que es representada con dolor contenido, en el *Planctus*, su cuerpo descansa ya sobre un sudario o sobre la piedra de la unción y se produce el llanto/planctus de la Virgen. Tanto en uno como en otro caso, se disponen en torno en la iconografía cristiana, prorrumpiendo en lamentaciones, La Virgen, San Juan, San José de Arimatea, Nicodemo y las santas mujeres, pudiendo aparecer también San Juan y la Magdalena. Aunque, especialmente en la escultura, la *Pietà* suele reducirse a la Virgen y Jesús. En este tipo de escena, Cristo muerto es representado con la cabeza caída hacia un lado, tendido en el regazo de María, y esta lo sujeta pasando un brazo bajo su cuerpo y con la otra mano se toca el pecho compungida, sostiene el brazo inerte de Jesús o lo abraza. El tema de la *Pietà*, a pesar de lo extendido del término italiano, se origina en los conventos femeninos del valle del Rín en el siglo XIV. En principio se trataba de pequeñas esculturas, llamadas *Vesperbild* (imagen de vísperas del Viernes Santo, día en que Cristo es desclavado y puesto en manos de la Virgen), temática que posteriormente llegaría a las tablas, frescos y lienzos pintados. El *Planctus* es anterior en su origen y deriva de las lamentaciones ante el Hijo muerto, tema de origen bizantino, y representa a Cristo yacente en el sudario o piedra de unción. En el fondo, ambos son momentos distintos de una misma escena. Resulta también interesante la iconografía clásica del *Planctus*, composición que explicaría el extraño vaivén de personajes que aparecen de la nada en las escenas de las lamentaciones que vemos en el *Sangre y arena* de Niblo. Porque en el *Planctus*, la Virgen suele ir cubierta con una toquilla, en señal de luto, María Magdalena se sitúa usualmente a los pies y San Juan consuela a María o acaricia al yacente. Nicodemo y José de Arimatea, las santas mujeres y ángeles completan la escena que *cierra*, como veremos en el film de Niblo. Esta necesidad de cerrar, de envolver al yacente, será la causa de la presencia de numerosos personajes superfluos en las tres escenas de *Lamentaciones* que

José Gutiérrez Solana. *La máscara y los doctores*.

Fotograma de *Domingo de Carnaval*, de Edgar Neville.

3. Nita Naldi, estrella de los años 20, compartió varias producciones más con Valentino y era asidua en papeles de femme fatal. Su estrella decayó, como le ocurrió a muchos otros actores, con la llegada del cine mudo.
4. Lila Lee llegó a actuar en más de 100 películas, aunque su nombre quedó para siempre asociado al *Sangre y arena* de Niblo.
5. El visionado se produjo dentro del ciclo Taurofilm, organizado por la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba y comisariado por este autor.



Descendimiento, Caravaggio.

Descendimiento, Roger van der Weyden (cca. 1440) .

*Sangre y arena.* Traslado del maletilla cogido por el toro.







*Sangre y arena.* El maletilla herido es depositado junto a un carro.

*Sangre y arena.* Gallardo ejerciendo de Pietà, abraza a su amigo moribundo.

*Sangre y arena.* Gallardo besa a su amigo fallecido.

*Lamentaciones ante Cristo Muerto,* Giotto (1305-6).

**Niblo, en su caso, parece fijarse más en la mirada plana y limpia de van der Weyden para sacar al maletilla herido del ruedo.**

vemos en el film, en aras de crear una composición que recrea algo ya existente: la profusa iconografía de las *Lamentaciones*.

El argumento del film se basa en la novela de Blasco Ibáñez pero, extraño, es más fiel aún a la versión cinematográfica que el propio Blasco Ibáñez rueda en 1916 junto a Max André, versión que o vio el guionista, June Mathis, o vio el director, o ambos, o en último caso, los cambios que se producen en dicha versión con respecto al libro son indicados por el propio Blasco Ibáñez a los responsables de la versión americana. No se entiende de otro modo la coincidencia de la simultaneidad de las muertes del bandido Plumitas y de Gallardo en la plaza de toros en las escenas finales de los films de Niblo y Blasco Ibáñez, mientras que en el libro ocurre la del bandido Plumitas en el capítulo séptimo y la de Gallardo en el décimo y último.<sup>6</sup>

La primera de las escenas en las que Fred Niblo se inspira claramente en los temas clásicos del *Descendimiento* y las *Lamentaciones* sucede en los inicios del film. Gallardo y otros dos amigos maletillas se desplazan a un pueblo para torear en una plaza mitad de carros mitad de piedra. Gallardo demuestra su capacidad para el torero pero uno de sus amigos es cogido. De inmediato, Gallardo y otros dos personajes lo sacan del ruedo, cargándolo en postura análoga a como aparece Cristo en el *Descendimiento* de Caravaggio (1602-3) o en el de Rogier van der Weyden (1443, Museo del Prado). En las tres composiciones el artista –consideremos como tal a Niblo– se preocupa esencialmente por ofrecer a quien contempla la obra una visión limpia, sin objetos ni personajes que impidan una visión escénica, teatral, pictórica, de lo representado. Es evidente la modernidad de Caravaggio con respecto a van der Weyden, más plano, más contenido, aún con débitos medievales, frente al expresionismo barroco del italiano.

6. La muerte del bandido Plumitas se produce en el graderío de la misma plaza de toros en la versión de Niblo; en la de Blasco Ibáñez huye de la plaza y es abatido en el descampado adyacente por la Guardia Civil.



El apoderado y la guardia civil rodean al abatido Plumitas para crear la composición de una Lamentación.

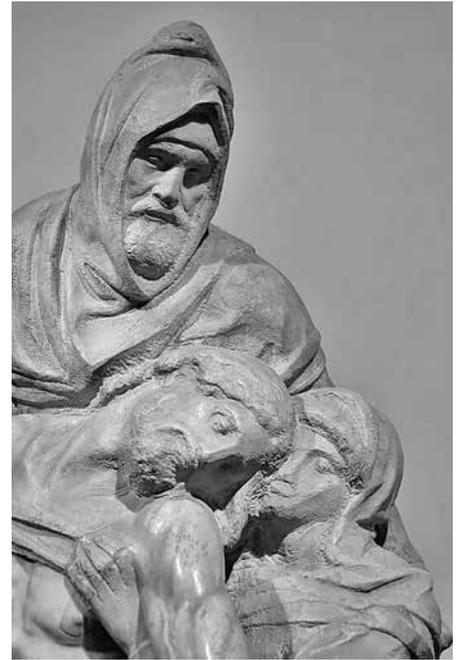
*Trinidad*, de El Greco (1577-79). Detalle.

El apoderado de Gallardo, Don José, ejerciendo de Dios padre como en el óleo de la *Trinidad* de El Greco, escucha el lamento evangélico del bandido Plumitas: «Ten cuidado Gallardo, Dios nos ha abandonado».

*Pietà Bandini*, de Miguel Ángel (1547). Detalle.

7. Fresco pintado en la Capilla de los Scrovegni, Padua, datado entre 1305-1306. María Cleofás, La Virgen, un ayudante anónimo y un personaje masculino maduro no identificado.

Niblo, en su caso, parece fijarse más en la mirada plana y limpia de van der Weyden para sacar al maletilla herido del ruedo. El herido es después depositado fuera de la plaza junto a unos carros y solo queda Gallardo a su lado, mientras los otros dos personajes masculinos se marchan. Niblo realiza aquí un cambio de composición, con salidas de actores y entradas de otros que repetirá en su *Lamentación* final. Entran en escena para completar la composición dos hombres más y una mujer para realizar y así distinguir esta segunda composición religiosa. Ya no estamos ante un *Descendimiento* sino ante unas *Lamentaciones*: los cuatro personajes rodean al yacente por detrás, con cuidado de no estorbar la visión del espectador: a la izquierda, Gallardo con una rodilla en tierra e inclinado sobre el rostro del herido; en el centro, la mujer; a la derecha los dos personajes masculinos que cierran el cuadro. Gallardo abandona de inmediato la escena para volver al ruedo y matar al toro. Realizado su cometido, vuelve, y Niblo cambia de nuevo la composición: los personajes que rodean al maletilla han cambiado, ha desaparecido la mujer y lo que parece un médico atiende al moribundo. Todos abandonan al herido para que Gallardo quede a solas con él, lo incorpore levemente asiéndolo por la axila y el hombro y se componga una nueva escena evangélica: la *Pietà*, en la que Gallardo asume el papel de Virgen María ante el maletilla amigo. El moribundo se despide, le dice «Adiós Zapaterín», y para reforzar el aire religiosos, de Virgen (Gallardo) ante su hijo muerto, Gallardo abraza al infortunado mientras ambos se miran. El maletilla fallece en brazos de Gallardo, que fija la mirada en el infinito, a la vez que el infortunado deja caer su brazo derecho. La escena culmina, por si alguien aún no se hubiese dado cuenta del paso de Gallardo a una maternal Virgen María que se despide de su hijo, con un beso en la mejilla de Gallardo a su amigo (volveremos sobre el beso en la tercera escena evangélica, la final). Esta escena inicial se desarrolla en un plano americano con un curiosos fondo, una rueda de un carro, de madera, como lo es la cruz de Cristo, y que asemeja al nimbo o aureola mística tan propios de la iconografía religiosa bizantina y románico-gótica, ese círculo dorado que corona las cabezas de santos, de la Virgen y del Pantócrator, algo que veremos aparecer, por ejemplo, en el *Lamento ante el Cristo muerto*<sup>7</sup> de Giotto –obra sobre la que volveremos–, nimbo que comienza a desaparecer en las representaciones renacentistas.



Debido a la barba y sombrero del personaje debemos de fijar como modelo para la composición o bien el óleo de ‘La Trinidad’ de El Greco o tal vez la ‘Pietà Bandini’ o florentina de Miguel Ángel.

Tras esta primera escena evangélica, la película desarrolla su conocida trama y no será hasta el final cuando Niblo vuelva a ofrecernos dos composiciones más de igual raíz iconográfica. Escenas que son casi simultáneas al objeto de establecer la ya apuntada relación, el trágico fin de quienes no se atienen a las convenciones sociales, del bandido Plumitas y Gallardo. En primer lugar se produce la muerte de Plumitas<sup>8</sup>. Este asiste a los toros en la corrida que torea Gallardo, la que será la última de ambos. La guardia civil lo identifica y, al igual que ocurre en la versión de Blasco de 1916, Plumitas intenta escapar por el vomitorio. La guardia civil le dispara y Plumitas cae al descansillo del vomitorio, junto a los espectadores. Niblo hace que la guardia civil y el apoderado del torero, don José, figura aquí absolutamente extemporánea y solo necesaria para la composición que vendrá con un primer plano con posterioridad, rodeen al bandido para crear esa escena de *Lamentaciones*, cerrada por un grupo de personajes que ya vimos en las escenas iniciales y que tanto deben a la iconografía religiosa. Una vez fijada dicha composición, la cámara enfoca solamente al apoderado y al bandido. Debido a la barba y sombrero del personaje debemos de fijar como modelo para la composición o bien el óleo de *La Trinidad* (1577-1579) de El Greco o tal vez la *Pietà Bandini* o florentina (1547) de Miguel Ángel, monumental escultura inconclusa, de más de dos metros y medio de altura, que el artista realiza a mediados del s. XVI, cuando ya cuenta con más de 70 años de edad. En el óleo del Greco, con mayor sentido, Dios Padre, barbado y con tiara papal, recoge a su hijo, en una versión sin cruz del *Descendimiento*, hijo al que sostiene del mismo modo a como lo hace Don José con el bandido en la escena del filme. Si el modelo no fue esta obra de El Greco, podemos fijar como tal la escultura de la *Pietà* florentina de Miguel Ángel. En esta *Pietà*, un Cristo inerte es sujetado por un Nicodemo barbado, ayudado por la Virgen y María Magdalena. Se

8. El personaje de Plumitas parece basarlo Blasco Ibáñez en una figura real, el bandido Francisco Ríos Pinales. Un dato revelador al respecto es que la visita de Plumitas a la casa de Gallardo parece basarse en la que el bandido Pinales realizó a la finca La Coronela del torero José Fuentes, amigo de Blasco Ibáñez. Probablemente Blasco Ibáñez escuchó el relato de las andanzas del bandido en la finca La Coronela por boca del propio Fuentes y copia el suceso para la novela, escena que Niblo también recrea en el fin, con el añadido de doña Sol provocando los celos de Gallardo al coquetear con el bandido.

Gallardo, cogido por el toro, es trasladado por subalternos y monosabios, en una composición propia del Descendimiento.

Gallardo es depositado en un banco, simbólica piedra de unción de la iconografía cristiana.





acepta que Miguel Ángel realizó su autorretrato en la figura barbada y tocada de Nicodemo. Este Nicomedes o Dios Padre encarnado como el apoderado don José, sujeta con sus brazos al moribundo y acerca su rostro al del bandido, aunque con el rostro dando la cara a la cámara, con la mirada perdida en el infinito, para escuchar su frase postrera del bandido, recogida en un intertítulo: «Ten cuidado Gallardo, Dios nos ha abandonado» (*Take care Gallardo, God has deserted*, en el original en inglés). Parece innecesario recordar la frase que aparece en el Salmo 22 (Mateo 27, 46): «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?», que realza el mensaje religioso de un Nicomedes o Dios Padre barbado y con la cabeza cubierta que asiste a este Descendimiento final del bandido, quien extiende los brazos como un crucificado y que, una vez pronunciada la frase, se desmorona. Esta frase reforzaría la tesis de ser la *Trinidad* de El Greco el modelo pictórico utilizado por Niblo, al ser el Padre –jese «Dios mío»!–, quien, surgiendo de la nada, escucha y recibe la frase que está dirigida a él.

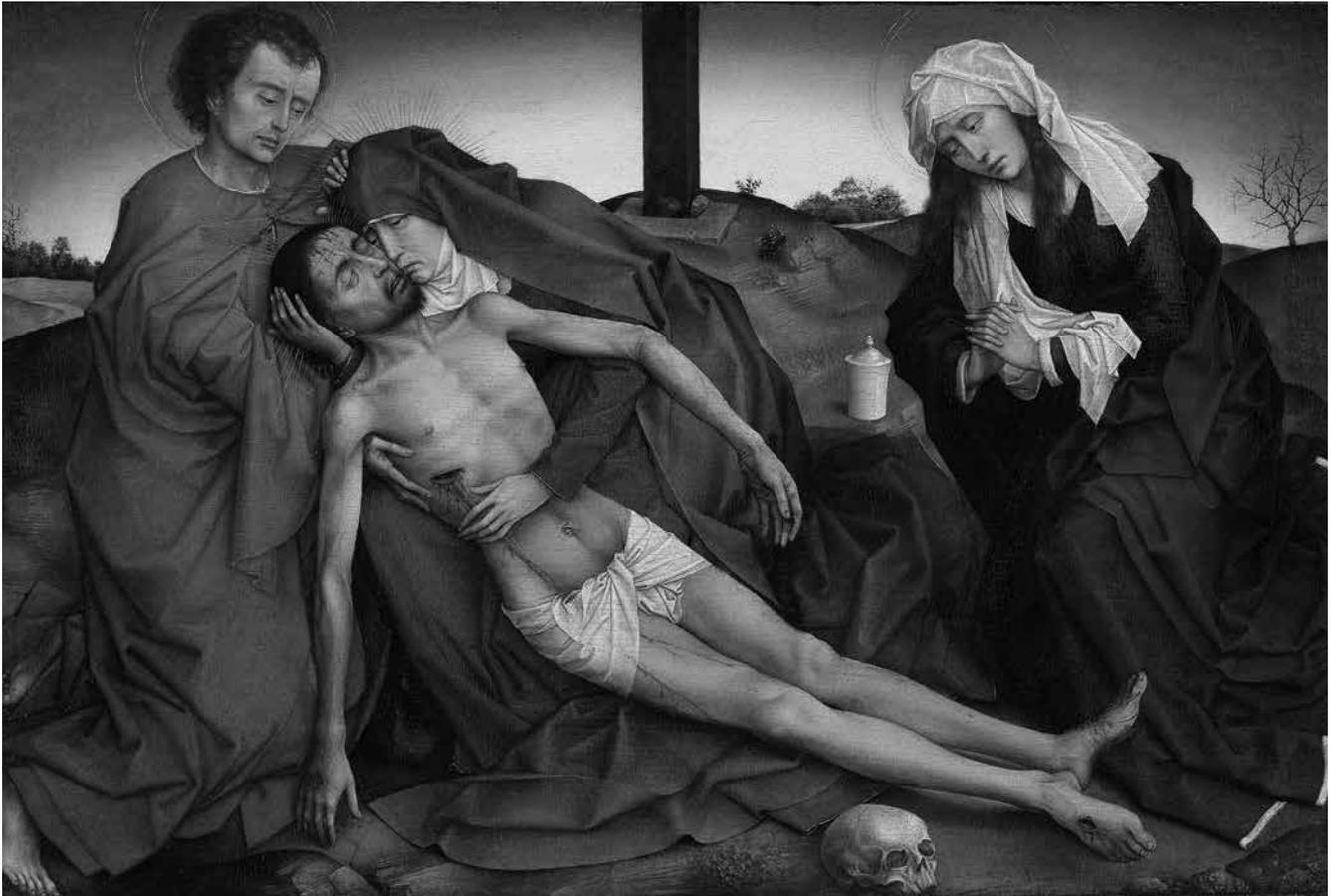
Immediata a esta escena se producen las secuencias finales del film. Gallardo, al entrar a matar, es cogido por el toro y se produce el éxtasis final de la iconografía pictórico-religiosa del filme. Gallardo clava la espada en el toro, que morirá en el ruedo, y la escena nos muestra un plano lejano con toro y torero tendidos en el ruedo mientras banderilleros y monosabios se dirigen en ayuda del caído. Hasta una decena de personajes componen la escena en la que recogen a Gallardo, pero ninguno hay entre la cámara y el torero, componiendo todos ese cierre de escena del que ya se ha hablado, con la postura del torero idéntica a la de Jesucristo (y la Virgen) en el ya comentado óleo del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden (cca. 1440, Museo del Prado). Solo la dirección del caído, inversa a la del Cristo de van der Weyden, parece romper el paralelismo, pues incluso el abultado y casi coincidente número de personajes no parece casual: diez en la obra de van der Weyden, once en *Sangre y arena*<sup>9</sup>. Una vez realizado este *Descendimiento*, y al igual que ocurrió en la escena de la muerte del maletilla amigo de Gallardo, el torero es conducido fuera del ruedo hacia una sobria dependencia con un banco y que se abre, mediante un arco, a una minúscula capilla en la que reza de rodillas Carmen, la esposa de Gallardo. Que sea una capilla y no una enfermería incide todavía más en el sentido religioso y las referencias sacras que ya se han ido acumulando. Cuando llegan con el moribundo al cuarto solo quedan ya tres subalternos y un monosabio. Ante el gesto horrorizado

Carmen contempla a Gallardo moribundo.

*Lamentaciones*, de Fra Angelico (1436). Detalle.

9. En el óleo de van der Weyden podemos ver, además de a Jesús, a Nicodemo, José de Arimatea, María Magdalena, María Salomé, San Juan, María Cleofás, La Virgen, un ayudante anónimo y un personaje masculino maduro no identificado.





de Carmen, los dos banderilleros de Gallardo que lo sostienen lo depositan en el banco, (Gallardo sigue miméticamente la postura del Cristo de van der Weyden). El banco de madera se identifica plenamente aquí con el sudario o piedra de unción tan propia del *Planctus*. Una vez depositado en el banco, Carmen, con la cabeza cubierta con una mantilla negra, se acerca al torero y la cámara nos ofrece un primer plano de la doliente esposa hablándole al rostro de su amado. Aunque con la posición invertida (la cabeza de Gallardo a la derecha, el cuerpo yacente prolongándose hacia la izquierda, al igual que Carmen), la escena es calcada a numerosos óleos y frescos que representan este sublime momento en el que la Virgen llora la muerte de su hijo. Para no ser demasiado profuso y centrarnos en los más evidentes, en obras que Fred Niblo seguramente conocería o bien por sus viajes a Europa antes de comenzar su carrera cinematográfica o por haberlas visto reproducidas en algún libro, podemos reducir sus modelos para crear la escena en la versión ya vista de la *Pietà* de Giotto (1305-1306) o la *Pietà* de Fra Angelico (1436). Puede que simplemente Niblo fijase su composición a partir de un modelo numerosas veces repetido en el arte europeo y por tanto hablemos de una imagen iconográfica fijada que no necesita de un modelo único para ser reproducida. En cualquiera de ambos casos, el modelo único o el universal estereotipado, la composición de Niblo, con la cámara mostrando un primerísimo plano de los protagonistas, fijan su mirada en ese *Planctus* o llanto tan sereno y patético a la vez del arte religioso. A partir de este momento la cámara apenas abandona a los

Carmen llora ante Gallardo.

Carmen besa castamente al moribundo Gallardo.

*Pietà*, de Roger van der Weyden (1441).

**Carmen, con la cabeza cubierta con una mantilla negra, se acerca al torero y la cámara nos ofrece un primer plano de la doliente esposa hablándole al rostro de su amado.**

protagonistas hasta el final del film, varios minutos después. Será un primer plano de ambos, intercalado con escenas como la de la *malvada* doña Sol desdeñando la noticia de la muerte del torero desde su palco o la de la salida de un nuevo toro a la plaza. Otro intercalado a destacar es el sacerdote que como por ensalmo aparece rezando de rodillas ante ambos protagonistas, que parece indicarnos, más que el rezo del representante de Dios en la Tierra por el alma de un difunto, el rezo de un devoto ante la imagen sacra que representan Lila Lee y Valentino. Estos patéticos minutos finales, soberbiamente interpretados por Lila Lee como una compungida Virgen María y un Rodolfo Valentino sereno y consciente de su error al engañar a su mujer con doña Sol/Nita Naldi, son una verdadera apoteosis pictórica. Niblo intercala entre ellos a Gallardo quitándose de sus dedos el anillo que le había regalado doña Sol, un anillo en forma de serpiente, la tentación, y arrojándolo al suelo. Ese acto postrero hace destacar la cruz que pende de la cadena que cuelga del cuello de Carmen, siempre visible sobre el rostro del yacente torero.

**T**ras ese acto, podemos ver las lágrimas, el *Planctus*, en los ojos de Lila Lee –al igual que en Valentino– y esta acerca su rostro al del torero para besarlo amorosa y castamente en la mejilla. Este acercamiento de la Virgen hacia Jesús, que habría de culminar en un beso que nunca culmina en el mundo del arte, tiene una excepción en otra *Pietà* de Rogier van der Weyden (1441, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica), distinta al *Descendimiento* de este autor del que se ha hablado hasta ahora, y donde sí se representan ambos rostros unidos, en el momento en el que la Virgen besa a Cristo. El paralelismo entre ambas escenas es evidente, salvo la dirección en la que están situados los personajes. Gallardo, tras el beso, expresa en el intertítulo: «Mi querida, perdona, solo te quiero a ti», y expira. Esa muerte, consecuencia de su amoralidad, del engaño a su esposa, y que establece el paralelismo con la vida criminal, y por tanto amoral, del bandido, cierra este film que al simbolismo de la novela le añade el de las imágenes religiosas. No debe olvidarse en este apoteósico final que Gallardo, consciente de su equivocación, parece inmolarse, sacrificándose ante el toro

**Gallardo, consciente de su equivocación, parece inmolarse, sacrificándose ante el toro como un Cristo que voluntariamente acepta morir por los demás.**

como un Cristo que voluntariamente acepta morir por los demás. Son las raíces rituales de la corrida de toros, expresión pagana en la que el dios toro resucita continuamente, como ocurre en la reveladora escena del nuevo toro que sale al ruedo en sustitución del sacrificado por Gallardo. Lo simbólico era en el gran cine de los años silentes parte sustancial de lo visual. Ese simbolismo, como es el caso de esta versión de *Sangre y arena*, se apoyaba en obras artísticas univer-

sales, en iconografías sobradamente conocidas, para alcanzar mayor hondura. Queda como consecuencia de esta visión artística de Niblo un *Sangre y arena* de un simbolismo y patetismo difícil de superar, con un lamento final por un Torero-Cristo muerto que entronca la escena con las grandes creaciones religiosas del arte pictórico y escultórico universal. Ese simbolismo sacro, de muerte y resurrección, culmina con las escenas que cierran el film, en las que un monosabio borra la sangre sobre el ruedo, la sangre del toro, antes de que aparezca un nuevo toro, la resurrección. Antes de esta escena, un público enfervorecido ondea sus pañuelos y el *filósofo*, personaje que como un exegeta nos reveló el paralelismo entre el bandido y el torero, exclama: «Pobre matador. Pobre toro. Esa es la bestia real, una bestia con 10.000 cabezas»,



referencia a la multitud, la misma, recordemos, que exigía la crucifixión de Cristo que ha provocado obras excelsas de la pintura universal, y por contagio, del cine.

*Batman versus Superman. El amanecer de la justicia* (2016, Zack Snyder).

#### ANEXO:

Casi un siglo después de *Sangre y arena*, en 2016, el director Zack Snyder recupera las referencias directas a los óleos del Renacimiento, en concreto de los que se han tratado en este artículo, en un film que ve morir a un dios. En las escenas finales de *Batman versus Superman. El amanecer de la justicia* (2016), el hombre de acero (Superman), a quien su enemigo (Lex Luthor) se refiere en toda la película como un «dios», muere<sup>10</sup>. Lo hace luchando contra un engendro monstruoso que a la vez muere también en la lucha, en un paralelismo con el toro postrero que mata Gallardo, o con Islero-Manolete. El cuerpo inerte de Superman, que yace con los brazos extendidos, como un crucificado, en el suelo, es entonces *descendido* por Batman y Wonderwoman de las ruinas provocadas por la lucha. Batman entrega el cuerpo de Superman a Wonderwoman, y esta lo deposita en el suelo donde la novia, Lois Lane, llorará ante el semidiós muerto, flanqueada no solo por las figuras de Batman y Wonderwoman, sino también por una cruz que a la izquierda de la pantalla, como un casual resto de la estructura del edificio, indica a los espectadores más despistados que un siglo después, algunos directores, aún acuden a los grandes artistas. En este caso, la referencia a la *Pietà* de Rogier van der Weyden (21) conservada en Bruselas, tan parecida a su más conocido *Descendimiento* conservado en El Prado, aunque con solo cuatro personajes, y que ya sido citada anteriormente aquí. En esta obra, la Virgen María une su rostro al Cristo muerto ante la presencia de San Juan a la izquierda y María Magdalena a la derecha. La escena se remata con una cruz de madera al fondo. Esta obra, de la que existen varias copias del taller de van der Weyden en El Prado y en la National Gallery de Londres, es la inspiración directa de Zack Snyder para la muerte de Superman, el héroe, como Gallardo, el semidiós, como Cristo.

10. Esta muerte de Superman está basada en la que se produce en el cómic *The death of Superman* (1992), con guion de Dan Jurgens y dibujo de Brett Breeding, y aunque el adversario sí tiene el mismo aspecto que en el film y Lois Lane llora al héroe, no contará con las presencia de Batman ni Wonderwoman, claves en la escena del film de Snyder.

100 AÑOS DE  
'SANGRE Y ARENA'  
DE FRED NIBLO

Our story is of a toreador —  
a son of the people, who  
becomes its idol — and sunny  
Seville is his birthplace.



PEDRO DE DIOS / Compositor, cantante y guitarrista

# ‘Sangre y arena’, influencias para la banda sonora\*

Cuando nos ofrecieron la oportunidad de poner otra propuesta de banda sonora a este film, nos pareció una labor bastante interesante y un reto al que nunca nos habíamos enfrentado.

**C**omenzamos por hacer varios visionados de la película para así poder estructurarla y adaptar la música a cada metraje y a cada personaje, sin que se perdiera la esencia. La película tiene un lado oscuro y esotérico (el personaje de la villana, se acerca mucho al de una bruja) pasando por momentos de duelo y tragedia con un desenlace fatal. Eso suponía para nosotros gloria bendita. Nos sentimos como pez en el agua trabajando con estos elementos. Nos pusimos manos a la obra, buscando

música influenciada en todo lo anteriormente dicho y, cómo no, los conocidos *leit motiv* de Morricone, basados en repeticiones de melodías en diferentes escenas, a fin de dar más empaque al largometraje.

Antes del comienzo de la película, creamos una sintonía, emulando aquellas de las grandes productoras, con armónicos de guitarra ambientales y apertura orquestal. De

ahí la música deriva a quizás la melodía más amigable de todo el film, con aires flamencos y una línea de bajo muy country que se adaptaba muy bien al ambiente de la Sevilla del 1922.

La fecha ha sido clave a la hora de buscar estilos y melodías, como por ejemplo la melodía de «El Vito», usada en la escena de la boda. Todo esto se ve sumergido en efectos de *reverb* y ecos que actúan como si echáramos un cubo de pintura negra, dotando de más misterio y profundidad a las músicas. El *leit motiv*, anteriormente citado, es una taranta con aires a lo *Link Wray*, que sugiere que algo malo está por ocurrir y aparece durante toda la película. Durante la escenas de las corridas de toros, usamos una canción de Pelo Mono titulada «Malagueña para Jaén», que creemos que define muy bien un espectáculo taurino, puesto que tiene ese aire a bolero de Ravel, donde toda la melodía se va dirigiendo hacia un desenlace que bien podría rozar lo apocalíptico o el fin de algo, de una manera explosiva y trágica, como sucede en este tema. En las escenas del filósofo (personaje funesto y *draculiano*) usamos músicas más influenciadas por la onda del misterio de Henry Mancini

**El ‘leit motiv’ es una taranta con aires a lo ‘Link Wray’, que sugiere que algo malo está por ocurrir y aparece durante toda la película.**

\* Dentro del ciclo Taurofilm, organizado por la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba en junio de 2022, se proyectó *Sangre y arena* de Fred Niblo con instrumentalización musical a cargo del grupo Pelo Mono. El grupo Pelo Mono está formado por Pedro de Dios (guitarra) y Antonio García Cruz.



y tintes a lo David Lynch. Asimismo, las escenas donde aparecía una de las protagonistas del reparto, Doña Sol, embaucadora y caprichosa adinerada, que intenta conquistar al torero con malas artes y que, de alguna manera, lo lleva a la ruina y a una muerte trágica, usamos música ambiental con aires orientales y a los encantadores de serpientes. En definitiva y, desde nuestra más humilde aportación, ha sido un lujo poder haber participado en este proyecto y nos parece una maravilla poder ofrecer un nuevo punto de vista a través de la música, a este género del cine. ●

Portada de *Gibraltar*, segundo LP de Pelo Mono.

100 AÑOS DE  
'SANGRE Y ARENA'  
DE FRED NIBLO

"By the figure of Faith  
on the Giralda tower, I  
swear I love no one but  
you!"



RAFAEL JURADO ARROYO / Historiador y gestor cultural

## ‘Sangre y arena’ de Fred Niblo: la exaltación de la ‘femme fatale’ en el cine taurino

Una pelirroja despampanante hace perder el control a un tipo duro y cuando lo tiene contra las cuerdas, suelta una frase que no sabemos si es una justificación en busca de redención o una maledicencia perturbadora: «Yo no soy mala, es que me han dibujado así».

**S**e trata de Jessica, la mujer del protagonista de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988), cuya presencia en este artículo no es anecdótica, sino el paradigma de que la *femme fatale* es un elemento desestabilizador, incluso en las comedias de dibujos animados.

La *mala mujer*, la *mujer fatal* es una presencia habitual desde los inicios del cinematógrafo. Si ya en las Sagradas Escrituras encontramos ejemplos de ello y por consiguiente en el desarrollo de la literatura hasta nuestros días, el cine no iba



**La narración se desarrolla acorde a la novela y alcanza su punto de inflexión con la aparición del personaje femenino protagonista, doña Sol, encarnada por Nita Naldi.**

a ser ajeno a una figura que forma parte esencial de algunos de los desarrollos dramáticos más recordados. De Theda Bara en los albores del cine norteamericano y Pola Negri dirigida por un joven Ernest Lubitsch en la Alemania de 1918, a la Sharon Stone de *Instinto básico*, pasando por los arquetipos del cine negro (Barbara Stanwyck arrastrando a la perdición a Fred MacMurray), muchas han sido las *femme*

*fatale* que han hecho perder la cabeza a los hombres. Y, por supuesto, los toreros no iban a ser una especie diferente.

Quizá el ejemplo más evidente sea el de Doña Sol en *Sangre y arena*, la mítica obra de Vicente Blasco Ibáñez, que ha sido llevada a la gran pantalla en numerosas ocasiones. La novela cuenta la historia de Juan Gallardo, un torero nacido en una familia humilde cuya valentía le proporciona gloriosos triunfos y una gran fama. Gallardo es un ser contradictorio que no termina de encontrar su sitio, rodeado de ricos en una sociedad donde la pobreza es el término general de la población, y afronta la peligrosidad del toreo empujado



por la exigencia del público. La aparición de doña Sol, una aristócrata sofisticada que se convertirá en su amante, supone una convulsión que desestabiliza su vida. Blasco Ibáñez, maestro del naturalismo, realiza una crónica detallada de la sociedad sevillana y del mundo del toreo, describiendo a la perfección las costumbres, carencias y rituales de la población española de la época y narrando con detalle escenas taurinas, como el protocolo de vestimenta de un torero antes de salir a la plaza.

La primera adaptación cinematográfica de *Sangre y arena* la dirige el propio Vicente Blasco Ibáñez, en colaboración con Max André, producida por la marca hispano francesa Prometheus Films, en 1916. La película tuvo gran éxito en España y marcó el camino a seguir en cuanto a las temáticas y el tratamiento de situaciones y personajes de aquel primer cine español; lo que más tarde se ha denominado «españolada». Pero el éxito internacional llegó seis años más tarde, con la adaptación norteamericana realizada por Fred Niblo y protagonizada por una de las grandes estrellas del cine mudo: el mítico Rudolph Valentino.

La película de Niblo, contó con el propio Blasco Ibáñez en la elaboración del guión y el popular Valentino como principal reclamo, tras su éxito en *El Caíd (The Sheik, 1921)* papel que según los cronistas de la época «había conseguido que toda una generación de jovencitas soñaran con ser raptadas por un apuesto árabe que las llevaría a su guarida en el desierto» (sin comentarios). La narración se desarrolla acorde a la novela y alcanza su punto de inflexión con la aparición del personaje femenino protagonista, doña Sol, encarnada por Nita Naldi, actriz neoyorquina que había debutado junto a John Barrymore en la película *El hombre y la bestia (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1920)*. Naldi tenía una presencia atractiva y seductora, que le hizo interpretar diversos papeles de mujer fatal durante los años veinte. Gallardo y doña Sol se conocen en otra tarde de éxito del torero,

Doña Sol (Nita Naldi) regala a Gallardo (Rodolfo Valentino) un anillo con forma de serpiente en su primer encuentro.

Doña Sol muerde lascivamente la mano de un temeroso Gallardo al que ha invitado y seduce en su palacete.

y cuando son presentados a la salida de la plaza queda claro la sumisión de este. En su primera conversación, la atractiva mujer domina la escena, con miradas y sonrisas que llevan al torero a agachar la cabeza y empuqueñecerse. A partir de ese momento, Gallardo queda subyugado y, aunque intenta resistirse, termina cayendo en las redes de Sol de Guevara.

**Cuando Gallardo quiere alejarse de ella, Sol le besa con lascivia la mano y termina mordiéndola con fuerza, en una acción premeditada para provocar la violencia del torero.**

En la primera visita a la casa de su futura amante, Naldi aparece como una odalisca y Valentino –casi– ridiculizado, fumando un cigarrillo de colores como hacían las mujeres de la época. Es solo el inicio de una estrategia de seducción, en la que la mujer teje una telaraña alrededor del torero, que cae presa de los halagos y acercamientos de su oponente, quien con un sensual vestido escotado y acercamientos en escorzos que precipitan el

beso final, consigue su objetivo. Gallardo está preso, seducido por su belleza y sensualidad. El objetivo de Sol, como cualquier *femme fatale* que se precie de serlo, ha sido alcanzado. Y, como marcan los cánones, el enamorado está bajo un influjo maléfico que provoca la tristeza enfermiza de su mujer y el recelo de sus compañeros, que presagian un mal augurio.

Antes de que aparezca doña Sol, Niblo pone de manifiesto el carácter de los personajes femeninos que rodean a los toreros en una secuencia en la que las vecinas acuden a contarle a la madre de Gallardo que su hijo ha logrado un gran triunfo en la plaza, una gesta que lo catapulta al éxito. Se narra con un breve *flashback* en el que aparece el torero saludando al tendido y, cuando aparece el graderío, vemos a tres mujeres entusiasmadas y una de ellas, en pleno éxtasis, se quita la blusa y la tira al ruedo quedándose en ropa interior; una escena propia del cine de esta época, antes de que entrara en vigor la censura del Código Hays.

**L**a relación avanza y, como era previsible, el tormento se apodera del torero. El mejor ejemplo es una secuencia en la que, tras una sofisticada fiesta en casa de Sol en la que ella emerge como dominadora de todos los que asisten y el torero parece ser un trofeo de la mujer, los amantes se quedan solos y cuando Gallardo quiere alejarse de ella, Sol le besa con lascivia la mano y termina mordiéndola con fuerza, en una acción premeditada para provocar la violencia del torero. Gallardo renuncia a golpearla y la maldice antes de abandonar la casa, mientras Sol ríe como una niña que acaba de ganar en un juego.

Como buena *femme fatale*, no va a dejar escapar su presa y le persigue hasta su retiro en un cortijo, logrando introducirse en su mundo y alterar a todos con sus caprichos. Busca el escándalo pasando la noche en la habitación de la mujer del torero y no duda en trastocar costumbres y acciones cotidianas de compañeros de cuadrilla y el personal de la casa. Pero sus acciones no quedan ahí, una vuelta de tuerca siempre es bienvenida y Sol aprovecha la visita de un conocido bandolero para coquetear con él. No le bastan los gestos, sino que –tras la marcha del bandolero– le confiesa abiertamente a su amante su atracción por el otro. La araña sigue tejiendo su tela alrededor de su víctima. El punto culminante es la llegada de la madre y la mujer del torero al cortijo. El enfrentamiento se muestra en plano contra plano de los rostros de las mujeres, dejando claro la superioridad de la amante, que vuelve a forzar la situación, humillando al torero delante de las dos mujeres de su familia. La retirada de Sol y la posterior desaparición de su lado es otro tormento más para Gallardo, quien pide perdón a su mujer, pero no logra

olvidar a su amante. Tanto es así, que en la corrida que cierra la temporada, la presencia de ella en un palco le desestabiliza.

Una serie de fatales circunstancias terminan con la muerte de Gallardo en el ruedo, mientras su amante permanece en el palco, sin inmutarse ante la tragedia, poniendo al descubierto otros rasgos de la *femme fatale*: ni mostrar empatía con su víctima, ni sentimiento de culpa por los males causados.

La presencia de doña Sol, como figura representativa de mujer fatal es tan determinante, que en una base de datos norteamericana encontramos, entre las etiquetas que catalogan la película, la siguiente: *female sexual predator* (sin comentarios, *again*). ●

JOSÉ ANTONIO HERGUETA / Productor y director cinematográfico



# Sobre la piel del héroe

Apolos *cool* del siglo XXI.

## 1. «LA VIDA ES UN MONTÓN DE RUINAS INSIGNIFICANTES E IRÓNICAS»

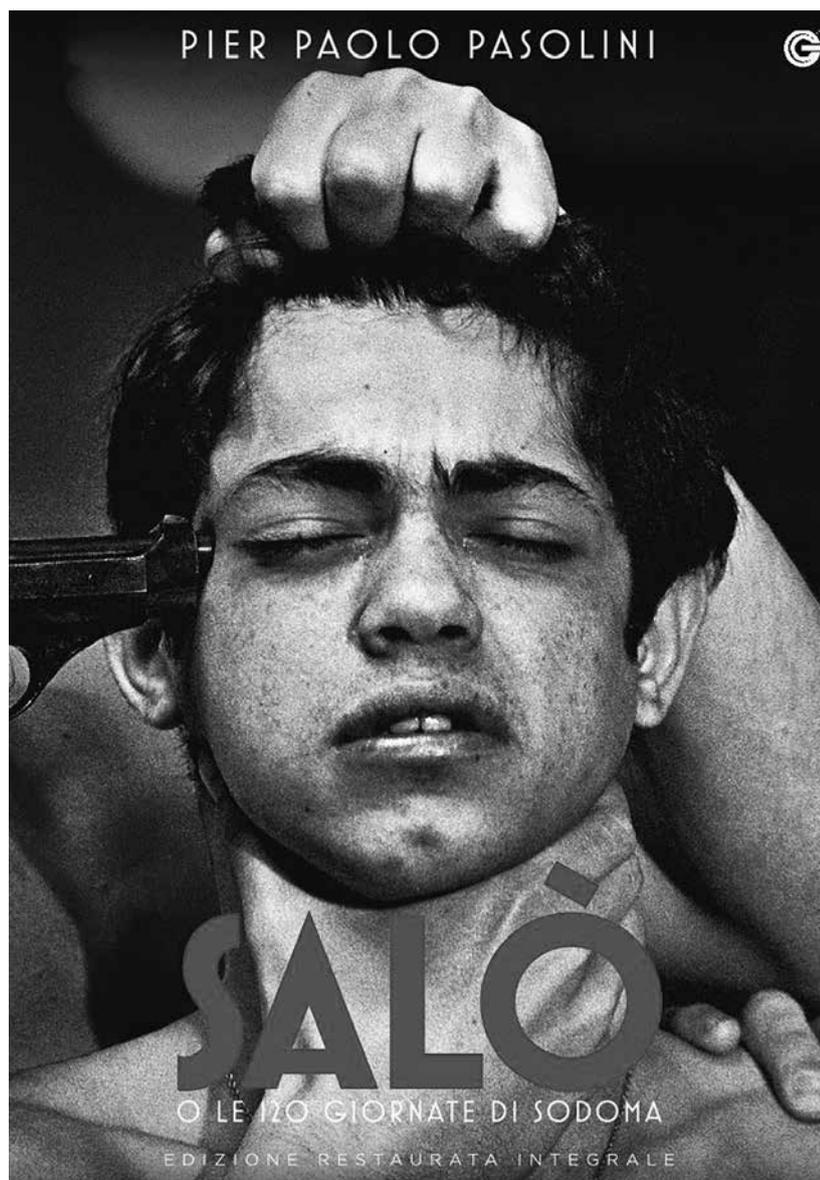
Fue en noviembre de 1975, una fecha que a los españoles de cierta edad nos resulta muy fácil de ubicar, incluso si aún éramos niños. Aquel mes empezó con otra muerte –esta sí, violenta– que parecía marcar un cambio de época: la de Pier Paolo Pasolini. Y puede que buena parte de la sociedad italiana, incluso especialmente si comunista, estuviera encantada de desprenderse de aquel incómodo visionario.

Cuando parecía dominar un lenguaje que había aprendido sobre la marcha, dirigiendo películas como quien inventa un lenguaje, Pasolini se empeñó en culminar su madurez con una trilogía de clásicos. Si ya había rodado el Evangelio en Tierra Santa, a Edipo y Medea en Turquía e incluso intentado ubicar en Africa una Orestíada, ahora se entregaba a Sherezade, Boccaccio y Chaucer.

En la producción de la llamada «Trilogía de la vida» participaban algunos de los grandes estudios de Hollywood, interesados entonces en las obras de directores-autores europeos. Los excesos sexuales, políticos o personales de Pasolini o de su pupilo Bernardo Bertolucci no eran óbice para que las *majors* norteamericanas entraran en su financiación y distribución, como sucedería

con *Novecento* (1976), que se rodó a lo largo de todo el año 1975, y para la que su director soñó con reunir las tres cabeceras de los estudios que lo financiaban: United Artists, Paramount y 20<sup>th</sup> Century Fox. Son cosas que hoy parecen lejanísimas, además de imposibles, pero que sucedieron anteaayer, como quien dice. Poco antes, Pasolini había mudado su estado de ánimo así como su visión del sexo, del mundo y también del cine, hasta el punto de publicar un conocido manifiesto por el que abjuraba de su Trilogía de la vida. La renuncia a esas tres películas quedaba palpable con el rumbo que tomó en la que sería su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975),

**Pasolini había mudado su estado de ánimo así como su visión del sexo, del mundo y también del cine, hasta el punto de publicar un conocido manifiesto.**



Portada del libro *Salò*, de Pier Paolo Pasolini.

estrenada a finales de ese mismo año, pocos días después de su asesinato. Con el lenguaje afilado que le caracterizaba y cierta retórica propia de la época, Pasolini denunció lo que consideraba la degeneración de la juventud italiana, abducida por el consumismo capitalista, capaz de producirle una repugnancia incluso retroactiva. Fuera de lugar –para él–, la vitalidad de los jóvenes retratados en sus *Mil y una noches*, *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* decía odiar esos cuerpos y órganos sexuales que con tanta sinceridad y frescura había retratado. «La vida es un montón de ruinas irónicas e insignificantes», concluía en su abjuración.

## 2. OTRO SUBGÉNERO DE ESBELTOS HÉROES

Me resulta inevitable recordar, por dura que sea, esta epifanía del cineasta, poeta y agitador italiano al reflexionar sobre la iconografía taurina, ya sea en instantáneas de fotógrafos con mirada propia o en la mayoría de las películas del cine español e internacional de cuando lo taurino era casi un género propio del cine. Los cuerpos han cambiado, es verdad, también los arrabales y barrios del extrarradio donde Pasolini ubicó la mayoría de sus relatos, y de donde salían los maletillas, aspirantes en busca del éxito que entonces solo parecía alcanzable como torero, futbolista o boxeador. De ese universo



ni siquiera ha sobrevivido el imaginario quinquí, que en la siguiente década consiguió un cierto éxito entre el público (con la crítica llegaría más tarde) y que últimamente se ha tratado de reivindicar. Este subgénero retrataba los intentos de unos jóvenes del extrarradio por abrirse un camino de salvación mientras iban labrando su inevitable fracaso. El aura de héroes se la ganaban desafiando al sistema, entonces precario y oscuro, pero, también, al saber que estaban condenados de antemano, aunque solo fuera por el polvo de la heroína.

Un icono de ese refinamiento fue José Luis Manzano, actor fetiche de Eloy de la Iglesia, para quien protagonizó dos entregas de *El pico* (1983 y 1984) y algunas películas más. Ese pico que tanto le elevaba fue dejando marcada su piel, heridas de un joven Apolo frente a un toro imaginario al que era imposible estoquear. El tormento del héroe era su adicción y la imposibilidad de sobrevivir en medio de varios mundos contrapuestos. Es curioso que estas circunstancias se transfirieran también a la vida del actor, que murió joven habiendo sido tildado de «pasoliniano» por alguna de las revistas cuyas portadas protagonizó como ídolo gay del momento.

José Luis Manzano en el filme *El pico*, de Eloy de la Iglesia.

### 3. UN HAMBRE SACIADA

Los tiempos cambiaron y también esos barrios y su proletariado. Ya es paradójico que hoy la pobreza se manifieste como sobrepeso, consecuencia del engorde (animal y humano) a que nos dejamos someter por la industria alimentaria y el sedentarismo. Aún así, la delgadez ha calado como ideal corporal de nuestra cultura y, si acaso, con una musculatura que, además de ir más allá de lo apolíneo, solo puede conseguirse con ciertas máquinas disponibles en gimnasios y/o con la ayuda de suplementos químicos. Pese a las campañas de «igualdad» o «diversidad», son los cuerpos esbeltos los que inundan las pantallas y estímulos visuales de nuestro tiempo. Esto sucede cuando la publicidad ha conseguido apenas distinguirse de los demás contenidos audiovisuales. Su principal soporte son las llamadas *celebrities*, los famosos, siendo los futbolistas sus iconos supremos para inculcar modas pasajeras que implican la renovación de peinados, tatuajes o *piercings*. Curiosamente, ninguna de estas incorporaciones estéticas es gratuita o puede hacerse en casa: todas conllevan servicios profesionales y ciertos sacrificios corporales que los fans parecen dispuestos a asumir. El espacio público ha promocionado estas rebeldías domesticadas, y da la sensación de que ningun-



Sebastián Castella.

na tendencia verdaderamente rupturista o de coste cero tendría posibilidad de abrirse camino, por carecer de ídolo que la apadrinara –y este de un patrocinador que le respaldara–.

#### 4. MI CUERPO ES UN CAMPO DE BATALLA

Este fue el lema que puso en circulación la norteamericana Barbara Kruger quien, en los ochenta del siglo pasado, supo conceptualizar la lucha feminista en un ámbito, el arte, que iba a privilegiar la política por encima de las emociones. Su propuesta contrastaba con el imaginario que Jeff Koons y Cicciolina lanzaron en su performance entre la pornografía y los *mass media*, hasta el punto de convertir su vida y matrimonio en obra de arte, y contar con la bendición del gremio del arte contemporáneo. La publicidad sabría absorber estas críticas como tendencias, y el propio mundo del corazón se apropió de Koons y otros artistas que cuestionaban las representaciones del cuerpo y las relaciones humanas, como Marina Abramovic, hoy estrella mediática cuya obra apenas importa frente a su condición de *influencer*.

El de matador de toros es de los pocos oficios en los que el currículum se lee mejor sobre el cuerpo y rostro del sujeto que sobre un papel o en las redes. Por lo menos, hasta hace poco, pues también desde los años 80 se convirtió en normal encabezar el escalafón taurino sin acusar cogidas, temporada tras temporada. Los animales habrían entrado en el mismo ciclo de la sobrealimentación y sustancias en que estamos los humanos. Pero es del cuerpo del torero, de unos toreros que habitan en el entorno real y digital en que hoy nos manejamos, sobre el que me interesa descifrar algunas claves.



Uno de los carteles publicitarios con toreros posando de San Isidro 2018.

## 5. UN MONSTRUO HECHO A BASE DE PEDAZOS

Los ecos de Mary Shelley han calado en nuestra postmodernidad, y quizá sea David Cronenberg el cineasta que mejor lo ha interpretado, construyendo toda una filmografía en torno a cuerpos moldeables, *ciborgs* cosidos a cachos y llenos de costurones. Las cicatrices de sus personajes no son tan amables como las que retratan tantos fotógrafos fascinados por los cuerpos de toreros, sino que resultan más inquietantes cuando se pueden atravesar (*Videodrome*, 1983) o desear (*Crash*, 1996). Las cicatrices han sido parte de todos los héroes y guerreros, a menudo en el lado oscuro, magnificando su aura en gran pantalla desde *Scarface* (1932) o *Centauros del desierto* (1956) hasta la propia *Guerra de las galaxias* (1977).

La historia que esas costuras y marcas cuentan por sí solas parece poco compatible en un mundo que pretende desterrar toda violencia o convertirla en materia de superhéroes, dioses míticos ajenos a nuestra realidad. Y sería ingenuo esperar que incluso aquellos jóvenes atraídos por la tauromaquia sean capaces de sustraerse a ese universo *Tiktok* donde dejamos que sea el emisor quien nos envuelva con su algoritmo. El último corte de pelo del campeón de moda, el tatuaje de un futbolista, o el color de las uñas de un cantante gozan hoy de más influencia que aquellas campañas de Benetton,

## Lo masculino y lo femenino conviven en la propia figura del matador, una calculada ambigüedad que es capaz de disolver los afanes de los nuevos los conversos del género.

cuando descubrieron que la publicidad podría apropiarse de las bellas artes, e incluso llegar a ocupar su lugar. Chavales de cualquier aldea del mundo pueden hoy ser *influencers* siempre que sus contenidos no desentonen con las tendencias dominantes y conseguir, por un día, convertirse en escaparate del mundo. ¿Qué pinta ahí la tauromaquia? ¿Qué «diversidad cultural» puede esperarse de unas ventanas tan bien programadas y censuradas? ¿Cómo afectará esa iconografía a la Fiesta?

### 6. LA FASCINACIÓN POR SER OBJETO

Los tiempos parecen complejos, líquidos, como ahora se oye decir, pero quizá no sean más complejos y solo cambiantes. Pero es cierto que al querer ocultar ciertas habilidades y todo lo que se entienda como violencia, se tiende a la sublimación de gestualidades, de una belleza muerta, por exageración e inutilidad. La tauromaquia, en su complejidad, parece capaz de neutralizar no solo la tendencia exhibicionista de las redes sociales, sino el riesgo de homogeneización. Lo masculino y lo femenino conviven en la propia figura del matador, una calculada ambigüedad que es capaz de disolver los afanes de los nuevos los conversos del género. ¿Puede esta obviedad ser parte del rechazo a la tauromaquia tan promovido desde ciertos grupos mediáticos y de opinión? En una cultura que denosta los matices y obliga a elegir bando e incluso a elegir entre un menú de opciones sexuales, los movimientos de toro y torero, el colorido y finura de su traje de luces, la convivencia del *yin* y el *yang* en cuantas poses y detalles exhala el matador antes y después de la faena, escapan al juego fácil de interpretaciones, incluso al manido recurso de lo no binario. Se trata de una manifestación muy sofisticada y, aún así, demasiado frontal y primitiva para encajaren un catálogo de rebeldías programadas y gestualidades visadas por el poder.

Pese a ello, el mundo taurino y su iconografía no escapan del modelo de representación contemporáneo que ha buscado la cosificación del individuo, de su cuerpo, encontrando en el varón el mismo nivel de superficialidad que se reprochaba a la imagen de la mujer (y que con las nuevas leyes casi vendría a ser delito). El triunfo de la pretendida «igualdad» parece haber sido por abajo y, hoy, los toreros, jóvenes y no tanto, parecen encantados de posar como *playmates* o modelos de revista, hasta llegar a componer calendarios eróticos, algo que parecía desterrado incluso de talleres mecánicos y cabinas de camión.

### 7. RETORNO AL PRINCIPIO DEL MUNDO

Lejos de parecer innovadora, esta iconografía de toreros-efebos o *sebastianes* no es nada nueva ni parece que vaya a atraer nuevos aires, ni siquiera un público distinto a las plazas. Todo lo más contribuirá a la banalización que cierto erotismo, inserto ya en la publicidad (que hoy, para que no lo parezca, se viste y hace llamar *branded content*) lo inunda todo. Es, curiosamente, lo que Pasolini señalaba en su manifiesto y una de las razones para devolvernos aquel *Saló*. Actualmente, esa frontalidad con la que el director italiano abordó sus películas, pese al reconocimiento de que siguen gozando, se antoja muy lejana: poco cine se muestra tan de frente, incluso al pretender mostrar escenas sexuales. Hoy quedaría fuera de juego la naturalidad con



Enero  
Joaquín Galdós



Febrero  
Manuel Escribano



Marzo  
Sebastián Castella



Abril  
Román



Mayo  
Diego Urdiales



Junio  
José Garrido



Julio  
Gines Marín



Agosto  
El Rafi



Septiembre  
Luis Bolívar



Octubre  
Emilio de Justo



Noviembre  
Francisco de Manuel

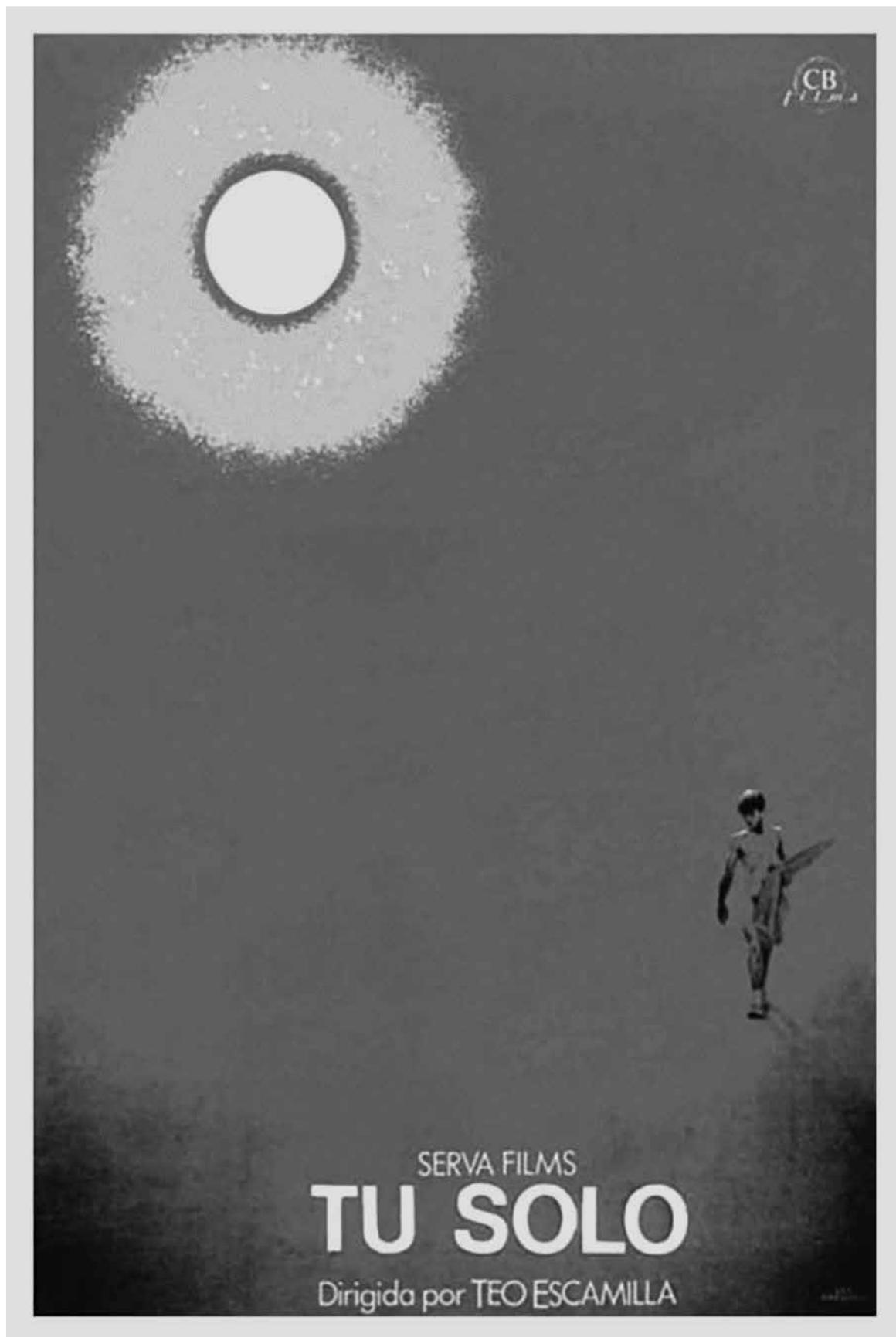


Diciembre  
Luis David Adame

La fotógrafa: Katia Sol  
Coordinación: el ganadero Antonio López Rivas  
La portada: Ricardo de la Torre

— CALENDARIO TAURINO —  
**INSTINTOS**  
*salvajes*  
**2022**

Calendario taurino «Instintos salvajes», con fotografías de Katia Sol.



Cartel del filme *Tú solo*, de Teodoro Escamilla, en el que se puede ver a un adolescente Joselito desnudo.

## Hoy quedaría fuera de juego la naturalidad con que Teodoro Escamilla retrató a los estudiantes de la Escuela de Tauromaquia de Madrid imitando el toreo nocturno de Juan Belmonte.

que Teodoro Escamilla retrató a los jóvenes estudiantes de la Escuela de Tauromaquia de Madrid imitando el toreo nocturno de Juan Belmonte, según contaba Manuel Chaves Nogales. Proponer esa escena de *Tú solo* (1984), con menores toreando desnudos a una vaquilla, podría parecer delictivo y, entre los muchos requisitos y trabas para poder rodarlo, estaría el contar con «coordinadores de intimidad», los nuevos censores creados para vigilar a los profesionales del cine. Las miradas se han vuelto tortuosas, pese al exhibicionismo reinante, y las mentes, atrasadas, torpes, cicateras, mientras repiten como un mantra su defensa de la libertad. Este puritanismo que nos viene impuesto nos envuelve con una pornografía camuflada y calculada, nada espontánea ni libertaria, dispersa por cuantas las pantallas se nos ofrecen. El mundo del toro, ya se ve, difícilmente puede ser ajeno a esa ola.

No quería esta ser una reflexión puramente pesimista ni transmitir la idea de que todo esté perdido. Si bien es propio de la juventud el imaginar que la belleza es eterna, y acorde a estos tiempos el fantasear con recursos médicos para borrar del cuerpo el paso del tiempo, al final, todo llega. Mientras los pies toquen tierra, hay esperanza. Y la tauromaquia juega en muchos sentidos con esa conexión con lo real, justo lo que la vuelve revolucionaria y un peligro para la ideología dominante.

### ADENDA:

#### ***Abjuración de la Trilogía de la vida, Pier Paolo Pasolini (fragmento).***

«Resulta imposible de obviar que, aunque quisiera seguir realizando films como los de la Trilogía de la vida, no podría: porque ahora odio los cuerpos y los órganos sexuales. Naturalmente, hablo de estos cuerpos, de estos órganos sexuales. Es decir, de los cuerpos de los nuevos jóvenes y muchachos italianos, de los órganos sexuales de los jóvenes y muchachos italianos. Se me objetará: “Tú, a decir verdad, en la Trilogía de la vida no representabas cuerpos y órganos sexuales contemporáneos, sino los del pasado”. Es cierto: pero durante algunos años pude hacerme ilusiones. El presente degeneran estaba compensado, fuese por la objetiva supervivencia del pasado, o, consecuentemente, por la posibilidad de evocarlos. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha asumido un valor retroactivo. Si los que entonces eran de una u otra manera han podido convertirse, ahora, en gente de una u otra manera, quiere decir que ya lo eran potencialmente; así pues, también su modo de ser de entonces queda, desde el presente, devaluado. Los jóvenes muchachos del subproletariado romano —que, por otro lado, son los que yo he proyectado en la vieja y resistente Nápoles y, más tarde, en los países del Tercer Mundo—, si ahora son basura humana, quiere decir que también entonces lo eran potencialmente: eran, pues imbéciles obligados a ser adorables, lúgubres criminales obligados a parecer golfillos simpáticos, viles ineptos obligados a ser santamente inocentes, etc. El hundimiento del presente implica también el hundimiento del pasado. La vida es un montón de ruinas insignificantes e irónicas».

ANTONIO GARRIDO LABELLA



## ‘BoleTip’ de loterías: un repaso al absurdo como muleta y al humor como estocada final

¿En qué se parece un humorista a un torero?

En que ambos trabajan donde otros se divierten.

**E**l chiste es casi tan antiguo como el arte de Cúchares –o sea, casi tan antiguo como la humanidad–, pero se ajusta fielmente a la realidad. Dicho esto, vayamos a la persona, al diestro del humor Luis Sánchez Pollack, más conocido como Tip, un caballero quijotesco, larguirucho, estrafalario, de gafas de culo de vaso grueso estilo años sesenta y dientes saltones cuyas paletas lucían separadas como las orillas de un río. Como siempre estaba sonriendo, aquellas paletas eran de dominio público, tal vez las paletas más públicas y famosas de España junto con las de Joe Rígoli. También lucía un bigote enorme por el cual se transparentaba el mostacho de Groucho Marx, y en vez de puro, un eterno Ducados entre los labios. De hecho, Tip es nuestro

Groucho Marx, solo que Tip es imposible de traducir a otro idioma porque su prosa era la prosa del «Cantar del Mío Tip», o sea, una forma de hacer humor intransferible más allá del castellano. Pocos países tienen el orgullo de haber parido un genio universal solo comprensible para ellos.

Luis no poseía la mirada perdida en la eternidad de Peter O'toole en *Lawrence de Arabia*, ni tampoco su rostro era el idóneo para los juegos de sombras de Brando en *Apocalipsis Now*, por mucho que el actor italiano compartiera con Tip un fino sentido del humor. Cuentan que en mitad de una pausa durante el rodaje de *El Padrino*, Marlon Brando se acercó a su compañero de reparto, James Caan, y le hizo una pregunta en apariencia bastante seria:

— ¿Cuál es tu sueño en la vida?

— Estar enamorado —le contestó Caan—.

— El mío también, pero no se lo digas a mi mujer.

Tip, al igual que Corleone, ofrecía al público una oferta que nadie podía rechazar. En lo personal, Luis era un hombre de misa diaria que tuvo que afrontar la tragedia de perder un hijo, una pareja y tres hermanos. Este rosario de penalidades jamás influyó en su trabajo, porque el humor era el flotador que

**Luis era un hombre de misa diaria que tuvo que afrontar la tragedia de perder un hijo, una pareja y tres hermanos. Este rosario de penalidades jamás influyó en su trabajo.**

le impedía hundirse del todo. Se puede decir sin riesgo a meter la pata coja que Tip fue hijo humorístico de Don Francisco de Quevedo. En ambos, el humor está incrustado en el surrealismo y el absurdo, pero siempre de una manera tierna e intimista. La diferencia es que Tip, que tenía menos mala leche que el creador de *El buscón*, hizo un recogimiento hacia el humor blanco pero profundo –se le notaba que no quería hacer daño a nadie–, sacando de la chistera (sombrero de donde se sacan los chistes) personajes alejados por completo de la aburrida psique humana; y al igual que Quevedo, los bañaba en el absurdo y en los juegos de palabras hasta crear una atmósfera de realidad paralela desternillante.

Tip viajaba a las constelaciones de la imaginación y allí encontraba otros mundos y otros seres más divertidos y humanos que los habitantes de este planeta. Personajes tan surrealistas como Mauricita (una gamba que fue bautizada así por su notable parecido con Maurice Chevalier) se nos hacen entrañables e incluso familiares. ¿Por qué? Porque todos llevan el perfume de ese hombre profundamente bueno que fue Luis Sánchez Pollack.

El lenguaje de Tip abunda en el conceptismo quevediano, lo que obligaba al público a meditar, a volver sobre lo escuchado para desentrañar el significado que la frase encerraba. Un monólogo aparentemente barroco y caótico del humorista valenciano encerraba, además de un prodigioso ingenio, unos guiños a la cultura e historia de España dignas de un Pérez Galdós bien informado. Tip, en sus conocidos Santos Varones, continúa con la tradición quevediana de componer un personaje: cabeza, rostro, porte, aseo e indumentaria. La enumeración de las distintas partes del cuerpo, así como su comportamiento, facilitaban al humorista la composición psicológica de sus personajes. «Duerme de un lado, por no gastar», escribía Quevedo refiriéndose al Domine Cabra. No se puede decir tanto con tan pocas palabras.

La forma de describir de Tip hacía que nos encariáramos automáticamente con sus personajes, porque Luis era un cuentacuentos formidable (escuche usted «Manolita, la de la cadera estrambótica», obra maestra de la narración condensando absurdos). Pero su forma de narrar no era gratuita, había surrealismo, erudición y ganas de crear un lenguaje vivo, flexible y creativo que se pudiera entender de mil maneras distintas. De esas aguas bebieron

Pedro Reyes y Faemino y Cansado hasta la saciedad.

Otra de las pasiones de Luis eran los toros, algo que se puede constatar en la cantidad de Santos Varones que ahondan sus hazañas de santidad en el mundo taurino. En apariencia, solo en apariencia, Luis era un espontáneo que se lanzaba cual Manuel Benítez *el Cordobés* al ruedo, sin más utillería que la improvisación. Pero no, no era así, y al igual que Benítez, Tip lidiaba

su repertorio con un método muy personal, cabeza fría y arrojo casi suicida. En muchos de sus grandes monólogos siempre aparecía un animalito... o un toro, que es algo más que un animal. Y al igual que en el toreo, donde el alumno intenta superar al maestro desde el máximo respeto, Tip trató de ser Groucho y superarlo, pero siempre desde la admiración.

En el humor, como en el toreo, no existe un genio que no tenga un toque de demencia. Ambos son actos de coraje, por eso Tip jamás se escondió en el burladero de lo políticamente correcto, pero sabía destilar tanta elegancia y tantas claves en sus ácidas críticas que jamás nadie se molestó con él. Había

**Todo marchaba bien hasta que Tip se acercó a la Reina Sofía y le espetó: «Buena mujer, ¿tendría por ahí dos mil pesetas, es que Luis del Olmo nos paga muy poco y no llegamos a fin de mes».**

algo de travesura infantil en su humor y en su manera de desenvolverse en ese ruedo imprevisible llamado vida. Hay una anécdota genial al respecto, perpetrada por Tip en una recepción de los Reyes al equipo del *Debate sobre el estado de la nación*, programa estrella de Onda Cero. Todo marchaba bien hasta que Tip se acercó a la Reina Sofía y le espetó: «Buena mujer, ¿tendría por ahí dos mil pesetas, es que Luis del Olmo nos paga muy poco y no llegamos a fin de mes». La reina, que ya conocía al personaje, avisó al ujier y le dijo que buscara las dos mil pesetas para el valenciano. Una vez con el botín seguro en el bolsillo, Tip se fue a Casa Sixto, sacó las dos mil «lean-dras» y grito: «¡Una ronda para todo el mundo, paga la reina!». Imposible no quererlo.

Dice Alfonso Ussia que la diferencia entre Tip y Coll es que como Coll ha habido y habrá muchos humoristas, pero que Tip es irrepetible. El mundo del toreo es idéntico. Joselito *el Gallo*, Manolete, Belmonte y José Tomás son irrepetibles porque las leyendas no se improvisan. Si queremos leyendas como churros, lo mejor es centrarse en otro arte.

**D**e su amor a los toros surgieron santos varones que ya figuran en el altar mayor del humor taurino. A destacar, Don Abintestato Coccochas de Maní, Zaragoza y Alicante, que era torero a más no poder y que ya desde muy niño, en la escuela y a la hora del recreo, en lugar de jugar a la pelota se sacaba un toro de la mochila y allí en el patio, entre educadores y educandos, hacía las delicias tanto de párvulos como de adolescentes. Cuenta Tip que el director del colegio avisó a los padres y les dijo: «Este niño tiene madera», y que, efectivamente, así era: aquel niño tenía una pata de palo porque había sido pirata en el caribe. Tip, que estaba presente en ese momento, fue testigo de cómo el padre, con esa humildad que caracteriza a las gentes de humilde cuna, porque era de humilde cuna, comentó al maestro: «Su madre y yo queríamos que hubiese estudiado para iconoclasta, pero si usted dice que tiene que ser torero, hágase». Y efectivamente, cuentan «los papeles» que aquel domingo a las diecisiete de la tarde debutó en la Casa de Socorro de Salzburgo con doscientos toros, doscientos de la ganadería del Marqués de Sotoancho, doscientos picadores de Ponferrada y cuatro mil ochocientos subalternos haciendo el paseíllo al compás de una banda dirigida por Wolfgang Amadeus Mozart... ¡Qué espectáculo! Aquellas mujeres austríacas, enardecidas por la presencia del diestro, empezaron a tirar al ruedo los ligeros, los triciclos, las bicicletas, las prendas íntimas... ¡Sonó un clarín, piiiiviiii! Y salió un morlaco de quinientas toneladas llamado Fuchinguero, que murió al engancharse con un sujetador de Marta Sánchez. Y así termina la carrera taurina de Don Abintestato Coccochas (parodia más que evidente de Jesulín de Ubrique), que años después puso una tienda de ropa interior. Tip fue testigo de ello y así lo recogió para gloria del toreo.

Otro homenaje al arte de Cúchares es la vida del santo varón Don Romesco Espermetes, que nada más nacer, recién salido del vientre de su madre, dijo a su padre: «¡Me llamo Romesco Espermetes!». Cuenta Tip que los padres riéronle la gracia y dijeron: «Pues si él lo dice...». Pero los abuelos, que por ser abuelos son sabios, y como el diablo es más viejo... como el viejo es más diablo... Bueno, por sabio o lo que es lo mismo, más sabe el abuelo por diablo que por viejo... Bueno, la cuestión es que, según relata el bueno de Tip, aquella criatura recién salida del cascarón comenzó a cantar aquello de «Yo quiero ser matador...» y mira tu por dónde, aquella tarde, la infanta Isabel, «La Chata», la famosa Chata, la castiza... ¡Ringorrango de manola, que a las almas esclavizas por guapa y por española! Esa misma tarde, un malhadado toro, un cornúpeta astifino y polivalente,... ¡Ayyyyy! Todo el mundo lloró, lan-



Tip (izq.) y Top durante una grabación de Rtve.

zó un gemido que el alma le traspasó, y antes de humillar, el toro, llorando de alegría con júbilo y embeleso... ¡Muac! le dio un beso. Y luego puso una fábrica de albóndigas en Las Bernardas.

El último gran santo varón torero que citaré en este artículo es Don Lúpido Termocauterio, más conocido por «El niño de los oficios». Cuenta Tip que nada más nacer, la abuela dijo al verlo: «Uyyy, qué currículum *vitae* tiene este niñoooo...». También relata que el crío tomó la alternativa en la Plaza de Oriente con tan solo cinco añitos, y que Alfonso XII llamó a su esposa y le dijo: «Mira, Justinita, este muchacho tiene las piernas torcidas y habrá que mandarle un guía para que aprenda a torear». Tip se adentra aún más en la vida personal del pequeño Lupidito y constata que con ese currículum llamaba la atención en todos los bailes y saraos. Más tarde se hizo pedicuro de rompe y rasga, y una vez cumplidos los sesenta y cinco años, con un currículum que no cabía en el ruedo, delante de doscientas mil personas de carne, el veterinario le hizo la *famosis*, porque ya había alcanzado la fama, y se le concedió el título de «El niño de la famosis». Tip recordaba esto de modo que se le saltaban las lágrimas...

Madrid, siete de junio de mil novecientos noventa y cuatro. Luis Sánchez Pollack recibe del por aquel entonces ministro de trabajo, José Antonio Griñán, ahora tan de actualidad, la medalla de oro al Mérito del Trabajo. Tip afirmó después «El ministro Griñán demostró ser una persona muy inteligente». Genio y figura.

Todos tenemos derecho a nuestra propia nostalgia. Luis pertenece a esa galería de seres queridos que ya no están con nosotros pero siempre te acompañan, como la sombra alargada de un torero que te pone la mano en el hombro y te anima a seguir dándole capotazos a ese encarado bicho llamado vida. Sabes que al final el bicho te enganchará, pero al menos habrás muerto como un gran torero o como un gran humorista, que no es poco. ●

# ‘Niña toro’ de María Parejo

Mirar el niño adulto por los ojos de los padres formula una imagen de la infancia propia en la que luz y oscuridad colisionan, en ese momento previo al paso a la adolescencia, donde resulta imposible reconocerse, encontrarse. Podemos volver al niño, ¿pero al adolescente?

**E**stas xilografías, casi bajorrelieves, que María entrega al Boletín a partir de los 3 colores fundadores e icónicos de la tauromaquia (negro, rojo y oro), elaboran una secuencia del jugar al toro, una serie de 7 como si de una tirada de cartas se tratara, de mancia regresiva a ese instante, posterior al niño y anterior al adolescente, donde el crío revela el sentido de su naturaleza al decidir entre animal u hombre, ¿transformarse en toro o dejarse atrapar por el sol dorado de la humanidad? Puede parecer una decisión fácil, pero estas ilustraciones demuestran que no es así, la misma tauromaquia demuestra que no es así, remitiéndonos a ese lugar una y otra vez, entrando al trapo niños y saliendo toro hasta alcanzar lo humano en ese dejarse coger (simbólico) por el toro al entrar a matar. Por eso la adolescencia, en cierto modo, supone un entrenamiento para el ser que aún duda y puede sentir la tentación de retornar al añorar la naturaleza perdida.

Esta serie de imágenes en piedra, de estatuas que la retina del antepasado ha volcado a la memoria familiar, construye una especie de zoótropo del inconsciente vincular donde la ilusión de movimiento obliga, certifica la necesidad del pase, de nacerse en la visión del otro una y otra vez.

El orden que la artista propone para estas imágenes sugiere otras que anidan el conjunto, encontrando tiempos y respiración para otorgarles voz, un hilo de imaginaria linealidad:

Xilo 1 /7. La secuencia se inicia con el enano, como figura indecisa, atrapada en el instante del tránsito para, como singular Joker, recordarnos o mantenernos conectados con esa dualidad, sombra y sol, cielo pequeño o pozo oscuro.

Xilo 2/7. La primera infancia, montera y juguete. No hay otro, no hay separación, todo resulta animado y accesible.

Xilo 3/7. Probar cornamenta y muleta. Encontrar al otro, al amigo, en un pase, feliz intercambio. La sombra como relieve que nos multiplica, el sol participa del juego. ¿Muleta o bandera?

Xilo 4/7. Mandilón y muleta, cabeza pequeña de toro que quizás nunca embista, la emoción está en el cite. ¿Artefacto para regresar a la infancia de la España de nuestros padres niños?

Xilo 5/7. La cuadrilla y el toro. Pelear para querer. Cualquier papel es posible: toro u otro. La geometría de oro corona a dos y anuncia el número.

Xilo 6/7. Saltar al ruedo. Los brazos abiertos con las manos en las orejas de haber abrazado al toro, a la propia naturaleza. Imagen rasgada por el oro de la diferencia.

Xilo 7/7. Niña toro. ¿Y si no fuera necesario elegir? ¿Y si no hay ser humano sin ser toro?

María otorga a su obra una densidad inusual, de ahí la sensación de volumen con piezas que no conceden, más bien retan, citan con valentía, arriesgan. Hay miradas como astas, el rojo sangre no es un azar. Las xilografías de María son piedra inflamada, como si esta envidiara del papel su capacidad para arder.

## MARÍA PAREJO

Nace en Córdoba en 1971, año en que la tauromaquia es liderada por la figura de «El Cordobés», año del «Smoke on the water» de Deep Purple. Es artista plástica y escultora. *La Maquinista* es su escuela y espacio para el arte de los niños.

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca). Graduada en talla de madera, en la escuela de Artes y Oficios «Mateo Inurría» de Córdoba, y máster de periodismo y diseño en publicaciones periódicas por la editorial «Abril» en Sao Paulo (Brasil).

Expone de forma individual y en colectivas desde 1998. Su labor docente en *La Maquinista* durante los últimos años explora una forma particular de acercar, al niño y al adolescente, la sensibilidad plástica. Un buen espacio para «el pase», para encontrar el trazo propio, el que guía el inicio de un retrato o la primera página de una biografía. ○

Xilo 1/7.



*Maria Oreyo*





maría perejo

*Xilo 3/7.*

*Pág. siguiente:*

*Xilo 4/7.*



*Handwritten signature or text in the bottom right corner.*









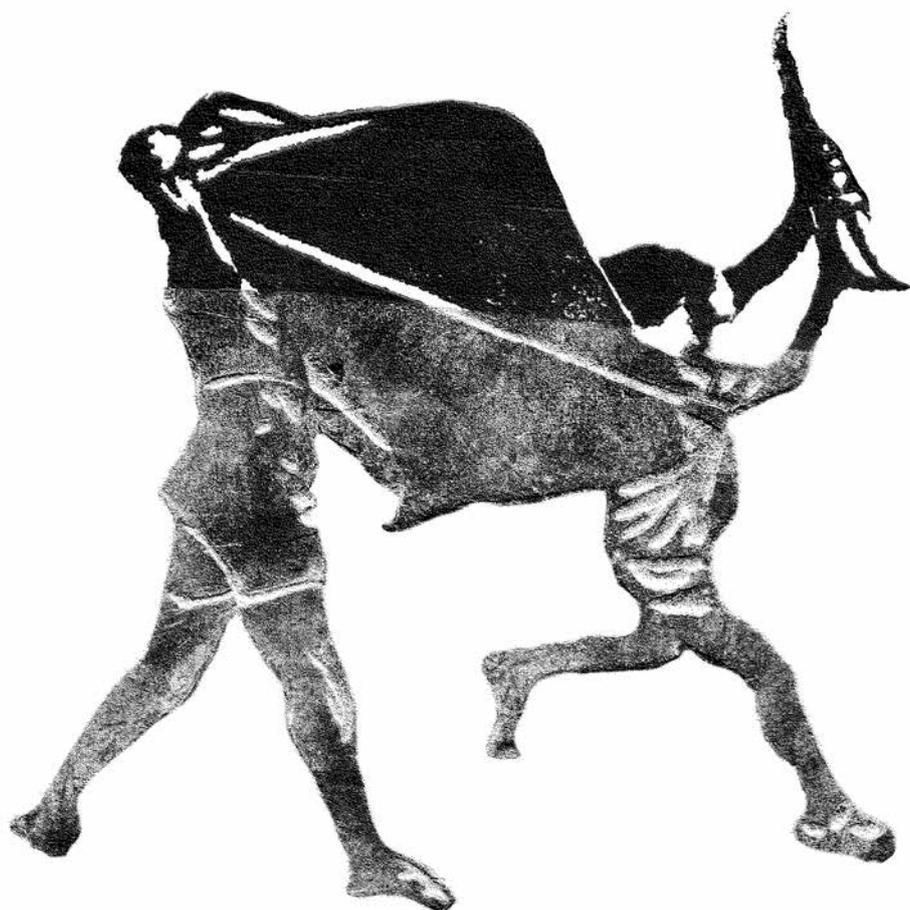








maria o'neil



# Bushido, código ético de samuráis y toreros

«De aquí no se va nadie. Nadie. Ni el místico ni el suicida».

León Felipe

**E**l *bushido* y la tauromaquia comparten numerosos puntos en común, existen paralelos bastante acusados entre el código ético del guerrero samurái y el del matador de toros, unos ideales que son, en general, de difícil cumplimiento pero que guían a los héroes en sus decisiones, les dan convencimiento y les imponen unos valores morales a los que deben guardar respeto, no solo a ellos personalmente, sino también a otros actores que forman parte de sus profesiones y les acompañan.

La expresión *bushido* («el camino del guerrero») se compone de las palabras *bu*, que significa «guerra», *shi* que significa «hombre cultivado o señor» y *do*, «camino o vía», un *bushi*, por lo tanto, quiere decir, caballero-guerrero. Samurái también es un guerrero pero en algunos periodos históricos era un

guardia-acompañante, en definitiva, un guardaespaldas al servicio de un señor. La diferencia básica es que el samurái era una profesión solo adquirida hereditariamente por linaje.

Así pues, *bushido* es el código de principios morales que rigen a los samuráis y es análogo al código ético de los toreros y al código caballeresco europeo. Todos

ellos comparten por ejemplo el ser códigos no escritos, transmitidos de boca a boca como obra coral creada durante décadas, sin autoría propia; como código deontológico, se basa en el honor y el respeto tanto al rival como a uno mismo e impone básicamente el juego limpio en el combate. Es un código no escrito transmitido oralmente de maestro a alumno, siempre sujeto a reinterpretación y a soslayo de aforismos anticuados o innecesarios.

La filosofía que sostiene el Bushido está apoyada en tres ramas: El budismo zen, el sintoísmo y el confucianismo. El primero trata la disciplina que confía en el destino, que demuestra compostura ante la adversidad y el peligro, aquella que incluye un desdén por la vida y una amigable acogida de la muerte. Zen para intentar alcanzar a través de la meditación contemplativa zonas del pensamiento más allá de la expresión verbal, con el objetivo

**La filosofía que sostiene el Bushido está apoyada en tres ramas: El budismo zen, el sintoísmo y el confucianismo.**

de situarse en armonía con el Absoluto. El sintoísmo, por otro lado, invita al autoconocimiento del orden moral, la devoción por la naturaleza que desemboca en un amor por su país como lealtad y patriotismo. Finalmente, el confucianismo demuestra gran respeto al pasado y a los predecesores y se centra en conceptos de humanidad, benevolencia y de una moral asociada a los ritos.

### **SIETE VIRTUDES COMUNES SIETE**

Siguiendo la clasificación hecha por Inazo Nitobe (erudito japonés nacido en una antigua familia samurái en 1862-1933) en la que decía que no hay nada más repugnante en el código samurái que los tratos bajo cuerda y empresas poco limpias, valora supremamente siete virtudes.

**1 Rectitud.** Es golpear cuando es correcto golpear y morir cuando es correcto morir o ser cogido cuando es correcto ser cogido. Alguna vez se ha escuchado a algún torero declarar «Yo sabía que me iba a coger, pero me tenía que quedar en ese sitio». Es también cumplir con su deber aunque no guste, aunque esté exento de lucimiento hay que banderillar a los toros mansos y es obligación darle muerte lo más rápido a una res aunque el toro esté barbeando tablas y mostrando complicaciones, cumplir con el deber.

**2 Coraje.** Básicamente se utiliza para defender la rectitud y es hacer lo que es correcto. Mantener el control de sí mismo ante la amenaza de muerte, en equilibrio, el realmente valiente siempre está sereno, sin embargo, hacer alarde de temeridad imprudente y correr riesgos innecesarios no es el verdadero coraje: en el toreo es habitual que se abuchee al torero que sin ningún fin o sentido se pega un arrimón por demostrar valor y ganas. Cuando el matador quiere asustar al miedo lo más probable es que sea censurado por el público.

**3 Benevolencia y piedad** hacia el dolor, que es el sentimiento y raíz de la benevolencia. Mencio, filósofo confuciano (372-289 a.C), basa su filosofía ética en la compasión y en la bondad de la naturaleza humana, los códigos de honor caballerescos son muy similares en culturas diferentes. Como la benevolencia para con los débiles y los derrotados, por honor y respeto hacia ambos, matar dignamente a un toro flojo, o que se ha dañado durante la lidia, incluso aligerarle la muerte para que sea leve su agonía. Se dice en el argot que «hay un momento en que el toro pide la muerte» por lo tanto no se deben alargar las faenas sin propósito.

**4 Cortesía** que es bondadosa y no se jacta de sí misma. En plaza se saluda y se pide permiso al presidente, se saca a saludar a banderilleros o se le da una vuelta al toro en reconocimiento a su bravura. En el campo se pide permiso al ganadero, incluso cada maletilla que pisa la plaza de tientas pide permiso y agradece con el saludo. También se muestra cortesía con el maestro, al veterano, dentro de la lógica rivalidad entre toreros es muy raro escuchar a un torero criticar a otro en público.

**5 Veracidad y sinceridad** como principio y fin de todas las cosas. Estos conceptos llevan dentro de sí el valor de la palabra dada, una promesa era ya garantía de cumplimiento. La palabra del samurái y del caballero europeo tiene en el mundo taurómico como modelo el clásico apretón de manos. Con él se *firmen* contratos de apoderamientos, los empresarios apalabran con los ganaderos corridas de toros para meses posteriores o un novillero acepta de buen grado la promesa de ser acartelado. En el toreo es muy conocido el momento

## De primordial importancia en el código de honor caballeresco. Lealtad al superior, al matador, al que toda la cuadrilla debe obediencia absoluta.

de la verdad, la muerte viva enfrente, matar o morir. Desgraciadamente, cada resulta cada vez más habitual que el mundo taurino se salte a la torera la promesa y la palabra dada; realmente, el engaño y la estafa menudean.

**6 Honor**, que lleva implícita la conciencia de la dignidad y la valía personal que intrínsecamente portan los toreros y los samuráis, que son educados en la estima de los deberes y obligaciones de la profesión. Descansa en la propia autoconciencia del deber y en hacer lo correcto. Tener buena reputación y no pasar vergüenza. Algunos de los toreros que se retiran arrancándose la coleta, lo han hecho ante la imposibilidad de matar al toro, poniendo fin a sus carreras honorablemente al no poder cumplir su deber.

**7 Lealtad**. De primordial importancia en el código de honor caballeresco. Lealtad al superior, al matador, al que toda la cuadrilla debe obediencia absoluta, formando un ente integral e indivisible donde cada uno de los miembros realiza un trabajo con el único fin de servir al matador. También se observa en el torero que desde sus inicios es apoyado por un ganadero o apoderado al que sigue fiel con el paso de los años.

### LA FORMACIÓN DE LOS HÉROES

Tanto para samuráis, *bushis* y toreros es de vital importancia el entrenamiento físico y psíquico. En el toreo, al ser un arte, aparece un componente como el talento natural, el aura o duende, pero incluso los poseedores de este valiosísimo genio intrínseco deben apropiarse de una técnica específica de su arte y unas capacidades mentales que permitan el desarrollo de su expresión artística. El esfuerzo es una ética con que orientar la vida: «el genio es fruto del esfuerzo», dice el proverbio, o, a la manera picassiana, «cuando lleguen las musas que te encuentren trabajando».

El entrenamiento mental es incluso más exigente. Se repite a los aspirantes a toreros que «hay que pensar veinticuatro horas al día en el toro», cosa que es cierta sobre todo en el pensar el toreo, ya que de la reflexión posterior sobre reacciones del toro se obtienen explicaciones y experiencias válidas para el futuro, que llevan al conocimiento. La construcción del carácter tiene como base la prudencia, moderación y el control de las emociones, hay que poseer un equilibrio interno, templanza para dominarse, poder dominar el miedo y así liberarse de él. *Eutimia* de la ética de Demócrito, tranquilidad de espíritu, control de las pasiones.

Antonio Corbacho inició e introdujo en el zen a algunos toreros a los que apoderó, entre ellos, José Tomás y Alejandro Talavante. Introducía a sus alumnos en el yoga, los sometía a entrenamiento extremo, para luego pensar el toreo unidos, la física y la psíquica indivisibles: «hablamos mucho, para conocerles y ayudarles a que encuentren su propio camino» (Apaolaza, 2013):

Corbacho aplicaba al mundo del toro el *bushido* y los códigos de comportamiento de los guerreros japoneses. Se acercó a aquel mundo a través de Michael von der Goltz, un amigo suyo novillero y barón alemán con el que entraba en los cines a ver películas de Kurosawa después de beber sake. A partir de ese momento, el apoderado, que

resultó un estudioso de autores como Confucio y Anáclatas, depuró un código mental, unas reglas radicales de comportamiento que influyeron en sus pupilos. «El toreo tiene que ver mucho con aquel mundo de honor del samurái, de compromiso vital, de aceptación de la propia muerte». Una parte importante de esas teorías se vieron en los toreros que forjó y en su capacidad para el sacrificio en la plaza, «algo incomprensible hoy en día, en una sociedad en la que la gente se cree con todos los derechos y ninguna obligación». (Apaolaza, 2013).

**E**l torero Juan Belmonte es quien, en su autobiografía relatada por Manuel Chaves Nogales, explica de manera más certera (pero sin ser consciente) las relaciones entre zen, arte y tauromaquia. Porque cuando considera el toreo como una actividad mental, acerca al toreo al mundo de la inteligencia inamovible del zen. La meditación, la concentración son importantísimas y las teorías belmontinas, que cualquier torero persigue, son, en gran medida, muy parecidas a las del zen. Los aforismos belmontianos son un tratado de budismo en busca de la armonía con el absoluto a través de esa acción espiritual, que no puede expresarse con palabras, el toreo de ensueño, estar borracho de torear, perder la noción de espacio y tiempo, estar poseído por el arte. Belmonte lo cuenta en primera persona en el famosísimo libro de Manuel Chaves Nogales *Juan Belmonte, matador de toros*, donde dice, entre otras cosas: «olvidé al público (...) toreadé sin ningún pensamiento (...) la faena que había visto con frecuencia en mis sueños (...) como había soñado el toro me alcanzó y me hirió en el muslo. Estaba tan exaltado, tan fuera de mí mismo que apenas lo noté». Alcanzó el *satori*, ese estado de mente diferente en el que se resuelve la ecuación, la iluminación.

El torero tiende a la resistencia estoica, a no reflejar el dolor. Cuando un torero es herido durante la faena, pero decide continuar con la lidia del burel, se intenta ocultar el dolor y no hacer alarde del mismo, hay que sufrir sin quejarse y sin que ni siquiera se note en el gesto; los samuráis consideran que justificarse a sí mismo es un acto de bajeza. No debe ser demasiado complicado partiendo de la premisa que tanto en el samurái como en el torero hay de base una asunción de la muerte, como posibilidad real, por lo tanto un conocimiento y enfrentamiento diario con ella, ya que como compañera que es hay que pensarla, meditarla y guardarle lealtad. Asumir el ideal samurái y el taurino es en esencia asumir la muerte; siendo fieles a sus identidades

los dos deben estar dispuestos a morir.

Se debe arriesgar la vida por defender un ideal.

El *Hagakure* (1710-1717), dictado por Yamamoto Tsunemoto, es el primer libro escrito que recoge normas del bushido, habla de «vivir aprendiendo a morir» y también ensalza la muerte gloriosa del hombre joven. Los toreros suelen llevar la cornada con orgullo, casi como un galardón, porque han dejado en la plaza su

propia sangre, han pagado su tributo y cuando llega una muerte en el ruedo es asumida, como algo para lo que hay que estar preparado, y al día siguiente se vuelve a torear, no se suspenden festejos, la muerte vence a la vida, pero la vida debe mandar sobre la muerte. Estos héroes revelan lo sagrado y lo divino, por ejemplificar la muerte son recordados y venerados muchos años después ya que son modelo para todas las generaciones venideras.

**El torero tiende a la resistencia estoica, a no reflejar el dolor. Cuando un torero es herido durante la faena, pero decide continuar con la lidia del burel.**



Mishima nos dice que «la vida humana está estructurada de tal modo que solo si tenemos la oportunidad de mirar de frente a la muerte podemos medir nuestra auténtica fuerza y comprender el grado en que aferrarnos a la vida» (Mishima, 2006:73). Frase que recoge Manrique (2015) y que se completa con la siguiente afirmación:

Yamamoto Tsunemoto, en el centro, de pie, junto otros samuráis.

El diagrama belleza-erotismo-muerte es un concepto que exige que el segundo elemento, el erotismo, no pueda existir más que en el ámbito de lo absoluto. Por lo que respecta a Europa, el erotismo únicamente se halla en el mundo del catolicismo. El erotismo es el método de establecer contacto con la divinidad a través del pecado.

El diagrama mishimiano lo completa la tauromaquia, que es el erotismo, ciertamente la ceremonia taurómaca es rito, boato, orden, símbolo, sacrificio, lo sagrado. Creo que a Mishima le hubiera gustado el toreo, desde luego lo habría entendido al momento, de hecho algún tipo de conocimiento tendría ya que incluso se atrevió a citarlo en alguna ocasión pensando en la rivalidad y la lucha: «Más allá de la acción, revoloteando bajo el espacio semitransparente que ha creado (el contrincante), uno puede atisbar la cosa. Para el hombre de acción, esa cosa se manifiesta como muerte que se cierne majestuosa y amenazadora –el enorme toro negro del matador– sin que intervenga la imaginación.» (Mishima, 2010)

Yukio Mishima escribió, protagonizó y co-dirigió en 1966 junto al dramaturgo Domoto Masaki un interesantísimo cortometraje llamado *Patriotism or the rite of love and death (Yukoku)*. En este cortometraje el propio Mishima escenifica en un escenario de teatro *noh* el ritual del *seppuku*. Rodado en blanco y negro y sin diálogo, transmite una gran belleza dramática, la pureza del escenario, la luz, las miradas y el movimiento ritualizado de los personajes



Tatsumi Hijikata, uno de los creadores de la danza *butoh*, en una representación.

hacen recordar el lenguaje y la expresión taurina. El tema le obsesionó y el cortometraje representó su muerte real.

La literatura de Mishima influyó potentemente en su amigo Tatsumi Hijikata, uno de los creadores de la danza *butoh* (baile performativo japonés creado en la década de los años 50 por Kazuo Ōno y el mismo Hijikata), en la que se funden caracteres tradicionales del *noh* y el *kabuki* con otros relacionados con el cuerpo, arte y rito, en busca de una transmisión de cuerpo a cuerpo donde el espectador siente a través de los movimientos del bailarín su gesto reflejado en el propio cuerpo, una transmisión directa. Esto es algo paralelo a la tauromaquia, en la que el gesto creado por el ente torero-toro forma un movimiento efímero que es el transmisor de la emoción estética. El paisaje y la escena son el cuerpo. Mediante los gestos se explica lo que no alcanza la palabra.

### **SEPPUKU Y LA MUERTE DEL TORERO**

El *seppuku* o *hara-kiri* es la autoinmolación por destripamiento, una forma noble de morir para la mentalidad japonesa, convertida en un acto sublime, legal y ceremonial. Una causa de honor o la reparación de agravio era motivo suficiente. Al ser tan pensado y racional, con tanto boato y refinado, podría considerarse como un cuasi suicidio. El escritor Yukio Mishima, el 25 de noviembre de 1970, secuestró al comandante de una base militar en Tokio para solicitar la revocación de la constitución japonesa de 1947, tras el fallido intento, se inmoló realizándose el *seppuku*.

Morir en la plaza es para el torero casi un ideal, como lo es para el samurái la muerte por el sacrificio ritual del *seppuku*. Morir sin razón, morir por todos, como acto de libertad, y así ser recordado para siempre. Prácticamente es su deber morir en la plaza. Es conocida la anécdota en la que Valle Inclán decía a Juan Belmonte: «Juanito, ¡no te falta más que morir en la plaza!», y el trianero respondió: «Se hará lo que se pueda, don Ramón...».

## El esplendor de la vida la ven los toreros a través del enfrentamiento directo con la muerte, porque se hace compañera y se ha reflexionado habitualmente sobre ella.

El diestro sevillano no pudo cumplir su palabra de modo estricto, pero se autoinmoló en 1962 en su cortijo de Gómez Cardeña, y para hacerlo se vistió de corto, con zahones, visitó la finca a caballo y encerró en la plaza de tiendas al semental más viejo que tenía en la ganadería, probablemente toreándolo. Dejó una nota explicativa, una despedida para que no hubiese ningún equívoco y fuera culpado alguno de los trabajadores de la casa. Se sentó en su despacho y se pegó un tiro. El poema de despedida (*Jisei no ku*) también lo escribían los samuráis, herencia que recogieron los pilotos kamikazes de la II Guerra Mundial. El propio Mishima dejó escrito el suyo la noche antes de realizarse el *hara-kiri*. Curiosamente, una carta de despedida también llevaba consigo Iván Fandiño, con la asunción de saber que la posibilidad de perecer existe. También son conocidas las últimas palabras en el lecho de muerte de algunos toreros, como último pensamiento en vida. Sintomáticas fueron las de Manolete: «¡Qué disgusto se va a llevar mi madre cuando se entere!», al igual que los poemas de despedida de los caballeros europeos en el campo de batalla.

El esplendor de la vida la ven los toreros a través del enfrentamiento directo con la muerte, la atracción romántica de la muerte por su cercanía y conocimiento, porque se hace compañera y se ha reflexionado habitualmente sobre ella. De hecho, hay una nada desdeñable lista de toreros suicidas, quizás porque cuanto te juegas la vida cada tarde tienes también el derecho de elegir cuando se acaba la tuya o también porque, como José Tomás dijo en alguna ocasión: «Vivir sin torear no es vivir».

Ser y vivir como un torero es difícil, la vida como arte marcial, el «vivir en torero», sacrificadamente, entrenando diariamente. Resulta irónico que las dos profesiones sean de extraordinaria libertad en el momento de actuar y, sin embargo, a la vez, son actividades de gran esclavitud porque nunca hay pausa, se es torero y samurái veinticuatro horas al día, no son personas civiles, son toreros y samuráis y deben de respetar el código siempre, aunque no estén ejerciendo la profesión: «hay que andar en torero», se dice en la jerga.

### PARALELOS ENTRE SAMURÁIS Y TOREROS

**El vestido:** «La importancia y exquisitez de los atuendos están presentes en todo el teatro japonés (...) poder simbólico y evocador del kimono (...) manifiesta el patente rechazo del realismo (...) gracias a la abstracción, redescubrir el reino de la imaginación, un territorio que Japón nunca había abandonado». (Vives, 2010). Solo las profesiones especiales tradicionales mantienen el kimono como uniforme, al igual que vaqueros, mayoresales y ganaderos preservan el uniforme de rango, e igualmente campinos en Portugal o caporales en Hispanoamérica. Si cierto es que el hábito no hace al monje, el hábito (también portado por sacerdotes) lleva consigo unas reglas, una ética, una disciplina. El samurái debía portar su kimono de algodón bien almidonado, cuidado, bien anudado primero el lado derecho y el izquierdo por encima. El torero suele estrenar un *traje de aguja* ante un compromiso importante, ya que es el primer examen a superar, el juicio del público sobre su vestido. La imagen del samurai y el torero siempre fascinan a quien las ve, porque que es un vestido de héroe, son tan potentes que acaban representando a Japón y a España.

**La espada:** la catana se ha llamado el alma del samurai, aunque, en realidad, al ir a caballo, la lanza y el arco eran armas más utilizadas y más convenientes. La catana es de un solo filo, tiene una curva por ser más apropiada para el corte, para ser desenvainada a caballo, y esa curva es análoga a la que posee el estoque y que se conoce como *muerte*. Antiguamente se veía a los matadores de toros curvando la espada apoyándola contra la barrera y presionando con el antebrazo a la mitad de esta.

Los ropajes, instrumentos y trastos tienen *per se* una pátina de antigüedad que provoca un respeto y admiración y es conocido como *sabi*, concepto fundamental de la estética en las artes zen (Ango, 2020, 51). Si hay un objeto peculiar, místico y que provoca admiración, por su solemnidad, es la montera, ya que «posee esos elementos inexpresables que elevan el objeto en cuestión al rango de una producción artística» (Suzuki, 2017, 85).

**Ceremonia de alternativa,** siempre que se concede una alternativa se doctora al toricantano con la espada de acero, la de verdad, y no con el estoque de ayuda de madera. El vestido clásico de alternativa es el blanco y oro, y el matador más antiguo le suele decir al nuevo que ame y respete la profesión. Igualmente la ceremonia de adopción de armas, en la Caballería europea donde el caballero iba vestido de blanco, era tocado con la espada y quien lo hacía caballero (el señor feudal u otro caballero), le recitaba un breve parlamento. Al niño samurái se le investía a los cinco años en una ceremonia ciñéndole la espada de acero y vistiéndolo de adulto y, más tarde, a los quince años, ya estaba preparado para usar armas con filo.

**El ojo:** hay un caso conocido ocurrido en El Puerto de Santa María en 1857, en el que Manuel Domínguez *Desperdicios* fue corneado en el ojo. Arrancándose él mismo los restos oculares, gritó «fuera desperdicio», y continuó en el ruedo. Paco Ureña rememoró esta gesta en 2018 en Albacete, porque a pesar de ser empitonado en el ojo, terminó la lidia de su toro. De Date Masamuné (1567-1636), samurái, se cuenta que «en una batalla perdió un ojo y continuó combatiendo impertérrito» (Nitobe, 2016: 78).

**Desprecio del conocimiento teórico:** Como hombres de acción que son, los samuráis vilipendian al erudito literario y lo llaman «borrachín oledor de libros» (Nitobe, 2016: 44). Los taurinos hablan despectivamente de los «aficionados de libro» a los que suponen con algún conocimiento teórico, no basado en la experiencia práctica.

**Interpelar al enemigo,** siempre hay que respetar al enemigo, tratarlo honorablemente y con benevolencia, es muy importante el conocimiento de este. Los samuráis dialogaban en el campo de batalla, incluso en verso, y esto es muy similar a hablar con el toro, como una forma de convencerlo para que siga los engaños, como un acompasamiento del matador; «háblale» se sugiere desde el callejón, «¡vente, bonito!», para alegrarle la embestida. El conocimiento del rival es fundamental para poder predecir sus reacciones, pero también su engrandecimiento, pues así el éxito de tu enemigo será recíproco y también tuyo.

## **EL CAMINO DEL SACRIFICIO Y UNA TERNA DE TOREROS-SAMURÁIS**

El camino de la consagración taurina es largo y empedrado. Hay muchos toreros a los que se les ha probado sobre todo la paciencia, tras largos años de espera, sin contratos, entrenando diariamente y sin saber si torearán alguna corrida. Es impresionante la capacidad de resistencia, constancia, entrega e



Mishima en traje ritual japonés con la katana.

**Iván Fandiño representa la muerte del héroe pero también el compromiso de la palabra dada, de la rectitud, el esfuerzo y el sacrificio.**

incluso tozudez de algunos toreros que han sido rescatados del ostracismo taurino. Han salido por su propio pie del infierno del olvido, algunas veces refugiándose en el cariño de la afición francesa o latinoamericana. Manuel Escribano era un total desconocido, hasta que una sustitución en Sevilla lo puso delante de un miura de triunfo. Octavio Chacón estuvo vagabundeando por las fiestas populares peruanas, pensando en pasarse a las filas de los hombres de plata, para acabar haciéndose un hueco como especialista de corridas duras. Hay una serie de diestros a los que siendo ya veteranos y tras años de suspirar y meditar el toreo mentalmente, sin torear casi nada, les llega un momento de madurez que les hace expresarse de una forma nueva, pura, personal, y encuentran un sitio dentro del escalafón, como les ocurrió a Curro Díaz, Diego Urdiales y Emilio de Justo.

Curro Romero ha sido un torero que nunca ha puesto excusas, habla poquito, muy justo, acertando en el juicio, en el *bushido* se censura la palabrería ya que carece de sinceridad y profundidad. Se retiró sin comunicarlo de antemano, por sorpresa, sin llamar la atención, silenciosamente. El Maestro demostraba una gran dignidad ante la bronca, siempre pausado, de pocos aspavientos, un torero que era todo verdad, sin pose, sincero y puro, era él, único e irrepetible. Con razón, la sabiduría popular lo apodó el Faraón de Camas. Su propia presencia al igual que la de los faraones del antiguo Egipto siempre atrae todas las miradas sin ni siquiera pretenderlo. Su presencia es

arte. Todos los toreros excelentes son los primeros y los últimos. El toreo de Romero fue posible porque existía Curro, pero, una vez que no está, ya no se podrá volver a torear así.

José Tomás estoico en su toreo como arte marcial, impertérrito, fantasmagórico actuando salido de otra dimensión y ausente absolutamente de la prensa y los medios. «Prefiero que me pegue una cornada a dar un paso atrás; me siento mejor, menos defraudado conmigo mismo» (Clemente, 2013).

Iván Fandiño representa la muerte del héroe pero también el compromiso de la palabra dada, de la rectitud, el esfuerzo y el sacrificio. En una ocasión le preguntó un periodista en el patio de cuadrillas que por qué estaba tan serio, y él respondió: «porque me voy a jugar la vida». Y a fe se la jugó y la perdió en el ruedo, cumpliendo su palabra.

Todos los toreros y subalternos caídos en el ruedo a lo largo de la historia rinden honor a la profesión y a ellos se les recuerda para siempre. Los aficionados se acuerdan de la muerte de la primera víctima del toreo, José Cándido, acaecida en El Puerto de Santa María el 23 de junio de 1771. Como escribe Wislawa Szymborska: «La eternidad de los muertos dura mientras se les paga con memoria».

### CUALQUIER TIEMPO PASADO FUE MEJOR...

Los valores/virtudes no son hoy día algo que luzcan particularmente en ningún aspecto de la vida. La sociedad japonesa se arrimó al mundo occidental y su ideario samurái se desintegró. De la misma manera, muy a mi pesar, en el mundo taurino la injusticia, el chanchulleo, los tratos de conveniencia, los vetos, el pisoteo continuo al aficionado (cliente y mantenedor del espectáculo) y el desacato al presidente del festejo son constantes. El mundo empresarial taurino se ha propuesto exprimir la gallina de los huevos de oro y con la permisividad de la prensa que es parte del negocio taurino hace que hoy por hoy el futuro de la tauromaquia esté en peligro por falta de verdad, sinceridad y justicia.

Evidentemente no se puede juzgar a todo el mundo de la misma manera, existe aún algún plumilla taurino que mantiene su independencia y criterio, hay excepciones honrosas de algunos ganaderos románticos, que mantienen puramente un reducto de reses exactamente como hicieron sus antepasados, a pesar de que les sea casi imposible vender su ganado, hay un sentimiento sincero de pureza en la ilusión de un niño que se apunta en una escuela taurina para soñar con ser torero, hay un sentimiento heroico en grupos de aficionados (casi siempre franceses) que se juegan su dinero para organizar la feria de algún pueblecito minúsculo. Y luego están esos aficionados sostenedores económicos del espectáculo, sufridores de la piedra y el sol, que se tragan muchos kilómetros para ver lidiar un hierro legendario con la única intención de ver un atisbo de pureza, de la grandeza del rito atávico, cuando acontece, para recordar que cuando hay un toro bravo e íntegro en una plaza, toda la verdad de la muerte se hace presente en la vida.

The sheaths of  
swords rattle  
As after years  
of endurance  
Brave men set  
out

To tread upon the first frost of the year.\*

*Poema de despedida de Yukio Mishima.* ●

### BIBLIOGRAFÍA

- ANGO, S. *Sobre la decadencia*. Satori. Gijón, 2020.
- APAOLAZA, F. *El hombre que enseñaba a los toreros a morir*. Las Provincias, 2013.  
<http://www.lasprovincias.es/rc/20130731/mas-actualidad/cultura/fallece-antonio-corbacho-201307311740.html>
- CLEMENTE, L. *José Tomás en Nimes. La hazaña de un hombre, un sueño cumplido*. La esfera de los libros. Madrid, 2013.
- CHAVES NOGALES, M. *Juan Belmonte, matador de toros*. Alianza. Madrid, 2006.
- MANRIQUE, W. *La voz de Yukio Mishima preludia su arte y su muerte*. El País. 2015.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/30/actualidad/1448907618\\_436218.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/30/actualidad/1448907618_436218.html)
- MISHIMA, Y. *El sol y el acero*. Alianza. Madrid, 2010.
- MISHIMA, Y. *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*. La Esfera de los Libros. Madrid, 2006.
- NITOBÉ, I. *Bushido, el código ético del samurái y el alma de Japón*. Miraguano. Madrid, 2016.
- SUZUKI, D.T. *Budismo Zen*. Kairós. Barcelona, 2017.
- VIVES, J. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Satori. Gijón, 2010.

\*Las vainas de las espadas se agitan después de años de resistencia. Hombres valientes parten para marchar sobre la primera helada del año.

BERTA VIAS MAHOU / Escritora y traductora



# En la máquina del tiempo tras las huellas de El Otro

Sáez Fernández (José), *El Otro*. Matador de toros, nacido en Pozo-Alcón (Jaén) en 1945, cuyo apodo se fundamentó en el gran parecido físico que tenía con el famoso espada Manuel Benítez (*El Cordobés*), semejanza que trataba de acentuar con peinado y ademanes...

**U**nas cuantas frases junto a una fotografía en una reedición actualizada de la enciclopedia taurina de José María de Cossío, leídas durante una corrección de pruebas en el verano de 2007, fueron la primera puerta que se abrió. Una escotilla que me transportó de golpe a los tiempos en los que nuestro país se paralizaba cada vez que en televisión retransmitían una corrida del Cordobés. Los albañiles dejaban de trabajar. Y las amas de casa se sentaban en el sofá para no perder detalle. Junto al televisor. O la radio. Allí, en aquellas pocas palabras, en especial en el triste mote, El Otro, que menudo sobrenombre, pues estoqueadores y rehileteros suelen buscar la suerte y expresar el poderío hasta en sus alias, haciéndose llamar, por ejemplo, El Gallo, El Formidable, El Terremoto, El Bala, El Temerario o El Fortuna, para impresionar y hacerse valer, aunque también los hay que responden a otros que más bien son una inmundicia,

El Fambre, El Periquito, El Agujetas, El Sepulturero, El Gangrena o El Mamón, allí, como digo, en aquellas palabras, se adivinaba una historia digna de una obra de Plauto, de Molière o de Kleist.

Una historia de duplicados con sus Anfitriones, sus Sosias y sus gemelos o mellizos. Con sus *Doppelgänger*, sus alter ego y sus sombras. Digna también de Dostoievski, de Stevenson o de Joseph Conrad. Y de Kafka. Repleta de confusiones, enredos, desdoblamientos y disfraces. Pero a la vez era una historia real que habían vivido muchas personas que quizás aún estarían en este mundo. A las que tal vez aún se podría encontrar en los alrededores de las plazas de toros repartidas por España. Tras algunos titubeos y después de estar un tiempo ocupada en otras cuestiones, rematando el libro anterior, una novela sobre los últimos años en la vida de Albert Camus y las amenazas que recibió, comencé a tomar notas. Corre el año 1963 y a sus dieciocho el jiennense José Sáez trabaja como albañil en Valencia y entrena en una Escuela

**La cara que tiene en el rostro, aun siendo la misma de siempre, es de la noche a la mañana la de otro hombre, nada menos que El Cordobés.**

de Toreros con el ánimo de convertirse en matador, una de las pocas profesiones que en aquellas décadas brindaba a la enorme muchedumbre de españoles sin recursos y sin estudios la oportunidad de salir de la pobreza. Cuando de pronto un día José descubre que su cara ha dejado de ser la suya.

La cara que tiene en el rostro, aun siendo la misma de siempre, es de la noche a la mañana la de otro hombre, nada menos

que El Cordobés, quien desde hace pocos meses y tras muchos esfuerzos por abrirse camino en los ruedos, arrastrado por un ciclón de entusiasmo y fervor, ha saltado hasta tal punto a la fama que, en un abrir y cerrar de ojos, se le considera el diestro más célebre de todos los tiempos... En 2010 me puse a investigar en serio con la ayuda de mi marido, de quien en realidad fue la idea de esta novela. Y la imaginación no tardó en ponerse en marcha. Enseguida surgió el título: *Yo soy El Otro*. El libro debía empezar con José Sáez contando su historia. Puede usted meter el yo en el título, sugiere el ex torero en el primer capítulo («Protesto. Una vida en la cuerda floja»). Y escribir así con entera libertad sobre ese Otro que imitaba al otro... También en esas primeras páginas el personaje principal, como quien indulta a una res, absuelve a la autora de este modo: Yo se lo iré pintando todo con mis palabras. Y usted lo escribirá con las suyas... En efecto. El libro poco después pasa a la tercera persona.

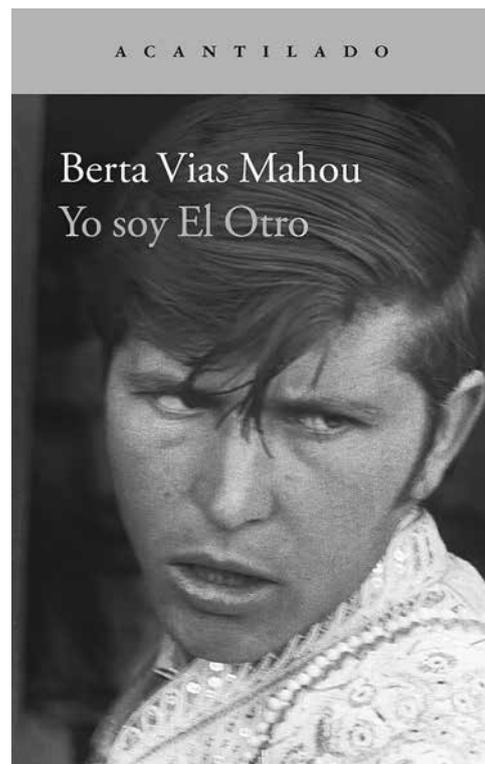
Aunque protagonista y escritora vuelven a dialogar en el capítulo central y de nuevo en el último, a pesar de que ella no dice ni mu. Y lo demás, sigue diciendo José, lo que le haga falta, lo que considere que le viene bien para sus intenciones, porque seguro que no quiere escribir sobre toreros y banderillas, seguro que todo eso no es más que una excusa o un mero telón de fondo, se lo inventa, aunque no tendrá que inventar mucho, porque mi historia es un caramelo. Un caramelo con cierto regusto ácido. Mi vida es la historia de un fracaso, como la de todo el mundo. Y el que crea lo contrario tiene tiempo para darme la razón... Y así fue. Aquella historia de espejos y espejismos tenía que ser apta para todo tipo de lectores adultos. Tanto para aquellos a los que les apasiona la tauromaquia como para quienes no sólo no les interesa demasiado, sino que hasta la aborrecen. En tono de comedia agrídulce, hablaría del éxito y del fracaso, esos dos monstruos que devoran la existencia de tantas personas. De la suerte y de la maldición, que también son las dos caras de una misma moneda. De la identidad y de la locura.

Y de los entresijos de una profesión que, como tantas denominadas artísticas, depende en gran parte de los vaivenes de la opinión pública, caprichosa y a menudo ignorante y arbitraria, de los tejemanejes de los más poderosos y del buen o mal hacer de los responsables de los medios de comunicación, que tanto alientan el deseo que sienten muchos de emular a otro e incluso de tratar de convertirse en otro. Escribir sobre un matador de toros no es en realidad muy distinto de hacerlo sobre una fotógrafa como Vivian Maier. O sobre un personaje tan real y conocido en el mundo entero como el premio Nobel de Literatura Albert Camus. El escritor en sus libros acaba hablando la mayor parte de las veces sobre lo que le afecta de forma más directa. En este caso, la novela se puede leer como una metáfora del artista, de sus preocupaciones y contratiempos. Pero más allá de los paralelismos entre esas actividades más o menos vinculadas al arte, como son las de torero, novelista o fotógrafo, y de que Vivian Maier no quisiera ser descubierta y José Sáez, en cambio, no buscara otra cosa, había una diferencia fundamental.

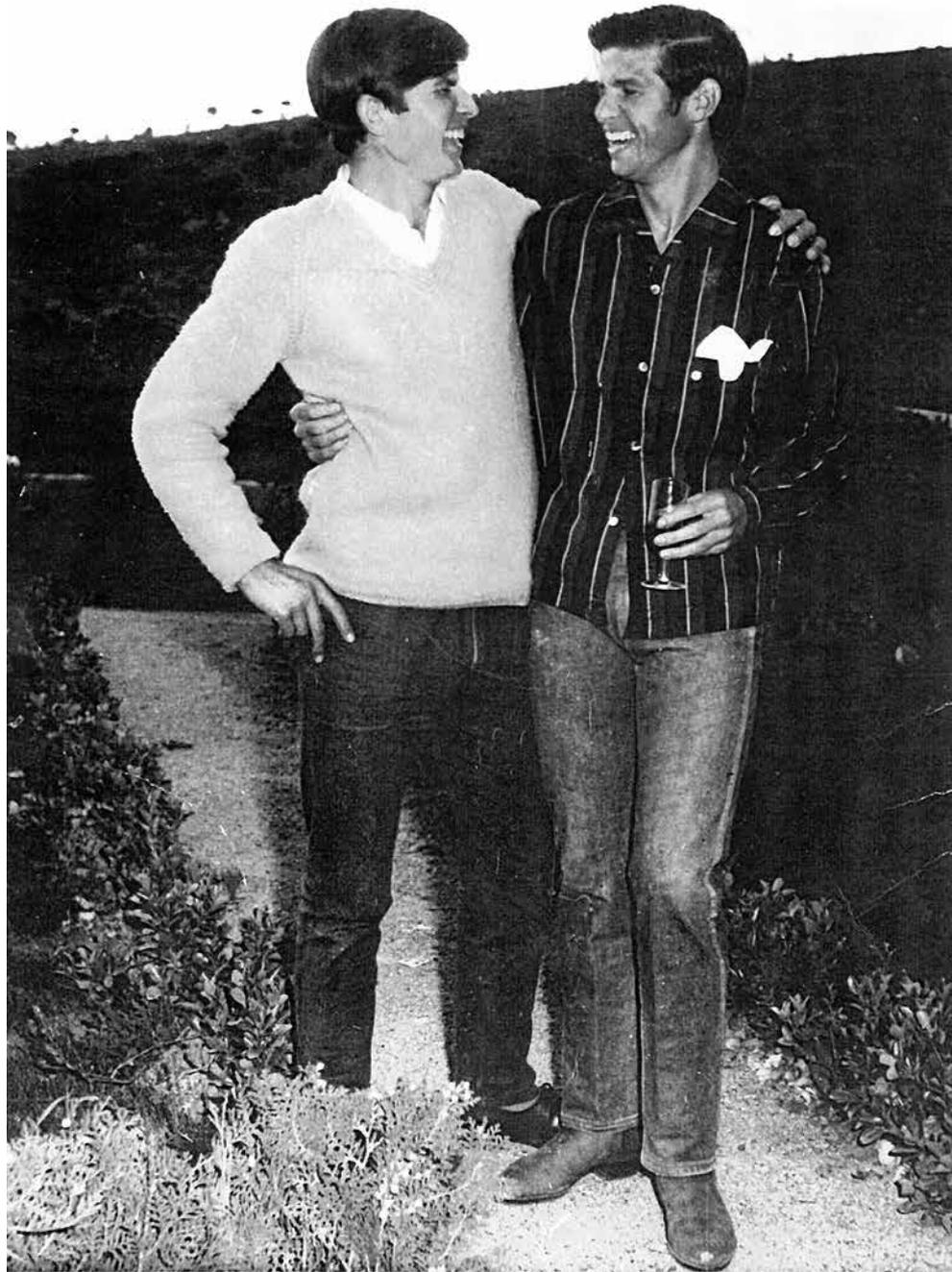
**V**ivian Maier estaba muerta, como lo estaba Camus, y, sin embargo, El Otro podía estar vivo. ¿Lo estaría? ¿Le importaría que alguien escribiera sobre él? Encontrar a una persona, aun cuando en otro tiempo gozara de cierta fama, por breve y secundaria que fuera, no resulta fácil, ni siquiera con los medios que entonces ya ponía a nuestro alcance Internet. Y menos cuando esa persona se llama José Sáez Fernández, combinación de nombre y apellidos tan frecuente en esta parte del mundo que andar a la caza de alguien con esa única pista es como buscar una aguja en un pajar. La sucinta entrada en el Cossío decía también: este modesto espada, que reside en la actualidad en Paterna (Valencia)... Pronto sabríamos que no era cierto. Hacía mucho que ya no vivía allí. Si bien la ciudad de las fiestas josefinas acabaría por ser otra puerta por la que colarse. En realidad, el portón por el que llegamos hasta él. Pero aún pasaría bastante tiempo y entre tanto había que ir avanzando en la escritura. ¿Por dónde empezar cuando uno no quiere que un libro sobre un torero esté cuajado de picadores, alguacilillos y monosabios? Por lo más vistoso.

El traje de luces. Caminando un día por el Madrid de los Austrias un cartel en un escaparate llamó poderosamente mi atención. ¿Cuánto tiempo lleva buscando una muleta que no encoja?, se leía allí. Me pareció surrealista. Jamás se me habría ocurrido buscar una muleta y mucho menos que al lavarla pudiera encoger. Empujé aquella refulgente puerta de espejos y entré. Una rumana muy amable e instruida en la materia me explicó todo lo que le iba preguntando y hasta me dejó tocar las prendas. Prendas que, con su apretada costra de adornos, eran como corazas de pedrería, aunque poco protegen, y que me trasladaron a la Edad Media, a la época de los caballeros andantes, y a la infancia, a las tardes en el taller de alta costura de mi abuela, donde mi hermana y yo con algunas de nuestras primas jugábamos entre alfileres, maniqués acéfalos, lentejuelas y oropeles. De ahí surgió la idea de que José Sáez probara su parecido con el otro en una sastrería de toreros. Allí tenían que tomarle por El Mechudo. Un paso más allá del espejo, después de haberse enfrentado con el mismísimo Benítez, cosa que ocurrió bastante pronto.

Y tras frecuentar alguna que otra de las sastrerías taurinas que aún quedaban por entonces en España, como las de Justo Algaba en Sevilla o en Madrid, la que de verdad inspiró la novela, aunque la situé en Valencia, donde paraba El Otro el año en el que transcurre ese capítulo, fue la de Fermín en Madrid, en la calle de la Aduana. El interior en ella seguía siendo de otro tiempo. Un traje de segunda mano a un torero le puede costar la vida, afirma Lupe, la hermosa y joven dependienta de la sastrería a la que acude el jienense en *Yo*



Portada del libro *Yo soy El Otro*. 2015.



El Otro (izq.) y El Cordobés.

soy *El Otro*. El traje de luces tiene que estar hecho a medida, porque si no el diestro puede perder la concentración en cualquier lance y encontrar la muerte... Pero, ¿a cuántas corridas había ido yo hasta entonces? Se podían contar con los dedos de una mano y aún sobraban. Había visto alguna de niña y siendo muy joven en televisión. En la época gloriosa de El Cordobés. Cuando no había más que un canal. En blanco y negro. Y había asistido a una en Las Ventas, pues conocí a un filósofo, al que todo el mundo llamaba Parménides, que trabajaba allí. Así que decidí ir a unas cuantas más.

Y visitar algún museo taurino. En ellos di con personas muy sabias, como Gloria, descendiente de varias generaciones de ganaderos, que nos enseñó la plaza de toros de Aranjuez con su pequeño e interesante museo, o el doctor Llorca, médico y director del Museo Taurino de Alicante, una galería circular, como el rueda al que abraza. De lo que vi en las vitrinas y de lo que me contaron saqué muchas ideas. También había que acercarse a ver una corrida en un pueblo, como aquellas en las que solían muletear *El Otro* y tantos noville-

ros en sus inicios. Elegimos Lucena, en Córdoba. El ambiente en los tendidos del coso de Los Donceles aquella tarde de septiembre de 2010 se veía animado, aunque apenas asistió casi nadie. Poco más que cuatro atolondrados de la localidad y dos lunáticos que venían de Madrid porque querían escribir sobre un torero de los años sesenta caído en el olvido. Las faenas de los días anteriores durante la Feria de la Virgen del Valle, al parecer, habían sido muy malas. Hacía mucho calor y la mayoría aquel viernes, día de san Agabio de Novara, decidió no acudir. Pero el espectáculo fue soberbio.

Con una ganadería de renombre, la de Fuente Ymbro, de reses similares a las de Domecq, pero sin culipollo, y una terna de espadas prometedora: el manchego Víctor Puerto, el francés Juan Bautista y Matías Tejela, torero de Alcalá de Henares que anunciaban «de buen corte» y que me deslumbró, no sólo por sus maneras, sino por su gallardía. Al día siguiente en los bares de Lucena no se hablaba de otra cosa que no fuera la excelencia de aquellos tres hombres y todo el mundo maldecía su

sombra por no haber ido a la plaza. Entre tanto, gracias a una búsqueda metódica, descubrimos que en un blog se hablaba de la que se armó en San Antonio de Requena cuando un tal Lorenzo Ibáñez y su primo Manolo, el frutero, apodado El Cordobés por ser ferviente seguidor de Benítez, organizaron una visita de José Sáez al bar de Loren, el Lorencini, para dar una alegría a los integrantes de la peña taurina de El Cordobés en el

pueblo, un pueblo que, como tantos por entonces en España, no tenía plaza de toros, por lo que cada año para celebrar sus fiestas alquilaba una portátil, tinglado que desaparecía en cuanto lo hacían los diestros.

**A** falta del verdadero Cordobés, los Ibáñez colaron uno falso, aunque prácticamente idéntico. Y allí el último sábado de abril de 1963 se produjo uno de los episodios más rocambolescos en la vida de El Otro, epítome de lo que sería su trayectoria como doble del otro. El autor del blog, Tono Carrascosa, nos facilitó el número de teléfono de Lorenzo Ibáñez. Y tras comprobar lo prolijo de su memoria y su carácter cariñoso nos fuimos a conocerle. Hacía mucho que el Lorencini no existía, pero en el pueblo seguían algunas de las personas que aquella noche recibieron a José Sáez, como Loren y su mujer, Celia. Y aunque Manolo Ibáñez había muerto, allí estaba su hijo Jorge, que de niño conoció tanto al Cordobés como al Otro. Loren nos enseñó los dos garajes que tenía llenos de carteles taurinos y de fotos de la época. Allí vimos por primera vez la impresionante fotografía en la que aparecen José Sáez El Otro y Manuel Benítez, el otro, cogidos por el talle, riendo y bebiendo como hermanos gemelos en la finca de El Cordobés en Villalobillos durante la fiesta que dio para celebrar que por fin había tomado la alternativa.

Los pormenores que Loren recordó de la noche en la que el de Jaén fue a su bar haciéndose pasar por el de Córdoba abrieron otro portillo. Todo el mundo se tragó la bola, hasta quienes seguían al Kennedy por los ruidos de toda España e incluso habían hablado con él. Con la boca abierta. Pepe el Matorras, Toni el Sordo, Manolo el Rata, José Gómez, el alcalde, Jacinto, el vicepresidente de la peña de El Cordobés en San Antonio, Maxi el Haba, Nicolás el Rojo, Emiliano, el herrero, Salvador Zahonero, el secretario de la peña, Dionisio el Maceta, el más entendido en cuestiones taurinas, y hasta el tío Fidel, conocido en todo el pueblo por ser un incrédulo. Paco el Fotos tiró carretes y más carretes, sin darse cuenta tampoco él de que aquel joven no era el que

## Organizaron una visita de José Sáez al bar de Loren, el Lorencini, para dar una alegría a los integrantes de la peña taurina de El Cordobés en el pueblo.

El Otro y El Cordobés rodeados de una multitud.



decían, a pesar de que había inmortalizado cientos de veces al Ciclón de Palma del Río. Manolito, anda, hazte una foto conmigo, le decían todos a José. Cuando al cabo de varias horas comiendo, bebiendo y retratándose con el que todos creían que era el Renco alguien cayó en la cuenta de que Benítez tenía que estar en Toulouse, donde toreaba al día siguiente. Expresaron sus sospechas, la duda creció hasta dejar de serlo, empezaron los insultos y los Ibáñez tuvieron que sacar de allí a su Cordobés de pega, y no por la puerta grande. Allí, en Requena, decidí que en el libro Loren encontrara al Otro en una sastrería de Valencia. Convencido de que la ropa sirve para hacerse pasar por otro, para parecer lo que uno no es o lo que uno quiere ser, para medrar, pero también para que a uno lo desprecien, José se encarga un buen traje de luces. En la sastrería, Loren, presidente de la peña de El Cordobés en San Antonio, le toma por el que no es, a pesar de que conoce a Benítez en persona, y, cuando se da cuenta de su error, le pide que vaya a su bar. También El Litri entra allí y trata al de Jaén como si fuera el de Córdoba. ¿El hábito no hace al monje? Lo primero que hace el monje es ponerse el hábito para que los demás sepan que lo es, es decir, lo que es. Si te vistes de pastor, no eres más que un rehalero. Si lo haces de albañil, tal vez no sepas nada del oficio, pero serás un alarife para todo el que te vea. Si de carnicero, con delantal y la macheta en alto, un desollador.

**Y** el torero, como un ídolo, debe dorarse para ser adorado... Jorge Ibáñez nos acompañó por el pueblo y nos enseñó el teatro García Berlanga, llamado así por don Fidel, abuelo del cineasta y político comarcal que favoreció los intereses vinateros de la zona. En el interior en otro tiempo estuvo el Lorencini, el bar que tantas alegrías y sorpresas deparó a sus paisanos. Sale en una de las películas de Joselito, el niño de la voz de oro, el ruiseñor de las cumbres, nos contó Jorge. Loren le enseñó ahí dentro a jugar al billar en la mesa que tenía en el local, donde se celebraban los banquetes de boda, los bautizos y las comuniones de casi todos los sanantoneros. Celia le ayudaba a atarse las botas y a vestirse. En la cinta se ve la fachada del teatro y el interior del bar. Y a Loren con su chaqueta blanca y su corbata negra sirviendo en la barra... Al despedirnos, Jorge prometió echarnos un capote y averiguar el paradero de El Otro. Voy a hacer de detective, bromeó. Hablaré con todos los maetillas y subalternos que conozco en Valencia. Aca-baré dando con él... Entre tanto nosotros seguimos buscando información en archivos.



Portada de la revista *Semana* del 12 de junio de 1965, con El Otro en helicóptero.

Expresaron sus sospechas, la duda creció hasta dejar de serlo, empezaron los insultos y los Ibáñez tuvieron que sacar de allí a su Cordobés de pega, y no por la puerta grande.

En la Hemeroteca de Madrid la revista *Semana* del 12 de junio de 1965 hablaba del viaje, ampliamente ilustrado, que José Sáez El Otro había hecho hasta Brihuega, un bonito pueblo de La Alcarria, en helicóptero y vestido de luces para inaugurar la plaza de toros de La Muralla, porque El Cordobés al final no lo pudo hacer por motivos de seguridad. Enseguida nos fuimos para allá, donde la compuerta por la que a veces se consigue llegar al pasado se volvió a abrir. A un labrador de cierta edad que se acercó por el campo le pregunté si había sido testigo de aquel suceso. Dio un respingo y arrugó la nariz y el ceño. Aún lo veo llegar por el aire, dijo. Y, señalando el punto por el que debió de aparecer la aeronave, añadió: Nos engañaron. No era El Cordobés... Pero nadie les mintió. Aunque tampoco nadie desmintió el rumor de que iría el de Córdoba. El que viajó hasta allí volando y descendió entre ovaciones encontró a una muchedumbre que no deseaba más que rozarle las ropas, como si se tratara del Mesías. A aquel labriego y a otras muchas



La policía armada acompaña en los alrededores de Las Ventas a José Sáez, al que el público confunde con El Cordobés.

personas allí, como tantas veces entonces por toda España, les engatusó el parecido.

Y las ganas de ver al otro, en lugar de al Otro. Poco después me acerqué a un corrillo de hombres que charlaban en un banco junto a la iglesia de san Felipe, donde las mujeres escuchaban misa. ¿Alguno de ustedes recuerda cuando trajeron aquí en helicóptero a un torero que era un calco físico de El Cordobés? Uno, bien vestido y con gafas, se acercó y empezó a cuchichearme al oído. Yo era el asesor taurino del alcalde entonces, confesó orgulloso. Soltero, no tenía que esperar a que acabara el servicio religioso, así que nos fuimos con él a dar una vuelta y a tomar unos vinos. Y confirmamos lo que ya sabíamos. Que la mayor parte de la gente no quiere hablar más que del famoso, por más que tú quieras que te hablen de la réplica. ¿Es usted periodista?, me preguntó el antiguo consejero de la villa al ver que tomaba apuntes en una pequeña libreta mientras él hablaba de ciertos tejemanejes en el ministerio de Gobernación franquista. No, respondí. Escritora... El hombre, quizás convencido de que los novelistas no somos más que reporteros en decadencia, siguió con su cháchara. Hablando de cacerías de alto nivel en la zona.

Entre tanto, seguía la incógnita de si José Sáez estaría vivo. Jorge Ibáñez, el sobrino de Loren, iba a menudo a Valencia y frecuentaba los bares y corrillos en torno a aquella plaza en la que tanto había toreado El Otro. Los Caracoles,

Los Galayos, El Tanque... Vive en Noruega, dijo un día por teléfono. Pero no había modo de ponerse en contacto con él. Vive en la costa, informó otra vez al cabo de un tiempo también por el móvil. En Levante. Ha puesto un chiringuito y así se gana la vida... Pero tampoco se sabía en qué tenderete ni en qué rincón del litoral. Vive en Mallorca, aventuró en la siguiente llamada.

Dio un braguetazo. Se casó con una rica...

Aquello parecía un poco más concreto, pero seguía sin haber forma de hablar con él.

Ni en aquel punto impreciso del Levante peninsular ni entre los glaciares y los fiordos del país escandinavo ni en isla alguna del archipiélago balear. Y perdimos la esperanza no ya de conocerle, sino de saber siquiera si estaba vivo. Hasta que un día, al cabo de unos meses, Jorge volvió a llamar para decir que El Otro vivía en Gran Canaria. ¿Sería verdad? ¿O en la siguiente conversación pararía en Japón?

Pero al fin tenía un número de teléfono. Se lo había conseguido un hermano de Curro Valencia, subalterno que en 1996 murió de una cornada en la plaza de toros de Valencia. Había trabajado como alicatador con un hermano de El Otro que aún vivía en Paterna. Jorge ya había hablado con el mismísimo José Sáez, que no tenía reparo en que la novelista se pusiera en contacto con él. Cuando le llamé se mostró simpático y favorable a que fuéramos a hacerle una visita. También al hecho de que se escribiera un libro sobre él. Para quitarse la espina de su fracaso. Al decirle que ya estaba muy avanzado, desde el mayor de los respetos, se echó a reír y, con su marcado acento jienense y una pizca del ralentí canarión que se le había ido adhiriendo a la lengua al cabo de tantos años de vivir en la isla, concluyó: Mujer, a mí ya todo me da igual. Qué me importa que digan que yo era bien parecido o contrahecho... En cuanto tuvimos ocasión nos fuimos a Gran Canaria, una isla que parece de otro planeta. Lunar. Y durante las cuatro jornadas de un puente de octubre de 2012 protagonista y autora avanzamos en el conocimiento y la confianza.

**El primer día José Sáez se acercó hasta el hotel y mantuvimos una charla en el hall. Aprobada la inspección, al día siguiente vino con su hija Elena a recogernos en su furgoneta.**

**E**l primer día José Sáez se acercó cautelosamente hasta el hotel y mantuvimos una charla en el hall. Aprobada la inspección, al día siguiente vino con su hija Elena a recogernos en su furgoneta. Damos un paseo y nos sentamos en una terraza a beber unos refrescos. Matadores y banderilleros miden cada milímetro que separa su cuerpo de los ojos del morlaco. El Otro nos citaba, nos paraba, cargaba la suerte, templaba, remataba con mando y ligaba sin moverse. El tercer día fuimos a cenar a un restaurante al aire libre. Vinieron Elena y su madre, la segunda mujer del ex torero. De pronto en un pequeño escenario empezó a actuar un doble de Michael Jackson. Nos miramos y nos echamos a reír. Estos señores, le dijo José muy ufano al camarero, conocido suyo, llevan más de dos años buscándome... El cuarto día dio un paso más y nos invitó a comer en su casa. En un lugar en lo alto. Lomo Los Azules. En San Bartolomé de Tirajana. Una rica paella que el de Jaén, con ademanes de profesional, preparó junto a su huerto, donde desde hacía un tiempo cultivaba habichuelas para venderlas en el mercado central. El Merca.

En la casa apenas se veían huellas de sus años por los ruidos. Unas cuantas fotos enmarcadas en el vestíbulo. La hija no sabía gran cosa de aquellas correrías. El Otro apenas contaba nada. Cuando de repente abrió una puerta y nos invitó a pasar a un cuartito. Aquello fue la apoteosis. Y una vez más nos catapultamos al pasado. Había allí muchos recortes de periódicos y revistas,



José Sáez en familia.

carteles de corridas y hasta fotos originales. Todo desordenado, guardado de cualquier forma. No le quedaban trajes, ni espadas, ni muletas ni fundones. Todo lo había ido regalando a los amigos. Pero tenía allí fotografías que eran verdaderos tesoros, porque daban testimonio del parecido tan grande entre ambos toreros, un parecido mucho mayor que el que pueda haber entre El Cordobés y cualquiera de sus hijos. Y a pesar de los siete años de diferencia. En una se veía a Sáez escoltado por varios grises en la calle, junto a Las Ventas, después de que le sacaran de su asiento y de la plaza, porque todo el mundo creyó que el que estaba allí sentado era Benítez, con lo que se montó un fenomenal alboroto en la grada y la lidia se detuvo.

En otra instantánea, tomada poco antes en el interior, se masca la emoción. Con las caras de todos vueltas hacia el tendido en el que estaba El Otro, olvidando el espectáculo por el que habían ido allí y que se desarrollaba allá abajo, en la arena. En otra se ve a los dos jóvenes junto al Mercedes de El Pelucón, una de las pocas imágenes en las que están juntos, porque sin duda al quinto Califa aquel parecido y aquellas coincidencias pronto dejaron de hacerle gracia. No olvidemos que uno de los muchos apodosos que tuvo fue el de El Pistolero. Él mismo cuenta en un documental (*El Cordobés, Leyenda Viva*) cómo consiguió echar al doctor Gaona, empresario de una de las plazas más importantes del mundo (la Monumental de México), y cómo también allí encañonó con su propia pistola a unos sujetos que pretendían hacerle trampas en el sorteo de las reses. En otra imagen, Ovidio, mozo de estoques de El Otro, aparece a sus pies, vistiéndole. José Sáez, en su papel manolístico, abarquilla la postura y contrae el rostro bajo el flequillo para parecerse aún más al otro, poniendo una de sus caras menos suyas y más requetecordobesas.

En 1965, el año en el que voló a Brihuega en helicóptero, se produjo otro de los episodios más descabellados en la carrera de El Otro, que fue hasta Tordesillas para hospedarse allí una noche con la intención de torear en el coso de El Arrabal, la plaza de Medina del Campo, aunque por culpa de los manejos de su apoderado, el señor Galdeano, un granadino que debía de

soñar con convertirse en el nuevo Pipo, el joven espada ese día dio con sus huesos en la cárcel. En la recepción del Parador a un hombre con canas en las sienes le pregunté si recordaba a un diestro que parecía un duplicado de El Cordobés y que había ido por allí a mediados de los sesenta para torear en la villa de Medina. ¿Que si me acuerdo?, contestó. Yo era un niño, pero sí, menuda la que se armó... Y nos indicó dónde le reservaron habitación, en la que no llegó a pernoctar, sólo pudo cambiarse de ropa. En un pequeño hotel a orillas del Duero. Quise ver la cárcel en la que Sáez pasó una noche encerrado. Una noche en la que debió de tomar la decisión de cambiar el rumbo de su vida, de abandonar aquel laberinto de identidades en el que se había metido.

**G**racias a la escritora Rebeca García Nieto pude contactar con el cultísimo Antonio Sánchez del Barrio, director de la Fundación Museo de las Ferias, que, además de proporcionarme documentación sobre el suceso, organizó una visita al Palacio Real Testamentario, en el que se dice que murió Isabel la Católica. Nos acompañó el hijo del guardia encargado de la custodia de los detenidos aquella noche en la que El Otro tuvo que ingresar en el calabozo. El cuarto en el que dormían los presos comunes cuando el novillero estuvo allí es en el que, para amenizar el Centro de Interpretación de Isabel I de Castilla, han colocado un camastro que representa el lugar en el que, al parecer, hizo testamento la reina. Y mientras los turistas que había allí ese día escuchaban con atención lo que el guía de aquel curioso museo les contaba de los antecedentes renacentistas del edificio, a nosotros Julián, el simpático hijo del guardia encargado aquella noche de hacía casi cincuenta años de vigilar a los reclusos, nos trasladó a otro pasado más reciente, pero sin duda más oculto. El de aquella construcción cuando funcionó como cárcel.

No había sido fácil dar con ella. Sáez no recordaba su emplazamiento. Y nadie en la localidad durante una primera visita supo indicarnos dónde estaba el trullo en tiempos de Franco. Aunque lo teníamos delante de las narices.

En uno de los lugares más visitados de Medina del Campo. En la plaza mayor. Engalanado con esculturas y banderolas. Si sigue por este camino, le dice allí

en el libro un periodista profeta, será usted flor de un día... Y así fue. Tampoco el apodado se muerde la lengua: Los toreros como tú se visten en una miserable confitería... El desprecio no necesita de las clases sociales. Para conocer los orígenes de El Otro, fuimos a la aldea de El Fontanar, donde nació en 1944 –y no en 1945 como dice el Cossío–, junto a Pozo Alcón, en la sierra de Cazorla.

La casa es de una pobreza formidable. Y cuando escucho a alguien hacer un comentario despectivo sobre quienes se juegan la vida en los cosos intento explicarle

de dónde salieron tantos hombres como Sáez o Benítez. De unas casas que parecen gateras. De una vida de pelagatos, durmiendo en los muelles de algún puerto o en el cobertizo de un cementerio.

Y pidiendo para comer a la entrada de una iglesia o teniendo que robar, atravesando campos y carreteras con el hatillo al hombro, hiciese frío o calor. Tampoco quisimos perdernos el ambiente de los bares y cafetines que aún hay en torno a la plaza de toros de Valencia, una plaza que recuerda a un anfiteatro romano. Nos hospedamos en el Astoria, en el que en otro tiempo solían hacerlo los toreros. Entre ellos, también El Cordobés. En el hotel ya no se veía vestigio alguno de aquella época. Sin embargo, en uno de los pocos

**Nos hospedamos en el Astoria, en el que en otro tiempo solían hacerlo los toreros. Entre ellos, también El Cordobés. En el hotel ya no se veía vestigio alguno de aquella época.**

bares taurinos que aún quedaban en los alrededores de la plaza entablamos conversación con un hombre acodado en la barra que resultó ser un vendedor de tutús y que me proporcionó más detalles e ideas que cualquier experto en tauromaquia en todo el tiempo que duró el proceso de escritura de la novela. No llegamos a saber su nombre y no he podido darle las gracias. En aquel bar, según me indicó al irnos, un señor, a punto de cumplir los cien años, que había toreado con Manolete, se sentaba cada día en la terraza a tomar su café y a charlar con quien se acercara. Era cierto.

Allí estaba a la mañana siguiente. Pero sólo le observé de lejos, consciente, después de tanto andar de acá para allá tras las huellas de El Otro de que la mayoría de las personas no quieren hablar más que de sí mismas o de los famosos con los que estuvieron, no de un simple imitador, que además no triunfó, sino todo lo contrario. Allí, en el hotel Astoria de Valencia, a pesar de que ya no se parecía en nada a lo que fue, imaginé el encuentro entre el original y la réplica. A José Sáez a la entrada en medio de ráfagas de falleras, atrapado en un enjambre de mujeres jóvenes y hermosas convencidas de que era Manuel y no José, mujeres como hadas libando a su alrededor, pidiendo autógrafos entre rumores de camisa loca y nubes de oro, con sus trajes también de luces, aunque los suyos fueran mullidos y suaves, mientras al de El Fontanar le parecía que la sangre en las venas le abría mil bocas. Y se sentía flor, verde, almendro, árbol al que de pronto le crecían ramas. Y que los dedos se le volvían zarcillos, trepadores, ensortijados... Y así lo cuento en el capítulo titulado «Que grite la talega o el orinal, el rosario o la revolución».

**P**oco después José Sáez nos sugirió que fuéramos a conocer La Caleruela, una pedanía de Villacarrillo con una sola calle, muy cerca de Santo Tomé, el lugar donde de verdad se crió. Y que lo hiciéramos durante la fiesta del emigrante que se celebra allí todos los años a comienzos del mes de agosto. Él estaría también. Solía acudir cada año para visitar a la familia que aún vive por allí o que, como él, se acerca al pueblo en esas fechas. Hará mucho calor, le dije. Pues dormimos debajo de un olivo, respondió entre risas. Nos quedamos en la pensión El Mirador, en la calle Peal de Becerro. Y allí conocí a un simpático tropel de primos suyos, aunque el que se llevó la palma fue Javier Gámez Guerrero, maestro en el pueblo vecino del mismo nombre, que, entre otras muchas cosas, lo sabe todo de la familia y de esa zona de Jaén y de sus gentes. Y una vez más pude ver la pobreza en la que vivieron tantas personas en aquellos tiempos en los que una gran mayoría de los españoles intentaban prosperar como fuera o ni siquiera soñaban con lograrlo, porque el pasado, el presente y el futuro para ellos eran completamente negros.

Santo Tomé es hoy un municipio floreciente. Pero en La Caleruela José de niño ayudó a construir el cortijo en el que se quedaron a vivir con sus propias manos, haciendo adobe y cogiendo agua del río. Unas manos enormes que son una gran ventaja para alguien que quiere dedicarse al toreo. Unas manos con las que una tarde en la piscina de la casa de un primo suyo barajó el montón de folios en el que estaba ya escrita la novela de su vida. Va a estar muy bien, dijo sin haber leído una sola palabra. Y aún hoy día no la habrá leído. Como tantos otros españoles cuando él era niño, no pudo ir a la escuela. Aprendió a leer mucho después. Con tebeos del Capitán Trueno. Jaén, dice en *Yo soy El Otro*, y no es porque yo haya nacido allí, es una de las provincias más hermosas de Andalucía. ¡Qué digo de Andalucía! De toda España. Con esos paisajes de tierra a veces blanca, a veces roja, plantados de olivos de un extremo al otro, aunque entonces no eran sólo olivos, que se lo han zampado todo, entonces había trigales y dehesas, y esas hojas de

## Después de tantos descalabros, de intentar ganarse la vida en el mundo de los toros sin explotar su parecido con El Cordobés, José Sáez decidió colgar los trastos de matar y marcharse lejos.

un verde suave, azulado, que cuando reciben el viento asoman su envés de plata.

Titilan bajo los primeros rayos del sol de la mañana, con el recencio, aunque también lo hacen al mediodía, cuando el calor aprieta, y con el crepúsculo, cuando la calma del anochecer desciende sobre los campos. Cuando hasta el viento se echa a dormir. O a la luz de la luna y bajo un cielo cuajado de estrellas. Entonces, cuando esas hojas se ponen a temblar, como campanitas, con la más ligera brisa o al compás del zarzagán, la tierra entera se convierte en un inmenso traje de luces... Una de las cosas que más me costó fue dar vida a un torero joven con ganas de comerse el mundo, viendo a un hombre a punto de cumplir los setenta y sin el atuendo de lentejuelas. Entonces recordé al apuesto alcaíno que en Lucena había salido a hombros. Y así logré meterme en el pellejo de El Otro cuando las mujeres se le echaban encima. Se prepara y se entrena uno desde muy joven, casi desde niño, para enfrentarse al toro, dijo Matías Tejela en una entrevista en 2013 a raíz de los problemas que tuvo con el entonces alcalde de Alcalá de Henares, pero no para torear a la gente, ni en la calle ni mucho menos en los despachos...

Esa frase creo que resume el drama que viven a menudo quienes se dedican a una profesión que en buena medida depende de una veleidosa afición, de la prensa y de lo que llaman las altas instancias. Y la puse en boca de El Otro. Al final, después de tantos descalabros, de intentar incluso ganarse la vida en el mundo de los toros sin explotar su increíble parecido con El Cordobés, también en vano, porque su cara parecía seguir siendo una condena, por más que muchos la hubieran considerado como lo contrario, una bendición, José Sáez decidió colgar los trastos de matar y marcharse lejos. ¿Y dónde mejor que a una isla como la de Gran Canaria, en la que, según había oído decir a un locutor en la radio, que hablaba del Observatorio Astronómico de Maspalomas en plena carrera espacial, siempre hacía buen tiempo? Además, allí no había ganadería de reses bravas ni lidia alguna. Así que allá se fue. Pero quiso el destino burlarse de su decisión, porque poco después construyeron en Las Palmas una plaza de toros, a la que los cornúpetas llegaban mareados después del movido viaje por mar.

Pese a que su nombre había perdido fuerza, dice al final la entrada que el Cossío dedica a José Sáez El Otro, tomó la alternativa el 11 de abril de 1971 en Las Palmas de Gran Canaria al cederle Blas Romero (El Platanito) la muerte de un toro del hierro de Martín Peñato. Actuó de testigo de la ceremonia el torero inglés Henry Higgins (Cañadas). El festejo lo había abierto la actuación de la rejoneadora Pierre Le Bourdier (La princesa de París)... Aquella debió de ser una alternativa de esperpento, digna de una película de Cantinflas o de Berlanga. Pero José Sáez logró matar el gusanillo de todo novillero. Doctorarse. Convertirse en matador. Aún toreó unas cuantas veces. Pero poco después se cortó la coleta de forma definitiva. En noviembre de 2014 *Yo soy El Otro* ganó el XXVI Premio Torrente Ballester de Narrativa. En agosto de 2016, cuando estaba en el hospital cuidando a mi madre, recibí una llamada de un número desconocido. Buenas, soy Blas Romero, Platanito, se presentó una voz al otro lado del teléfono. He oído hablar de su libro sobre José Sáez El Otro y me gustaría que escribiera uno sobre mí... ●

MIGUEL VEGA / Escritor



# Más allá de la muerte de Manolete en Linares

Manolete no vio el amanecer del 29 de agosto, murió en la habitación número 18 del Hospital de los Marqueses de Linares, y a partir de ese nuevo día nace el mito.

**Y** en Linares, Manolete nunca ha dejado de ser un mito. Se sucedieron, a lo largo de los años, mil y una versiones de lo ocurrido aquel trágico 28 de agosto de 1947. Los tributos y homenajes fueron constantes: el azulejo conmemorativo en la fachada de la plaza de toros; el busto de bronce en los jardines de Santa Margarita; el trofeo taurino que lleva su nombre; el minuto de silencio y las rosas rojas en la arena del tendido 1, donde Manolete fue cogido al entrar a matar, cada corrida de feria celebrada el 28 de agosto; la *suite* del hotel Cervantes, bautizada también con el nombre del matador cordobés... Y, por supuesto, el museo de la Taberna Lagartijo, donde se conservan, como reliquias, muchos objetos del torero e incluso los cuernos de Islero, el toro de Miura que le infirió la mortal cornada. Y los dibujos del pintor Francisco Baños, así como una máscara mortuoria de cera, realizados ante su lecho de muerte que se muestran en el museo El Pósito. Habría que añadir que muchos aficionados también guardan secretamente sus propios recuerdos de aquella tarde: yo tuve ocasión de ver, en una casa de la vecina localidad de Navas de San Juan, una de las medias (de un

color muy pálido y manchada de sangre seca) que llevó puesta Manolete el día de la cogida en Linares; seguramente, algunas prendas quedaron olvidadas en la enfermería de la plaza y no faltarían personas interesadas en recogerlas.

En el mes de febrero de 2022 se presentó en la ciudad de Linares el cartel que conmemoraba el 75 aniversario de la muerte del califa cordobés. Se trataba de una obra del diseñador gráfico Carlos Buendía en la que representa a Manolete vestido de luces en una imagen en blanco y negro, muy al estilo de los retratos cinematográficos; tras su figura, se deja ver una reproducción del cartel anunciador de aquella feria taurina de 1947, una de las farolas adosadas al muro de la plaza y la Puerta Grande. El único tono de color es el rosa en la chaquetilla del diestro, haciendo referencia al terno que vistió por última vez. Es, nuevamente, un homenaje de la ciudad hacia el mito.

Recuerdo perfectamente la primera vez que supe de él, en aquel entonces un desconocido para mí. Mi infancia transcurrió en los alrededores de la plaza de toros, la cual, evidentemente, constituía uno de los escenarios preferidos de nuestros juegos (los encarnados portalones de hierro de los tendidos de sol se transmutaban en magníficos marcos donde encajar nuestros primeros goles). Yo no tenía aún noción alguna de lo que era la fiesta taurina, pero el caso es que recién cumplidos los cinco años instalaron una pequeña estatua en mitad del jardín que ocupaba el centro de la Plazoleta de los Toreros. Solamente llegué a conocer de aquel impasible hombre de bronce su nombre: Manolete; nada supe de su identidad y de su historia hasta mucho más tarde. Lo cierto es que era una estatua modesta, casi camuflada entre el ramaje de

**Mi infancia transcurrió en los alrededores de la plaza de toros, la cual, evidentemente, constituía uno de los escenarios preferidos de nuestros juegos.**

los árboles que la circundaban, y nadie, o casi nadie, se detenía a contemplarla. El personaje era esbelto, estilizado, vestido con una ceñida chaqueta corta; su mano izquierda se apoyaba delicadamente en la cadera y su rostro se mostraba serio, ensimismado, surcado de cicatrices metálicas. Era un torero, obviamente.

**F**ueron pasando los años y la plaza de toros dejó de ser aquel decorado de correrías infantiles para situarse en su auténtica y real dimensión: el templo taurómico donde héroes vestidos con trajes rutilantes eran capaces de dar muerte a bestias armadas con afilados cuernos. La contundente crudeza de la tauromaquia se hacía presente, con todo su colorido, con toda su fascinación, pero también con toda su atmósfera de miedo y de incertidumbre, cada final de agosto, cuando el verano expiraba y septiembre reaparecía con la amenaza de un nuevo curso escolar. En esos últimos días abrasadores de feria, aquella estatua parecía recobrar su protagonismo: el coso taurino bullía de vida y Manolete lo miraba de frente, con su eterno semblante melancólico. Allí, en el rostro de esa estatua estaba el cansancio, la frustración, el miedo de Manuel Rodríguez Sánchez; y, al mismo tiempo, el aplomo, la serenidad, la gallardía, el amor propio, la honradez de Manolete y el enigma de su muerte.

Al serme revelada la tragedia algunos años más tarde, entendí que aquel hombre había muerto en la arena de esa plaza en torno de la cual yo jugaba de niño. Fue entonces cuando comprendí su grandeza y su miseria, cuando comencé a respetar hasta las últimas consecuencias la fiesta de los toros, cuando caló en mí la afición al presenciar por vez primera una corrida en aquella plaza de mi infancia y sacudirme hasta las entrañas las hieráticas verónicas a pies juntos que le recetó al primero de la tarde ese mito local ya en las postrimerías de su carrera: José Fuentes.

El año de la cogida mortal, José contaba con solo tres años de edad; días antes murió su padre, zapatero de oficio, pero no conservaba memoria de ninguno de tan luctuosos sucesos. Sí, en cambio, identificaba en su mente con incontestable claridad los días de feria en su pueblo, cuando los toreros entraban al coso vestidos con el oro de los héroes y él se acercaba desde el

**Al serme revelada la tragedia  
algunos años más tarde, entendí  
que aquel hombre había muerto en  
la arena de esa plaza en torno de la  
cual yo jugaba de niño.**

bar no solo a admirarlos, sino también a concebir, secretamente, sus propias aspiraciones de traspasar alguna vez ese patio de cuadrillas vestido de torero. Esta honda relación con la plaza de Linares lo llevó a convertirse en maletilla, y a enfrentarse por vez primera con una becerrera en la ganadería de Paca Marín, en la cercana población de Vilches. El matador Juan Montero, que tentaba ese día, lo invitó a bajar de la tapia para que diera

los primeros muletazos de su vida, y Fuentes trató de hacerle al animal lo mismo que hacía cuando toreaba de salón... A partir de aquel día comenzó a sentirse torero. Y el destino estaba de acuerdo, porque en la plaza de tientes de la ganadería de Bernardino Jiménez, el banderillero Antonio Rubio, que tentaba ese día con los novilleros de moda –Zurito y el Puri– lo vio torear con una majestuosidad impropia de un chaval en fase de aprendizaje, así que no esperó mucho para comentarlo en la marisquería El Puerto, negocio que regentaba José Sánchez, el hermano de el Pipo, en Córdoba. Aquel se lo hizo saber a su hermano, y el azaroso círculo se cerró cuando José Fuentes, sin creérselo del todo, se vio un buen día ante Rafael Sánchez *el Pipo*, pro-



Manuel Rodríguez Sánchez *Manolete*.

poniéndole su primera actuación en una novillada nocturna sin picadores en su plaza de Linares. José le causó buena impresión a Rafael, a pesar de sus reiterados fallos con la espada. No obstante, el apoderado cordobés, nada más concluir la novillada, emprendió viaje a Madrid sin tan siquiera despedirse del debutante. El 28 de agosto, día grande de feria en Linares, le envió un telegrama apremiándolo para que acudiera a Santa Cruz del Valle, donde tenía que hacer una sustitución. A los pocos días se marcharon juntos para torear una novillada en la localidad vizcaína de Orduña.

En la temporada del año 1963 le hizo firmar un contrato que Fuentes ni se molestó en leer, de este modo se convirtió en su apoderado y lo presentó en todos los ruedos de la geografía taurina: Barcelona, Málaga, Aranjuez, Bilbao, Zaragoza, Guadalajara... fueron seis meses intensos, llenos de triunfos: José Fuentes se había convertido en una primera figura de la novillería. Su categoría aumentó en la temporada siguiente, con tardes memorables en Nimes, en Aranjuez, donde estoqueó seis novillos en solitario, en Valencia. Rafael, amigo de la infancia de Manolete, acuñó un lema publicitario para promocionar a su poderdante: «Linares se lo llevó, Linares nos lo devuelve», en referencia al Monstruo de Córdoba. Pareció acertar de pleno, ya que se iban sucediendo las lecciones magistrales de Fuentes ante los novillos hasta que el Pipo le organizó la alternativa en Málaga: un cartel de lujo para el Domingo de Resurrección de 1965. Su padrino, Antonio Ordóñez, el maestro de Ronda, reaparecía tras una retirada temporal; el testigo fue Carlos Corbacho y los toros, del hierro de don Carlos Núñez. José se convirtió en matador de toros saliendo a hombros. Confirmó en Madrid ese mismo año con reses de Pablo Romero y la misma terna. Y de la capital, a la presentación en Barcelona como matador de alternativa.

**A**quella tarde en Barcelona, José Fuentes le cortó un rabo a un toro de Garcigrande de nombre Comensal. La gente enloqueció en los tendidos mientras lo llevaba embebido en naturales con el ritmo y el sosiego que ambos, torero y toro, tácitamente habían acordado. Y por este acuerdo mágico, incomprensible, pero que a veces los toreros consiguen en sus más grandes faenas, el público estallaba en olés una y otra vez, rugiendo a cada muletazo. Como consecuencia de este éxtasis artístico, dos sombreros volaron hasta la arena del tercio, donde Fuentes proseguía su sinfonía de maravillosos pases naturales. El joven torero lo advirtió: uno lo había lanzado Rafael Sánchez *el Pipo*, su apoderado; el otro, don Pedro Balañá, el propietario y empresario de la Monumental barcelonesa. José, ebrio de inspiración, arrojó el estoque hacia las tablas y recogió uno de los sombreros para volver a la cara del toro y continuar toreando con la muleta en la izquierda, mientras sostenía en la derecha el sombrero del Pipo; aquella estampa desató la euforia de todos los espectadores, que no dudaron en premiar al matador, después de clavar la espada en todo lo alto, con los máximos trofeos. En aquella fracción de segundo, cuando vio los dos sombreros en el ruedo, optó por el del Pipo, acaso porque en su pensamiento prevaleció el agradecimiento sobre la ambición. Uno de aquellos naturales de 1965 con el sombrero del Pipo sostenido en la diestra quedó inmortalizado en una obra en bronce del escultor A. Sainz.

José Fuentes, en su última época, solía entrenar en la plaza de toros de Linares, y uno de los jóvenes que acudían a verlo torear de salón para intentar aprender a ser torero se llamaba Francisco Díaz Flores. Andando el tiempo aparecería anunciado en los carteles como Curro Díaz. Toreó mucho como novillero –siete años de novillero con caballos son muchos años–, pero la alternativa no llegaba. Tuvo que esperar hasta el año 1997 para doctorarse en su plaza de Linares.

El 1 de septiembre del año 2022 Curro cumplió 25 años desde aquella tarde de su alternativa en Linares; 25 años de toreo con denominación de origen. Han pasado ya 25 años desde aquellos otros lances al aire en la plaza de su pueblo, vestido de blanco y oro y con los nervios a flor de piel ante la responsabilidad de un día tan decisivo, tan crucial, aguardando la salida del primer toro de Amparo Valdemoro, con el murmullo de los tendidos, el aroma de los habanos encendidos (mucho más numerosos en aquella época, sin que haya lugar a dudas), con las ilusiones prístinas, los sueños de aquel joven torero, muchos de los cuales afortunadamente pudo ver cumplidos a lo largo de su esforzada carrera, nunca fácil pero sembrada de prodigios.

¿Pero realmente era aquella la alternativa que había concebido tantas veces en su mente como si se tratara de la proyección de una película? El cartel estaba compuesto por toreros provincianos y el festejo había sido añadido como estrambote a esa feria de Linares de 1997. La rumorología taurina apuntaba al día 15 de agosto en Baeza

como posible fecha y lugar para la alternativa del torero de Linares, con un padrino y un testigo de cierto relumbrón. Fue el propio Curro quien se empeñó en torear en Linares, ya que se cumplía el cincuentenario de la muerte de Manolete en esa plaza. Al parecer, el empresario del coso linarense no tenía previsto incluir la alternativa de Curro Díaz en la feria; aun así, Curro rechazó la propuesta de hacer el paseíllo en Baeza, quería doctorarse en Linares a toda costa (daba la impresión de que le concedía más importancia al lugar y a la conmemoración que a los actuantes, punto de vista absolutamente respetable). Y lo consiguió, pero al precio de tener la alternativa más humilde del mundo, como escribió en un artículo el crítico taurino Pla Ventura.

El padrino que iba a cederle los trastos era Juan Carlos García, un torero de Jaén que había tomado la alternativa en la capital del Santo Reino dos años antes, en 1995, y que había estoqueado una veintena de corridas de toros hasta la fecha de aquel 1 de septiembre en Linares. El bagaje del testigo era aún más pobre: Sebastián Córdoba, paisano de Curro Díaz, había tomado la alternativa cinco meses antes en La Carolina. Ese fue el innegociable ofrecimiento de la empresa, quizá (como también opina Pla Ventura) para que, desalentado por la medianía del cartel, Curro lo desestimara.

Es innegable que toda la mitología que germinó en Linares en torno a la figura trágica de Manuel Rodríguez Sánchez, motivó ese interés de Curro Díaz en tomar la alternativa cuando se cumplía el cincuentenario de su muerte en esa plaza. Aunque también hay que tener en cuenta otro motivo primordial. Paquito, el abuelo de Curro Díaz, vivió toda aquella historia en primera persona, porque era enfermero y formaba parte del equipo médico de don Fernando Garrido Arboledas (quien, por cierto, fue culpado mientras vivió de la muerte de Manolete, cuando lo cierto es que el cirujano de la plaza de toros de Linares entregó a su paciente con vida al doctor Jiménez Guinea, y fue este último el que trajo un plasma desecado para que se lo inyectaran al torero, plasma que Manolete no toleró y le provocó la muerte en cuestión de minutos; pero don Fernando jamás quiso revelar aquel hecho, tuvo que ser su hijo Fabián Garrido quien se decidiese a desvelarlo a la muerte de

**Es innegable que toda la mitología que germinó en Linares en torno a la figura trágica de Manuel Rodríguez Sánchez, motivó ese interés de Curro Díaz en tomar la alternativa cuando se cumplía el cincuentenario de su muerte en esa plaza.**

su padre). Estuvo presente en la enfermería de la plaza la tarde de la cogida del diestro cordobés y, posteriormente, asistiendo también a la intervención en el Hospital de los Marqueses. Con el paso del tiempo, Francisco Díaz, el padre de Curro, entraría a trabajar en ese mismo hospital como administrativo. El abuelo era un aficionado a los toros tan entusiasta que entre los dos urden un plan: va a nacer su primer nieto y su ilusión es que venga al mundo en la misma habitación del hospital en la que Manolete se despidió de la vida, en la número 18. En aquellos días, esa parte del centro hospitalario pertenecía a Cirugía, no a Maternidad, pero por influencia del padre, Francisco, que trabaja allí, se las arreglan para que su mujer dé a luz en esa habitación impregnada de leyenda.

En alguna ocasión ha contado el propio torero que, a través de su padre, accedió a los libros de registros del hospital para comprobar por él mismo la veracidad de esa historia, así que primero buscó el parte de defunción de Manuel Rodríguez Sánchez en 1947 y después lo cotejó con su propia partida de nacimiento. No había duda, la habitación era la misma, la número 18. De alguna manera, la leyenda de Manolete se ligaba al nacimiento de un niño llamado Francisco Díaz Flores. ¿Pudo esto influir hasta cierto punto en la circunstancia de que ese niño quisiera años más tarde convertirse en torero? Estoy convencido de que toda esa historia del pasado estaba ya en el ADN de Curro Díaz cuando nació.

Allí, en ese mismo Hospital de los Marqueses de Linares, el periodista Andrés Hurtado lo entrevistó para el programa de televisión *Tendido Cero*. La verdadera razón por la que el periodista se desplazó hasta Linares fue lo acontecido en la tarde del 1 de octubre de 2016 en Las Ventas, en la que despachó un encierro muy serio del Puerto de San Lorenzo, en un mano a mano con el pacense José Garrido. Curiosamente fue una corrida sin recompensa de orejas, pero donde se conjuntaron de manera magistral todas las virtudes toreras de Curro Díaz en la lidia de aquellos tres toros. En el ruedo se vivió una infrecuente catarsis: entre una voltereta y otra, a cuál más terrorífica, el arte más puro y mayestático de unos muletazos sublimes, inconcebibles dada la fiereza de los toros. Las faenas de Curro fueron un prodigio, pero quedó desfondado para clavar el estoque en todo lo alto y no pudo culminar ninguna con el corte de orejas.

Transcurrió la conversación junto a los muros de mampostería que cierran los jardines del edificio. Acudió Curro con una chaqueta *sport* de tono oscuro, una camisa blanca, un pantalón *beige* y unos zapatos marrones de Ortiz & Reed. Y allí, sentados en un banco de forja, apartados del mundanal ruido, entre los troncos de los cipreses y las palmeras que nacían de los parterres, tuvo lugar la reveladora charla, calmada y serena, meditativa en ciertos momentos, acompañada a veces por el trino intermitente que provenía de las ramas más altas de los árboles. En ese mes de octubre se cimentó (con la reciente actuación en Madrid, con la entrevista en *Tendido Cero*) la alta categoría del torero, por supuesto mucho más allá del torero artista y ocasional, y también la categoría personal del hombre. Allí mencionó a Javier Hurtado lo de su nacimiento en esa habitación número 18 en la que murió Manolete. En ese otoño soleado comenzó a fulgurar el oro puro de Curro Díaz. Y no ha dejado de hacerlo cada vez que se viste con el terno de luces, su brillo es especial. Y lo sería aún más el 28 de agosto en la plaza de Linares, cuando hizo el paseíllo para enfrentarse al hierro de Miura como particular homenaje en el 75 aniversario de la cogida y muerte de Manuel Rodríguez Sánchez, el mito cordobés que convirtió a Linares en una tierra de toreros





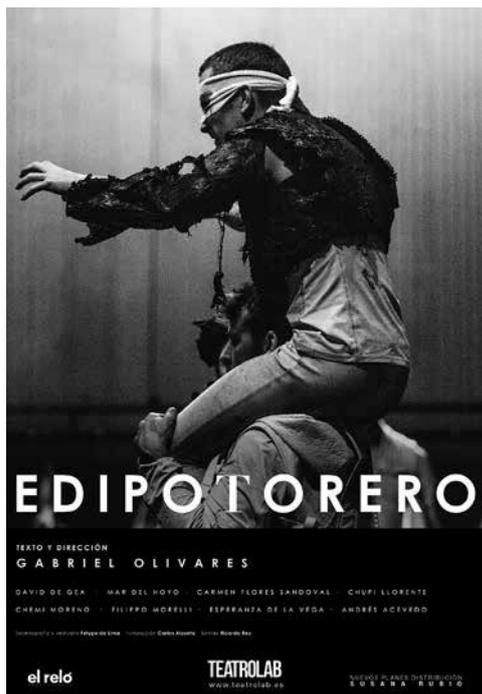
GABRIEL OLIVARES / Director de escena y dramaturgo

# Memoria sobre Proyecto Edipo

Arena, acero. Vapor, cuero. Ceniza, círculo de luz. El toro.  
El torero.

**U**n asesino. Una madre.  
El fantasma de un padre. La locura.  
Resplandecen desde su altura literaria, sí, pero también moral. Elevados sobre esa Acrópolis hecha de obras, aun nos hablan. El origen de todo, el origen de Europa, de Occidente; de la ciencia y del arte; de la psiquiatría y de la política: todo lo abarca, todo lleva dentro la esencia pública e individual que nos enseñaron, obligándonos a pensar, a reflexionar. Su inmensa influencia se filtra en toda nuestra cultura a través de los siglos, desde la poesía del siglo de oro al teatro shakesperiano. Están ahí, vivos.

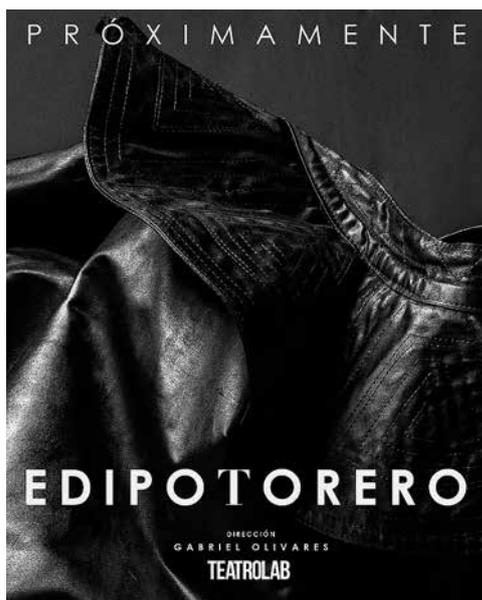
Edipo Rey es mucho más que una tragedia griega. La historia del hijo perdido convertido en rey de Tebas a su pesar, asesino de su padre y amante de su madre, la amenaza de la peste, el tirano al que derrocar, Layo, Yocasta, padres e hijos, el tabú sexual, el exilio, el suicidio, el crimen, el poder, la culpa, el azar, el destino... Lo contiene todo, lo abarca todo: por eso el mito trasciende la obra. Edipo no sabe que estará en todos los personajes que vendrán después: es Hamlet, Otelo, es Nora



y Tío Vania, es la señorita Julia y muchos más. Tampoco que estará en todos los géneros literarios: desde el policíaco al apocalíptico. Edipo es la presencia continua, el alma de todo el teatro posterior, pero también de la poesía y la novelística, del cine; en la ficción y en lo que no lo es. Porque Sófocles es más que un nombre: el fuego de su palabra brilla como un faro en la noche, una luz a través del tiempo. Iluminándonos, Sófocles-Edipo nos hace, nos configura con su voz de profecía: el Destino es la maquinaria de un sistema que arrolla al individuo, como ahora, como siempre.

Edipo es la historia de todo ser humano, de cualquier tiempo y lugar, la que nunca termina y vuelve a empezar una y otra vez.

Proyecto Edipo es un juego de espejos entre la obra inmortal, el vuelo del mito y una visión diferente sobre su proyección universal. Sófocles sigue vivo y es más actual que nunca: hunde su influencia de siglos en el teatro contemporáneo atravesando distintas épocas, estéticas y sociedades. Todas ellas están unidas en el tiempo y el espacio por un mismo latido de humanidad. Y mientras impera la pérdida de las raíces, tanto en España como en el resto del mundo, exponemos una reflexión sobre el futuro de la cultura ancestral, de las voces del pasado enfrentadas a la modernidad y a lo más hondo de las pulsiones humanas.



Carteles provisionales cuando el proyecto se llamaba *Edipo torero*.

#### FICHA

*Director de escena:* Gabriel Olivares

*Escenografía y vestuario:* Felipe de Lima

*Intérpretes:* David DeGea, Carol Verano, Asier Iturriaga, Alba Loureiro, Abraham Arenas, Guillermo Sanjuán, Javier Martín, Montse Rangel

En Proyecto Edipo grupos animalistas se han hecho con el poder y, fieles a sus dogmas intransigentes, encarcelan a Jacinto, torero que se niega aceptar las nuevas leyes. La Fiscalía de Delitos Taurinos debate si Jacinto es un criminal y debe ir a prisión, o un desequilibrado y su lugar es el manicomio.

Corre el año 2030 y con la excusa de proteger los derechos de los animales, el sufrimiento humano es ahora la norma. Jacinto es vilipendiado y la multitud lo llama asesino, verdugo, forajido, hasta que interviene la madre de este Edipo torero y replica a la masa que la oposición a matar los toros resulta ridícula mientras los seres humanos sufran y se maten entre sí.

La obra establece una pregunta nuclear: ¿defender un principio supuestamente justo permite establecer una violencia institucionalizada contra otros seres humanos? El resultado a esta pregunta será más violencia, violencia entre seres humanos. Vehículo de dicha violencia acabará siendo Jacinto, que se transforma en un Edipo moderno y torero que nos remite a la obra de Sófocles y que nos entronca con las raíces de nuestra cultura.

*Fotos:* TeatroLabMadrid.



Fotos de escena de *Proyecto Edipo*.



Fotografías provisionales cuando el proyecto se llamaba *Edipo torero*.





Foto de escena de *Proyecto Edipo*.





Foto de escena de *Proyecto Edipo*.



Foto de escena de *Proyecto Edipo*.



ÁLVARO CABRERA PANSEKITO / Dj

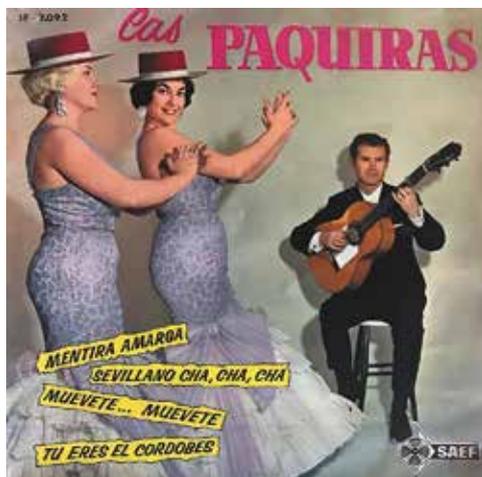
## El Cordobés: el desconocido icono musical

Nunca un torero llegó a aparecer en tantísimos discos y en tan diversos países como él.

**C**on permiso del presidente empezaré hablando de mi persona, de unas aficiones que tengo como son el coleccionismo de discos antiguos y buscar cosas curiosas de mi ciudad: Córdoba. Ambas las desarrollo en un portal web creado para estos menesteres, en el cual, al poner «Córdoba» su algoritmo, la similitud o lo que sea, hace que te incluya en los resultados «cordobés». De ahí que me fueran apareciendo cosas curiosas del diestro, aparte de libros, fotos, postales o carteles, como son: muñecos de fieltro y de goma, banderines, álbumes de cromos, barajas de cartas, calendarios, llaveros, botellas de vino... y discos. Muchos discos. Enlazando así con mi interés por los vinilos empecé a catalogarlos y a continuación mostraré una selección, priorizando lo visual y sin entrar mucho en lo musical o historiográfico del asunto.

Persona humilde que llega al mundo del toro con avanzada edad para lo que es normal, pero que ya de novillero revoluciona el mundo taurino, el Cordobés hace que se llenen las plazas, que se genere más dinero, que se exporte la fiesta. Parte de culpa del fenómeno lo tiene su apoderado en su etapa de novillero, Rafael Sánchez *el Pipo*, que realizó una labor de marketing nunca vista hasta la fecha. Como matador tampoco está muchos años en activo pero en varios lidera el escalafón. Si Manolete cerró el círculo de Joselito y Belmonte, Benítez hace del círculo su *hula hoop*. Han dicho, desde el cariño, que los anteriores eran la Santísima Trinidad y que él era el anticristo. Cuando toreaba de manera tradicional apuntan que lo hacía de gran factura pero él era otra cosa, era el Cordobés.

No es que se le dedicaran multitud de composiciones y se grabaran hasta la saciedad, es que la imagen del torero se usa de reclamo en gran parte de las portadas.



*Tu eres El Cordobés. Las Paquiras, 1962.*

*La sonrisa de El Cordobés. Arturo Fornes, 1962.*

Los sesenta puede ser la década más icónica: la muerte de Kennedy, de Marilyn Monroe, del Che Guevara o de Luther King; la llegada del hombre a la luna; la construcción del Muro de Berlín; los Beatles y los Rolling Stones; el Mayo del 68, o la Revolución Cultural de Mao. Pero entre todos estos hechos y personajes se coló un torero de un pueblo de Córdoba. Apareció en tres portadas de la revista *Life* –Kennedy solo en una–, tiene calles dedicadas por el mundo –una en Las Vegas–, ha protagonizado varias películas y un *best seller* a nivel mundial, aparte de multitud de libros, entre otros hitos hasta entonces inéditos para un torero. En lo musical veremos a continuación la ingente cosecha dejada y que tan poco se ha valorado.

Decíamos que «nunca un torero llegó a aparecer en tantísimos discos y en tan diversos países como él» pero es que casi podemos asegurar que pocas personas han lucido en tal cantidad de ediciones discográficas. No solo es eso, es que décadas después de su retirada en países nada taurinos se le seguían haciendo canciones o incluso musicales. No es que se le dedicaran multitud de composiciones y se grabaran hasta la saciedad, es que la imagen del torero se usa de reclamo en gran parte de las portadas –incluso se usan fotos de ámbito privado– o donde su nombre aparece bien grande en varias ocasiones. Era una atracción, un icono, un fenómeno.

Pido perdón por la cantidad de veces que el término *Cordobés* aparecerá a partir de este punto. Animo a que se busquen las canciones que despierten interés en youtube porque muchas se encontrarán.

### DE NOVILLERO Y LA ALTERNATIVA

Llama poderosamente la atención que antes de tomar la alternativa ya se hubieran editado varios discos dedicados al espada. El primero del que tenemos constancia con una canción homónima es de Lucio y su conjunto, ¡en Venezuela! y ¡en 1959! aunque no tenemos pruebas de que realmente estuviera dedicada al diestro por no haber información y asumiendo que todavía no era ni novillero con caballos.

En 1962 cuando ya sí se ha comenzado a vislumbrar lo que puede ser en el mundo del toreo su figura aparecen varias composiciones: «El Cordobés» interpretada tanto por El Niño de Murcia como por Las Dos Rosas; «La sonrisa de El Cordobés» por Arturo Fornes, además de por Los Dos Españoles; «Tú eres El Cordobés», de Las Paquiras, y «Torea El Cordobés», de Luisa Linares con los Galindos, quienes en 1965 editarían «Twist al Cordobés».

La temporada de 1963 es la de su alternativa en la Feria de Mayo de su ciudad. Este mismo año cuatro mozos de Liverpool empezaron a hacer una música que cambiaría ésta para siempre. Cuando seguía avanzando en mi humilde investigación y me iba sorprendiendo a cada paso le pregunté en alguna ocasión a mis hermanos mayores –más cercanos generacionalmente a todo este fenómeno y doctos–: «¿qué fue El Cordobés?». Taxativamente respondieron: «como los Beatles». Los paralelismos son muchos y bien documentados por González Viñas en el número 21 del *Boletín*.

Pues en el año de su doctorado siguen apareciendo singles y EPs con canciones nuevas y repitiéndose éxitos anteriores, sobre todo canción ligera, flamen-

co y pasodobles. Se harán continuas versiones de los temas ya mencionados, algo normal en la época, e incluso con el título de «El Cordobés» habrá varias composiciones. También habrá títulos que cada vez se escriban de una manera distinta o incluso que cuando el fenómeno se haga internacional haya simpáticas faltas ortográficas.

## PASODOBLES

La música más taurina es obviamente el pasodoble y ya en el año de su alternativa había varios dedicados a su persona. Luego vendrían más, muchos más. A lo que hay que sumar que cantantes, bandas y orquestas de todo el mundo repetirían hasta la saciedad todos estos pasodobles que aquí sería inviable enumerar y dejando, eso sí, muchas portadas de discos interesantes. Puedo afirmar sin temor a ser rebatido que Manuel Benítez es el torero con más pasodobles de la historia. No todos son taurinos que buscan sonar en los distintos cosos, pues gran parte se enfocan como canción cantada aunque a ritmo de pasodoble. Con el título básico de «El Cordobés» hay uno compuesto por Almagro y Villacañas, otro por Arteaga y Sintés, uno de Vidal, Sandoval y Rodríguez y otro por Agustín Lara; «El Cordobés y su embrujo», de Enciso y Alonso; «Manuel El Coco (al Cordobés)», de Herrera, Cortés y Jiménez –Emilio *El Moro*–; «Califa cordobés», de Reyes Cantero y Sabater; «La sonrisa de El Cordobés», de Arroyo Mejías; «Ole El Cordobés», de Pérez Sánchez y Segovia; «Recordando al Cordobés», de Cintas y Varea; «El Cordobés ¡es el más grande!», de Navas.

El que más éxito tiene es el de Almagro-Villacañas, siendo el cantante Gonzalo González el primero en registrarlo en disco en 1963 y que curiosamente en 1992 graba un disco en cuya portada se autodenomina «creador del pasodoble El Cordobés».

«El Cordobés y su embrujo» de Enciso-Alonso es editado dos veces consecutivas –por las referencias de los discos– con lo que se vislumbra el éxito que creían asegurado. En el primero sale una foto del diestro con una dedicatoria a los autores y otra foto donde aparece junto a ellos el día del estreno del pasodoble. El siguiente, con Sarita Luna interpretando la composición y en cuya portada aparece el de Palma del Río en otra fotografía dedicada toreando en Sevilla.

Hay que destacar que el más grande de la música en México, el cantante y compositor Agustín Lara, que lucía en su cara idéntica cicatriz a la de su amigo Manolete, también le dedicará una canción al diestro. Con ritmo de pasodoble, fue cantada por Alejandro Algara y se editó en 1964 tanto en España, donde aparecen en portada compositor y torero saludándose, como en México.

## ÉXITO INTERNACIONAL

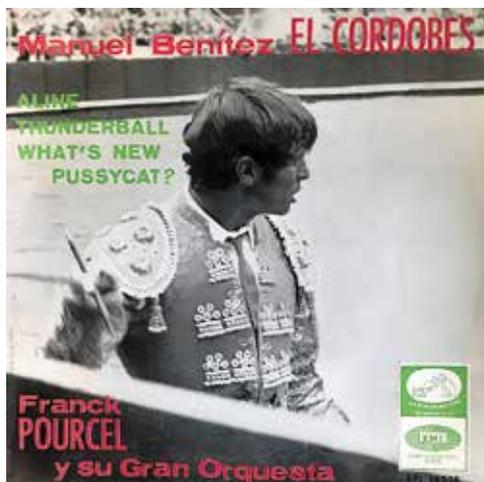
Dalida tuvo padres italianos, aunque había nacida en Egipto, donde fue miss Egipto en 1954, e hizo carrera musical en Francia desde donde cosechó un gran éxito internacional. En 1966 graba la canción «Manuel Benítez el Cordobés» compuesta por Gérard Bourgeois y Jean-Max Rivière y es editada en medio mundo (Europa, Líbano, Japón, Argentina...). Ella la registra en francés, italiano y en español. Es tal el éxito que desde su publicación es versionada por multitud de artistas, como los españoles Madalena Iglesias, Conchita Bautista, el Latin Combo, con foto de ellos con el diestro en la portada, o Luis Mariano, que la canta en francés; en Japón la canta 早坂絃子 (Hayasaka Kiroko); Yurdaer Dogulu o Kamuran Akkor, en Turquía; Claude Ciari, en Francia; entre otros muchos.



*El Cordobés*. Estrellita de Palma, 1965.

*El Cordobés*. Gonzalo González con los Chiclaneros, 1963.

Cada autor lo llevaban a su terreno, de modo que habrá versiones jazzísticas, easy listening, tropicales, mariachi, tango o pasodoble. El disparate estaba asegurado.



El Cordobés. Franck Pourcel, 1966.



Manuel Benítez El Cordobés. Pepe Nieto y su orquesta, 1966.

La canción vuelve en 1972 a ser revitalizada en alemán para el mercado centroeuropeo por la cantante holandesa Imca Marina como cara B de su single «Viva España», aunque había sido grabada el mismo año que la original. La composición de Bourgeois y Rivière es todo un éxito convirtiéndose en lo que se conoce en el jazz como un *standard*. Se trata de esas canciones que ya no se sabe ni quién las tocaba o cantaba en sus inicios, porque son tantísimas las versiones que pasan a ser un tema clásico que es grabado sin parar en todos los rincones del planeta, sobre todo por orquestas. Es algo muy característico de los años sesenta y setenta, cuando se compraba algún vinilo e incluía algunos éxitos del momento. Cada autor lo llevaban a su terreno, de modo que habrá versiones jazzísticas, easy listening, tropicales, mariachi, tango o pasodoble. El disparate estaba asegurado. Veamos a continuación algunas versiones instrumentales.

El francés Franck Pourcel fue director de la orquesta de Eurovisión de 1956 a 1972, con la excepción de un par de años, era una estrella mundial y hará que la canción que nos ocupa suene en medio mundo. La edita en multitud de ocasiones en muy diversos países, a lo que hay que sumar todos los músicos que la volverían a grabar a partir de la versión de Pourcel.

El exPekenikes Pepe Nieto fue arreglista de Julio Iglesias, Nino Bravo, Vainica Doble o Cecilia, compositor de bandas sonoras a nivel nacional —especialmente para películas del director Vicente Aranda: *Amantes*, *La pasión turca*, *Juana la Loca* o *Carmen*— e internacional o de multitud de ballets para el Ballet Nacional de España, entre otros muchos trabajos. En 1966 tuvo a bien hacer su versión del tema que Bourgeois-Rivière hicieron para Dalida, siendo el protagonista del EP el nombre del diestro en la portada, en grandes caracteres, y donde no hay referencia alguna al intérprete de la misma: Pepe Nieto y su orquesta.

Las orquestas de Marcello Minerbi, Eddie Barclay o Samy Cates en Francia; la Aldo Pagani en Italia; la de Lucio Milena en Argentina; la de Marcello Minerbis en Suecia. El grupo de psicodelia brasileño Embalo R también harían su particular versión. En el país de origen de la composición, Georges Jouvin con su trompeta la exportaría a Brasil o Japón; la grabaría Maurice Larcange y también Yvette Horner con acordeón y Les Freres Azema lo harían en el estilo *dixieland*, el jazz de Nueva Orleans.

### LA ERA POP

Los años centrales de la década de los sesenta son lo que se conocen como «la era Pop» que coinciden con los de mayor expansión tanto nacional como internacional del Cordobés. En 1966 contamos una treintena de discos dedicados al diestro. Son los años en que la nueva música, el beat, se populariza mundialmente y nuestro protagonista será obviamente alabado con los nuevos ritmos, sin dejar de serlo con flamenco, pasodobles, música ligera, copla o instrumentales.

Los Black Dynamites fueron un grupo holandés que tuvo cierto éxito por varios países de Europa. En 1961 arriban a España donde la casa discográfica le obliga a cambiar el nombre por Los Indonesios —por los salvajes

directos que tenían– y donde editan varios discos entre ellos un EP en 1965 donde incluyen «¡Ole, Cordobés!». Este tema instrumental en clave surf es idéntico a «Al Capone» grabado en 1963 en Alemania por The Javalins<sup>1</sup>.

En lo que ahora se llama proto-punk y antes se denominaba garage, The Tepetatles graban en México en 1965 «Cordobés»<sup>2</sup>, la que es a nuestro parecer la mejor canción que se menciona en este artículo y que es la más difícil de conseguir físicamente, ya que el LP se ha vendido en alguna ocasión por casi 500 euros. El estribillo es «I wanna love you, Cordobés» –obra maestra– y continúan con cosas como «el arte de Cúchares cambió de peinado» o «la muleta es eléctrica y el tendido que baile el rock, una fiesta manifiesta y las luces en el traje que sean de neón».

El mayor rockero que dio este país, Bruno Lomas, también escribió y cantó algo en 1965 dedicado al diestro: «Tiene los ojos verdes, y le gusta el Cordobés, pero su gran encanto, es que me quiere a mí» en su canción «Anoche la ví».

En Argentina Les Eiffel, grupo que realizaba instrumentales en la onda beat y surf y que tocaron en los programas de televisión Escala Musical y Sábados Continuos, con lo que eso significaba en índices de popularidad en la época, graban la canción que popularizaría Dalida. La tonada es para devolver a los corrales pero sirva para ver la expansión internacional del fenómeno.

## DE CACHONDEO

Emilio Jiménez Gallego, más conocido como Emilio el Moro, por aquello de haber nacido en Melilla, fue un cantante, guitarrista, compositor y comediante que durante varios lustros tuvo considerable éxito. El gran número de discos lo atestiguan. La fórmula era fácil: coger algún éxito del momento y rehacerla de manera burlona –Los Hermanos Calatrava o Pepe Da Rosa son del estilo–. En 1965 graba el pasodoble «Manuel El Coco (al Cordobés)» del que él era compositor junto a Herrera y Cortés.

Los Beatles de Cádiz fue una chirigota de carnaval de gran éxito, lo que le llevó a grabar muchos discos con temas siempre hilarantes. En 1967 registran la composición inédita «Adelante Cordobés». El nombre, por cuestiones legales, lo tuvieron que cambiar con el tiempo a Los Escarabajos Gaditanos.

Jesús Prado era un navarro que emigró a Bilbao donde realizó numerosos trabajos: botones, empleado de banca, payaso, torero novel, escritor y hasta inventor –se le ocurrió la quiniela taurina–. Pero lo que más popular le hizo fue un personaje de ficción radiofónica, Txomin del Regato, un aldeano que hacía parodias de lo cotidiano. No era algo nuevo en el humor español lo del pueblerino, ya que en la misma línea le precedieron el actor Román Zubiaur con su personaje Martinchu Perugorría y le continuaron Fernando Esteso, Marianico el Corto o El Gañán de La Hora Chanante, entre otros. Tal fue el éxito de Txomin –o Chomin– del Regato que llegó a grabar varios discos siempre con chistes o narraciones sobre vascos o navarros, donde en dos de ellos incluyó un corte dedicado a Manuel Benítez.

Aunque no entre dentro del epígrafe de *cachondeo* –pero sí por su aire festivo– hay que mencionar aquí que la popular María Jesús –la del acordeón, la de los pajaritos– registró en distintas ocasiones el pasodoble «El Cordobés», de Almagro y Villacañas.

## AIRES FLAMENCOS

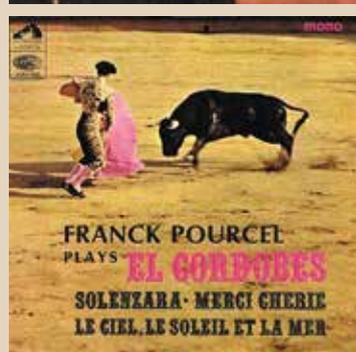
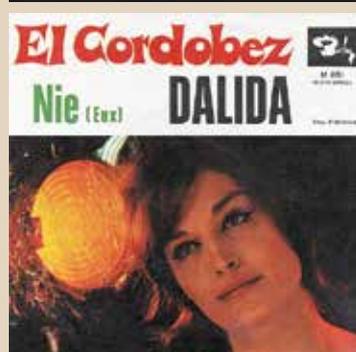
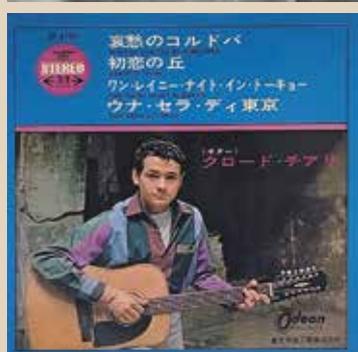
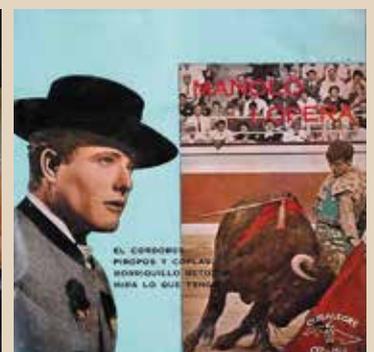
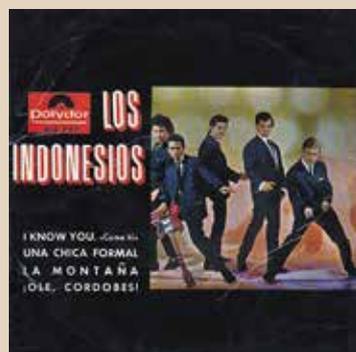
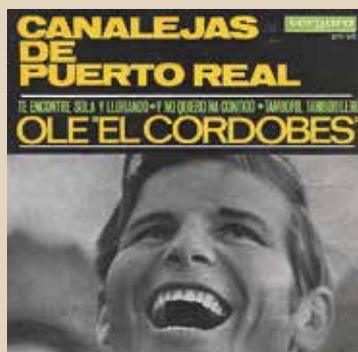
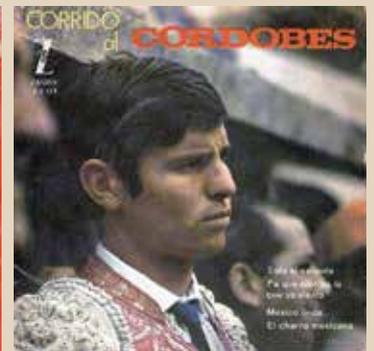
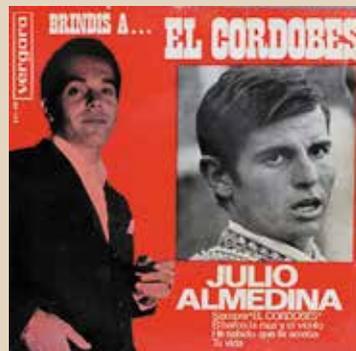
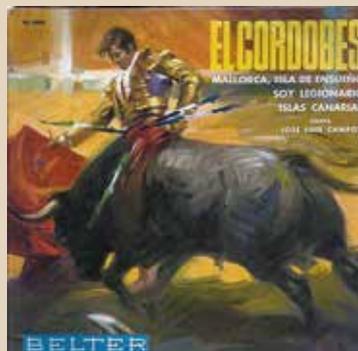
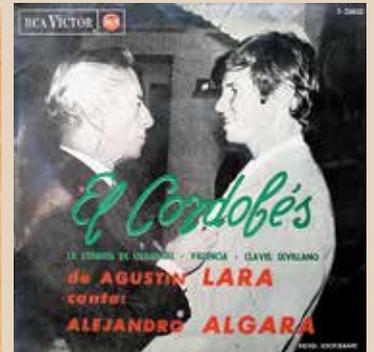
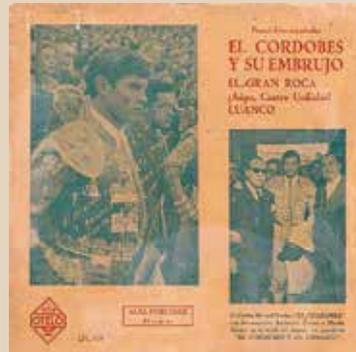
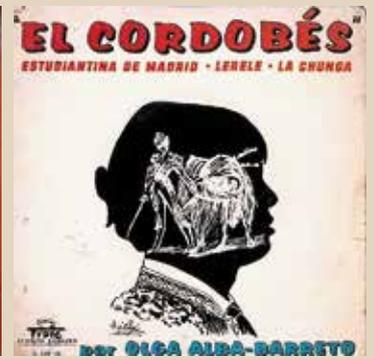
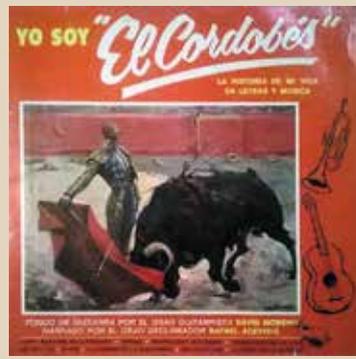
Muchos de los temas anteriormente vistos se llevan al campo de la copla o del flamenco, o más bien al de la tonada aflamencada, a la vez que se crean

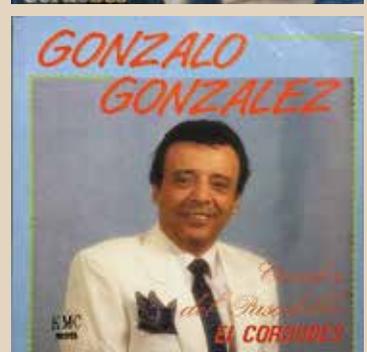
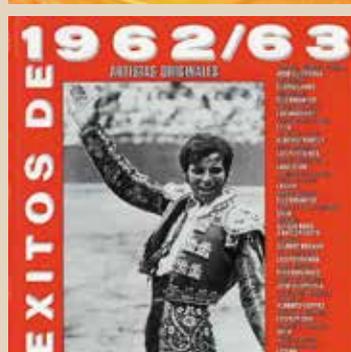
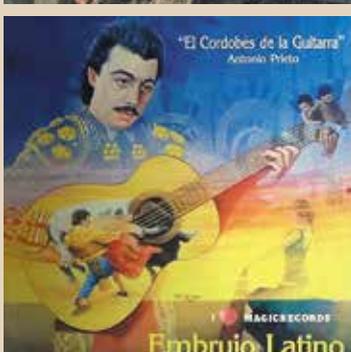
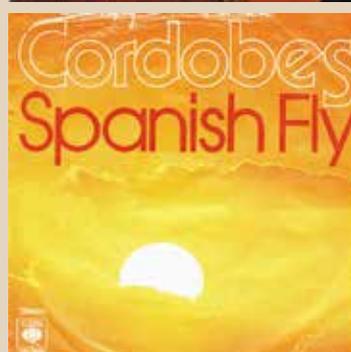
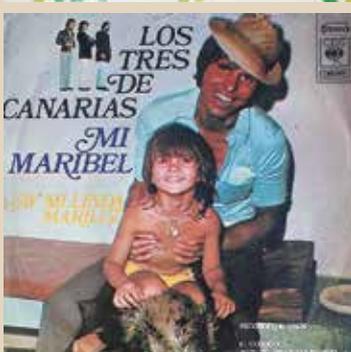
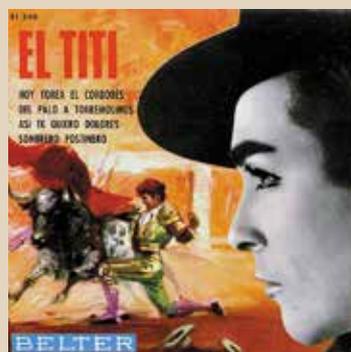
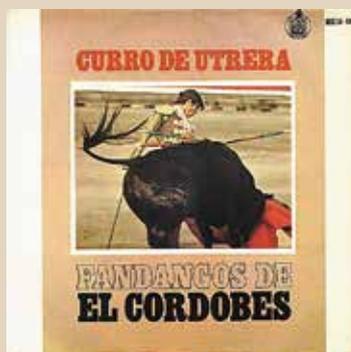
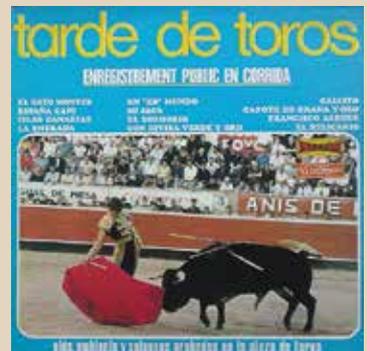
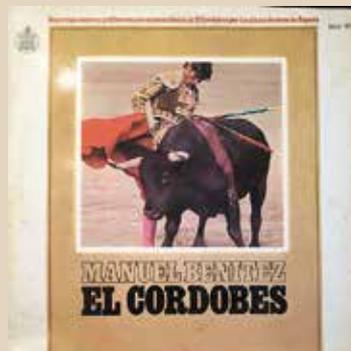
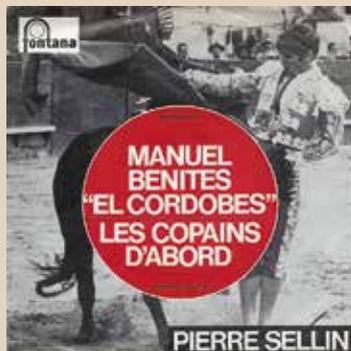
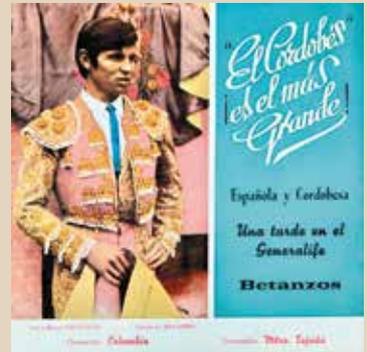


Alfonso Arau, líder de Los Tepetatles.

1. <http://www.45cat.com/record/302fep>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=mUcHJ5rISic>







Siempre el Cordobés. Mariluz, 1966.

## El sello Hispavox, competidor de Belter, viendo lo que movía Manuel Benítez, edita en 1967 un LP donde, digamos, mete todo lo que suena al torero.

editó más de treinta discos dedicados al de Palma del Río.

El sello Hispavox, competidor de Belter, viendo lo que movía Manuel Benítez, edita en 1967 un LP donde, digamos, mete todo lo que suena al torero. La cara A la llena de pasodobles e incluso con un brindis del propio diestro. En la cara B el *cantaor* Curro de Utrera y el guitarrista Félix de Utrera interpretan hasta ocho fandangos dedicados al diestro. Como sobraba vinilo incluyen de

multitud de nuevas composiciones. Los sesenta es la época del aperturismo, del turismo, de vender lo nuestro. Citaremos aquí algunas.

Dolores Vargas, la que posteriormente sería conocida como La Terremoto, graba un EP en 1965 donde le dedica el tema «Flequillo de oro»<sup>3</sup> con estrofas como: «ya no robo gallinas, soy millonario, pero lo aforo, y las robo en mi finca pues sigo siendo Flequillo de Oro». En el disco está también «Torero surf»<sup>4</sup>. La portada no tiene desperdicio al aparecer la artista vestida de luces pero sin la chaquetilla y sujetando un sombrero cordobés con la efigie del diestro superpuesta. Al año siguiente le dedica otra grabación con un pasodoble firmado por Arteaga y Sintés. Es curioso que, también en 1965, Los Gemelos del Sur sacaran un EP con ambas canciones, flequillo y surf, siendo la de nuestro protagonista editada varias veces en años posteriores.

Los años centrales de los sesenta son los del barcelonés Discos Belter, que siempre apostaba por lo cañí –aparte de por los colores estridentes en sus portadas–. Solo en este sello y con el diestro como protagonista se edita: Tere de Oro con «Ni el Litri ni el Cordobés»; Gloria Belén con «Al Cordobés y su cuadrilla»; El Mejorano con «El valiente Cordobés» y «Retírate Cordobés»; Luisa Linares y los Galindos con «Torea El Cordobés» y «Twist al Cordobés»; José Luis Campoy con «El Cordobés», Morenito de Córdoba con «La herencia del Cordobés»; Carmen Sevilla con «Manuel Benítez el Cordobés»; El Titi con «Hoyorea El Cordobés»; La Galleguita con «Coplillas al Cordobés»; además de Conchita Bautista y Madalena Iglesias haciendo sus respectivas versiones de Dalida. Si contamos que en la época una canción podía ser editada en single, en EP o en LP, o en dos de ellas o en las tres, hablamos que Belter

los mismos artistas algunos «cantes cordobeses». En la portada sale una fotografía de nuestro protagonista dando un pase por alto y se indica «Reportaje sonoro y gráfico tomado en actuaciones de El Cordobés por las plazas de todos de España». Al año siguiente sacarían un single con parte de los fandangos del LP y con casi idéntica portada.

Dentro del flamenco más puro tenemos al mítico Pericón de Cádiz con el tanguillo «Le llaman el Cordobés»; María Vargas y las bulerías «Coplas del Cordobés» o Manolo de Vega con «Coplillas del Cordobés» –entendemos que son las mismas bulerías que canta Vargas–.

Como curiosidad hay que citar a El Poche Café, que se encuentra en San Gabriel, California, restaurante de arquitectura española abierto en 1937. En 1964 se edita el LP *Escudero at the El Poche* protagonizado por el guitarrista flamenco Mario Escudero y acompañado al cante por Anita Ramos y Pepe Segundo donde se incluye «Elogio al Cordobés». En la contraportada explican que son unas alegrías de Córdoba y que nunca han sido grabadas anteriormente. El disco se editó en Estados Unidos, Canadá y Holanda.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=yICob-f2g3A>

4. <https://www.youtube.com/watch?v=mJcQ40iDnYU>

Manuel Benítez aprendió a tocar la guitarra flamenca de manos de su pai-sano Rafael *El Tomate*, padre de las Ketchups, las del «Aserejé», quien lo acompañó en la temporada de 1964 por sus distintos compromisos e incluso en las fechas firmadas en América.

El guitarrista Antonio Prieto, que se autodenomina «El Cordobés de la guitarra», ha editado dos discos en Venezuela con este nombre en los años ochenta. En uno de ellos aparece vestido de torero, con bigote, y con la Mezquita de Córdoba de fondo, ciudad donde tiene su origen su familia, aunque emigrada a Cataluña. Ha dicho en alguna ocasión que ha dado clases a Manuel Benítez<sup>5</sup>.

Llegó a haber un cuadro flamenco denominado El Cordobés que aparece como acompañante de Jiménez Rejano en su disco *Yo♥Andalucía* de 1982.

### CURIOSIDADES INTERNACIONALES

Sirvan las siguientes notas para ejemplarizar lo que el fenómeno que nos trata llegó a ser. De cómo por medio mundo se expandió como un ciclón, cuando en teoría era muy localista, perdurando en décadas sucesivas con gran fuerza.

Vinicio es un acordeonista italiano que hace tango argentino y que edita en 1967 en Portugal para el torero español: «Un tango per El Cordobés».

Armandino y su orquesta estaban especializados en el tango y solían publicar en Francia pero colaboran en un mini-álbum con otros dos grupos que es editado en Perú, donde registran el pasodoble «El Cordobés» firmado por Sandobal [sic] y Vidal –faltaría Rodríguez–. Otro de los conjuntos, La Banda de el [sic] Toreo, toca el pasodoble «Cañero», legendario rejoneador de Córdoba. El diseño es un bonito ejemplo de arte pop.

Chacho Ibañez compone «El Cordobés» en estilo mariachi y es grabada en México por Salvador Escudero *El español*, que continuaría su carrera con rumba flamenca en su país de acogida. Otra española, Lolita *La Tapatía*, aunque especializada en folklore mejicano, grabaría el corrido «Solo el valiente» en 1964. Y los mariachis Los Águilas registraron en Yugoslavia un tema con el nombre del torero en 1981, aunque desconocemos la autoría de este.

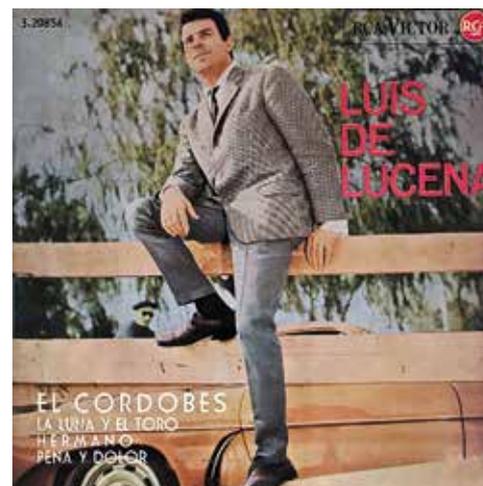
La cantante turca Kamuran Akkor haría una versión del tema de Dalida pero con el título *Seni Beklerim Öptüğüm Yerde (El Cordobés)*, que viene a decir: «te espero donde beso».

Aunque sólo sea para que busquen la portada en este artículo menciono al belga Stefan Sheran que en su país editó en 1971 «El Cordobés», que está compuesta por cuatro personas y que desconocemos si se hizo ex profeso para él. Lo interesante aquí es la cubierta que se adelanta varios años al collage punk.

De la ciudad de Telde son Los Tres de Canarias, conjunto insular que realizó varias giras por Europa. En una de ellas le tuvieron que editar un disco en Holanda en 1972 donde dedican «Mi Maribel» a la hija del torero. En la portada, que no tiene desperdicio, aparece el diestro sujetando a su hija, que a su vez agarra las orejas de un jabalí muerto. Se nos explica, además: «*Recorded in Spain, el Cordobés with his daughter Maribel*».

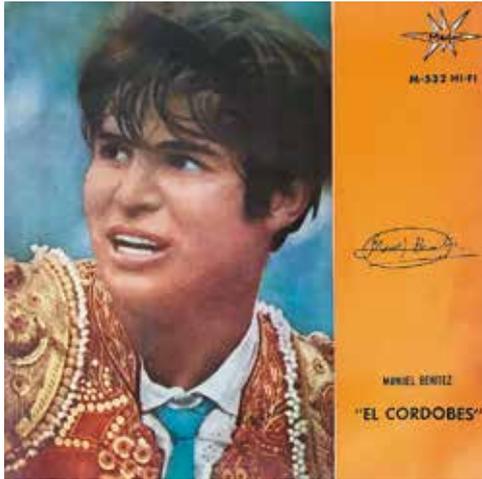
Nos vamos a alejar cronológicamente de los años de esplendor de nuestro protagonista al llamarnos la atención que siguiera siendo referente en los distintos países para la realización de música.

En Japón se edita en 1978 un disco bajo el título *Spanish Disco Fever* repartiéndose las tres canciones de cada cara dos autores: Joaquín Campos



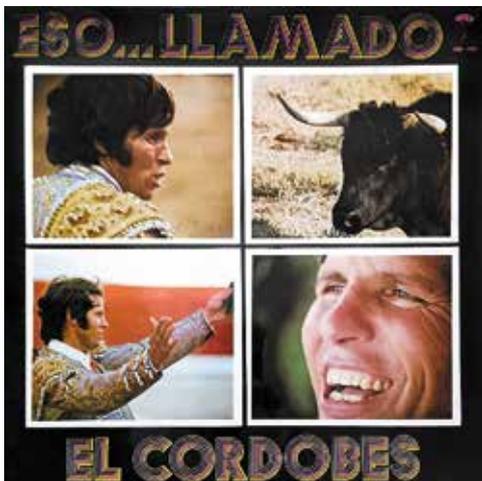
*El Cordobés*. Luis de Lucena, 1964.

5. <http://lamusicaamanseixlesferes.blogspot.com/2016/11/entrevista-antonio-prieto-el-cordobes.html>



Manuel Benítez *El Cordobés*. Orquesta Marfer, 1964.

*Eso... Llamado El Cordobés*. Adolfo Waitzman, 1972.



y *El Matador 88*. Todas las canciones son de temática española con piezas de Albéniz o Joaquín Rodrigo e imaginamos que una versión de la canción popularizada por Dalida en versión disco.

Ese mismo año, en Alemania, hay otro tema de estilo disco dedicado al diestro compuesto por Dieter Zimmermann, quien suponemos que crea un grupo fantasma bajo el nombre de *Cordobés* para sacar un single con dos canciones instrumentales: «Spanish Fly» y «El Cordobés». El proyecto se quedó ahí, aunque esta única publicación está muy cotizada, ya que se han llegado a pagar 50 euros por ella.

Los alemanes Cindy & Bert fueron pareja en todos los sentidos e incluso participaron en Eurovisión en 1974 sin cosechar mucho éxito. En 1980 editaron un single en cuya cara B está el tema «Cordobés», compuesta por A. Rittersporn, Giorgio Sgarbi, Gisela Sgarbia. La letra consiste en que el diestro no dude y finalmente mate al toro: «*Und er bittet Dich um Gnade nach der endlos langen Qual, Lässt Du ihm keine Wahl*» («Y te pide misericordia después del tormento sin fin, no le dejes opción»).

A un grupo holandés le dio por cantarles al torero del flequillo. Respondían a las siglas BZN (que vendría a significar «banda sin nombre» en neerlandés) y en 1989 sacan el tema «El Cordobés», en el típico estilo musical de finales de los ochenta pero con muchos aires flamencos y metiendo palabras en español como: pasodoble, matador y cumbanchero –que vendría a ser «juerguista» en algún país americano–. El diestro dará nombre tanto al single como al larga duración y en la portadas de ambos aparece el grupo junto a un cartel de toros donde nuestro protagonista aparece acompañado esa tarde por Paco Camino y El Niño de la Copea. En Holanda, la canción debió tener gran éxito porque se ha reeditado el Lp en numerosas ocasiones.

Zodiac Mindwarp es una banda londinense de *hard rock* que en 1994 sacan un CD en Alemania con una portada taurina. El álbum se lo dedican entre otras personas a Jesulín de Ubrique y al *Cordobés*, no sabemos si padre o hijo, seguramente a Manuel Díaz por ser coetáneo del otro torero que aparece en el brindis y porque en esa época estaba en plena efervescencia. Pero sirva aquí de curiosidad.

Inzirli es un grupo italiano de *hardcore* –como el punk pero más revolucionado– que en 1995 edita un single de vinilo donde incluyen una canción instrumental dedicada al diestro donde aparte de su formación básica de bajo, batería y guitarra incluyeron una trompeta y un acordeón.

Andrés Rafael Díaz es un rapero medio español y medio noruego que en 2000 saca un CD con la canción «El Cordobés» escrita por él y el productor escandinavo Tommy Tee.

## MÚSICA EXPERIMENTAL

Annette Peacock es una compositora, arreglista, letrista y cantante estadounidense de vanguardia siendo considerada una de las pioneras de la música electrónica. A mediados de los sesenta trabaja con el pianista de jazz canadiense Paul Bley a quien le compone varias canciones de su disco de 1966 *Blood*, entre ellas una llamada «El Cordobés». Se edita originalmente en Holanda pero es en Japón donde cosecha gran éxito reeditándose en décadas posteriores. Bley volverá a grabar la composición varias veces más con distintas formaciones, alargándola en alguna ocasión hasta los seis minutos. Los discos ven la luz en diversos países y siempre teniendo gran acogida en el país del sol naciente por los aficionados de este tipo de música. El también pianista americano de jazz contemporáneo Frank Kimbrough la sacará en *Solstice* en 2016.

**A un grupo holandés le dio por cantarle al torero del flequillo. Respondían a las siglas BZN (que vendría a significar «banda sin nombre» en neerlandés) y en 1989 sacan el tema «El Cordobés».**

Phoenix es un grupo español de música electrónica –ambient, synth-pop– que en 1991 en su LP *Legends* incluyen «I love you torero /el Cordobés». El tema con letra en español e inglés tiene algunos *dejes* flamencos, donde un cantaor sobre la base electrónica deja algunas estrofas clásicas. Este, aunque apócrifo pues no hay información, es un joven Alejandro Sanz. Debido a esta colaboración los fans del madrileño han llegado a pagar cerca de 90 euros por el LP –el CD se cotiza menos–.

### **EL MUSICAL Y OTROS GRANDES PROYECTOS**

Los ingleses Mike Leander y Edward Seago eran amigos de colegio y ambos desde los años sesenta estaban dentro del mundo de la música con múltiples facetas. Seago, por ejemplo, hizo la versión inglesa del «Y viva España» que se mantiene en el top-5 de los cruceros de los jubilados británicos –aquí seguimos prefiriendo la versión de Manolo Escobar– y Leander, entre otras muchas cosas, proporcionó arreglos al *Sgt. Pepper* de The Beatles y fue productor ejecutivo del álbum *Jesus Christ Superstar*.

A mediados de los años ochenta se embarcan en la tarea de musicar la famosa novela *O llevarás luto por mí* de Dominique Lapierre y Larry Collins bajo el título de *Matador, The musical story of the life of El Cordobés*. Al modo de ópera rock se divide en dos actos, con su obertura, con su presentador y por el que van discurriendo distintos personajes como: maletilla, *manager* –apoderado para nosotros–, *bar owner*, *priest*, y algunos más.

Para la grabación del disco se contó con el mismísimo Tom Jones para interpretar a Benítez, y esto hace pensar en las grandes pretensiones con las que se realizó el musical. En youtube se le puede ver cantando algunas piezas de *Matador*.

Aparte de en las islas, el musical se publicó en Europa y en Australia, y no debió tener mucho éxito por la cantidad de discos y al precio que se encuentran en las tiendas de segunda mano y por el hecho de que no se haya reeditado nunca desde 1987, fecha de publicación del disco. Pero si fue llevado a los escenarios en el Queen's Theatre de Londres en 1991 aunque sin la participación del Tigre de Gales.

Como imagen del disco y del espectáculo teatral optan por un dibujo picassiano realizado brillantemente por Bill Smith Studios y en el interior del disco se pueden ver fotos del diestro de Lucien Clergue y a Tom Jones con un sombrero cordobés superpuesto sin mucha gracia.

Anteriormente ya se dedicaron LP enteros al torero. En México, en los sesenta, se editó «Yo soy el Cordobés», donde con un fondo de guitarra se iban relatando pasajes de la vida del diestro. La música la aportaba David Moreno, un asturiano que fue un niño prodigio con la guitarra flamenca y clásica española, tras realizar muchas giras por Europa y América en las compañías de Estrellita Castro o Concha Piquer y acabó sus días en el país azteca. La voz era del declamador profesional Rafael Acevedo, español, aunque nacido en Argentina, que hizo su carrera como actor de teatro y recitador de poesía. Dentro del disco se desgrana con un breve texto cada corte del mismo, por ejemplo en «Beatnik Bullfighter» explican que «... siempre ha sido un rebelde y contradictorio a las normas clásicas del toreo. Su habitual insistencia

en traer su pelo largo y revuelto, así como el usar siempre pantalones ajustados de vaquero, su gracejo andaluz y todo el colorido de su personalidad, le han producido muchos millones de dólares y el apodo... [el nombre de la canción]». Para la portada se usa una pintura del espada del flequillo dando un derechazo a pies juntos.

Otro LP que versó entero sobre el torero es el que se publicó en 1972 con la banda sonora del filme de Santiago Moro *Eso... llamado El Cordobés* con el subtítulo *The man from Córdoba*. La película en sí se supone que fue un documental o un proyecto de tal que no llegó a realizarse, porque no hay rastro de información sobre el mismo. El compositor es el argentino Adolfo Waitzman conocido por estos lares por ser autor del «Paco, Paco, Paco», cantado por la que fuera su mujer Encarnita Polo, de la banda sonora de *Atraco a las tres* o de la melodía de cabecera del concurso *Un, dos, tres*. Para la portada del disco se cogen distintas fotos del diestro y de un toro, siendo el autor de la misma José Luis Moro, hermano del director de la película. Los dos hermanos fueron creadores de Estudios Moro, una pequeña productora de animación donde se crearían la Familia Telerín, la canción del Cola Cao o la calabaza Ruperta. En las páginas interiores del disco hay un dibujo de Ginés Liébana<sup>6</sup> de un torero –alado, al modo de ángel, característico del autor– de rodillas dando un pase a un toro y un retrato del Cordobés sin firmar. Este LP por su precio es de los más cotizados de los que hablaremos aquí, rondando los 100 euros, y fue editado en el extrañísimo sello Erika, propiedad de Juan Pardo.

## LOS ANTI

Hemos visto cientos de discos, decenas de canciones distintas, diversos estilos, muchos países donde Manuel Benítez era el centro de la composición. Como es natural también tiene que haber gente que le cante al diestro pero desde el otro lado: los antitaurinos. Sorprende que solo sean tres ejemplos los localizados, su proximidad geográfica y que todos hagan estilo *noise* –estilo basado en el ruido, en la parodia y en la gran brevedad, apenas segundos– o similar.

Tomando el nombre de un tebeo del gran Francisco Ibáñez, La Brigada Bichera en su maqueta *No somos toreros* tienen un corte para nuestro protagonista además de otros como «Finito encuentra a Paquirri», «Curro Romero» o «Más toreros muertos».

S.O.C. es un grupo español que en su maqueta publicada en cassette a finales de 2016 tienen un tema «El Cordobés (ke pena)» aparte de otro más explícito «Mamá quiero sé matao [sic] de toreros».

Sobreentendemos que Chochos y Moscas hacen una canción crítica pero tampoco lo podemos asegurar. En los diez segundos que dura el corte, en el mismo estilo musical que los anteriores, sólo se puede oír con voz gutural el título: «El Cordobés a corazón abierto». Este grupo andaluz sacó esta canción en una cassette en 2017 aunque anteriormente ya la habían subido a internet.

## COROLARIO

La enumeración de composiciones aquí mencionadas, la expansión internacional de algunas de ellas o la magnitud –o pretensiones– con las que fueron realizadas hacen que se tuviera que hablar de ello y qué mejor foro que este, donde lo taurino y lo pop siempre han ido de la mano. Se ha intentado aquí simplemente enlazar lo que fue el «fenómeno» –ni la persona ni el torero– con la industria discográfica que, como hemos visto, fue algo exagerado: en volumen y expansión.

6. Pintor y escritor que aunque nacido en Torredonjimeno (Jaén) pasó su infancia y juventud en Córdoba y que, con cien años cumplidos, ilustró con sus ángeles toreros el número 26 del *Boletín*.

Nº7

# e! ENaNO

Suplemento satírico del Boletín de Loterías y

TOROS

EDICIÓN  
GIGANTE



La fotonovela de  
**Sangre y arena**



Esto es plaza de primera.  
Aquí hay que arrimarse.



¡Sapristi qué gachí!  
Parece una azafata del 1, 2, 3.



Chiss, un respeto.  
Soy doña Sol. Ardo.



Ofú cómo está la plaza,  
aquí corto yo hoy orejas y rabo.



Esto no es sitio para nuevas masculinidades.

A ver quién resiste estos lances.



Anonadado me ha.  
Esto es un melocotonazo.



¡Me descoco!  
¡Qué frenesí!



¡Qué efervescencia la mía!  
Soy un sobre de gaseosa El tigre.





Anda, resalao, ponme este LP que me he traído en el bolso de piel de camello.



A ver si Gallardo aguanta este morlaco.



¡Por Torrebruno!  
¡No, no, no...!



Ay, Señor, que corná, ni la de Paquirri.



El disgusto que se va a llevar mi Carmen cuando se entere. La llamo.



¿Cómo? ¿Revolcado contra las tablas de la máquina de hielos? ¡Voy!



Ya lo dijo Pascal, todos los males suceden por salir de casa.



¡Cáspitas, qué poco aguante tienen estos modernos de provincias!



¿Qué le has hecho, pelandrusca!

Un respeto que he sacado un 4,7 en las oposiciones a guardia forestal.



¡Gallardo! ¿Qué haces tirado en el suelo hidráulico con lo sucio que es?



Ha sido un LP de reguetón. Muero.



¡Yo maldigo todos los ritmos latinos y sus chándales!

Salva al menos a Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Don Luis, no veo.



¡Qué número están montando! Esto parece una telenovela turca.



¡Ay! Te dije que te quedases en casa leyendo a Blasco Ibáñez o Tennessee Williams.



**FIN**

Me pongo aquí para que la composición sea un típico triángulo renacentista, como en La Virgen de la Rocas de Da Vinci.

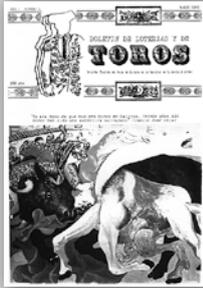


Gallardo: Álvaro Cabrera 'Pansekito'  
Doña Sol: Pastora Muñoz  
Carmen: Ana Espinosa  
Guión y fotografía: Fernando González Viñas  
Localizaciones: Bar Barbaridad (Córdoba) y palacete de bolsillo de la familia zulú.

## Números atrasados



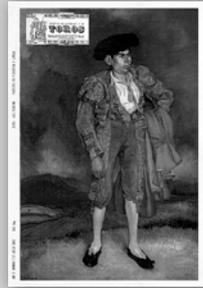
Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



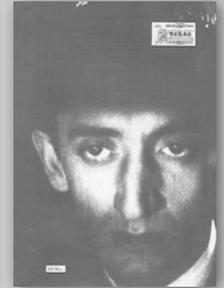
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



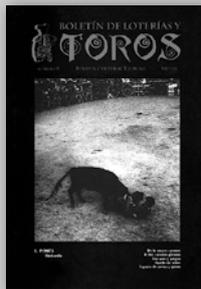
Nº5 / Marzo 1993



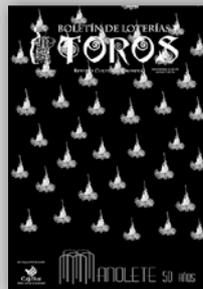
Nº6 / Otoño 1993



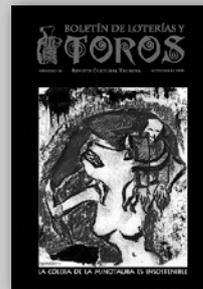
Nº7 / Invierno 1994



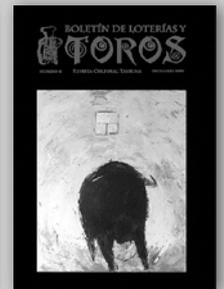
Nº8 / Julio 1995



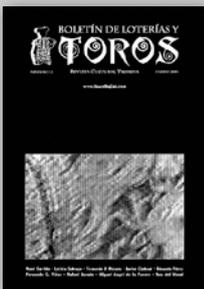
Nº9 / Mayo 1997



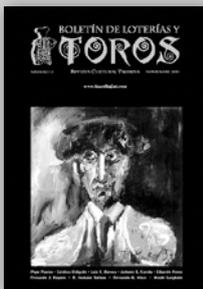
Nº10 / Septiembre 1998



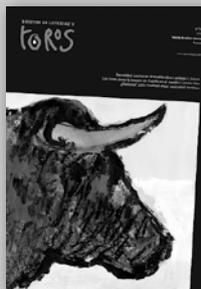
Nº11 / Diciembre 1999



Nº12 / Enero 2001



Nº13 / Noviembre 2001



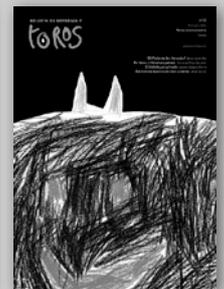
Nº14 / 2002



Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



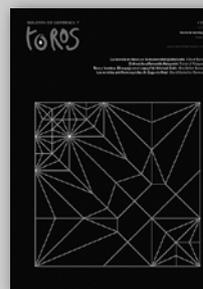
Nº18 ESPECIAL / 2008



Nº19 / 2009



Nº20 / 2011



Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



Nº23 / 2018



Nº24 / 2019



Nº25 / 2020



Nº26 / 2021



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

### Contacto

[boletindeloteriasytoros.com](http://boletindeloteriasytoros.com)  
[fernandogonzalezvinas@gmail.com](mailto:fernandogonzalezvinas@gmail.com)

BOLETIN DE LOTERIAS Y

**TOROS**



Edita:



AYUNTAMIENTO | Delegación de Cultura  
DE CORDOBA | y Patrimonio Histórico

Colabora:



Cabezas & Carmona  
GRUPO DE EMPRESAS

