

DON TANCREDO

BOLETIN DE LOTERIAS Y  
**TOROS**

MONOGRÁFICO **DON TANCREDO**

**nº29**

2025

REVISTA DE PENSAMIENTO

Irene Lázaro / Paco Cerdá / Asunción Márquez Infantes / Agustín Jurado / Ramón Rodríguez Pérez / Alberto González Troyano / José Bergamín / David González Romero / Cecilio Alonso / María José García / José Antonio Hergueta / Fernando González Viñas / Óscar Fernández / Robert Ryan / Gabriel Camero / Emilia Pardo Bazán / Carlos Crouselles / Carlos Manuel O'Donnell / Carlos Esplá Rizo 'El Valijero' / Rubén Amón



BOLETIN DE LOTERIAS Y TOROS nº29

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico

Colabora:

CASA RUBIO



RESTAURANTE CASA PEPE DE LA JUDERÍA

## SUMARIO

### POSTALES DESDE FRANCIA

- 5 Conquistar el miedo**  
Irene Lázaro
- 7 Hacerse el muerto para sobrevivir**  
Paco Cerdá
- 9 Tancreda**  
Asunción Márquez Infantes
- 11 Elogio de lentitud**  
Agustín Jurado
- 13 Don Tancredo, el torero místico**  
Ramón Rodríguez Pérez
- 14 El Don Tancredo de Bergamín: Metáforas para una estatua**  
Alberto González Troyano
- 18 La estatua de Don Tancredo**  
José Bergamín
- 33 Tancredo en Buñuel**  
Nicola Pertusato
- 41 Tancredadas y Bartlebys: Apuntes para una historia anticapitalista de las corridas de toros**  
David González Romero
- 48 Dos pantomimas cómico-taurinas de Electra**  
Cecilio Alonso
- 64 En el hoyo de mis agujas**  
María José García
- 74 Movimiento y quietud**  
José Antonio Hergueta
- 84 Memoria de Don Tancredo**  
Fernando González Viñas
- 95 Barceló. Como si la arena se lo hubiera tragado todo**  
Óscar Fernández
- 113 Veintitrés reales por hacer el Don Tancredo**  
Robert Ryan
- 116 La belleza, lo imperfecto y lo inmóvil**  
Gabriel Camero

## EDITORIAL

### Don Tancredo

«Tancredo López tenía la particularidad, tan aristocrática y tan española, de pretender ganarse la vida ociosamente, sin hacer nada. Pero nada de nada. En ese sentido, era un verdadero señor; o aspiraba a serlo».

Jose Bergamín

Con esta cita podría quedar finiquitado este editorial. Porque el *Boletín*, en su monográfico tancredista, y que además de nuevos ensayos rescata textos olvidados, siente un apasionado fervor por *Bartleby el Escribiente* y Simeón el Estilita y todos los adoradores del *dolce far niente*. Amigo lector, lea usted mientras nosotros permanecemos inmóviles, a la espera de su cornada. Solo añadiremos que además de señor, Don Tancredo fue señora, como en este *Boletín* se demuestra, y que Miquel Barceló, en alarde mimético, tancrediza en la portada a toro y torero.

BOLETIN DE LOTERIAS Y  
**TOROS**  
Revista cultural taurina

**Dirección:**  
Fernando González Viñas

**Boletín de Loterías y Toros**  
Agustín Jurado Sánchez  
Marco Legemaate  
Fernando González Viñas  
Ignacio Collado

**Colaboradores:**  
David González Romero  
José Antonio Hergueta  
Víctor J. Vázquez  
Eduardo Pérez Rodríguez  
Francisco Javier Domínguez

**Diseño:** Pablo Gallego  
**Maquetación:** Elisa Romero

**Contacto:**  
fernandogonzalezvinas@gmail.com  
D.L. CO-1303-92



Portada nº29:  
Miquel Barceló, «Don Tancredo».

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico

Colabora:

CASA RUBIO



RESTAURANTE CASA PEPE DE LA JUDERIA

### DON TANCREDO. ESCRITOS POLÍTICOS

- 120 Canto heroico**  
Emilia Pardo Bazán
- 123 Don Tancredo**  
Carlos Manuel O'Donnell
- 125 El tancredismo**  
Carlos Crouselles
- 127 Don Tancredo**  
Carlos Esplá Rizo *El Valijero*

- 130 El pedestal y la estatua**  
José Bergamín

- 132 Rajoy o quién mató a Don Tancredo**  
Rubén Amón

### DON TANCREDO. CITAS

- 140 EL ENANO Nº9**  
SUPLEMENTO SATÍRICO  
**La estatua de Don Tancredo**  
M. Garrido y R. Reyes



«Mon cher ami...»

Postales desde Francia

# Conquistar el miedo

«...la vulnerabilidad y el precipicio son la base de la interpretación...  
el actor-iz es su relación con el miedo y cómo se encara a él.»

**Carmen Rico, *Los 100 miedos del actor-iz*.**



**E**l miedo a perder la casa, el miedo a perder el trabajo, el miedo a perder la vida, el miedo a perder-se...

Ante el miedo a perder, nos enfrentamos cara a cara al toro bravo, otro ser lleno de miedo que sólo se defiende. ¿Cómo nos enfrentamos y afrontamos el miedo? A veces huimos, otras nos quedamos paralizados y normalmente nos enfrentamos a él dejándonos ser con toda nuestra vulnerabilidad al descubierto, para salir triunfantes o al menos ser espejo de quien nos observa tras la barrera de su propio miedo.

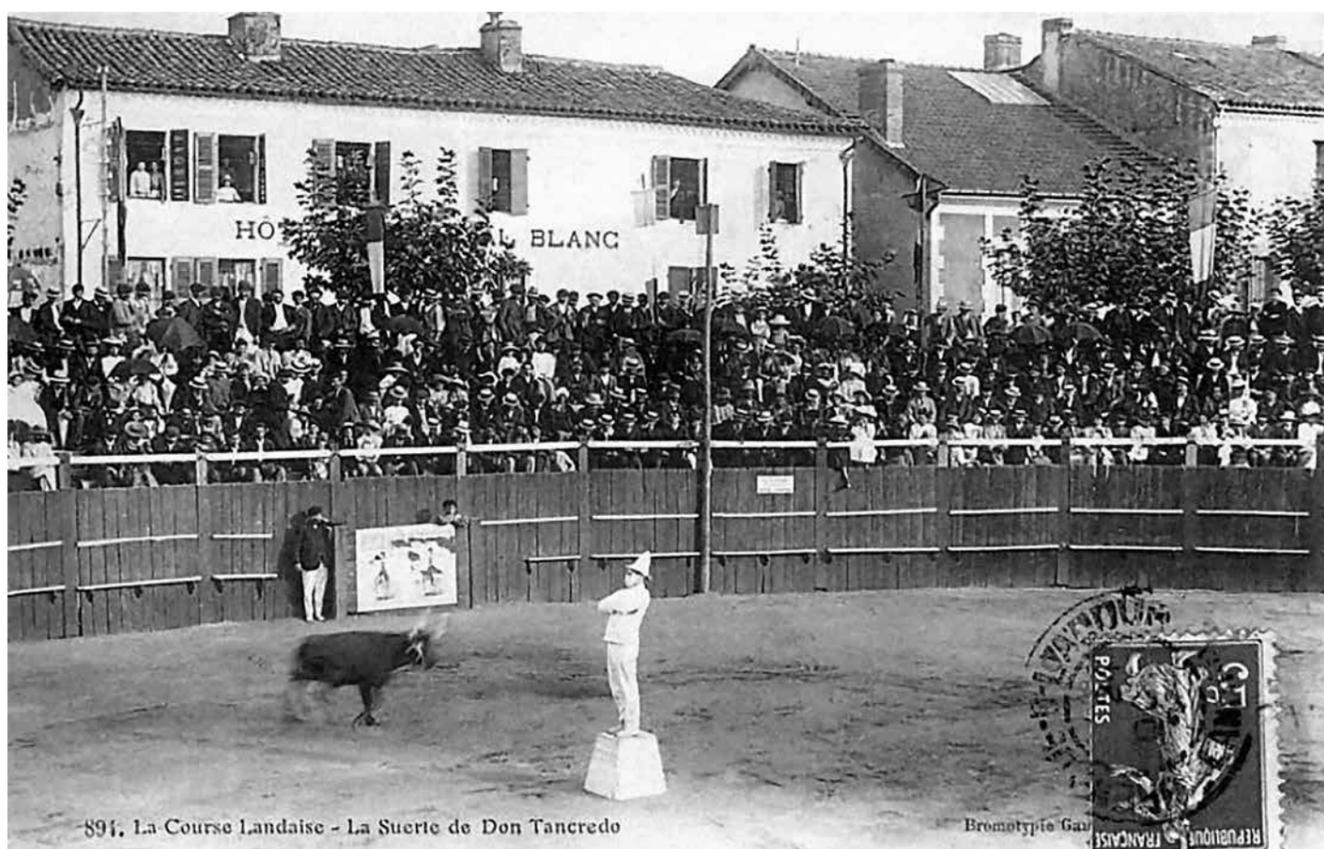
Don Tancredo lo sabía, conocía el miedo, pero no podía quedarse impasible, ni huir de su propia vida. Solo podía afrontarlo, se plantó ante el toro, fingiendo ser obra de arte, una estatua, y demostró su valentía, no había más reflexión, que arriesgar y demostrar que al peligro también se le puede engañar, su miedo estaba en no poder comer y pagar facturas, y quién no arriesga, no gana.

Con su acción inició un arte nuevo, el arte de acción, la performance. Después vendría Marinetti con su *Manifiesto Futurista* (1909), hablando del amor al peligro. Don Tancredo, no lo amaba, solo tenía una necesidad vital y arriesgó, poniendo las bases de un arte en el que el cuerpo y la mente del creador se exponen, en algunos casos, de manera impasible ante la incertidumbre y el juicio de quien observa. Fue el primero en demostrar cómo la vulnerabilidad puede ser una poderosa herramienta para la creación artística y conseguir que resuene y conmueva a la audiencia.

El artista se desafía a sí mismo exponiéndose entre el riesgo emocional y la posibilidad de ser juzgado con el único objetivo de provocar una conexión profunda con el público y su consecuente reflexión, o no. Así el artista muestra sus emociones, pensamientos y experiencias al servicio de la creación del personaje, de manera auténtica y abierta. Mostrando sus inseguridades, miedos y debilidades comunes en todos los seres humanos.

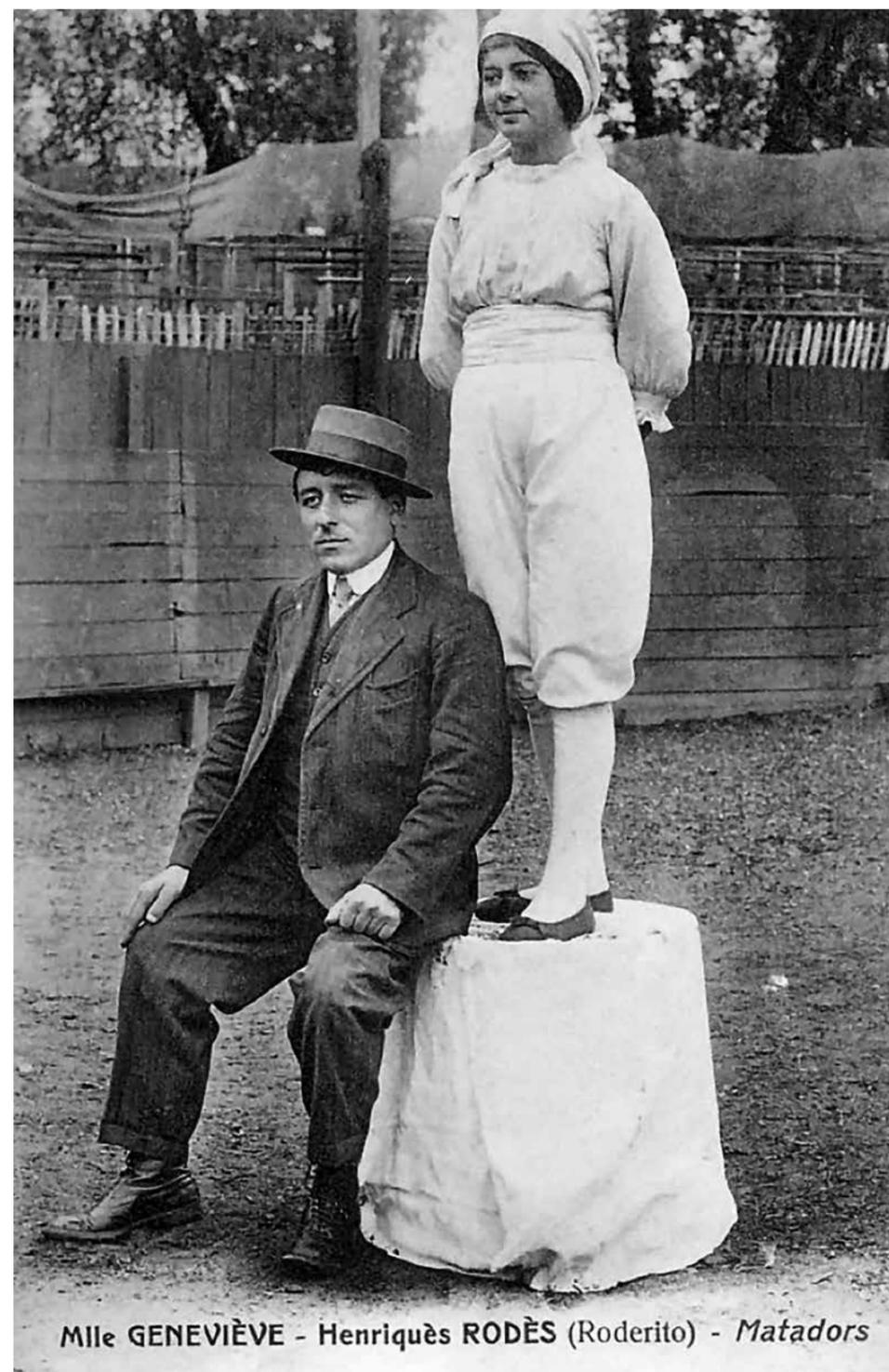
Marina Abramović explora la relación entre el artista y el público con su performance «Rhythm 0» (1974), exponiendo su cuerpo impasible e inmóvil para que el público interactuase con él, como un lienzo en blanco donde cada persona podrá proyectar sus deseos y emociones, desde una caricia a la violencia ante la desnudez del cuerpo de la artista.

## Hacerse el muerto para sobrevivir



**E**l hombre del centro es Don Tancredo, eso todos lo sabemos. Se ha subido al pedestal. Viste de blanco cómico: capirote, cara empolvada, brazos en cruz. Parece una estatua. Ese es su objetivo: asemejarse a una piedra. Esperar a la vaca en el centro de la plaza, donde en teoría se esconde el mayor peligro pero que, si eres hábil, es allí donde nadie repara en ti. Han alabado a Manolete o a José Tomás que sintieran la piel del toro en el pecho sin agitarse, impasible el ademán. Don Tancredo les supera, qué duda cabe. Él ha decidido hacerse el muerto. Bien mirado, es el camino más recto: dar por perdida la vida y, entonces, intentar sobrevivir. Cuentan que esta ruleta rusa en versión ibérica se la inventó Tancredo López. Un valenciano. Zapatero de oficio. Vocación de torero. Alma de emprendedor. Dicen que se inspiró en las mozigangas de La Habana o en los redondeles mexicanos. El caso es que él se estrenó en València en 1899. Allí ejecutó su primer dontancredo. La tensión, el asombro, el patetismo de quien se juega la vida sin sentido. Vendrían más de cien funciones, a mil pesetas por tarde. Dos cornadas y muchos revolcones después, el Ministerio de la Gobernación prohibió por peligroso el espectáculo que se ve en esta foto francesa de las Landas, donde el silencio y la tensión traspasan el papel tanto como las mujeres de los balcones quieren traspasar sus casas o como algunos varones del público querrían traspasar las barreras y demostrar su hombría sobre el pedestal. Dicen que Tancredo López, que ya no podía hacer el dontancredo, tuvo entonces que reinventarse en fabricante de gorras y tabernero hasta que la ruina le condujo a trabajar de torero cómico. Pero él no quería hacer reír. Él soñaba con hacer sufrir. Lo suyo era la tragedia, no la comedia. Así empiezan las vidas, creyendo en la adolescencia que todo va en serio y que uno tiene que pegarse al toro y jugarse la vida en movimiento cada tarde, hasta que descubre que lo más sensato, después de moverse y agitarse hasta la extenuación sin ver cumplidos sus sueños, es quedarse quieto en el centro de la plaza dando por perdido aquello que se quiere ganar. Nihilismo, lo llaman en Occidente. En el taoísmo lo llaman *wu wei*: no hacer nada para que todo salga bien. Dontancredismo suena mejor. ●

Paco Cerdà es autor, entre otros, de los libros *El peón* y *Presentes* (Alfaguara).



Mlle GENEVIÈVE - Henriquès RODÈS (Roderito) - *Matadors*

## Tancreda

A parece nuestra nívea tancreda, ufana y risueña ejerciendo la pose de estatua de yeso sobre peana marmórea, quizás, ajena a la importancia legítima de ese alarde de valor.

Posa inmaculada para anunciar el postrero instante a la suerte heroica. Una «hombrada feminista», como lo llamaría Emilia Pardo Bazán.

Entre ella y el toro enchiquerado media un hombre serio enchaquetado, con sombrero de ala ancha a medias: el torero y también corneado tancredo, Roderito, que parece el apoderado, sentado sobre el pedestal, con el ceño fruncido, dueño y señor; y el público intuido: otras bestias del espectáculo.

Para entonces, por una suerte de metonimia, el mundo se iba llenando de tancredos.

Pero ella sabe que no le sirve la abnegación resignada como forma de valor. Sabe que el noble toro no es su enemigo. Sabe que tiene que permanecer inmóvil en su sitio. Sabe que el paso más grande ya lo ha dado cuando subió ese peldaño, como mujer, alzándose en el interludio ante el hombre y el público abriéndole los caminos a otras que como ellas quieren ser soberanas.

Y si os fijáis bien en la foto, Mlle Geneviève, esa pequeña dama de blanco, esa reina del valor, lleva plegadas a su espalda unas pequeñas alas de algodón y en la misma escena pudo volar en su imaginación y vindicar su derecho a permanecer en ese pequeño espacio discontinuo, aunque sabe que cabe la posibilidad de salir de esa plaza como *nardo de angustia dibujada...* ●

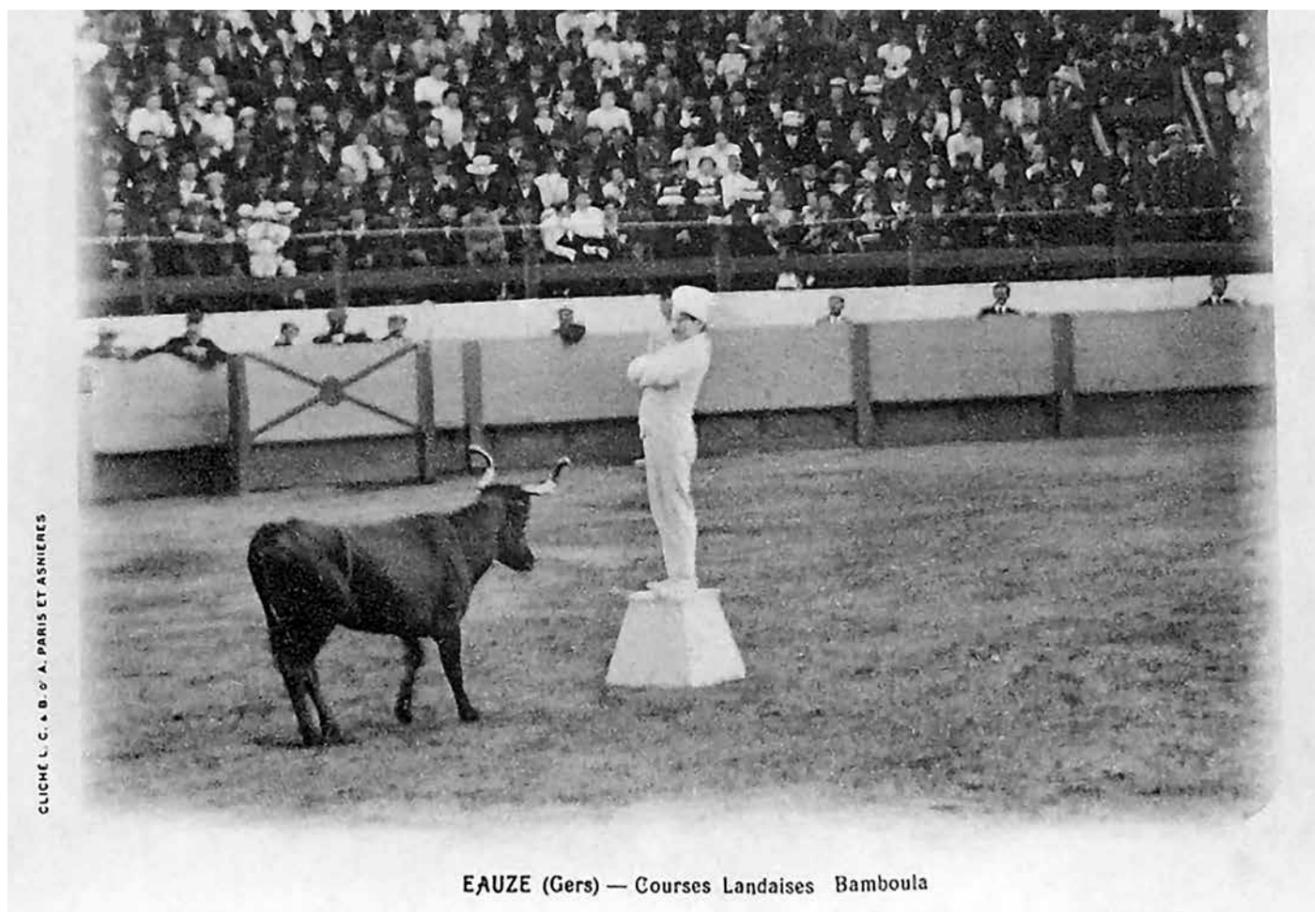
## Elogio de lentitud

**L**a lentitud me pareció siempre infinitamente más elegante que el movimiento, cuya obsesiva insistencia por determinar el punto siguiente de situación, y el siguiente y el siguiente y el siguiente, sin solución de continuidad hasta llegar, por fin, a la quietud, me resultaron absurdas.

Lo quieto, la ausencia de movimiento, es la determinación consciente de la plenitud, del saberse en un sitio, de ser. Todo lo demás sobra. La lentitud, por tanto, es el camino que persigue la búsqueda de ese sitio donde nada ha de moverse ya. Donde todo está decidido. La plenitud.

Tancredo prescindió de movimientos, engaños, telas, trapos y trastos para demostrar a técnicos razonantes y público variopinto que a la verdad puede llegarse sin dibujar un natural. Parecerá a algunos figura circense, artista urbano, pero la media luna que dibujan las astas de aquel que no cesa en su movimiento es real. Hierde y mata al quieto, que ha cedido sus defensas a los que visten de rosa palo y oro y se cobijan tras burladeros donde el movimiento ya no puede romper la piel.

Con todo, el mérito de Tancredo se circunscribe a lo personal. Él sabe el valor de su decisión, pero desde arriba se aprecian dos mundos distantes que no se relacionan. Para ser leída su propuesta debe producirse el encuentro. El cite es la unión entre el bruto movimiento y la quietud pensante. Ahí se produce el paroxismo del enfrentamiento entre lo distinto, el nacimiento del arte. Por eso nos sigue apasionando Manolete, porque sin abandonar la convicción y certeza interior de Tancredo, es capaz de conceder, en igualdad, una oportunidad a quien encarna el movimiento. Mayor generosidad no existe. ●



CLICHE L. C. &amp; B. © A. PARIS ET ASNIERES

EAUZE (Gers) — Courses Landaises Bamboula

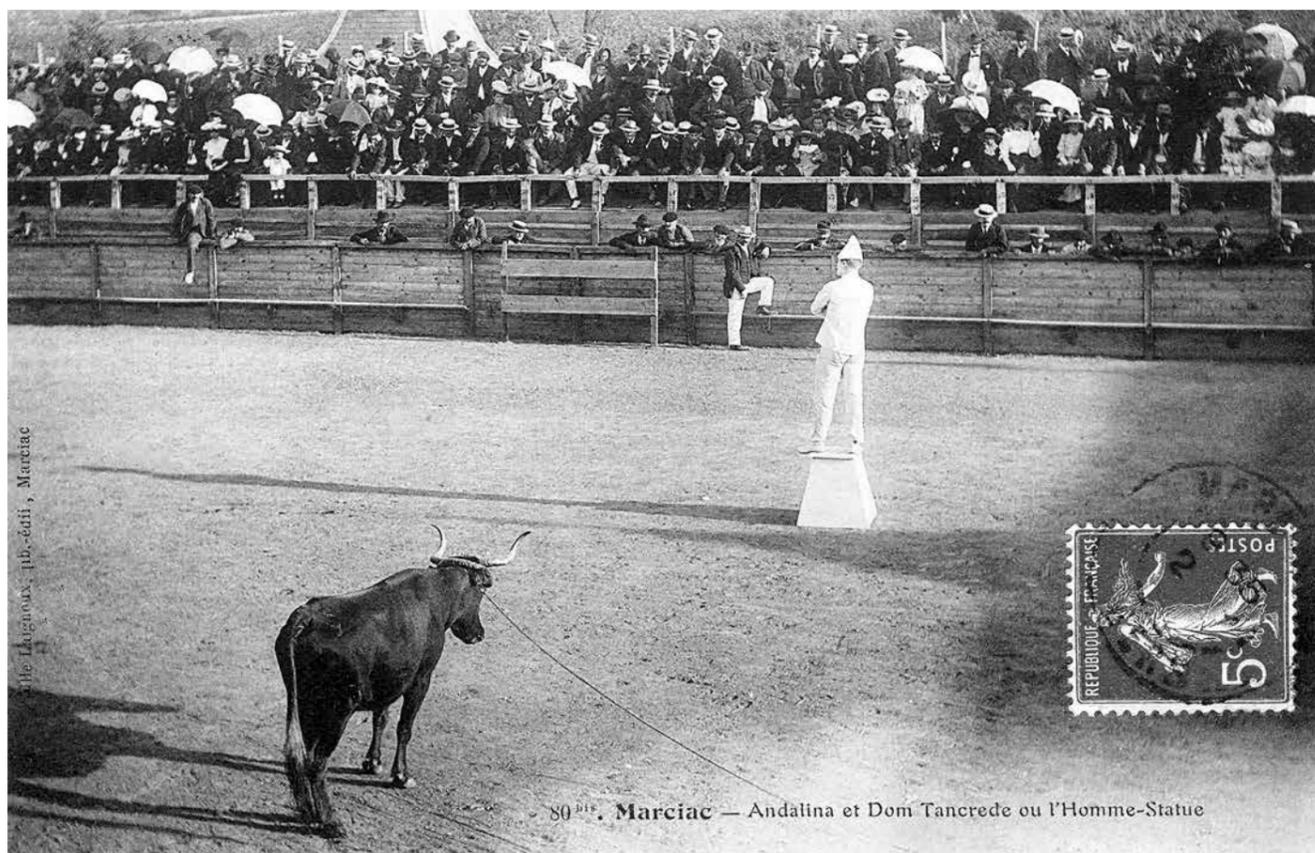
# Don Tancredo, el torero místico

No iba muy equivocada doña Emilia [Pardo Bazán] ni don José [Bergamín] al relacionar al tancredismo con el carácter inmovilista que caracteriza a lo hispano. No hay que olvidar que el debut de Don Tancredo coincide con la pompa de la abúlica generación del 98, tan crítica con la desinquieta actitud europeísta («¡Que toreen ellos!», parece que estuviera espetando el hombre-estatua desde su pedestal). «Escritores» de la inacción, aunque no tanto en la línea de foráneos como Rimbaud o Salinger (los cuales ya habían toreado con éxito en algunas plazas), que en la de nuestro Pepín Bello, diletante ágrafo que no llegó ni a maletilla. Gente paralizada, en suma, ya sea ante el espíritu creativo o el arreón de un miura. El arte del no.

Pero amén de las mencionadas afinidades, filosóficas y literarias, habría que rastrear aquellas otras que manan de esa heterodoxia religiosa, normalmente tachada de herejía, que desde siempre caracterizó a esta tierra: el «abandono» que marcó la senda del turoloense Miguel de Molinos, fundador en nuestro siglo de oro de ese fenómeno pseudo-místico que vino en llamarse «quietismo», el cual actuaba por *dexación*, esto es, esforzándose en conseguir el pasmo espiritual *dexándose* flotar a la deriva, sin hacer ni pensar nada ni luchar contra nada. Esa suerte de «nihilismo estático», ataraxia estoica, o como queramos llamarlo, que ya practicaban los llamados «alumbrados», otra secta mística, ésta del siglo XVI.

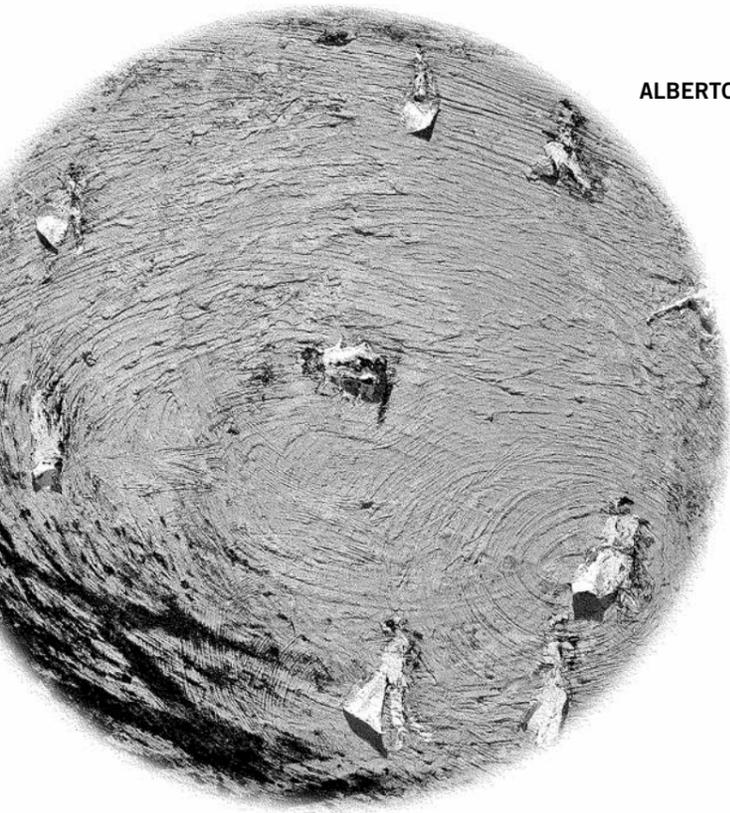
¿Y qué, si no, movió desde sus orígenes la espiritualidad franciscana, cuyo «recogimiento» no es sino la suspensión de la actividad mental, esa «nube del no saber» que proclamara aquel guiri cartujo allá por el siglo XIV? El «saber no sabiendo» de San Juan de la Cruz... Y así, para atrás, hasta el imperio romano del siglo IV, allí donde unos melencidos, *hippies avant la lettre*, de la mano del gallego Prisciliano predicaron un cristianismo autónomo, vegetariano, panteísta y con participación de mujeres y legos en la liturgia. Ascetas gnósticos, pasotas que acabaron malamente aplastados por el rodillo ultra-ortodoxo e inquisitorial. Roma no aceptó nunca esa lasa actitud tan nuestra, propia según ellos de ovejas descarriadas, vagos y maleantes.

En los albores del siglo XX, Don Tancredo representaría la encarnación laica de ese carácter tan nuestro. Místico del toreo, profeta del abandono; otro que, como muchos de nosotros, si le dan a elegir, «preferiría no hacerlo». ●



© He Laignoux, pub. édit., Marcillac

80 1912. Marcillac — Andalina et Domi Tancrede ou l'Homme-Statue



ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO / Escritor

## El ‘Don Tancredo’ de Bergamín: Metáforas para una estatua

En su largo proceso de formación, durante tres siglos, el toreo a pie, con el fin ajustarse a los gustos del público, ha debido, unas veces, acoger, y, otras, desprenderse, de una serie de mojigangas, pantomimas y atracciones más o menos cómicas.

**E**ste tipo de actuaciones que se complementaban en el cartel de un día de toros, igual que habían sido admitidas y aplaudidas, desaparecían al cabo de un cierto tiempo, víctimas del refinamiento que se imponía en la organización y negocio de las corridas. Se desechaban según qué tipos de comportamientos, al tener que adecuarlos a la sensibilidad, cada vez más urbana y menos rural, de los públicos de las plazas de toros. Esta *otra cara* olvidada de la fiesta llegó a constituir, en muchos momentos, un amplio repertorio disfrutado un tanto al margen de la lidia formal, y aunque ensombrecía la parte seria de la corrida, divertía al público más popular. Esta faceta paralela –que acogió Cossío en un capítulo de su *Tratado*– contó con una variada gama de «números» que permiten comprender que, una vez desaparecidas, en épocas posteriores aplaudieran, con nostalgia, algunos sectores de los

tendidos, a un determinado tipo de diestros: por ejemplo, a los lidiadores que, con su tremendismo y sus suertes festivas y sus bufonadas, recordaban antiguas pantomimas y viejas formas de alegrar el espectáculo de la fiesta.

Sin embargo, no es esa la cuestión de la que quieren tratar estas páginas. Que sólo pretenden evocar los referencias presentes en la obra de José Bergamín de una vieja pantomima: la anunciada en los carteles con el nombre de *Don Tancredo*. Pero sin abordar pormenores de su peculiar exhibicionismo

ante el toro, ni las maneras, comportamientos, logros, fracasos e imitaciones posteriores de un curioso personaje: el hombre que ejecutaba tan singular suerte, en el ruedo, disfrazado de blanco sobre un pedestal, fingiendo ser una conocida estatua de *Pepe Illo*, y que aparecía en los carteles con su nombre: don Tancredo López. Nombre y apellido que se redujeron, para su mejor identificación taurina, en *Don Tancredo*, convertido así en un renombre tan llamativo como contundente. La pantomima que realizaba este personaje –tal como la había visto ejecutar antes en plazas americanas– perdió pronto atractivo para el público y fue fácilmente olvidada, ya que su presencia en las plazas, iniciada en 1899, sólo perduró dos o tres años, tras sufrir su protagonista algunos serios percances.

Pero el nombre de *Don Tancredo* quedó vinculado a tal peripecia taurina y cobró vida propia, más allá del modesto papel taurino desempeñado en las plazas. Primero, porque la crítica y los cronistas de la prensa taurina con-

**Esta ‘otra cara’ olvidada de la fiesta llegó a constituir, en muchos momentos, un amplio repertorio disfrutado un tanto al margen de la lidia formal, y aunque ensombrecía la parte seria de la corrida, divertía al público más popular.**



RICARDO LEAL

(INSTANTÁNEA DE TERESIANO, HECHA PARA «SOL Y SOMBRA»)

Composición aparecida en la revista *Sol y Sombra* (1901).

temporánea encontraron que la escena, hasta cierto punto bastante teatral, representada por *Don Tancredo* en el ruedo, ofrecía –por su esperpéntica truculencia– amplias posibilidades para divertidas glosas y divagaciones humorísticas. Con ellas llenaron frecuentes páginas en sus periódicos y, gracias al papel periodístico proporcionado por de este insólito lance taurino, *Don Tancredo* alcanzó una gran popularidad más allá de los ruedos. Un buen ejemplo de ello, lo muestra el artículo de Emilia Pardo Bazán, reeditado, ahora, de nuevo, en esta misma revista. *Don Tancredo* había transitado, pues, de humilde y simple espectáculo bufo a convertirse en una construcción e imagen literaria, llena de matices, que podía servir de base, es decir de pedestal explicativo y metafórico, de cuestiones de mucha mayor enjundia simbólica.

Desde sus orígenes, el lenguaje de la tauromaquia había sido fuente de préstamos verbales continuos transmitidos a la vida cotidiana. Con la fingida composición de la estatua y pedestal de *Don Tancredo* se pudo elaborar una alegoría capaz de ilustrar de manera palpable ciertos acontecimientos de la vida económica, social y política española. Y así, gracias al poder transformador aportado por estos recursos literarios, *Don Tancredo* saltó de la plaza a la calle como una figura retórica válida para explicar e ilustrar, como si se tratara de una metáfora viva, ciertas cuestiones latentes en la opinión pública. *Don Tancredo* adquirió así un puesto, un sitio, reconocible en el habla cotidiana y en el imaginario colectivo.

**P**ero a este estatuto de figura cargada de referencias populares, se le añadió aún otro valor que vino proporcionado por la literatura culta. Aproximadamente treinta años después, José Bergamín escribe *La estatua de Don Tancredo*, un ensayo publicado en la revista *Cruz y Raya*, en 1934. Un texto complementario con su restante, rompedora, paradójica y luminosa producción taurina de la década de los treinta, formada también por *El arte de birlibirloque* y *El mundo por montera*. Esta fue la alternativa literaria que le permitió emprender un vuelo más alto a *Don Tancredo*. Y, ahora, al presentarse, gracias a este espléndido *Boletín*, una nueva ocasión para remover el pedestal de *Don Tancredo*, este texto debe ser recordado y elogiado. Y, a la par, indicar –hecho poco conocido– que tuvo continuación, muchos años después, en un artículo, del propio Bergamín,

colindante con el mismo asunto: «El pedestal y la estatua».

*La estatua de Don Tancredo* fue, pues, un buen ejemplo de la personalísima escritura ensayística de Bergamín. Un ensayo breve (como casi todos los suyos), enfocado para entendidos; por eso no desciende a dar informaciones descriptivas, ya que supone que sus lectores las conocen.

Un ensayo que, dado el peculiar estilo bergaminiano, exige reflexión y esfuerzo

para seguir sus planteamientos. Una vez traspasado el umbral de sus juegos formales y de su originalidad expresiva, aparece su rica y compleja visión del mundo de los toros, cuya lectura reclama, como ya se ha indicado, la buena predisposición y el entendimiento de un buen aficionado. No porque sus conceptos sean herméticos o sus razonamientos complicados, la dificultad estriba en que, al no ser un escritor convencional, requiere la aproximación propia de un lector cómplice, dispuesto a participar y recrearse con sus agudezas e ingenio retórico: la paradoja, el disparate, la burla y las comparaciones insólitas constituyen armas habituales de su discurso, junto a continuas

referencias a los clásicos y a refranes y dichos populares. De ahí la afinidad electiva que pudo establecerse entre su forma literaria de expresarse y el juego simbólico representado por *Don Tancredo*.

Por otra parte, *La estatua de Don Tancredo* –igual que su restante obra taurina– ha sido un texto más aireado que leído. Cualquier aficionado medianamente culto ha oído hablar del *Arte de birlibirloque*, *El mundo por montera* o *La música callada del toreo*. En cambio, lamentablemente, han sido menos sus lectores. Se ha rendido, en efecto, un cierto culto a estos libros, despertan simpatía su misterio y sonoridad, pero no son muchos los aficionados que han pasado de esta difusa admiración a enfrentarse y leer *La estatua de Don Tancredo*. Tal vez porque para seguirlo hay que estar dispuesto a aceptar con naturalidad el oscilante pensamiento bergaminiano y aceptar su querencia a transitar, sin aspavientos, entre mundos culturales muy dispares. Por eso, *Don Tancredo* se convirtió también en pretexto para abrir un amplio mundo de conexiones metafóricas, postergando las referencias que tienen como objetivo exclusivo la lidia; lo cual desconcertó a más de un lector, que «no sabe con qué carta quedarse».

Sin embargo, este tipo de discurso, bien leído, no posterga el interés por la tauromaquia, ya que, por el contrario, la sitúa en una plataforma retórica mucho más ambiciosa, al relacionar las grandes cuestiones del toreo con los grandes problemas de la existencia: la muerte, el destino, el valor, el riesgo, el arte, los sentimientos, las emociones. Anida en todo su texto el deseo de someter el toreo a las mismas herramientas reflexivas que impulsan el conocimiento de las otras artes, buscando así iluminar el fenómeno taurino desde perspectivas más originales y ricas.

Cabría suponer también que *Don Tancredo* más que un ensayo de prosa continuada está formado por una gama de aforismos entrelazados, porque, incluso, cuando su discurso parece interrumpirse, siempre hay una frase que cobra valor por sí misma y se independiza del texto restante. Quizás con esta supuesta fragmentación expresiva pretendía mostrar la propia multiplicación de sus pensamientos ante las sugerencias provocadas por la estatua disfrazada de *Pepe Illó*. Aquella estatua imaginaria, una vez independizada del pedestal fijo de su función taurina, asumía unas posibilidades metafóricas a las cuales Bergamín supo sacarle un rendimiento interpretativo que el paso de un siglo no ha amortiguado.

**Plaza de Toros de Madrid**

El SABADO 21 de agosto de 1926

**CORRIDA NOCTURNA**

CHARLOT, T. B. O. y PINOCHO

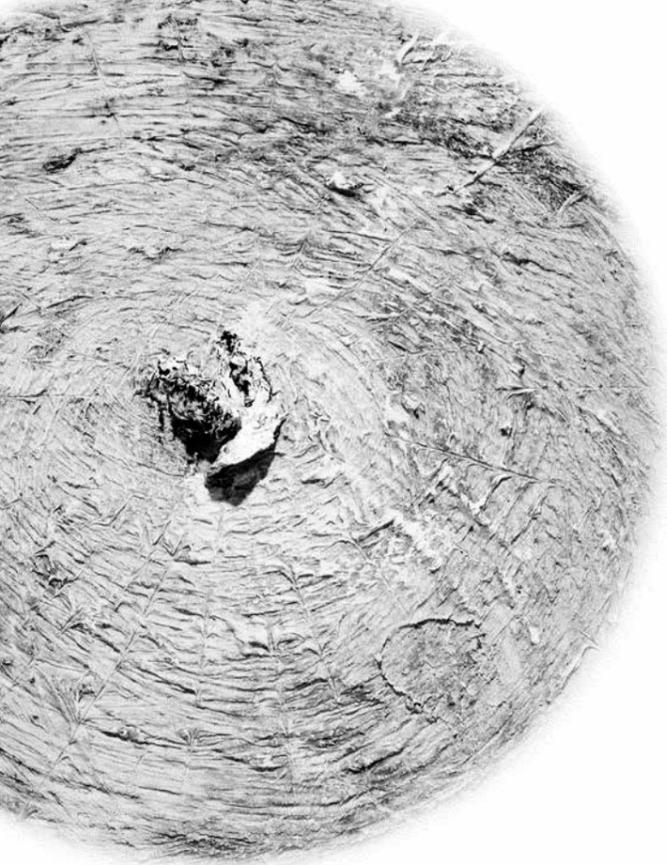
José García (Cordobés)  
Javier Rosa (Barquero de Lora)

**DON JESÚS JARA**

CASTILLO DE FUEGOS ANTIFUERTES

LOCALIDADES		LOCALIDADES	
1ª	2ª	1ª	2ª
Madrid	1,50	Madrid	1,50
Barcelona	2,00	Barcelona	2,00
Valencia	1,50	Valencia	1,50
Sevilla	1,50	Sevilla	1,50
Bilbao	1,50	Bilbao	1,50
Zaragoza	1,50	Zaragoza	1,50
San Sebastián	1,50	San Sebastián	1,50
León	1,50	León	1,50
Vigo	1,50	Vigo	1,50
Ourense	1,50	Ourense	1,50
Lugo	1,50	Lugo	1,50
Coruña	1,50	Coruña	1,50
La Coruña	1,50	La Coruña	1,50
Galicia	1,50	Galicia	1,50
Castellón	1,50	Castellón	1,50
Tarazona	1,50	Tarazona	1,50
Alcalá	1,50	Alcalá	1,50
Alcalá de Henares	1,50	Alcalá de Henares	1,50
Alcalá de Guadaípe	1,50	Alcalá de Guadaípe	1,50
Alcalá de Guadaípe	1,50	Alcalá de Guadaípe	1,50
Alcalá de Guadaípe	1,50	Alcalá de Guadaípe	1,50

Cartel de 21 de agosto de 1926 anunciando a un imitador de Don Tancredo llamado Jesús Jara.



JOSÉ BERGAMÍN / Escritor

# La estatua de Don Tancredo

(Al recuerdo de Ignacio Sánchez Mejías)\*

**E**l siglo XX, que empezaba para los franceses con la torre Eiffel, para los españoles ha empezado con Don Tancredo. No podemos decir el siglo XX sin sentir que se nos llena la memoria de imágenes de bazar. Sin duda, porque a nuestros primeros recuerdos va unido este rótulo comercial, tan frecuente entonces, y que se conserva todavía. Pero también, sin duda, porque hay en ello otra resonancia que hoy toma un sentido alegórico.

La gran Exposición Internacional de París, con su romántica lejanía de estampa, dejando en pie la torre Eiffel, mantuvo incorporada a la ciudad panorámica por excelencia aquella imagen permanente. La Exposición francesa del novecientos era el enorme bazar de todo aquel mundo o feria de vanidades que el esqueleto de la torre Eiffel ha perpetuado mortalmente; porque este esqueleto de hierro no es un esqueleto que pueda esperar la resurrección. Si desafía el tiempo, lo hace por haberle entregado su carne totalmente: toda la mascarada mortal que entraba por el siglo nuevo con tanto ruido, y que se deshizo en el aire, quedando atestiguada solamente por esta esquelética muestra, casi espectral, de la torre Eiffel, que es su único superviviente. Por eso parece que en el aire y sólo en el aire se mantiene.

Acaso, la torre Eiffel, como abanderado de Europa, es ese símbolo camaleónico, estereotipado, del cosmopolitismo: y fue un ambiguo presagio celeste de la Sociedad de Naciones. Hay cielos en los que su cenicienta expresión

\* Este ensayo apareció por primera vez editado en 1934 en la editorial Cruz y Raya, de Madrid.

se hace tan patética que verdaderamente nos perpetúa, vanamente piramidal, la forma misma del vacío, de la nada, de la muerte eterna. Vanidad de vanidades del mundo bonito, del *joile-Paris*, como el de la suntuosa Viena o del espléndido San Petersburgo. Toda aquella modernidad o modernismo de bazar ardía artificialmente en la quemazón del siglo nuevo, dejándonos en pie, clavada, como el esqueleto quemado de esa gran rueda de toda fortuna secular, el testimonio permanente de lo muerto. Así se nos aparecía iluminada –rediviva– últimamente.

El siglo XX de París, que es la entrada del siglo de Europa y de lo que entonces era el mundo, nos ha dejado trazado en sus cielos ese claro signo inicial que es la torre Eiffel. Nuestro siglo veinte español, al margen, por entonces también, de Europa, y hasta, si cabe decirlo así, del mundo, de todo aquel mundo moderno o modernista; nuestro siglo veinte español, a raíz del noventa y ocho, en el mismo momento en que se acusaba la caída de un Estado secular, y hasta de su historia, levanta ante nuestros ojos atónitos la imagen sorprendente de Don Tancredo. De *la estatua de Don Tancredo*, que es precisamente, para nosotros, todo lo contrario de la torre Eiffel.

De estos dos signos iniciales del siglo veinte, el uno, como digo, es simbólico del París de entonces, del París de la Exposición Internacional; y aunque construido por un americano, es el exponente europeo, occidental, del mundo ante el nuevo siglo. El otro, nuestro Don Tancredo, es todo lo contrario: no tiene ni razón ni sentido fuera de lo que suele entenderse por más particularmente español de todo; de lo que suele llamarse, en este sentido y por esta razón, nuestra fiesta nacional: los dos son, en un cierto modo –en el modo más cierto de su ser–, arbitrarios y gratuitos. Pero mientras la torre Eiffel, exponente oficial, por así decirlo, de la universalidad secular del

**Don Tancredo es todo lo contrario: no tiene ni razón ni sentido fuera de lo que suele entenderse por más particularmente español de todo.**

**Don Tancredo encontró el valor por el camino más corto:  
por el del miedo. Como Papús encontró el modo de no  
morirse de hambre tratando de vivir sin comer.**

mundo, no tiene nada que decirnos, es el mudo andamiaje, el esqueleto absolutamente vacío, hueco, de lo piramidal abstracto, de lo babélico absoluto e inútil, nuestro hombre estatua u estatuido tan humanamente sobre la arena de las plazas, de ese modo tan particularmente español, nos lo dice todo, como un filósofo. Y así es, o se hace, encarnación visible y trascendente de la totalidad de nuestro ser, ante la vida, por la muerte, y *ante la eternidad de lo probable*, por el azar; en definitiva, ante Dios. Don Tancredo, mucho más y mejor que un zar o emperador, por muy ruso que fuese; mucho más y mejor que un Napoleón cualquiera, no es más que eso: un hombre solo; pero no vacío, sino lleno de su vacío, pleno de soledad: solo ante el toro, ante la muerte; solo, por eso, por todo eso, plenamente solo, ante Dios. Y así vemos ya, por de pronto, que este particularismo tan español –tan español que no puede ser otra cosa– no es tan particularismo nacional, sino que, repleto de significaciones, se universaliza y trasciende; todo lo contrario de aquel otro signo aparente, el de la torre Eiffel, que, por vacío de todo contenido humano, se reduce a la banalidad particularísima y pintoresca de un solo rincón del planeta que se llama París.

**P**ero este don Tancredo López, el Rey del Valor –se nos dirá–, era, sencillamente, un pobre hombre que, a la manera de Papús, también glorioso iniciador significativo de nuestro siglo veinte, encontró un modo paradójico de heroísmo inicial en la vida. La paradoja, ¿no es el modo de iniciar en una vida su propia significación heroica? La paradoja de Papús, sobrado conocida, era la de no comer para poder comer precisamente. La de Don Tancredo, fue la de no morir de miedo para poder vivir de esa valorización misma de su miedo, de ese miedo revalorizado. Esto es, la de haber encontrado el secreto del valor aparente en la misma inmovilidad del mayor miedo: del que paraliza de espanto; del miedo que dejaba, por aterrorizada, en estatua a la mujer de Lot.

Don Tancredo encontró el valor por el camino más corto: por el del miedo. Como Papús encontró el modo de no morir de hambre tratando de vivir sin comer. Para esto, Papús, cuentan que se encerraba en una jaula como un menudo pájaro que era; una especie de pájaro de cuenta a quien los demás tenían que tener encerrado para eso: para poderle llevar las cuentas del tiempo que pasaba muriéndose para poder vivir. Papús tiene, en este sentido, y dicho sea con todas las salvedades consiguientes, una significación eminentemente cristiana, o sea, más bien, torera. Como Don Tancredo la tiene estoica; y esto es lo primero que hay que ver o lo que primero habría que mirar en la estatua de Don Tancredo.

Huí de ser conocido,  
Dice el burlador torero Don Juan:  
Mas ya me tienes delante.  
¿Quién era Don Tancredo?

La biografía de don Tancredo López, o, mejor dicho, la de Tancredo López, precisamente porque es particular, y aun muy particular, es naturalmente insignificante. Pero empieza a hacerse significativa en cuanto la pensemos en relación con su invención misma: la de Don Tancredo. Probablemente, este



Tancredo Lopez en imagen publicitaria de la época.

hombre López, Tancredo López, tenía la particularidad, tan española en el sentido humano más aristocrático o más griego, de ganar su vida ociosamente; de querer ganarse la vida sin hacer nada; es decir, sin hacer nada ajeno al sentido ocioso, gratuito, de la vida: al don prístino de vivir. O sea, que era un verdadero *señor* o aspiraba a serlo, el hombre López; un verdadero don Tancredo López.

De este modo, por no hacer nada, o, mejor dicho, por no querer hacer nada –nada de su oficio, que era, creo, el de albañil–, el Tancredo López, obrero albañil, el Tancredo López, proletario, empieza por pararse a considerar sobre su propia situación, que hoy puede resultarnos profética, de parado; pero de parado voluntario.

Aquí tenemos a Tancredo López, albañil, parado para intentar ganar la vida sin oficio y con beneficio exclusivo de una señorial ociosidad. A nuestro hombre se le ocurre, entonces, sacar partido de esta, la primera razón de su ociosidad, la de su paro voluntario: y empieza por quedarse quieto, por no hacer nada; por no hacer nada ante la vida, y, por consiguiente, ante la muerte; pero por no hacer nada en absoluto, por no hacer absolutamente nada: ni

## Y aquí le tenemos ya definido positivamente: Don Tancredo es el estoicismo elevado al cubo; es un Séneca elevado al cubo; es el senequismo español elevado al cubo.

moverse siquiera. Así se encara nuestro hombre con el destino y lo desafía; para lo cual decide plantearse cara a cara en su propia finalidad humana, esto es, ante la muerte.

¿Y qué se le ocurre para esto? Pues habiendo observado que los seres más puramente instintivos, ante el peligro de perder la vida, se hacen el muerto, y precisamente para salvarla, decide, instintivamente también, seguir su ejemplo. Entonces tropieza con algo que es más móvil que la misma muerte; algo que se queda quieto de un modo mucho más definitivo: la estatua. Y así da el paso decisivo de su vida: el de la inmortalidad; decide disfrazarse de estatua para vencer la muerte desafiando al destino; o sea a que, según nuestro hombre, no basta con hacerse el muerto para ganar la vida, para salvar la vida, sino que hay que ir más allá todavía: hay que hacerse inmortal, hacerse el inmortal: disfrazarse de estatua.

Y surge Don Tancredo, inmortalizado: el hombre que engaña a la muerte, al destino, no ya con la misma apariencia de la muerte como suelen hacerlo los animales, sino con la negación de la muerte, con esa especie de inmortalidad definitiva de la estatua. La motivación particularísima de ganar la vida sin hacer nada, se convierte, de esta manera, en la afirmación singularísima y universal, por tanto, de que el que no hace nada, pero absolutamente nada, ante la vida, o sea, ante la muerte, por no hacerlo, por quedarse quieto, le gana a su destino: y se gana su propia vida contra la muerte.

Pero –y con esto empieza la invención del tancredismo– esta voluntad de no hacer nada se hace, positivamente, una voluntad de no hacer; se positiviza en una voluntad de no hacer, en un esfuerzo heroico: el de no moverse lo más mínimo; y con ello la tensión positiva de no hacer se hace lo más poderosamente afirmativo de todo. El hombre inmovilizado por el miedo se transfigura en la estatua viva del valor: del Rey del Valor. Y así vemos que el hombre estatuido de este modo, el hombre estatua, se convierte en el exponente o expresión imaginativa, figurativa, de una concepción racional de la vida, totalmente única, verdaderamente universal. La motivación particularísima de Tancredo López, albañil, parado, pobre hombre, se alza, singularmente, se eleva a categoría, o símbolo o figura simbólica de toda una riquísima variedad de motivaciones humanas, que concentra en su más forme expresión racional, es la que se llamó el estoicismo.

Tancredo López, al subirse al pedestal –por él mismo construido con sus útiles de albañil, y que no es otra cosa que un cubo de madera pintado de blanco, enyesado o escayolado como su figura, como su traje–, se eleva a esta categoría universal, que es como tenemos que verle –porque así es como hay que ver a Don Tancredo–, como lo cantaba el estribillo cupletero:

¡Hay que ver a Don Tancredo  
subido en su pedestal!

O sea, que lo que hay que ver en Don Tancredo subido en su pedestal, es la imagen, la representación de toda una filosofía. Don Tancredo, al subir a su pedestal, ha elevado al cubo su estoicismo. Y aquí le tenemos ya definido positivamente: Don Tancredo es el estoicismo elevado al cubo; es un Séneca elevado al cubo; es el senequismo español elevado al cubo.

En la memoria de todos está la conocida afirmación de Nietzsche, que llamó a Séneca el toreador de la virtud. Esto advierte nuestra atención sobre un aspecto que es sustantivo de Don Tancredo: su relación con el toreo y, directamente, personalmente, con el torero. Aparte de su relación con el toro. Por lo que seguramente la frase de Nietzsche sería mucho más exacta diciendo de Séneca lo que nosotros venimos atisbando: que Séneca no es el torero, sino el Don Tancredo de la virtud. Porque toda actitud estoica es un tancredismo. Y no hay, en cambio, nada menos estoico que un torero; porque lo es, en definitiva, de la muerte. No hay nada menos estoico que un torero en cuanto tal torero; porque, claro es, que puede haber, y lo hay, efectivamente, en el torero, un fundamento de estoicismo; pero es esta, precisamente, la íntima contradicción del torero: la del hombre que lleva dentro.

El estoicismo del torero, es, como si dijéramos, lo que constituye su centro de gravedad. Basta recordar a Lagartijo. Efectivamente, el torero, o todo torero, lleva dentro un Don Tancredo fracasado; y esto se observa muy fácilmente cuando sucede lo contrario, o sea, cuando el que fracasa es el torero. El fracaso o degeneración del toreo es siempre un tancredismo; al menos, del toreo considerado como *el arte de Birliriloque*, que tal es como lo inventó su fundador o creador auténtico: Pepe-Illo; el toreo tal como luego lo perfeccionó Montes hasta llegar a su más absoluta realización en el milagroso Joselito; porque Joselito fue el torero que ha llevado consigo un peso, un lastre menor del tancredismo. Pues este toreo o arte de torear luminoso, dinámico, se va corrompiendo, deshaciendo, cuando se va parando, inmovilizando: cuando el hombre estatua, el paralizado por el miedo, el Tancredo, en fin, que todo torero –porque es hombre, y como tal hombre– lleva dentro, va endureciendo, entorpeciendo con su rigidez escayolada la destreza viva de los movimientos, la agilidad y flexibilidad de la burla: hasta acabar, entonces, en esa definitiva negación del toreo mismo que lo ejecuta y que es lo que los aficionados llaman el *parón*; el *parón* forzado o *parón* forzoso.

**E**l toreo que se ha ido parando o tancredizando de ese modo ha llegado, por eso, a convertirse en un tancredismo hipócrita, un tancredismo disfrazado, un tancredismo volteriano y tartufo. Hoy no hay Don Tancredos porque todos los toreros lo son. Y aún más: se ha llegado a tratar de tancredizar también al toro.

Creo que nos interesa muchísimo advertir esta decadente inversión de valores en las corridas de toros, porque hay que entenderla como un exponente ineludible de algo quizá más importante que la misma historia de nuestra España, porque lo es de su estilo; que es por el estilo poético, o creador, por la expresión de la voluntad y el pensamiento por lo que un pueblo vive y permanece. Es por el estilo por donde se saca el hilo de la madeja para hacer el ovillo providencial del que se nos teje la vida y se nos desteje la muerte.

Pero ya que ha venido aquí, a este telar de nuestro juicio, el hombre don Tancredo López, el hombre mortal, con toda su voluntad de estilo de su representación inmortal de estatua: de Don Tancredo, vamos a examinar su imagen, que es para nosotros una viva imagen y representación de algo que indica lo más hondo y vivo de nuestra España. Vamos a poner a Don Tancredo en esa tela de juicio, que es ahora nuestro juicio al interpretarlo por las palabras. Vamos, de este modo, a juzgarlo o justificarlo. Vamos, en una palabra, y sencillamente, a tratar de hacerle justicia.

Todo lo que sabemos con certeza sobre los orígenes del toreo no alcanza a contradecir la auténtica afirmación popular, cuando esta nos dice que:

el arte del toreo  
vino del cielo.

Hemos afirmado nosotros, de acuerdo con esa verdad popular, que el toreo inventado por Pepe-Illo al final del siglo dieciocho, como el teatro inventado por Lope de Vega al final del dieciséis, viene, desciende, se deduce, directamente, de la Teología. Lo cual, en el terreno racional de la crítica, es equivalente. O sea, que el Toreo, como el Teatro, como la Teología, son cosas claras y distintas, y que tienen, las tres, por principio y por fin, la voluntad

**Miguel de Molinos, de cuya heterodoxia habría mucho que hablar, tanto o más que de la de nuestro Don Tancredo; Miguel de Molinos, ¿no es un poco, como si dijéramos, y con todas las salvedades hechas o que convenga hacer, un Don Tancredo místico?**

divina, una misma voluntad divina. El torero, como el teólogo, es el hombre que mejor se entrega a esa voluntad de su Dios, santificando de este modo la suya propia. Por esto es el hombre que mejor hace, o mejor se hace, santísima su voluntad, haciendo su santísima voluntad en todo lo que hace. Mientras quiere Dios, el teólogo; lo cual, traducido al lenguaje imaginativo del toreo, es para el torero, mientras quiere el toro.

No olvidemos que con esto se explica lo del señorío que iba explícitamente adjudicado al torero por la exégesis popular: al torero se le ha definido por el pueblo de este modo por el señorío, como integrante de su propio

nombre: el señor. El torero, por definición, es el que no puede ser nunca un señorito: cuando lo es, coincide, exactamente, con su no ser o su dejar de ser torero. Claro que hay señoritos toreros como hubo señoritas toreras; pero esto no tiene nada que ver. Como hubo en Francia una Doña Tancreda. El torero es señorío porque es expresión imaginativa de una voluntad de dominio, de una voluntad de poder; pero conforme a la Ley, a Regla, a Forma, a Orden determinado o predeterminado por otra voluntad superior y totalizadora: que es, naturalmente, y sobrenaturalmente, en definitiva, para el torero como para el teólogo, la voluntad de Dios. Hasta para el incrédulo; pues, como lo dijo certeramente un escritor francés; «la casualidad, en definitiva, Dios».

El arte del toreo, como dice la copla, vino del cielo: por casualidad, graciosamente, por voluntad divina.

Don Tancredo, subido en su pedestal, nos aparece en medio del redondel de las plazas de toros *como caído del cielo*, efectivamente. En toda la plenitud de acierto y oportunidad religiosa, moral y estética que el dicho popular define con esta afirmación tan certera; consecuente con la que originariamente la presupone, mágica, milagrosa, de por *arte de Birlibirloque*.

**Y** sin embargo, este Don Tancredo, que así nos aparece como caído del cielo en medio del redondel de la plaza de toros, debió parecerle a los primeros toreros, quizás por eso mismo, una herejía; un verdadero hereje del toreo. No es por jugar con el vocablo; pero inevitablemente se nos interpone al tratar de conocer qué clase de hereje en el toreo debió resultar este hipnotizador o sugestionador de toros por medio de la más absoluta, aparente inmovilidad, el quietismo.

Porque ¿qué duda tiene que el de Don Tancredo también es quietismo!

¿Será, pues, Don Tancredo un molinista o molinesista, o sencillamente un molinetista del toreo?

No se puede eludir la inevitable equivalencia teológica, mucho menos cuando viene a darle la razón a la tesis que sostenemos de que el toreo, el arte del toreo inventado por Pepe-Illo, no es una consecuencia escolástica; ni más ni menos que el castesianismo o que nuestro teatro español para el pueblo, porque viene del cielo de la Teología.



Miguel de Molinos, de cuya heterodoxia habría mucho que hablar, tanto o más que de la de nuestro Don Tancredo; Miguel de Molinos, ¿no es un poco, como si dijéramos, y con todas las salvedades hechas o que convenga hacer, un Don Tancredo místico? ¿Y es que no hay en todo el iluminismo o alumbrismo español –del que, por otra parte, no sé si puede con más razón achacarse contagio a Molinos que, por ejemplo, a su muestra y gran salvadora ortodoxa del alumbrismo, a Santa Teresa–, es que no hay en todo el misticismo español, cuando no hay picaresca, un tancredismo implícito y aún, muchísimas veces, explícito? ¿Pues, qué, no es la misma humana figura de la santa de Ávila, con toda su genialidad, y también con toda su testarudez, su santa obstinación, un encasillamiento místico de la voluntad, de su santísima voluntad, cuajado de una especie de tancredismo que, exteriorizándose, se hacía, por así decirlo, funcional o fundacional?

Pero volvamos a nuestro Don Tancredo.

Don Tancredo, según vemos en los carteles que le anuncian, se decía disfrazado de estatua de Pepe-Illo; esto es, disfrazado de la estatua del torero por excelencia, del creador, del inventor del arte de torear: de torero en persona. Aparecía, de este modo, como la imagen estatuida del torero mismo. Con esto quería indudablemente significar que le interpretase al modo como

Don Tancredo en su debut en Madrid.

los creyentes católicos interpretamos las imágenes de los santos. Es decir, eludiendo la idolatría. «Yo no soy el toreo o el torero, sino su imagen, su representación, su estatua» –parece que quiso decirnos–. En una palabra, la inmovilidad.

Y con esta inmortalidad que representa, trata de burlar a la muerte. Hace lo mismo que cualquier hombre célebre de esos que se hacen levantar estatuas en vida. Este es el criterio académico de la inmortalidad; el de los que creen que hasta con un exhibicionismo escayolado para inmortalizarse. Pero este tancredismo es, hasta como tancredismo, falso; pues es un tancredismo que se hace mirando al público y no mirando al toro. ¡Como que es el tancredismo que se hace sin riesgo alguno, porque se hace sin toro! Es lo que llamaríamos el tancredismo sobre seguro: sobre seguro de inmortalidad y pagando su póliza correspondiente.

Hay, no obstante, otros tancredismos sin toro que son mucho más desinteresados. Por ejemplo, el del estoicismo retórico o poético. Así, el gran poeta romántico francés Alfredo de Vigny hace el Don Tancredo cuando dice en sus famosos versos que el justo no opondrá más que su desdén a la ausencia de Dios:

y no responderá sino por un frío silencio  
al silencio eterno de la divinidad.

Exactamente, esta poética actitud es un tancredismo sin toro. La ausencia de Dios es la ausencia del toro. Es el frío silencio de Don Tancredo ante el toril cerrado; ante un silencioso, eternamente silencioso toril vacío.

Pero el silencio eterno de la divinidad no existe para un estoicismo verdadero, humano: para un verdadero tancredismo; no existe negativamente: por ausencia, sino por presencia; porque el que se sitúa de ese modo ante la vida y ante la muerte lo hace porque cree en Dios, es decir, porque espera, ineludiblemente, ante la puerta del chiquero, el toque de clarín para que salga el toro.

Y es que si Don Tancredo se le quita el toro no le queda más que la vanidad: la vanidad humana de ser o de haber sido el blanco de todas las miradas.

Don Tancredo es el blanco de todas las miradas por antonomasia.

Y si al hombre se le quita la vanidad, decía Goethe, ese otro magnífico Don Tancredo de la poesía, ¿qué le queda? Si al Don Tancredo se le quita la vanidad, le queda lo que le tiene que quedar: le queda el toro. Si al hombre (al estoico) se le quita la vanidad, le queda lo que le tiene que quedar: le queda Dios.

Pero volvamos a lo de la herejía que debió parecerle a los toreros el Don Tancredo. A la heterodoxia torera del tancredismo. Que no es tal herejía, la oposición que mejor define el toreo mismo, a la ortodoxia *pepeillesca* o *birli-birloquesa* del arte celeste de torear.

**D**on Tancredo es torero del mismo modo en que Kierkegaard decía que era cristiano: por oposición. Y aquí tocamos a la esencia más pura del tancredismo. Este hombre blanqueado como un sepulcro, como la estatua del sepulcro del Comendador en *El burlador de Sevilla* (el que se llevará al infierno a don Juan Tenorio, que es, como ya dijimos alguna vez, el torero puro, el torero absoluto); este hombre, blanco de miedo –Don Tancredo–, es también el blanco de miedo por principio; el blanco de todos los miedos, desde el propio suyo hasta el de todos y el de cada uno de los que lo miran; este hombre, que es, efectivamente, eso: el blanco de miedo por excelencia, ¿cómo o por qué se transfigura, atreviéndose a de-

nominarse el Rey del Valor? ¿Será, sencillamente, un tramposo, un hipócrita, un fariseo, un auténtico sepulcro blanqueado, como aparenta, una estatua y no un hombre? ¿Será que sugestiona al toro, tal vez, en definitiva, que se sugestiona al público, o será, tal vez, en definitiva, que se sugestiona a sí mismo, que se autosugestiona?

Con esto creo que hemos llegado al punto preciso de su secreto, de ese silencioso secreto o misterio central y radical de Don Tancredo como de todo tancredismo.

Recordábamos el molinismo, o molinesismo, o molinetismo; es decir, el molinismo de Molina, el molinismo de Molinos y el molinetismo de la *suerte* llamada pase de molinete de cualquier torero; de cualquier torero que lo sea; porque torero hubo, y es ya el colmo de la paradoja, que llegó hasta tancredizar el molinete.

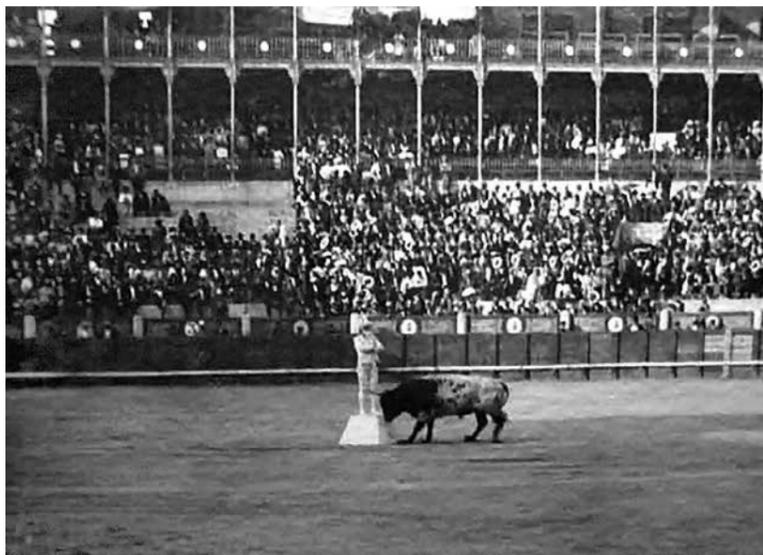
El molinismo del jesuita Molina se dirá que no viene a cuento, que son ganas de querer jugar con el vocablo. Pues también es este, que parece venido por puro juego de palabras, un cuento que tiene su aplicación en este caso: que tiene, y muy directa, aplicación al tancredismo.

Dos nombres nos trae a la memoria la evocación de este molinismo francés: San Agustín, Pascal. Recordemos la conversación famosa de Pascal con Monsieur de Saci, y hagámoslo sustituyendo, mentalmente, el nombre de los interlocutores por los de Don Tancredo y Pepe-Illo o Don Tancredo y Joselito. En este diálogo, vemos un magnífico, dramático empeño en el que se enfrentan, para entenderse o entrelazarse como el tronco y la hiedra, estoicismo y cristianismo. Es decir, tancredismo y toreo.

Pascal, y no la señorita Mercedes del Barthe, fue la verdadera figura representativa del tancredismo en Francia. La señorita Mercedes del Barthe, Doña Tancreda, era una tancredista de la vanidad; aun cuando se juegue la vida. La señorita Mercedes del Barthe pudiera, si acaso, y todo lo más, haber sido una última representación o símbolo de la ya tan disminuida por el tiempo, por todos los tiempos, revolución francesa; una diosa-razón venida a menos, o, también, una napoleónica a su modo, o sea, al modo femenino del tancredismo, muy Doña Tancreda, de Napoleón. Y nada más lejos de Pascal que esas escayolas; nada más lejos de la estatua de amarga sal del tancredismo pascaliano que todo eso. Claro es que el miedo de Pascal no era miedo del toro –o no lo era del toro solamente–; y en eso es quizás en lo que se diferencia el tancredismo español del francés; el miedo de Pascal no era únicamente miedo del toro: era anterior a él; porque empezaba por ser miedo a caerse del pedestal.

Vemos, pues, que no queda más que esta referencia entre el tancredismo de nuestro Don Tancredo y el molinismo jesuítico contra el que agustinamente levantaba su pedestal el jansenismo. Y no olvidamos, naturalmente –y sea dicho de paso– que San Agustín es el que se ríe siempre de Don Tancredo, de todo Don Tancredo; hasta del tancredismo padre y muy señor suyo, muy señor de su pensamiento: el tancredismo de Platón; el tancredismo de las ideas platónicas, que son, algo así, excusando la semejanza, como unas Doñas Tancredas fugitivas e inaprensibles. San Agustín se ríe del tancredismo, porque San Agustín, como es natural está siempre de parte del toro. Pero del toro bravo; porque no lo está por compasión, sino por simpatía.

**San Agustín es el que se ríe siempre de Don Tancredo, de todo Don Tancredo; hasta del tancredismo padre y muy señor suyo, muy señor de su pensamiento: el tancredismo de Platón; el tancredismo de las ideas platónicas.**



Don Tancredo en una actuación madrileña en 1901.

## Ante Don Tancredo en su pedestal podrá el torero que le observa decirse para su capote, como Galileo: 'Eppur si muove.' Porque es la voluntad de no hacer nada hecha voluntad positiva de serlo.

Veamos ahora el molinesismo o molinismo de Molinos, el quietismo espiritual, el tancredismo místico. Esta función íntima del pensamiento absorbo en Dios; esta profundísima voluntad de quietud interna, de paz espiritual, para coincidir con Dios mismo. Al modo como Don Tancredo se inmoviliza –decíamos al principio, positivamente, positivizando el miedo–, el quietismo aparente de este magistral señorío del espíritu, que enseñaba Molinos, positiviza, por así decirlo, la nada. ¿Como el del maestro Eckhart o Ruisbroeck, el admirable? ¿Como el del filósofo autodidacto de Tufail? No es esto lo que nos interesa ahora, sino el averiguar si esta quietud, esta inmovilidad humana es una apariencia engañosa, o es, por el contrario, aunque se disfrace de estatua, la participación o identificación con un movimiento más profundo.

¿Quién tiene razón, el torero que burla al toro con una maravillosa y exacta, matemática precisión de un perfecto juego de movimientos, armoniosa: o, por el contrario, el Don Tancredo inmóvil, fijo, que concentra todo su afán humano, desde el temblor, el estremecimiento del miedo inmediato, hasta el del mismísimo temor de Dios, para poder estar quieto?

¿Quién tiene razón, el torero don Juan Tenorio a la tancredizada estatua del Comendador que le mata?

Y no hay que olvidar tampoco que uno de los más directos antecedentes de la *Guía espiritual* de Molinos es aquel *Discurso de la verdad* que escribió don Miguel de Mañara, es decir, siguiendo la leyenda, el mismísimo don Juan Tenorio: el torero absoluto, o torero de lo absoluto.

Pero es que Don Tancredo, disfrazado de estatua de Pepe-Illo, que es como si don Juan Tenorio fuera al mismo tiempo Don Juan y la estatua del Comendador que le mata, ¿no nos revela ya algo de ese misterio o secreto tan español del tancredismo, aunque nos lo diga o precisamente porque nos lo dice paradójicamente?

Ante Don Tancredo en su pedestal podrá el torero que le observa decirse para su capote, como Galileo: *Eppur si muove*.

Porque es la voluntad de no hacer nada hecha voluntad positiva de serlo; la inmovilidad trascendiendo, a fuerza de quererlo ser, al movimiento enorme y sublime de los astros.

Pero, ¿cómo? ¿Hasta cuándo? Hasta que quiera el toro.

No hay que darle vueltas –piensa o pensaría Don Tancredo– y piensa con él todo tancredismo, físico o metafísico, natural o sobrenatural. No hay que darle vueltas, la última palabra la tiene siempre el toro, y únicamente así, por inmovilidad absoluta, puede impedirse que la diga; por la sugestión de la inmovilidad y del silencio.

Pero el torero piensa lo contrario, y decide, por eso, lo contrario: que hay que darle vueltas al todo; que hay que darle vueltas al toro, y darlas, si es preciso, el torero mismo: que hay que dar y coger las vueltas a todo. Por eso el torero culmina su afirmación de inmovilidad con el llamado pase de molinete. El molinetismo del torero es todo lo contrario del molinismo de Don Tancredo; al menos, aparentemente. Pues, del mismo modo que Don Tancredo se disfraza de estatua, el torero, dando el pase de molinete, se disfraza de trompo.

Tiende, pues, con esto, en cierto modo, a ganarle al tiempo en su terreno: como tiende a ganarle al toro. El trompo que baila a toda velocidad parece que está quieto, inmóvil. La inmovilidad aparente del trompo, ¿no se acerca más que la de Don Tancredo a la inmovilidad aparente de los astros? ¿O son, una y otra, la misma cosa: una inmovilidad hecha de quietud, como lo es la del muro cinematográfico de la leyenda de los siglos en el verso admirable de Víctor Hugo?

Aquí tenemos, pues, que esta contradicción extrema entre molinismo y molinetismo, o sea, entre tancredismo y toreo, nos sorprende con su coincidencia profunda y nos deja perplejos ante ella.

¿Qué hondísima razón humana, y divina, llevó a Don Tancredo para disfrazarse de la impasibilidad de la estatua, vistiendo traje de torero, representando al torero de los toreros, Pepe-Illo, al símbolo del toreo mismo? ¿No será la misma razón dialéctica que llevó a los griegos a conjugar el arte en la coincidencia contradictoria, por idénticamente extremada, de Apolo y Dionisos?

**E**l apolíneo Don Tancredo y el dionisiaco Pepe-Illo, es decir, el tancredismo y el toreo, tienen un doble juego de análoga significación; y así, ante nuestros ojos, aparecen como complementarios, como formando esa profunda, entrañable unidad de estilo de nuestra España, a que se refirió Menéndez Pelayo, y en la que últimamente Vossler ha creído encontrar la esencia, la sustancia, la raíz, de toda la grandeza española, del valor espiritual de España, definiéndola por la conjunción viva del estoicismo y cristianismo, por una idea, o ideal estoico-cristiano.

En esa idea estoico-cristiana es en la que está nuestra realidad más honda; la razón y el sentido natural y sobrenatural de nuestro ser, o de nuestra voluntad de ser: como de no ser. En una palabra, nuestro estilo, esa íntima y permanente unidad de estilo que quería Menéndez Pelayo.

El toreo y el tancredismo, Pepe-Illo y Don Tancredo, coinciden en ser tan extremados porque tienen idéntica raíz en la unidad totalizadora de un estilo que es el alma misma de España y que ellos exponen; y exponen o expusieron, exponiéndose incluso personalmente con él, dando por él su vida; ¡que eso sí que es humanizar el estilo!; pues de ellos pudo decirse, más que de ninguno, que el estilo es el hombre: el estilo en persona.

Es este el mismo caso que el del pepeillesco o joselitista Lope de Vega y el tancredista Calderón: ya que en este *arte del Birlibirloque* teatral del diecisiete, Lope de Vega es Pepe-Illo, como Don Tancredo, y como el caballo blanco de Santiago, que fue un precursor natural de Don Tancredo. Don Tancredo cierra España como el caballo blanco de Santiago y como el teatro de Calderón, porque ambos se salen de la historia, incluso de la historia de España; porque es España como voluntad y como representación de esa idealidad estoico-cristiana; de esa poesía, de ese estilo. Y la poesía, por eso mismo, porque es estilo, es más profunda y más verdadera que la historia. El caballo blanco de Santiago, Lope y su teatro, Calderón, Pepe-Illo, Don Tancredo, son estilo –y no estilos–, creación, poesía, de una voluntad popular española, de una misma voluntad española en el tiempo, o contra el tiempo, como lo era, voluntad poética y no histórica, la que interpretó Felipe II construyendo el monasterio del Escorial.

¡Ese sí que es tancredismo puro, el del monasterio del Escorial! Es el tancredismo más puro, porque es el gran problema del tancredismo español resuelto en piedra.

**C**omo Don Tancredo quería sugestionar, hipnotizar al toro por la inmovilidad, por el silencio, es sugestionar, hipnotizar a Dios. Porque quiere lo que quiso Felipe II construyéndolo, lo mismo que quiere Don Tancredo: quiere que no le coja el toro: quiere salirse del tiempo, de la historia: quiere que no le coja Dios.

Y así se nos ofrece cruzado de brazos ante el destino; cruzándose de brazos sobre el pecho o a la espalda, como Don Tancredo ante el toro; cruzándose de brazos para no moverse siquiera, para contener su inquietud, la inquietud más humana y más divina: la del miedo; la del miedo puro, absoluto, el miedo total y totalizador. El miedo que arranca en el terror pánico y culmina en el temor a Dios.

Esa maravillosa inquietud hecha inmovilidad que es el monasterio escurialense; esa sublime expresión del miedo, del terror a la vida, como al toro, porque es la muerte, es la que nos dice aquella obra silenciosamente, sin decirnos nada, como el mismísimo Don Tancredo. Y no nos dice nada porque nos dice todo, y a fuerza de decirnos todo, acaba por parecer que no tiene nada, pero absolutamente nada, que decir.

Esa inmovilidad hecha inquietud del Escorial, como la del legendario muro victorhuguesco de los siglos, alcanza, por eso, por la misma violencia de su realidad, proporciones de leve sueño: como Don Tancredo. Por eso se nos revela tan claramente como Don Tancredo –cuya imagen parece arrancada de un lienzo de Picasso–: como la quintaesenciada raíz de España; del estilo mismo de España, que es, como dice el pueblo: como Dios; porque es, como Dios en la estupenda definición teológica del Cusano: una coincidencia de contrastes. Junto a Lope de Vega, Calderón; junto a Don Tancredo, Joselito; junto al Escorial, Toledo o Segovia o Sevilla. ¿Qué más misteriosa coincidencia de contrastes por tan maravillosa unidad de estilo?

Por eso, este maravilloso estilo, al degenerarse, al corromperse, como todo estilo, se amana, se hace estilización o amaneramiento de estilización. Una estilización o amaneramiento de estilización del tancredismo, es, por ejemplo, el de San Simeón estilista subido a lo alto de su columna, y buscando ese modo más que sugestionador, sugestivo, de burlar la vida y la muerte; de hipnotizar al tiempo; de convencer, o engañar a Dios. Pero este San Simeón es de un tancredismo tan estilizado, que se pasa de listo, que se pasa de estilo: es decir, que se pasa de Don Tancredo. Porque es lo mismo que si Don Tancredo se subiera a un pedestal de diez o doce metros de alto para burlar

al toro: sería hacer trampa, no valdría, y, por tanto, perdería el tancredismo toda su significación.

Lo único que no se puede estilizar –escribí una vez– es el estilo. El estilista fue un estilizador del tancredismo: por eso el tancredismo del estilista se pasa, como digo, de tancredismo, convirtiéndose en una especie de tancredismo de palomar; en un tancredismo o estoicismo-cristiano ingenuo y candoroso. Simple como el de la paloma o de las palomas; que también tienen las palomas su tancredismo del amor: el tancredismo tórtolo.

Pues si hay este tancredismo estilizado por todo lo alto –el tancredismo que se pasa, un tancredismo de palomar–, hay también, y es mucho peor, un tancredismo que no llega, una especie de tancredismo ratonero. Es este una degeneración, un amaneramiento infra o subtancredista, que llega a convertirse en un estado patológico, tan contagioso, que trata de tancredizarlo todo ínfimamente. Este estado de tancredismo es el que a través de todo el siglo veinte español aspira a un tancredismo de Estado; porque aspira al Estado-Tancredo, que es como un semi o seudo Estado infranacional, retóricamente escayolado y, en definitiva, muerto; pero muerto de miedo.

Muchas veces hemos oído decir a estos tancredistas: aquí lo único que hace falta es orden, autoridad; que para ellos es simplemente inmovilidad; y por eso lo expresan exactamente cuando exclaman: ¡Que no se mueva ni una rata!

Este tancredismo ratonero es el que, como le corresponde, suele manifestarse en *paradas*, cuando se manifiesta cómicamente por el exhibicionismo del miedo; y en *parados* cuando trágica consecuencia de ese mismo susto.

Y es que el tancredismo español, desde sus versiones más puras, ha ido descendiendo hasta eso. No hay que olvidar que hubo un émulo de Don Tancredo que se declaraba discípulo de Malléu, el famoso domador de fieras. Hay un tancredismo que desciende a domesticar, cuando no es a domesticarse: con tal de que no se mueva ni una rata; porque de lo que se asusta no es del toro, sino de las ratas.

No cabe aquí una enumeración de tantos tancredismos o de tantas corrupciones del tancredismo, de tantos tancredismos amanerados, como vienen sucediéndose entre nosotros. En arte, en ciencia, en religión, en moral, en política. Hasta la burocracia española se tancrediza con el siglo; ahí está la famosa inmovilidad judicial; y la de los funcionarios públicos; y tantas otras leyes tancredistas. Últimamente se ha llegado hasta querer tancredizar las crisis políticas: es decir, a tancredizar un régimen de crisis política más que una crisis política de régimen. Por aquello de la constitución interna, y de las otras, las de papel. El tancredismo tácito y expreso. Don Tancredo invisible y Don Tancredo revelado. El tancredismo constitucional de España.

No hay español que en un momento cualquiera de su vida no traicione su tancredismo. La cuestión es que sepa expresarlo como hizo este don Tancredo López: con verdadero estilo; o sea, que tenga el valor de expresarlo como lo tuvo Don Tancredo. Pues para nada hace falta tanto valor como para expresar el miedo. Como que el valor de los hombres podría definirse por la calidad de su miedo. Dime de lo que tienes miedo y te diré quién eres.

**Una estilización o amaneramiento de estilización del tancredismo, es, por ejemplo, el de San Simeón estilista subido a lo alto de su columna.**

Esto es lo que define al estoico como al cristiano; como al estoico-cristiano: su tancredismo. Lo que define a Don Tancredo. Don Tancredo supo ser el que era, como quería Píndaro: aprendiéndolo; por eso es un estilo; el estilo mismo de España. Y por eso no es figura, una gran figura de la historia de España, porque fue mucho más: fue una imagen viva de su estilo.

¿El rey del valor, Don Tancredo?

Del valor que él tuvo y del que nosotros le demos; el que, justamente, le estamos dando.

«Lo uno y lo otro es cobardía —decía Séneca—: querer y no querer morir». Querer morir es cobardía; no querer morir es cobardía. El estoico no quiere morir; pero tampoco quiere vivir, sino que le vivan o que le mueran, o que le maten: porque quiere que le suiciden. El cristiano quiere morir, porque quiere vivir, y por eso vive muriendo.

Don Tancredo no quiere nada; porque lo quiere todo: quiere vivir y no vivir; morir y no morir; quieren en definitiva, su tancredismo: cruzarse de brazos y esperar: aparentemente inmóvil como un estoico; honda, invisiblemente inquieto, como un creyente. Cruzarse de brazos y esperar; pero con la seguridad de que saldrá el toro.

Don Tancredo es el hombre verdaderamente curado de espanto.

Decía Chesterton que el santo cristiano se diferencia de Buda en que el santo tiene los ojos abiertos y el Buda cerrados. Pero Don Tancredo no es un Buda: es todo lo contrario del Buda. Aunque tampoco sea el santo. O lo sea tan poco.

¿Cómo esperaba al toro Don Tancredo? ¿Con los ojos cerrados? ¿Con los ojos abiertos?

¿Cómo lo esperaríamos nosotros, en su caso?

Recordemos que esta fue la angustia y agonía pascaliana a que me he referido antes. El tancredismo de Pascal fue eso: un vértigo de altura; si cerraba los ojos, por sentirse sólo a sí mismo y en pie, elevado al cubo, al pedestal de la agonía cristiana; y un verdadero espanto, un terror pánico, si los abría al «silencio eterno de los espacios infinitos».

Otro tancredista francés, otro estoico-cristiano, aunque de muy distinto estilo —el moralista de las reflexiones amargas—, dejó también dicho aquello de que «ni al sol ni a la muerte se les puede mirar con fijeza».

No es el Don Tancredo el que puede mirar con fijeza al toro; es el toro el que puede, y tiene, que mirar con fijeza a Don Tancredo. Ni el sol ni la muerte pueden dejar de mirarnos con fijeza. Cuando el toro no se fija en él es cuando Don Tancredo está perdido: porque es cuando le acomete, casi sin verlo, cuando le arremete y le derriba.

Que el toro del tiempo, o de Dios, se fije en nosotros, es lo único que puede salvarnos:

mira que te mira Dios  
dice la copla:  
mira que te está mirando...

Es muy cierto que nuestro siglo veinte español empezaba con Don Tancredo. Y por muy cierto que con desdicha para él: pues aquel toro Zurdito, de Miura, que, sin duda, no se fijó en él, lo derribó al suelo. El siglo veinte empezaba para nosotros con Don Tancredo; pero el primer día del siglo empezaba para Don Tancredo, según dicen los textos, teniendo que salir de estampía.

Eludamos este presagio. Porque el toro no se nos haga, o se nos siga haciendo, dueño del ruedo. ●

NICOLA PERTUSATO

# Tancredo en Buñuel

(*Simón del desierto*, Luis Buñuel, 1965)











DAVID GONZÁLEZ ROMERO / Editor

## Tancredadas y Bartlebys: Apuntes para una historia anticapitalista de las corridas de toros

### 1. PARAR, TEMPLAR Y MANDAR

Los toros, a pesar de lo que pueda pensarse, tienen una función límite. El hecho central que le confiere este carácter tan radical es su aleatoriedad. La destreza del torero se ve sometida a un elemento aleatorio de la naturaleza, la acometida del toro, consigue que la corrida sea un hecho único cada vez que se da. El toro no entrena su destreza, sale «desde la oscuridad»; y, por muy seleccionado que esté, por muy colaborador que se muestre, no es otro humano compartiendo una habilidad circense o teatral tras el debido entrenamiento. Eso anula cualquier consideración de la corrida de toros como un hecho representable y la convierte en un acontecimiento. Y, por muy ritualizado que esté, por mucha ceremonia que lo acompañe, dicho acontecer siempre presenta ese resquicio de darse *por primera vez*, de ser presentación, y no representación previsible de un texto, repetición. Y, a pesar de estar totalmente integrado en las dinámicas de un mundo capitalista, ofrece siempre, mediante ese recordatorio de la vida sometida a lo incontrolable, un reducto potencial de anticapitalismo.

**El verdadero signo del toreo es anticapitalista, estriba en su carácter de parada, detenimiento, quietud terrestre, suspensión, espacialización, desconexión transmitida desde dentro del ruedo.**

Estamos autorizados a muchas refutaciones de lo dicho, ya que el torero torea por dinero, ya que todo se reduce a un espectáculo por el que se paga una entrada, ya que se supone un ocio que deviene negocio y un largo etcétera. Pero cualquier signo anticapitalista debe venir desde dentro, desde la demolición interna que pregonara el antitaurino paradójico Leon Bloy. Así, el verdadero signo del toreo es anticapitalista, estriba en su carácter de parada, detenimiento, quietud terrestre, suspensión, espacialización, desconexión transmitida desde dentro del ruedo, frente a un mundo hiperconectado, perpetuamente móvil, marino, temporizado, perpetuamente actuante.

El capitalismo, como religión política pertinaz, y recogiendo el testigo de las religiones antecedentes, nos ofrece una dinámica ilusoria de salvación en la vorágine entre la producción y el consumo. La misión principal del capitalismo es que esa rueda de producción-consumo nunca pare. Ese «no parar» se sostiene mediante la invisibilidad, —esa «mano invisible» ya diagnosticada en los orígenes autoconscientes del capitalismo por Adam Smith—, que con sus largos dedos, publicidad, marquetin, ahora el *greenwashin*, vienen a crear la ilusión de una rueda de infinitud que vive de un perpetuo impulso donde no entra en juego ninguna posibilidad de parada, suspensión ni final. La parada reflexiva que propone el mundo de los toros mediante su «brutal sinceridad», el recordatorio de nuestra condición natural, sangrante y finita, descompone todas las tácticas de emborronamiento del capitalismo, de invisibilización de nuestros elementos constitutivos y definitorios, de lo corpóreo, lo sangrante, lo mortal; incluso combate esa capacidad del capitalismo de fagocitar todo aquello que se le blande como supuestamente opuesto y por la que, parafreseando a Fredric Jameson, es más fácil vislumbrar el fin del mundo tal y como lo conocemos que vislumbrar el fin del capitalismo tal y como lo padecemos.

## 2. SOCIEDAD INDUSTRIAL

En un viejo número de la revista *Índice*, de 1969, se preguntaba Álvaro Fernández Suárez si los toros eran compatibles con la sociedad industrial. El artículo se debate entre la degradación mercantilista del espectáculo y las potencialidades de un acontecimiento que parecía venir de algún mundo precapitalista, más bien mágico, todavía encantado. Aludía también a un «plano de la sensibilidad, en el encuentro con la violencia y con la sangre. A la sociedad industrial le repugna la sangre bajo la luz del sol, la crueldad impúdica —primitiva— y sincera del toreo; y en cambio es capaz de perpetrar, con tal de no verlos directamente —si acaso mediante la interposición del cine—, los más demoníacos asesinatos multitudinarios, por el napalm, la trilita y, llegado el caso... la bomba nuclear». Realmente, este artículo estaba motivado por la tancredada que realizó Miguelín para desenmascarar el toreo del «pacto» entre El Cordobés y Palomo Linares. Miguelín «se fue al toro sin un trapo para cubrirse, y puso su mano, a la vez tierna e irreverente en el testuz de la magnífica bestia solar». Además, Miguelín, exponente de la contracultura en el toreo, inmovilizó su gesto al lado del toro vestido con traje de chaqueta, actualizando de manera inmejorable las vestimentas y usanzas del tancredismo.



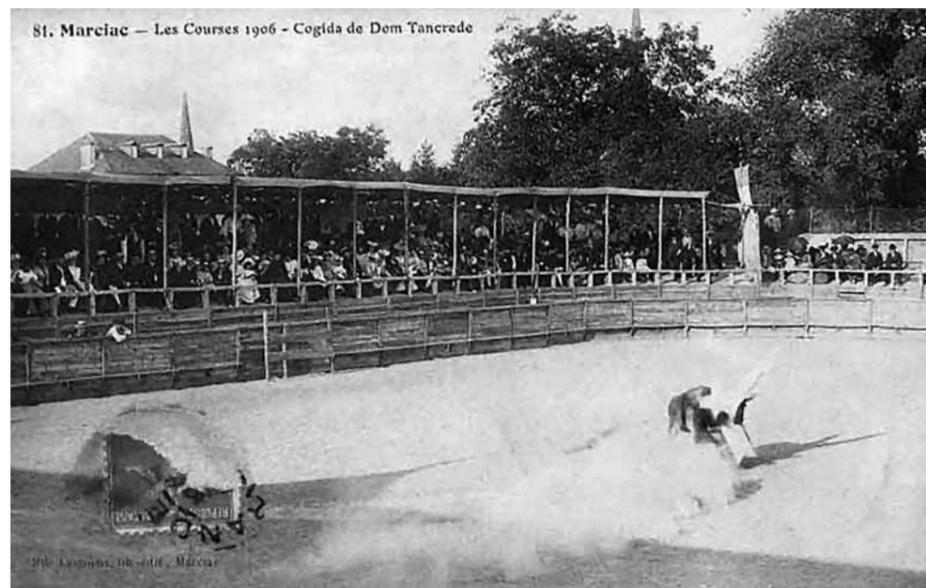
## 3. LITURGIAS

Nos cuenta Giorgio Agamben en su *Opus Dei* sobre la etimología de la palabra «liturgia» como «obra pública» y el principio de su sacralización con usos culturales en el judaísmo y el primer cristianismo. La *leitourgía* designaba la obligación de «ciudadanos que tienen cierto rédito» de devolver parte de su excedente en prestaciones de interés común: gimnasios, fiestas, juegos, armamento, alimentación... La clave de su conversión comienza, según el filósofo italiano, por la consideración de dichas prestaciones tanto en el plano material como en el personal (ejemplaridad, magistraturas, representaciones dignitarias). Estos cuidados de la cosa pública exigían tanto que podían arruinar tanto arcas como reputaciones, y muchos las evitaban.

Pronto, la prestación personal en las liturgias empezó a confundirse con el uso cultural, de forma que el sacerdocio empezó a considerarse en el espectro de estas retribuciones a lo público. Ya en la Roma del siglo III d.C., el debate se había desplazado de tal forma que con la implantación constantiniana del cristianismo oficial se vino a librar a los ministros del culto divino de todo servicio público, incluido la imposición fiscal, pues el sacerdocio era ya *munera*, «se veía de algún modo como un servicio público». Agamben sospecha que aquí podría empezar la especialización en un sentido cultural del término griego. Aunque su significado jurídico llegaría más tarde, Agamben interroga los textos paulinos y su ambigua «economía del misterio» para localizar la traslación de una lógica pública a una lógica sacrificial de la liturgia y presentar ya en la Carta a los Hebreos al Cristo que se entrega en redención de todos «bajo la vestidura de un *leitourgós*».

No es que san Pablo se cayera de un toro, no, pero casi... Si seguimos esa transformación del evergetismo tan bellamente descrita por Peter Brown, en la que la clase social adinerada tardorromana prefirió dar su dinero para pobres y para santos, en vez de para obras públicas y cosos festivos, en la

Cogida de un imitador de Don Tancredo. Postal francesa de inicios del siglo XX.



Cogida de un imitador de Don Tancredo. Postal francesa de inicios del siglo XX.

que el señorío prefirió encumbrar a santos en vez de a gladiadores, resguardándose en lo estéticamente admisible, para apantallar cualquier vértigo moral u obligación pública, realizando ese auténtico y egoísta primer gesto de hegemonía cultural capitalista, llegaremos a explicarnos –claro está, en su estructura profunda– por qué el mundo taurino, en sus orígenes sobrado y altivo, siempre tan sincero, concluyó de forma paradójica en llamar «capitalista» a ese mozo forzudo que con sus hombros y con su sudor sirve de peana para la gloria del torero.

#### 4. OIKONOMÍA

Certifica Guillermo Boto Arnau, en su imprescindible libro sobre Cádiz y el origen del toreo a pie, la importancia fiscal de las corridas de toros. Desde muy pronto, las corridas de toros fueron un instrumento «alegre» de recaudación para la realización de hospitales, edificios, espacios públicos, puentes, fortificaciones, etc. Hasta la culta Escuela de Bellas Artes de Cádiz, más tarde nido antitaurino, hoy señora Torre Tavira, se construyó gracias a la concesión en 1785 de 30 corridas de toros a celebrar en diez años, por petición del gobernador de la ciudad Conde de O'Reilly. O sea, que también de sostén caritativo y atención al desfavorecido por las juntas de hospitales, pero no solo eso, como nos cuenta la historia oficial. Los borbones no solo tuvieron la excusa limosnera para seguir autorizando una práctica, la de la corridas de toros, que por entonces parecía llamada a prohibirse y desaparecer. Eran muchos los mandamases de la cosa pública que veían en los toros una capacidad recaudatoria magnífica y, al mismo tiempo, poco conflictiva. Hasta tal punto que un Cabildo Municipal gaditano, que ya incluía sensibilidades antitaurinas, no podía sin embargo resistirse al poderío fiscal de las corridas. Entre 1790 y 1791 dicho Cabildo, preocupado por las nuevas prohibiciones que llegaban desde la Corte, luchó porque se mantuvieran las corridas de toros a toda costa y aunque tuvieran que tragarse algún sapo. En una larga exposición al Consejo de Castilla, el ayuntamiento de Cádiz recuerda el peso fundamental de «los festejos de toros» para el mantenimiento de las obras de la Junta de Fortificaciones, encargada de mantener las vitales murallas de la ciudad. Desde la primera concesión de corridas en 1765 se habían autorizado un total de 320 corridas con un rendimiento excelente y nada problemático. El consejo no solo concedió las corridas, sino que pidió al

Desde muy pronto, las corridas de toros fueron un instrumento «alegre» de recaudación para la realización de hospitales, edificios, espacios públicos, puentes, fortificaciones, etc.

ayuntamiento que subiera el precio de las entradas, que apretara al asentista y que dicho «empresario» acometiera también la construcción de una nueva plaza de toros más segura y gobernables: «menos expuesto a que con ocasión de tales fiestas se cometan fraudes y contrabandos». Un avisado miembro del cabildo municipal, quizás haciéndole el juego interesado a las modas ilustradas antitaurinas, supo redactar el argumentario del ayuntamiento y se agarró a «la insensibilidad con que el pueblo arrebatado de su afición contribuía esta cantidad», «sin mostrar resentimiento», mediante las entradas de los toros, mientras era tan difícil someter a esa misma recaudación a los elementos adinerados del comercio gaditano sin recibir sus claras muestras de resentimientos.

#### 5. PETRIFICAR

En un estupendo ensayo sobre la novela corta de Melville, «Bartleby o la fórmula», dice Gilles Deleuze: «Esto nos permite clasificar los grandes personajes de Melville. En un extremo, los monomaniacos o demonios, que detentan una preferencia monstruosa, movidos por una voluntad de nada: Ahab Claggart, Babo... En el otro extremo, los ángeles o hipocondriacos, casi estúpidos, criaturas de pureza e inocencia, afectados por una debilidad constitutiva, pero también por una extraña belleza, petrificados por naturaleza, y que prefieren... ninguna voluntad en absoluto, nada de voluntad mejor que voluntad de nada (el 'negativismo' hipocondriaco). No puede sobrevivir más que petrificándose, negando la voluntad, y esa suspensión les santifica. Tal es el caso de Cereno, de Billy Budd y, por encima de todos, de Bartleby».

#### 6. EL TANCREDO CERENO

El jurista Carl Schmitt (colaboracionista nazi, máximo exponente de la revolución conservadora y confinado intelectual de posguerra) siempre se identificó con el personaje de Benito Cereno. Así lo cuenta Ernst Junger en sus *Radiaciones*. «Carl Schmitt comparó su propia situación con la del capitán blanco dominado por esclavos negros que aparece en el *Benito Cereno* de Melville. A este propósito citó la siguiente frase: 'Nom possum scribere contra eum, qui potest proscribere' [No puedo escribir contra quien puede proscribir]». Sin duda, Schmitt ya totalmente en crisis con el nazismo, veía en la actitud del personaje de Cereno un refugio. Así lo describía Melville: «Así pues, el español, considerado en su reserva, parecía la víctima involuntaria de una enfermedad mental. No obstante, tal reserva quizás procediera, en realidad, de un designio. Si era así, entonces don Benito mostraba, acentuada hasta lo enfermizo, aquella línea de conducta circunspecta, aunque bien consciente, adoptada en mayor o menor grado por todos los capitanes de grandes barcos, la cual, salvo en momentos críticos, inhibe a la vez toda manifestación de poder y toda traza de sociabilidad, y transforma al mismo tiempo al hombre en una especie de bloque de madera, o mejor dicho, en un cañón cargado, que no dice nada mientras no se dispara. Considerándolo bajo esta luz, parecía sólo síntoma natural de ese perverso hábito producido por el largo ejercicio de tan duro dominio de sí mismo... Pero tal vez el español pensara que a los capitanes les pasa lo que a los dioses: en cualquier circunstancia, su destino está en la circunspección».



Cogida de un imitador de Don Tancredo. Postal francesa de inicios del siglo XX.

Desde esa actitud quietista, «aunque bien consciente», Schmitt jugó a ser Cereno y otras muchas cosas para hacer la estatua con su paso biográfico más dudoso y peligroso, su alineamiento con el nacionalsocialismo, un paso que le trajo duras consecuencias y le puso en suerte el desarrollo de su gran retórica de resentimiento. Durante mucho tiempo Schmitt fue alimentando su gran excusa, nunca disculpa, con armamento español. Ya tan temprano como en un anotación de su diario del 6 de abril de 1933 recurría a los toros para describir el momento excepcional que no pudo dejar pasar: «A las ocho menos cuarto en el taxi con Popitz a la recepción de la prensa, vi a Hitler y a Goebbels. Los observé detenidamente. Gran excitación. Hitler como el toro bravo en la plaza. Conmoción por esa mirada. Papen fue agradable. Vi alguna gente más y me marché a las 10. Un asunto ridículo».

No debemos pensar que esto es un lance casual. Schmitt con anterioridad ya había mostrado su admiración por las corridas de toros. En una carta al colega constitucionalista Rudolf Smend, de 22 de octubre de 1929, dice: «La gran atracción (quizás más que el Escorial) son las corridas de toros. Con buenos toros y buenos matadores es la más grande y mejor sensación que existe hoy. Bajo el cielo, con diez mil espectadores aclamando, una pelea —una verdadera pelea con todo su riesgo— entre el hombre y el animal, en la

que se opone la calma del hombre con la cólera de un animal irritado. Esto es inaudito y un pueblo al que no le molesta ninguna frívola perorata humanitaria conserva el instinto de la realidad. Es más que cualquier cacería, que cualquier deporte.»

Pero es que, más tarde, «respondiendo a la pregunta: '¿Por qué he colaborado?'» acudiría a ese mismo hecho y amplificaría su enorme estatuario taurino de forma definitiva. En un libro-entrevista de inminente aparición en español (en la editorial El Paseo, y traducido por Fernando González Viñas), Schmitt

**Desde esa actitud quietista, «aunque bien consciente», Schmitt jugó a ser Cereno y otras muchas cosas para hacer la estatua con su paso biográfico más dudoso y peligroso, su alineamiento con el nacionalsocialismo.**

recuerda esos primeros días del Reich hitleriano. Junto a Johannes Popitz, ministro prusiano con el que protagonizó la argumentación jurídica del conflicto «Prusia-Berlín», se encontraba esperando el primer discurso de Hitler tras la toma de poder. Comenta la aparición de Hitler y después interpela a sus entrevistadores:

... Mi observación [a Popitz] fue: «Me pareció como el toro que entra en la arena.» Le pregunté: «Ha visto usted alguna vez una verdadera corrida?». Naturalmente que no lo había hecho. Permítame la pregunta: ¿Ha visto usted alguna vez una?

*Dieter Groh:* Solo en imágenes.

*Carl Schmitt:* No. Son ustedes hoy día muy modernos, pero da igual. Los toros, en las verdaderas grandes plazas, en Madrid, Barcelona, donde son extraordinarios... Los toros durante semanas, es decir, los mejores, los traen de la dehesa, de Sevilla y etc., directamente a la oscuridad... han estado todos en la oscuridad, entran a la arena desde la oscuridad, donde hay un griterío, verdad. Y después, ¿ha visto usted lo suficientemente cerca la mirada del toro? Bueno, pues, está allí, y están allí ya los toreros, los picadores, etc. Y al fondo... y el torero, con su trapo rojo y su extraordinaria espada... La mirada del toro en ese momento: no sabe dónde se encuentra, no sabe, simplemente ve, debería saberlo (todo ser vivo tiene ese instinto, verdad), es esa mirada donde está todo, la disposición para defenderse, disposición para matarlo; todo está ahí. Eso era.

Más adelante Schmitt ofrecerá otra larga cambiada a cuenta del mismo tema, amparándose en el decisionismo del pícaro español. Pero de eso no cabe hablar aquí.

## 7. BERGAMINIANA

«La verónica *gitana*, la de Cagancho y Curro Puya, tenía una belleza plástica indudable, pero en su desarrollo era menos rica que la de Belmonte y Ordóñez, pues por 'ahondar' perdía ritmo, más bien paralizaba un poco el toreo, rompiendo su fluencia natural, al servicio de un efectismo doble: escultórico, por una parte, en su afán de plasticidad; literario, por otra, en su afán de dramatismo.

Algunos cronistas dijeron que ese lance 'paraba el tiempo', como elogio metafórico, pero ya hemos visto que lo que de cierto había en el asunto, no constituía precisamente su virtud.

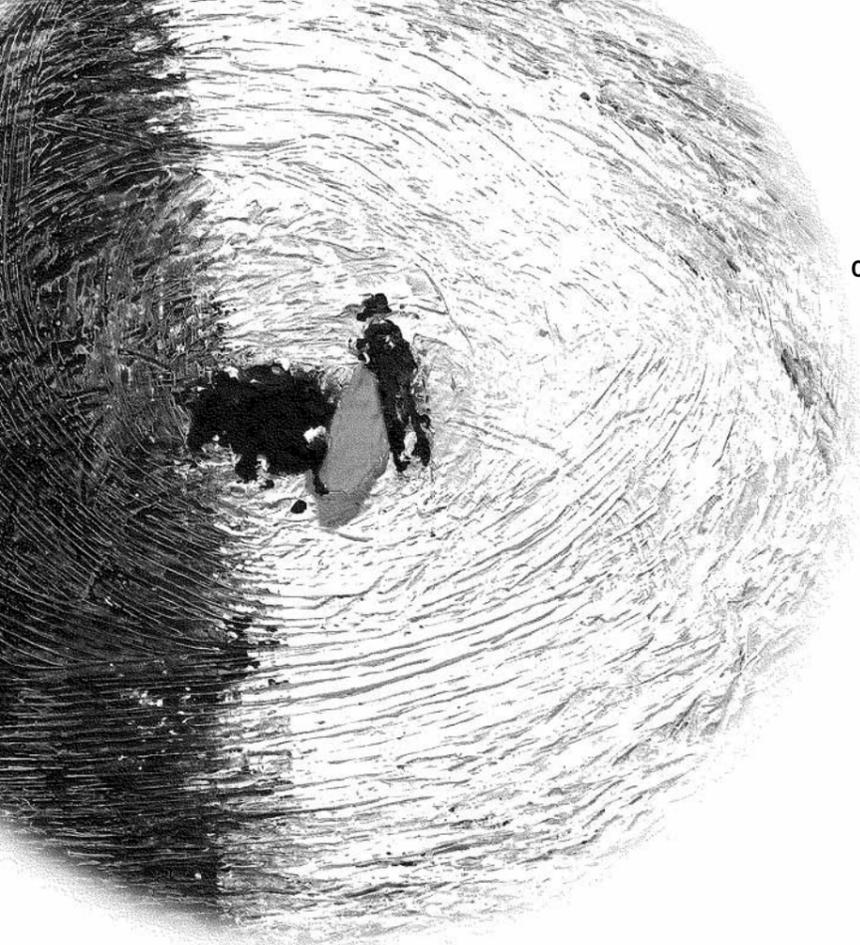
La verónica *gitana*, a despecho de su encanto, de su sortilegio, o precisamente por él, da la impresión de ser un poco de teatro, con más luces de candilejas que de sol.

La versión última es la de Curro Romero y Rafael de Paula.

Romero no es gitano (aunque ejerza de 'gitano amateur').

Rafael de Paula, que sí lo es, produce, cuando logra la estilización buscada, un toreo de capa tan geométrico e impecable, que acaba por resultar deshumanizado. Adquiere una cualidad marmórea. Ya no es la verónica, es el mausoleo de la verónica. Una forma *in extremis*, una forma terminal, después de la cual no parece que pueda haber nada. El canto del cisne, la caída de la Casa de Usher. Tras el mármol, ceniza. Drama sin futuro, algo demasiado literario para ser resueltamente popular. Se explica que los escritores, más que las masas, estén con él.»

(«La Verónica gitana», José Alameda, *Historia verdadera de la evolución del toreo*, Bibliófilos taurinos, México, 1985, p. 130.)



CECILIO ALONSO / Profesor de literatura y escritor

# Dos pantomimas cómico-aurinas de 'Electra'

(Valencia, 1901)

**E**n mi larga experiencia como merodeador de librerías de viejo he vivido hallazgos de impresos efímeros cuyo interés documental era inverso a la precariedad del soporte y a la pobreza de la estampación. Suelen proceder de esa modalidad de desahucio cultural que supone el vaciado de una vivienda particular cuando se extinguen sus últimos ocupantes que los han conservado durante largo tiempo al amparo de un coleccionismo fruitivo o como residuo fortuito de una estela biográfica. Salen a la luz del mercadeo anónimo y cambian rápidamente de dueño sin ser registrados en catálogos, ni voceados en subastas. Pero si por azar caen en manos especialmente motivadas, pueden facilitar la exploración de parcelas oscuras de la historia cultural y alumbrar segmentos del pasado

Este artículo es el germen del libro *Electra, Don Tancredo y sus «couplets»*, editado por Renacimiento en 2021.

en el que coincidieron sectores sociales de diversa capacidad económica y vario nivel de instrucción, generando grados distintos de comprensión y disfrute de un fenómeno común.

En esta línea podría situarse el hallazgo que describo a continuación.

## 1. EL HALLAZGO

El hallazgo son los dos carteles que se reproducen en la página inmediata, del tamaño que solía exponerse en cafés, barberías y tiendas de comestibles, que se refieren a

dos festejos de elevado componente cómico-aurino, programados en la plaza de toros de Valencia el 14 de julio y el 1 de septiembre de 1901. A primera vista parece remitirnos a un fenómeno de manifestaciones inter-genéricas marcadas por su carácter de espectáculo, escenificado en diversos espacios dentro del campo de la teatralidad, que afectó al drama, al sainete lírico, al «couplet» satírico y a la pantomima aurina.

Figúrese quien leyere que una mañana cualquiera entra uno en su librería de viejo habitual y el librero saca un lote recién adquirido de carteles de toros que tienen el atractivo gráfico del momento en que los sobrios modelos tipográficos de la publicidad decimonónica comienzan a ser sustituidos por los más pictóricos del siglo XX. Nada hace prever en el distraído repaso de este material ningún hallazgo con particular dimensión de permanencia literaria. Cuanto sucede en el «planeta de los toros» es por definición fugaz, como

**A primera vista parece remitirnos a un fenómeno de manifestaciones inter-genéricas marcadas por su carácter de espectáculo, escenificado en diversos espacios dentro del campo de la teatralidad, que afectó al drama, al sainete lírico, al «couplet» satírico y a la pantomima aurina.**

## En menos de cuatro semanas el personaje pasó a ser motivo argumental y satírico en las letras de los «couplets» de ‘El juicio oral’, exitosa pieza de género chico.

corresponde a la alegoría existencial del sangriento ballet que se repite ritualmente en cada corrida. Pero, de pronto, el indagador cree leer al dorso de uno de estos pasquines la palabra *ELECTRA* relacionada con una función de pantomimas en el ruedo. Un respingo de sorpresa y, apenas sin tiempo para reaccionar, advierte que aquella inesperada referencia galdosiana no era un hecho aisla-

do sino que había al menos una réplica similar, lo que ya convertía el indicio en mínimo sistema merecedor de atención.

Sabemos muy bien que *Electra*, como otras piezas de Galdós, fue repetidamente parodiada con escasa brillantez en piezas breves: la más difundida fue la humorada de Gabriel Merino *Electroterapia*, estrenada en Apolo el 11 de abril de 1901<sup>1</sup>, que provocó las protestas de los estudiantes madrileños de la escuela de Veterinaria disconformes con algunas frases burlescas que les afectaban<sup>2</sup>. Poco antes, Federico Rodríguez Escacena y Rafael Muñoz Esteban habían probado suerte en el género chico con *¡Alerta!* una «pseudo-parodia político musical» con la colaboración de los maestros Jesús Corvino y Luis Foglietti, estrenada en Eslava en el mes de marzo. De su falta de calidad e ingenio paródico dio buena cuenta *Heraldo de Madrid* que no veía en ella la mejor vía para vulgarizar el contenido del drama parodiado entre el público del género chico (Peláez 2010: 210). Por las mismas fechas, según gacetillas de prensa, el redactor de *Nuevo Mundo* Florentino Llorente, Florete –tras cubrir muy elogiosamente la información del estreno en dicho semanario (13-2-1901)– entregaba otra parodia titulada *Eléctrica* al Teatro de la Comedia<sup>3</sup> de cuya representación no hay noticia, quizás frustrada por la muerte del autor en julio de aquel año.

Pero, si algo se sabe de estas escenificaciones paródicas de *Electra*, no habíamos constatado la presencia de pantomimas en espectáculos cómico-aurinos hasta la aparición de estos anuncios de la Plaza de Toros de Valencia, cuyo valor testimonial se incrementa al no estar incluidos en el espléndido catálogo de carteles de dicho coso taurino publicado por la Diputación Provincial propietaria del mismo (Pérez 1993: 213), al existir una laguna archivística en la colección, correspondiente al periodo 1898-1904, lo que justifica en buena medida la inadvertencia del hecho.

Dichos carteles<sup>4</sup> corresponden a sendos festejos de modestos aficionados. El primero, 14-7-1901, pretendía allegar fondos para sufragar la participación de algunas agrupaciones gremiales y peñas juveniles –cocheros, matarifes y ciclistas– en los festejos de la inminente Feria de Julio. En principio se había programado un número de hipnotismo taurino –«nunca visto en Valencia»– desempeñado por una presunta «negra peruana» y un émulo de Don Tancredo que, al alimón, representarían las conocidas figuras donjuanescas de Doña Inés y el Comendador:

De paso por esta capital la célebre negra peruana Doña Potenciana Sol del Rey hipnotizadora de reses bravas con un nuevo competidor de Don Tancredo ejecutarán en el primer novillo que corresponda a la cuadrilla de cocheros y juntos en un mismo pedestal, la asombrosa y arriesgada suerte del Comendador y D.<sup>a</sup> Inés (estatuas de mármol).

Este número fue prohibido, siguiendo directrices del gobernador civil alarado por los graves percances que sufrieron en diversas plazas españolas Tancredo López y su legión de imitadores durante las últimas semanas. En

su lugar –como consta en el reverso del pasquín– se improvisó el cambio que daba paso al triángulo formado por Electra, Salvador Pantoja y Máximo, definido impropriadamente como «parodia»:

### AVISO

Suspendida por la Autoridad superior la suerte de los rivales de Don Tancredo, este número del programa será sustituido (entre la lidia del 5.º al 6.º novillo), con la nueva parodia

### EL RAPTO DE ELECTRA POR MÁXIMO

### Y SORPRENDIDO POR DON PANTOJA

Espectáculo que ha de llamar poderosamente la atención del público, pues tomará parte la célebre negra del Perú Doña Potenciana Sol del Rey, que demostrará su serenidad y valor ante un bravo novillo embolado que después de banderilleado será retirado al corral. La Comisión.

Con una res embolada, no destinada al sacrificio público, se atenuaba el riesgo y se obtenía el consentimiento de la autoridad. Condición, al parecer, innecesaria en la repetición del número, ya presentado como simple «pantomima», en otra novillada gremial –zapateros, barberos, sombrereros, cortadores y dependientes de comercio– celebrada el 1 de septiembre, que sí incluía en el programa la muerte del novillo.

Hasta aquí el hecho desencadenante.

## 2. EL CONTEXTO (MEDIÁTICO-CULTURAL, POLÍTICO, GRÁFICO-SATÍRICO)

El fenómeno de los hipnotizadores taurinos tuvo su fase de apogeo en el primer semestre de 1901. Ya observó con su irónico ingenio José Bergamín (1934: 3-47) que el siglo XX había nacido con Don Tancredo, símbolo existencial tópico de la impasibilidad española. La acelerada popularidad de la suerte taurina de Tancredo López Martín (1862-1923) –valenciano de nacimiento que tenía entonces 38 años– no solo dio lugar a discusiones sobre su inconveniencia para el buen orden de la lidia, sino también, como queda dicho, estimuló la aparición de incontrolados imitadores de ambos sexos por toda la geografía peninsular. En menos de cuatro semanas el personaje pasó a ser motivo argumental y satírico en las letras de los «couplets» de *El juicio oral*, exitosa pieza de género chico escrita por Guillermo Perrín y Miguel Palacios, con música del maestro Ángel Rubio, estrenada el 26 de enero, pocos días antes de que lo fuera el drama de Galdós. La representó inicialmente en el Teatro Cómico la compañía de Enrique Chicote y Loreto Prado, pero el más activo difusor de los burlescos «couplets» de Don Tancredo fue durante meses el tenor cómico malagueño Pepe Moncayo en la Zarzuela y en otros locales.

Lo que en principio pudo no haber pasado de una rutina escénica de actualidad en reivindicación genérica del sainete lírico cuyos ingredientes se sometían a juicio del público, creció extraordinariamente con el auge de Don Tancredo en los ruedos, pero también con el estreno de *Electra* y su vinculación mediático-política con el caso Adelaida Ubao; con las condenas de que fue objeto el drama de Galdós por muchos prelados; con la boda de Carlos de Borbón, hijo del conde de Caserta, con la infanta Mercedes, princesa de Asturias y con las consiguientes algaradas en las grandes ciudades, la declaración del estado de sitio en Madrid y la caída del gobierno conservador de Azcárraga sustituido por Sagasta. Las nuevas elecciones del 19 mayo, que tuvieron especial significado en Valencia donde alcanzaron acta de diputado los dos únicos candidatos republicanos que llegaron a figurar en aquella

1. *El País*, 12-4-1901.

2. *El Correo* (Valencia), 17-4-1901.

3. *El País*, 12-3-1901.

4. Pequeños carteles murales de 150 x 423 y 142 x 420 mm, respectivamente, estampados en la «Imp. y Lit. de J. Ortega, Valencia» con «tintas de Ch. Lorilleux y C.<sup>sa</sup>» (col. del autor).



ACTO V.—ESCENA FINAL DE LA OBRA.—SR. CHICÓTE, SRTAS. LURUEÑA, BLANCH, NINA Y LORETO PRADO  
FOT. S. CIFUENTES

La sentencia absolutoria para el «género chico» en *El juicio oral* (*El Teatro*, 5 Marzo 1901, p. 10).  
Foto: Colección del autor.

5. Carta del 6 mayo de 1901 y otra sin fecha a mediados del mismo mes, conservadas en la Casa Museo de Galdós (Las Palmas de Gran Canaria) y publicadas con algunos errores de transcripción e interpretación por Sebastián de la Nuez y José Schraibman (1967: 128-131).

6. *PIUS* [¿Ángel Salcedo Ruiz?], «SECCIÓN DE POLÉMICA. FUEGO GRANEADO», *La Lectura dominical. Revista ilustrada del Apostolado de la Prensa*. 37, p. 90 (10-2-1901).

7. «Electra y D. Tancredo», *El País*, 25-3-1901.

legislatura: Blasco Ibáñez y Rodrigo Soriano. Ambos en su campaña electoral llegaron a implorar inútilmente a Galdós su intervención para que *Electra* se estrenara en la víspera de las elecciones en el teatro Principal de la ciudad como respaldo a su candidatura, con lo que contribuyeron a incrementar la vulgarización populista del drama galdosiano<sup>5</sup>.

Otro factor de considerable efecto mediático fue el recurso al dontancredismo en medios católicos para hostigar a Galdós. La sección satírica del semanario jesuítico *La Lectura Dominical* ofrecía buen ejemplo al acusarlo de falso e interesado mediante un paralelismo antitético con Don Tancredo: este era «un gran sugestionador de toros», subido en su pedestal de madera pidiendo que saliera el cornúpeto, y Don Benito un aprovechado «sugestionador de progresistas», subido sobre un pináculo de duros de plata en la Plaza de Santa Ana —delante del Teatro Español— dando hipócritas vivas a la libertad. La burla terminaba reducida al absurdo: «Tres son los picos de un triángulo, aunque sea masónico, tres las hijas de Elena, y tres las cosas célebres de Benito. La *Electra* de Benito. Los amigos de Benito. Y la purga de Benito»<sup>6</sup>. Con diferente tipo de discurso, semanas después, se difundió la noticia de un jesuita en Bilbao que, poco antes del estreno de *Electra* en dicha villa, había condenado desde el púlpito en un mismo sermón la asistencia de los fieles a las representaciones del drama y a las actuaciones de Don Tancredo en la Plaza de Toros. A su entender, estas eran un «suicidio frustrado» porque un ser con «alma se exponía a ser víctima de una astada fiera»<sup>7</sup>.

¿Qué fundamentos había para que dos espectáculos tan dispares aparecieran en la misma línea de alarma eclesial frente a los librepensadores? En lo que atañía a *Electra* eran evidentes las conexiones con el caso de Adelaida Ubao, ingresada en un convento por manipulaciones clericales, atribuidas al jesuita Fernando Cermeño, contra la voluntad y los derechos de la familia favorable-

mente reconocidos por el Tribunal Supremo a principios de febrero. Respecto a los motivos para cuestionar desde óptica clerical la intrascendente presencia de Don Tancredo en las plazas de toros, quizá no fuera ajeno el hecho de que, en medios informativos liberales de gran difusión, se mostrara cierta curiosidad transigente con aquella moda taurina, bien por su pretendido experimentalismo psicológico que comportaba supuestos ribetes científicos relativos a la etología animal, bien por el alcance filosófico de la pregonada impasibilidad que remitía tanto al quietismo, la inacción y la abulia, como al sustancial estoicismo del alma española ante la adversidad. Tampoco faltó en el ámbito de la prensa pro-militar de provincias alguna despectiva indirecta desaprobando que en España se aplaudiera a Don Tancredo, mientras otros países destinaban créditos millonarios a fortificar sus fronteras<sup>8</sup>.

**Galdós criticaba los repetidos pactos históricos del liberalismo con el carlismo, sustancia de la política española en el XIX, y admitía la hipótesis de una nueva guerra civil.**

**M**ientras tanto Galdós ganaba protagonismo periodístico no solo por las inagotables secuelas noticieras de *Electra* que invadían a diario la sección de sucesos, sino por la difusión, a principios de abril, de su análisis de la realidad española en *Nouvelle Presse Libre* de Viena<sup>9</sup>. El novelista criticaba los repetidos pactos históricos del liberalismo con el carlismo, sustancia de la política española en el XIX, y admitía la hipótesis de una nueva guerra civil en la que la reacción debería salir definitivamente derrotada. Atacaba abiertamente al jesuitismo cuya neutralización era *conditio sine qua non* para que en España pudiera establecerse una situación religiosa ideal y acorde con una creciente «ansia de vivir» que, lejos de pasar por el exterminio de la religión, propendiera a un no menos utópico concepto espiritualista de la «tradición religiosa», compatible con la defensa de los intereses y luchas de clases de las sociedades modernas. Se comprende que los términos del artículo de Don Benito contribuyeran a extremar la prevención que el sector clerical manifestaba ante él y ante su *Electra*, mientras —en el campo contrario— era lógico que los tribunos republicanos consideraran al novelista como un correligionario incondicional al que podían asediar sin ningún miramiento en provecho de supuestos intereses comunes (Alonso 2015: 149-150).

Ciñéndonos al espacio valenciano las manifestaciones de febrero se habían saldado con la muerte del joven Daniel Serrano Oliver causada por la intervención de la guardia civil. En la segunda quincena de marzo se produjeron grandes tensiones en Gandía entre grupos radicales y los religiosos que controlaban la educación en la ciudad. El día 18 la prensa republicana difundía la noticia de que en Denia se había negado la absolución a dos devotas por haber asistido a las funciones de *Electra*. La terquedad llegó hasta el Registro Civil de la capital donde al ciudadano José Barroso le costó tres meses de porfía el conseguir la inscripción de una hija suya, nacida el 22 de abril, con el nombre de la heroína galdosiana<sup>10</sup>.

El 13 de mayo, en plena campaña electoral, una Circular del arzobispo Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, rogaba encarecidamente a sus «amados diocesanos» que se abstuvieran de asistir a las representaciones de *Electra*, por «ser contrario a la profesión y deberes de católicos autorizar con su presencia y su dinero a una función cuya tendencia anticatólica es harto conocida por los deplorables resultados que produce»<sup>11</sup>. El 15 se hacía público que, siguiendo las instrucciones pastorales, más de doscientas cincuenta damas valencianas se comprometían a no asistir a las representaciones y a

8. J. Candela, «El Mundo militar» en *Museo-Exposición. Revista quincenal*, Alicante, 1-4-1901, p.

103. Agradezco el dato a mi amigo el abogado José Pellicer Moreno.

9. Cfr. «Un artículo de Galdós», *El País*, 8-4-1901, p. 3. Texto completo en B. Pérez Galdós, «El artículo de Galdós. La España de hoy», *Heraldo de Madrid*, 9-4-1901 y Josette Blanquat (1966: 295-303).

10. Véase Eusebio Blasco, «La niña *Electra*», *El Pueblo*, Valencia, 25-7-1901, p. 1.

11. *La Voz de Valencia*, 15-5-1901.



Máximo, SR. FUENTES.— «Perdone usted. (Serenamente y grave se dirige á Pantoja.) Con todo el respeto que á usted debo, señor Pantoja, le suplico que deje en libertad esa mano.»

FOTOGRAFIA DE "EL TEATRO" POR CALVET

Electra (Matilde Moreno) entre  
Máximo (Francisco Fuentes) y Pantoja  
(Ramón Vallarino). Acto III, esc. X.  
(*El Teatro*, 6 Abril 1901, p. 12)  
Foto: Colección del autor.

Instrumento de gran efecto fueron los mencionados «couplets», cantados en ‘El juicio oral’ por el personaje Don Tancredo que aparecía en la escena IX incorporado al Coro de Cupletistas.

no abonarse «ni total ni parcialmente a ninguna compañía que la represente». Exigían e respeto a sus creencias religiosas, únicas que las podían «hacer felices» a ellas, a sus familias y a su Patria.

La respuesta anticlerical estuvo a tono en la prensa republicana y, dado el retraso del estreno de *Electra*, en sustitución se puso en escena *Doña Perfecta* en el valenciano Teatro Ruzafa, por la compañía que dirigía el actor Agapito Cuevas (14 de mayo). La función se anunciaba en honor de los candidatos Blasco y Soriano con asistencia corporativa de los casinos republicanos en un acto de inequívoco carácter electoral. La obra se presentaba como «eminente liberal» y capaz de generar «tanto entusiasmo como *Electra*». Una gaceta de *El Pueblo* animaba a la asistencia «porque *Doña Perfecta* es de las obras en que mejor ha pintado el ilustre Pérez Galdós las indignidades del fanatismo religioso»<sup>12</sup>. Durante la escenificación hubo «explosiones de entusiasmo» y en el segundo entreacto el público pidió a la orquesta el «Himno de Riego» y «La Marsellesa», entre vítores y aplausos a los candidatos<sup>13</sup>. Completaba el programa, con gran éxito, la mencionada parodia *Electroterapia*, contrapeso grotesco a los sublimes conflictos de los dramas galdosianos.

De otros aspectos contextuales en el ámbito popular me limitaré a destacar aquí unas breves muestras para reforzar el núcleo de mi comunicación, es decir el eco alcanzado por el asunto de *Electra* en relación con Don Tancredo como origen de una pantomima taurina que alcanzó un nivel de aceptación circunstancial paragonable al que tenían las clásicas figuras del Tenorio que se solían asociar con los hipnotizadores taurinos.

Instrumento de gran efecto fueron los mencionados «couplets», cantados en *El juicio oral*<sup>14</sup> por el personaje Don Tancredo que aparecía en la escena IX destacándose como un tipo nuevo incorporado al Coro de Cupletistas, compuesto por «renombraos» personajes que habían cantado «coupletes» de actualidad en anteriores piezas arrevistadas, de los que no podía prescindir el género, según se concluía en aquel número, «pues no hay sin coplas revistas ya». Para someterse al «juicio oral» que se proponía salían a escena «El ciego» de Cádiz (1886, Javier de Burgos, Chueca y el Valverde) y el «Gedeón» de *Cuadros disolventes* (1896, Perrín, Palacios y Nieto), al son de unos breves acordes de la correspondiente música para subrayar su presencia en el escenario.

Cada «couplet» constaba de tres coplas octosilábicas asonantadas en aguda, tras las que se insertaba el estribillo machacón que se cantaba por toda España: «*Don Tancredo, Don Tancredo / en su vida tuvo miedo. / Don Tancredo es un barbián. / Hay que ver a Don Tancredo / cuando está en su pedestal*». Algunas de las letras aludían a Galdós, apoyaban su obra y asociaban títulos teatrales con hombres públicos de actualidad, satirizando el inmovilismo y la inacción política:

En un teatro de esta corte  
se ha verificado ayer  
el estreno de una obra  
que va a dar mucho que hacer.  
El autor es un Benito

12. *El Pueblo*, 14-5-1901.

13. Salvador Cantón, «Teatros. Ruzafa», *El Pueblo*, 15-5-1901.

14. Pueden verse las letras de una veintena de estos «couplets» en el libreto de *El juicio oral* (Madrid, Imprenta Velasco, 1901), en la partitura musical para piano (Madrid, Casa Dotesio, 1901) y en el semanario *Nuevo Mundo* (19-6-1901).

Como tanto elseo y loña don Marcelo repartió, en la Corte ya no hay cisco que nos pueda dar calor. Como el frío continúe ni remedio hay que poner y el remedio va lo tengo y lo voy aquí á exponer. El que tenga mucho frío y se quiera calentar, que se vaya á los felatos y allí lo calentarán.

Una chica cocinera vino á ver *El Juicio oral* y después de reírse mucho y aplaudirnos á rabiar, cuando en casa la señora: ¿qué tal es? —le preguntó— dijo que era muy alegre y de risa la función. —Todo, todo, señorita, todo, todo me gustó; más Moncayo en calzoncillos me resulta superior.

Dicen que al río Manzanares lo van á canalizar con el fin de que podamos por su cauce navegar; que unos puentes colosales sus orillas unirán y podrán pescarse truchas sin tenerse que mojar; y á lavarse allí las manos de seguro acudirán los señores concejales que se tengan que lavar.

Allí veo en las batacas con su novio y su mamá á una joven entusiasta que me mira sin cesar. Había el novio porque teme que la llegue á hipnotizar y me pide con los ojos que hipnotice á la mamá. Pero yo, que soy muy listo, le contesto—no señor, con los toros si me atrevo, pero con las suegras no.

El calor que hace estos días no se puede resistir y parece que es Agosto aunque estamos en Abril. Nadie sabe en qué consiste este cambio de estación, pero yo, pensando mucho, di por fin con la razón: los valores son tan grandes porque el sol es liberal y ha querido que Sagasta se acabase de curar.

Van vendiendo hace unos días por las calles de Madrid unas estatuas de yeso representándome á mí. Se han vendido por millares y en todas partes están y han llegado hasta un convento que hay en esta capital. Y una mañana el otro día en estatua me besó, pues creía que yo era San Isidro Labrador.

Como todos los actores á la América se van, unos cómicos ofrecen que de fijo han de gustar. Para hacer *Los Gileates* pues Silvela y Tetuan,

y el *Panteja* de la *Electra* está claro que Pidal. Aguilera en el *Temorín* estaría superior, y en el *Loro* Dios Romero le volvía loco á Dios.

Ya, por fin, gracias al cielo, ya por fin se consiguió que el *Polayo* no vegara sin ninguna interrupción. En Tolón su comandante se lució como orador; en francés resultó bueno y hay que dar gracias á Dios; que repiquen las campanas es festejo de rigor, pues por eso el barco ha ido á Tolón, Tolón, Tolón.

COU  
D. TAN  
en "EL JU  
CANTADOS POR I



FOTOGRAFIA

Cuatro amigos enriñesos y de buena posición me invitaban esta tarde para hacer una excursión. Ver querían edificios de notable antigüedad y cenar en un convento donde hay mucho que admirar. Yo les dije «buen viaje y que no haya novedad, que al que cenar con los frailes ya sé el postre que le dan».

Este pueblo en que vivimos es una calamidad, sube el precio de las casas, sube el vino y sube el pan. Nadie puede comer carne porque tiene un precio tal

que el bistec y las chuletas por las nubes andan ya. Si hoy por hoy un solomillo representa un capital, pues Barroso y Aguilera sabe Dios lo que valdrán.

El teatro de las pulgas con mi esposa visité y de ver á esos artistas admirado me quedé. Cuando en casa por la noche comentamos la función, mi señora y yo sentimos una horrible picazón. Ya en la casa á media noche con sorpresa descubrí un artista que se vino con nosotros á dormir.

Dicen que ahora en los paseos va á haber banda militar los domingos y los días que son fiestas de guardar. Me parece muy bonito que nos quieran divertir para que olvidemos todos el estado del país. Pero yo, si fuera Alcalde, pues diría nada más «menos música barata y que se abarate el pan».

En las próximas pasadas elecciones de Madrid ya sé por qué me votaron unos cuantos por ahí. Se conoce que dijeron: Don Tancredo debe ser diputado en esas Cortes fabricadas por Moret. Y salir yo diputado era cosa natural, porque no va á haber sesiones, que van á ser novillás.

Cuando dé mi beneficio se vá á hacer el *Juicio oral* y en mi obsequio los políticos van en él á trabajar. *El desnudo* van á hacerlo Romanones y Moret y *El retrucano* Romero, que lo hace bastante bien. *Don Tancredo*, *Villaverde* y esa noche hará yo el bú y el señor *Piripitipi* Valeriano doble V.

Sigue *Elsetea* por provincias con la *Marsellesa* y tal, si me hablando el de Autequera sin saber á donde vá. Siguen dándose banquetes en Madrid su tón ni són, sigue grueso el buen Barroso, sigue Alberto su esírón. Siguen dando mucho gusto los *couplets* del *Juicio oral* y hasta sigue y no hace nada el partido liberal.

Como no está Valeriano, que ha ido á eso de León, pa cantar lo del traperero aprovecho la ocasión. Pues, señor, hay un traperero en la villa de Madrid... Vaya, tengo mucho miedo, pero me da el dedito al fin. Pues, señor, ese traperero... qué demonio, lo diré, cuando sale, canta y dice: «ropa vieja que vender».

«Couplets» de Don Tancredo. *Nuevo Mundo* 19-6-1901. Foto: [BNE]

de talento colosal,  
y llamándose Benito  
los amigos que tendrá.  
Tendrá Pedros, Diegos, Juanes,  
Liberatos un millón  
y la mar de Valentines,  
pero Luises<sup>15</sup>, no señor.

Don Patricio, un caballero  
que concurre al Español,  
vio la *Electra* la otra noche  
y dio ¡vivas! y aplaudió.  
A su casa fue corriendo  
y le dijo a su mujer:  
—A la calle a buscar casa;  
nos mudamos, Salomé.  
Porque en la de las Beatas  
no se puede vivir ya,  
y hay un cuarto muy bonito  
en la de la Libertad.

Como todos los actores  
a la América se van,  
unos cómicos ofrezco  
que de fijo han de gustar.  
Para hacer *Los Galeotes*  
pues Silvela y Tetuán,  
y el *Pantoja* de la *Electra*  
está claro que Pidal.  
Aguilera en el *Tenorio*  
estaría superior,  
y en el *Loco Dios* Romero  
le volvía loco a Dios<sup>16</sup>.

Sigue *Electra* por provincias  
con la *Marsellesa* y tal,  
sigue hablando el de Antequera<sup>17</sup>  
sin saber a donde va.  
Siguen dándose banquetes  
en Madrid sin ton ni son,  
sigue grueso el buen Barroso,  
sigue Alberto su estirón.  
Siguen dando mucho gusto  
los *couplets* del *Juicio oral*  
y hasta sigue y no hace nada  
el partido liberal.

15. *Luises* era la denominación genérica que recibían las congregaciones de jóvenes promovidas por la Compañía de Jesús bajo la advocación de San Luis Gonzaga.  
16. Además de *Electra* y el *Tenorio*, se mencionan en este «couplet» dos obras de éxito reciente: *Los Galeotes* de los hermanos Quintero y *El loco Dios* de Echegaray (estrenadas ambas en 1900). Los políticos aludidos son Francisco Silvela, Carlos Manuel O'Donnell, 2.º duque de Tetuán, Alberto Aguilera, alcalde liberal de Madrid, y los conservadores Alejandro Pidal, embajador en Roma, y Francisco Romero Robledo.  
17. Romero Robledo.

**‘Don Tancredo’ dio título a un semanario burgalés, aparecido el 3 de febrero que alcanzó no menos de 19 números, impulsado por el archivero zorrillista Manuel Rubio Borrás.**



Por otra parte la caricatura periodística permite observar la irradiación difusiva de ambos fenómenos. *Don Tancredo* dio título a un semanario burgalés, aparecido el 3 de febrero que alcanzó no menos de 19 números, impulsado por el archivero zorrillista Manuel Rubio Borrás<sup>18</sup>, también colaborador del *Diario de Burgos*. Sus portadas contenían caricaturas firmadas por R. Vega, entre las que no faltaron algunas alusivas a los fenómenos mediáticos de moda: Don Tancredo y *Electra*. El periódico optaba por una línea crítica que practicaba un cierto regeneracionismo festivo invirtiendo el papel pasivo que correspondía a la figura taurina con la intención de excitar el «mortal indiferentismo» de la vida local: «Burgaleses, Don Tancredo / viene sin coco y sin miedo / para perseguir lo malo, / al que pille en un enredo / le dará un buen varapalo». Una caricatura en primera plana el 5-5-1901 llevaba aparejadas unas quintillas que contraponían al Tancredo taurino con el Tancredo trabajador: «Este Tancredo que ves / inmóvil ante la res / es suicida prematuro / que por conseguir un duro / va a dejar de ser quien es. // El Tancredo de verdad / es el que en trabajo honrado / vive del mundo ignorado / y amante de libertad / vive siempre esclavizado». Otra caricatura, quince días después, mostraba decepción ante el estreno del drama de Galdós: «*Electra* se pudo ver / después de gran aparato / y el público comprender / que esta obra viene a ser / una... nada entre dos platos». Otro indicador de la vulgarización argumental permite explicar la familiaridad con que se nombra en los carteles de las pantomimas taurinas a los personajes galdosianos *Electra*, *Máximo* y *Pantoja*, puede verse en estas siluetas caricaturescas aparecidas en el semanario valenciano *El Cabás*<sup>19</sup> semanas antes de las novilladas.

Portadas del semanario burgalés *Don Tancredo*. 5 y 19 de mayo de 1901. (HMM)

18. Manuel Rubio y Borrás (Madrid, 1865-Barcelona, 1939) del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios por oposición, fue Oficial del Archivo General del Reino de Valencia (1889), antes de trasladarse a Toledo y a Valladolid para dirigir el Archivo Provincial de Hacienda en los años 1890. Tras su siguiente destino en Burgos, desde el segundo decenio del siglo XX fue bibliotecario-archivero de la Universidad de Barcelona donde desarrolló una activa labor investigadora.  
19. 1-6-1901.

Con este último disfraz compitieron Tancredo López y 'Garrufo' el 3 de diciembre de 1899 «en la suerte de hipnotizar un toro cada uno, vestidos de estatuas.»

De otras muestras de pantomimas habituales en la plaza de Valencia queda constancia en varios programas taurinos de 1899-1900 –tampoco catalogados– y, sobre todo, en la muy difundida auca de *Garrufo* (apodo del novillero Miguel Sales) donde este modesto cómico taurino, que nunca salió del ámbito local, aparecía bajo varios atrezos y habilidades: hombre yerba, *panerot* o disfrazado del zancudo Don Elástico y de Comendador fallecido. Con este último disfraz compitieron Tancredo López y *Garrufo* el 3 de diciembre de 1899 «en la suerte de hipnotizar un toro cada uno», vestidos de estatuas para que el público pudiera «comparar la serenidad de ambos artistas». Según la publicidad, terminado el experimento, cada uno de ellos se encargaría de lidiar a sus respectivos novillos de muerte. El cartel contenía las primeras reglas de aquel «científico» lance taurino en los siguientes términos:

Antes de soltar el toro se colocará en el centro del redondel, en línea recta a los chiqueros, un pedestal de medio metro de altura, sobre el cual se colocará el experimentador y, previa señal del presidente, se le dará suelta al novillo, permaneciendo inmóvil sobre el pedestal, durante cinco minutos, esperando las acometidas de la fiera, sin temor de que llegue a él. Transcurridos los cinco minutos el presidente hará la señal para que el experimentador pueda retirarse.

Siete días después ambos volvieron a competir introduciendo un factor diferencial en sus indumentarias al encarnar las respectivas estatuas zorrillescas del Comendador y de D. Luis Mejía. Tancredo López, antes de salir de Valencia rumbo a la fama fulgurante que le proporcionó Madrid, había rejoneado en bicicleta y dirigía un conjunto de bailarinas toreras con las que actuó varias veces en el coso valenciano, junto a escenificaciones paródicas, entre ellas una de «La redoma encantada», y diversos números bufos titulados «Las brujas costureras», «El médico y el enfermo», «El enano de tres pies», «El Marqués de Caravaca o La Casa de Locos», «Don Elástico y compañía», «Los indios bravos y pegadores» o «Un cirujano de aldea». Aun sin conocer el «guion» de tales pantomimas –presumiblemente ágrafas– es de suponer que, con sus gestos, carreras y chistes visuales no renunciarían a esbozar discursos mímico-burlescos sobre asuntos de actualidad, como solía ser costumbre en este tipo de números. Con tales precedentes no es extraño que las figuras de *Electra*, reducidas a caricatura, se incorporaran con naturalidad a la tipología de la pantomima folclórica después de haber corrido en boca de gentes de toda condición.

### 3. LA EJECUCIÓN

Veamos, por último, de qué modo se consumó la degradación taurina de *Electra*. La tímida innovación –si se nos permite llamarla así– que se trató de introducir el 14 de julio en la plaza valenciana intentaba dotar de un escueto contenido argumental y dramático a la actuación de Don Tancredo, asociando a su figura una referencia mímica al Tenorio –patrimonio cultural interclasista– mediante un triángulo funcional compuesto por dos de las estatuas victimadas –padre e hija– y un toro –símbolo de Don Juan, causa de sus desgracias. El forzoso cambio de programa suavizaba el número al introducir



De Hombre hierba es indolente y el badall se 'i berenaba



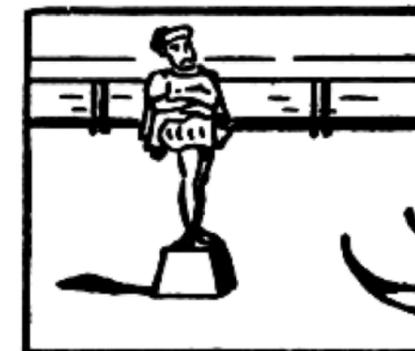
En la plaza una vegá per set cadires botá.



Y en un panerot ficat espera a un bou embolat



Don Elástico, front del bou, grans carcallaes promou.



Molt ert D. Tancredo espera que se li acoste la fiera.

un novillo embolado que no sería de muerte, eliminaba la inmovilidad de las estatuas y promovía todo lo contrario: la fuga y la persecución, las carreras alocadas por el ruedo aplicadas a otro referente cultural «de calidad» para dramatizar productivamente la situación. *Electra* se impuso porque tenía la ventaja de su palpitante y polémica actualidad.

Pero ¿qué ocurrió realmente en el ruedo? ¿Cuáles fueron los términos reales de la representación tauromáquica? Algunos vestigios quedan gracias a los gacetilleros taurinos que se ocuparon displicentemente de un espectáculo que no rebasó los límites locales, aunque el 20 de julio mereció una alusión de pasada en la revista barcelonesa *Iris*. Los carteles prometían una diversión ideal pero las reseñas de los revisteros concedieron a los hechos su dimensión más verídica y ajustada.

Un desenfadado cronista de *El Mercantil Valenciano* que se firmaba *Pepinillo* lamentaba humorísticamente la sustitución porque le impedía utilizar unos versos que –según decía– tenía pensado endilgar a la presunta Tancreda a imitación de los «couplets» de *El Juicio Oral*: «¡Potenciana, Potenciana, / Potenciana escultural! / Hay que ver a Potenciana / rodar en su pedestal». Pero la puesta en acción de «El rapto...» reservaba una buena sorpresa cuando, en lugar de la escultural Potenciana, saltó al ruedo «una masculina *Electra*, con la cara tiznada y envuelto el cuerpo en tela blanca, con hechuras de hábito monjil» en compañía de un Máximo correctamente vestido de negro. Tras la pantomima amorosa, al iniciarse la fuga de la pareja «se interpuso la "pantalla oscura" es decir *Pantoja*, representado por un hermoso toro embolado, que arremetió contra los amantes», como estaba previsto por los organizadores. *Máximo* y *Electra* se libraron

Algunas suertes cómicas practicadas por «Garrufo», según el *auca* de su nombre. (1912)  
Foto: Colección del autor.

**El gacetillero del diario silvelista ‘Las Provincias’ era mucho más severo: «Lo único que resultó tan ridículo como indigno y que mereció generales censuras fue la mamarrachada de ‘El rapto de Electra’, a cuyos intérpretes obsequió el público con proyectiles de frutas y hortalizas».**

de los topetazos, «unas veces quebrando y otras por piernas», antes de acabar poniendo «banderillas al cornúpeto Pantoja», antagonista funcional en la alegoría. En resumen, la anunciada Electra-Potenciana fue un varón con la cara tiznada y Pantoja, como cabía esperar, el morlaco embolado que sembró el ruedo de carreras, embestidas y acorralamientos entre las carcajadas y rechiflas del público<sup>20</sup>.

En el polo opuesto, el gacetillero del diario silvelista *Las Provincias* era mucho más severo al reseñar el festejo: «lo único que resultó tan ridículo como indigno y que mereció generales censuras fue la mamarrachada de *El rapto de Electra*, a cuyos intérpretes obsequió el público con proyectiles de frutas y hortalizas», detalle este en el que también insistía el revistero de *La Correspondencia de Valencia*<sup>21</sup>. En línea más benévola *El Correo*<sup>22</sup>, diario de la noche, describía así la grotesca pantomima: «un sujeto vestido de monigote de falla y que, según referencias, es Máximo,

sale a raptar a Electra, vestida de monja. Pantoja es un toro embolado que les corre a los dos. La mamarrachada divierte a la gente menuda. Después Electra clava tres pares de banderillas (¡¡!!). Máximo clava un palitroque. Salen los cabestros y se llevan a Pantoja». Con desgana, el gacetillero de *El Pueblo*<sup>23</sup> salió del paso diciendo que «la mojiganga denominada *El rapto de Electra* hizo pasar un buen rato al concurso».

**T**ras permanecer cerrada durante las semanas más caliginosas del verano, la plaza de toros volvió a abrirse con un festejo mixto el 1 de septiembre. Era una novillada sin picadores «organizada por varios jóvenes pertenecientes a diferentes gremios de la capital» bajo la dirección de lidia del «aplaudido diestro Francisco Alfonso, *Redondillo*. El cartel anunciador informaba que, tras la parte seria del espectáculo, se representaría «la chistosa pantomima denominada *Electra*» con participación de José Dolz, «Mellado», protegido por José Boix, «Santeret», ambos del Grao. En esta ocasión el novillo no era embolado sino de muerte y había de ser estoqueado por Dolz. La documentación periodística sobre esta segunda función es mínima aunque, si nos atenemos a lo que esconde el compasivo resumen de *El Mercantil Valenciano*<sup>24</sup>, en su conjunto debió de ser un puro disparate: «¡Cuántas felonías se cometieron con los novillejos! ¡Cuánta árnica habrán necesitado los improvisados diestros!». *Las Provincias*<sup>25</sup> añadía socarronamente que los aficionados participantes «lucieron sus habilidades y parte de la ropa interior. [...] Hubo abundancia de revolcones, y los becerros que no murieron mechados, tornaron al corral».

Se dijo que para la pantomima de *Electra* habían soltado al mejor novillo, cuya lidia sintetizó un anónimo reseñista en oscuro lenguaje figurado: «Salió comiéndose todos los gremios y acabó comido por los zulús. Descansen en paz él y la policía». En *El Correo*<sup>26</sup>, el revistero que firmaba como *Capanegre-chico* precisaba que *Santeret* y su protegido *Mellado* representaron *El rapto de Electra*, «pantomima de las de brocha gorda». El toro no les hizo nada mientras ambos le hicieron «diabluras»<sup>27</sup> hasta que los «capitalistas» –zulús– invadieron el ruedo y el «bicho» volvió al corral conducido por el cabestro. Según esto, contra lo previsto en el programa, el toro no murió estoqueado en la arena quizás por la incapacidad de *Mellado* y su cuadrilla desborda-

dos por la invasión de la muchachada «capitalista». *El Mercantil Valenciano* se limitó a añadir una coletilla para dejar constancia de la inanidad de espectáculo: «¡Ah! La pantomima “Electra” representada al final, ¡qué insulsa!».

Así como en la programación inicial de la mojiganga taurina la simple alusión a los nombres hacía innecesaria la mención al autor del Tenorio, también en la propuesta alternativa las criaturas galdosianas eclipsaban el nombre de su creador. No era preciso nombrarlos porque los actantes de aquellas pantomimas residuales –el Comendador, su hija, Electra, Máximo y Salvador Pantoja– se habían independizado de su alta alcurnia dramática. De este modo Zorrilla y Galdós se hermanaban diluidos en los ecos de un anonimato de rango folclórico entre un público indiscriminado y formalmente masificado, aunque no llenara la plaza a reventar.

Electra, Máximo y Pantoja componían un triángulo en el cual los amantes eran amenazados por la fuerza coercitiva del supuesto padre natural de la muchacha, simbolizado por el toro en una burda transfiguración zoomórfica. En definitiva, se representaba un sencillo esquema de concepción libre-pensadora –ideología subyacente– que parecía calcado de la última escena del drama, cuyos términos de catarsis laica no se sabe cómo sentarían al hipotético sector pro clerical del público asistente. Lo que sí cabe suponer que pudiera captar el espectador en un acto de acelerada percepción, como motivo central de la escena, era el intercambio de carantoñas grotescas entre Electra y Máximo –sin palabras, pantomima pura con su punto de grosería– preámbulo de prolongados movimientos erráticos por el ruedo para librarse del «poder negro» de Pantoja, finalmente burlado, humillado y banderilleado por la pareja «progresista», antes de ser devuelto a los corrales. De este modo, los despojos del drama galdosiano, concebido como intersección de conflictos de conciencia, se arrastraban fatalmente desvirtuados por la arena del coso taurino en una inconsistente práctica difusora de la alta cultura –no me atrevo a decir democratizadora– ajena a cualquier esfuerzo legitimador del conocimiento.

A medida que *Electra* fue perdiendo actualidad se debieron de esfumar estas circunstanciales pantomimas galdosianas que ignoramos si se llegaron a representar en otras plazas. En cambio el «dontancredismo» sobrevivió muchos años, más allá de la desaparición de Tancredo López, dejando su impronta en la memoria colectiva y en el lenguaje proverbial –«el barbián» de Don Tancredo, «subido en su pedestal» que mitificaron los «couplets»– aunque el término «tancredismo», profusamente documentado desde que lo acuñó Juan Bautista Peris, *Chopetí* en marzo de 1901<sup>28</sup>, haya tenido que aguardar a la vigésima tercera edición del Diccionario de la Academia para cobrar carta oficial de naturaleza en el idioma.

**Bibliografía**

ALONSO, Cecilio. (2015). «La construcción periodística de la imagen pública de Galdós». *Travesías de la modernidad. Prensa y letras en España (1980-1914)*. Sevilla. Renacimiento. 2015.

BERGAMÍN, José. (1934). «La estatua de Don Tancredo». *Cruz y Raya*. 14. Suplemento. 3- 47. Coleccionado en *El arte de birlirloque. La estatua de Don Tancredo. El mundo por montera*. Santiago de Chile-Madrid. Cruz del Sur. 1961. 75-114. Y en *Obra taurina*. Madrid. CSIC. 2008. 63-85.

BLANQUAT, Josette. (1966). «Au temps d'Electra (documents galdosiens)». *Bulletin Hispanique*, vol. 68. 3-4. 253-308.

NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN. (1967). *Cartas a Galdós*. Madrid. Taurus.

PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel. (2010). «El discurso político del teatro galdosiano puesto en solfa». *Garoz, revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 10 (septiembre 2010), pp. 201-214.

PÉREZ, Amparo (Dir.) (1993). *Catálogo de carteles taurinos de la Plaza de Toros de Valencia*. Valencia. Diputación Provincial. 1993.

**Procedencia de las imágenes**

BNE= Biblioteca Nacional de España.-  
 CMPG= Casa Museo Pérez Galdós.  
 Las Palmas de Gran Canaria.  
 HMM= Hemeroteca Municipal.  
 Madrid.  
 HMV= Hemeroteca Municipal.  
 Valencia.  
 Sin indicación: Colección del autor.

28. Juan Bautista Peris, Chopetí, «De enero a marzo», *La Montera, Valencia*, 25-3-1901.

20. *Pepinillo*, «Toretas», *El Mercantil Valenciano*, 15-7-1901.  
 21. 14-7-1901.  
 22. «Juerga taurina en beneficio de la Feria», 14-7-1901.  
 23. 15-7-1901.  
 24. 2-9-1901, p. 2.  
 25. 2-9-1901, p. 2.  
 26. 1-9-1901.  
 27. *La Correspondencia de Valencia*, 1-9-1901.

MARÍA JOSÉ GARCÍA / Escritora



## En el hoyo de mis agujas

En la estacada el tendido exclama:  
*¡Se ha movido! ¡Se ha movido!*  
Extrañamiento.



*No te muevas a no ser para entrar en ti mismo.*  
Entronamiento.

**D**e blanco quieto, en blanco, la mirada arrebatada, sigo el vuelo de una mota de polvo que salta a la vista. Y a la verdad: la muerte que me cierne. La aguja que se mueve no me indica más. El verdadero significado de la valentía y la esencia del propio ser sedentario: no moverse. Un lance de inactividad: el ser inactivo a transformarse en un activo, un remate de valor. Subido solo a la peana como a un ánfora de arena, quieto como suprema suerte y norma suprema. En el lugar más vulnerable y extremo: el medio. *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán: «*el alma que sabe hacerse quieta se convierte en centro*», descubro en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud a la luz, el secreto de la estética: el estancamiento.

La lidia es mental, la vista gorda, el habla silente. Una extra vagancia. Inquieto hago el muerto. Pongo el cuerpo activo a reglar la lógica del suplicio. Como **TÁNTALO**. Instalado en el absurdo que niega el sonido. Tan credo: «creo en la resurrección de la carne...» Tan, tan poderoso morir: en el centro del ruedo, la disonancia afirma: soy muerto: **TÁNATOS** crucifica la ilusión. De la pureza.



Huele a lirio y azucena. *La Vida es sueño* y si caigo, Calderón de la Barca: «*el caer no ha de quitar la gloria de haber subido*»; más que un estrado es una simbiosis, el pedestal como prótesis. Don Tancredo Príncipe Segismundo, pongo la atención del toro en otro sitio. Y el público en regocijo. Me rebelo a esa revelación, que no es mística sino material. Hago coincidir mi saber ser con el saber estar en el trono. Muerto de vida y miedo al hoyo. Como la aguja de la alarma del puntero en el reloj de la muerte, parada de terror o de amor, que en tarde grande se paran los relojes.

«Fantasmón de cal y arena...  
Blanco sin pena ni gloria  
que no dejó más memoria  
de sí que una **estatua al miedo**,  
Don Tancredo».

Luis López Anglada

Natural del mediterráneo de Valencia, (1862-1923) Tancredo López Martín, albañil, zapatero, y aspirante a torero, con poca fortuna y gran inventiva, comenzó a hacer esta suerte a los toros con su figura, a finales del siglo XIX, como un medio desesperado de ganarle a la vida. En el centro magnético del ruedo, espera al toro. Sin mover ni un músculo, ¿es no moverse un truco de prestidigitador para necesitar prohibirlo en 1908? Es. A mediados del siglo XX fue prohibido por las autoridades, aún así, imantó en la sociedad lo de hacer el Tancredo a los otros. La suerte proscrita –la del toro– se siguió realizando por ellos y ¡por ellas! y proliferó durante más de 30 años, realizada por innumerables imitadores. El inventor, Don Tancredo simbolizó esta «suerte» sin trastos hasta dar al traste.

Un mandar, templar, parar y parar cuando no sucede nada, todo pasa. Un rayo rasante, produce un eco que repercute de lleno en una formación constelar que congela el movimiento. Un fundido a blanco, como quedarse en blanco. Un blanco roto de alivio. El vacío lo hace el toro. Y el parar.

El pedestal soy yo y bramo al ruedo, le cojo el aire.

Todo lo que se mueve y no veo, el meneo del cielo, el tiempo que va solo; el toro asoma la cabeza, mis ojos se cruzan ¡Vamos! Sufro un arreón psíquico. Vemos.

Que el toro no me suelta, hay que hacerse amigos, pero me abandona.

Se para.

Separados por un par de metros: soy la sombra que le doy y el sol que le quito. Las palabras que me vienen deliran. El soberano aguarda. Y no se va. Balbuceo.

Mi cuerpo flota. El del toro emprende un fluir heraclitiano hacia el centro del ruedo. Echo una cabezada.

Tiempo muerto.

No me muevo ni en el pensamiento. Si no hay ritmo no hay riesgo. Cuando me quedo quieto, como en la quietud que envuelve el leer, me viene la claridad. Una mota de polvo no me ha de tumbar. Dafne se salvó al detenerse, Apolo, al comprender que no podía alcanzarla.

Me mueve mi Valencia, la tierra de las flores, de la luz y del amor, iré a cortar flores en el cielo ¡como dios!: único, eterno, inmutable, imperecedero y agarrotado.

El inicio fue en 1899 con un toro del ganadero Flores. Mi primer toro en Madrid de nombre tan bien puesto: «*Espantavivos*», un cárdeno, lucero y corniabierto. Don Tancredo asumió que el dios que sale por chiqueros no puede hacerme mal si permanezco inmóvil esperando con aceptación el bien y el mal o la ausencia de ambos. De alivio de luto Don Tánatos, este sí sugestionador.

**TÁNTALO**, condenado a inmovilidad, predecesor de Don Tancredo, procede como él del mediterráneo. De la caverna Dikti, al este de Creta. Tancredo, a fuerza de paciencia agotó la paciencia de Dios y del toro. Y Tántalo fue castigado por Zeus a pasar sed y hambre para siempre, de pie en un estanque de agua al lado de un árbol frutal. Suplicio inmóvil y sin peana. Y Eugenio de Andrade lo recordó desde Portugal:

«Conselho  
Sê paciente; espera  
Que a palavra amadureça  
E se desprenda como um fruto  
Ao passar o vento que a mereça».



Esto es la humanidad, una moneda con dos caras que son la misma: una es Tántalo, otra Tancredo, condena a dos. Como el cabo y la vela. Condenados a inmovilidad y capaces de combustión. Ambos son como el suplicio, eternos. Sísifos quietos. Instruidos en la experiencia de desviar la mirada –del toro y del fruto– cierran la boca, muerden los labios, y cuando el toro llega al pedestal y la rama del fruto a la cara, sostienen, traban, hunden, sujetan, contienen, tragan saliva, se arman de paciencia y esperan; a seguir, disparan al mundo la cruz que portamos.

Como un bravo, el toro a dar vueltas al círculo sin encontrar la querencia. A los esfuerzos inútiles, la inmovilidad nos conviene. Ya lo decía San Ignacio, en tiempos convulsos, no hacer mudanza. Firme y constante en este propósito; la determinación es la brega. Los problemas maduran como madura la fruta. Por cansancio.

Idolotramos este ser doble único, para todo espíritu creador, torero, forcado, poeta, matemático, recortador, corredor, músico, banderillero, químico... la inspiración es un deseo siempre suplicante. Lo que se consigue es el genio de genialidad. Y de carácter. Al igual que en la cantata de Schonberg, en *La escala de Jacob* «sálvanos de nuestra inmovilidad» o de nuestra individualidad...

Despedido de incondicional hocicazo. No existir ya correr volar ¡la capa! El toro pasó. Esa fue la realidad. Realmente, aguanto en el pedestal como si fuera una escuela de vida y deber.

Del ver oblicuo.

Entredós. Encaje de puntillas. Como el pasar a dar la puntilla. Y de puntillas disolver la respiración. El tiempo es nuestro suplicio. Como escapar sin moverse, como atravesar íntegramente todo el eje, esa longitud infinita, como salir del redondel a la línea recta, al principio.

El público solo ojos para mí, corea: *se ha movido, se ha movido, se ha movido*, a compás el soberano público todo eco: *ido, ido, ido...* ¿Soberano? *ano, ano, ano...* La suerte «ú» tomada a guasa, mascarada y mojiganga. Rejoneo en bicicleta, suertes de aislamiento y estanquidad en las que también probé suerte. Toreo sobre zancos. Vestido de alfalfa, o metido en un barrilete, lo diferente es mi embestida y la gloria de estar por cima y encima.

Extra vía.

«En el hoyo de las agujas» monólogo del dramaturgo y aficionado José Luis Miranda, confluyen dos mundos irreconciliables, la quietud y el movimiento, la mujer y el toreo. María de Utrera irá a matar seis toros en Las Ventas pánico escénico de Madrid, introspección y terror de sobresaltos humanos. Pura representación.

En femenino, Don Tancredo dirigió a las bailarinas toreras. Y María Alcaraz, su esposa y discípula, no iba a ser menos; al hacer la suerte en la plaza de Tetuán de las Victorias, recibió una grave cornada en Madrid, y no volvió a repetir. Esa fue su suerte, su victoria; y leer a Bergamín: *«El presente es fugaz, / Mañana está enmañanado / Y ayer está ayerecido, / Y hoy, por no decir que hoyido / Diré que huído y hoyado»*.

Agudizo la mirada a la puerta de arrastre y en el lugar de las mulillas, me aparece Camila Cañeque, Tancreda contemporánea, Forcado en femenina, abrazó al toro mental y a la inactividad como forma de resistencia para reivindicar la aceptación de la inutilidad. Sus performances versaban sobre la siesta, el estancamiento, la parálisis vital y la fatiga existencial y el abandono. Sin toro, compartía la misma intemperie que Don Tancredo junto con la pará-

lisis del agotamiento. Y los finales. Subía al estrado a ponerse boca abajo. Y si bien no la cogió el toro, lo hizo Tánatos de manera súbita antes de que ella cumpliera los cuarenta años. Cantó las cuarenta. Y de paso, dio fin al mito de Sísifo y a la lección del hambre de las cornadas.

La francesa Mademoiselle Mercedes del Barthes, domadora de leones, vestida de Doña Inés –«póstuma seré reina», pensó– realizaba en el centro del ruedo la suerte tancredil con gran éxito y desapego.

**E**l griego Zenón observó que de lo quieto venían menos peligros. A Don Tancredo, Tánatos le dio la buena noticia: el fin del mundo ha de llegar, pero no viendo el toro venir. A quién así le llegó fue al mexicano «El Orizabeño» pionero de la suerte, vestido de esqueleto aunque sin peana –sin el metro y medio de defensa–, sin colocarse en el centro del ruedo frente a toriles, sino en el tercio con el toro más asentado y orientado en la arena, fue certero. En México otros tres que practicaban la suerte se anunciaban como «Panteón Taurómico de Don Juan Tenorio». Y del Perú, Doña Potenciana Sol del Rey, hipnotizadora de reses bravas.

Doña Camila Cañeque pretendió su quietud y tal vez la del toro también, la misión del Forcado: inmovilizar al toro, esa es su muerte. Pero el tendido... ¡ay! entendido murmura de donde viene este silencio y el aficionado sigue coreando *«se ha movido, se ha movido, se ha movido»*, ¡algarabía!

Déjale la capa luego,  
Échate, no le hagas rostro,  
Parécete firme ahora  
Y después escarba el polvo.  
Échate, mozo,  
Que te mira el toro.

Góngora «Que no se hallan»

Echado, a diferencia de Camila, este boca arriba, la suerte está echada, *alea jacta est*.

Camila, quietamente sentada, sin hacer nada pensó: llega la primavera y crece la hierba sola. Se pone de manifiesto el fondo trágico que late en mi especie, asomado aguanto esa espera, rodilla hincada en la arena, sin luces el pensamiento que me derrota más que el toro, la fiera interior. El Tancredo era el tendido. Su silencio. Su descrédito. Su eco. Hacer el Tancredo a los otros: el negativo del embestir. Ahí es donde está el hoyo de sus agujas, y de las mías, la cruz, la yema y los rubios. Hacerse el sueco. Donde revelar y rebelarse impávidos ante la desgracia y no era más difícil aguantar del toro el embestir, sino el público iluminado con movimiento uniforme de pensamiento y omisión, impasibles ante su propia tragedia.

Don Tancredo es un Parménides contemporáneo: el ser es uno y el no ser no es.

Espero. Lo que me venga a la mente. Exaspero sin ademanes. Me agarro a *La experiencia interior* de G. Bataille: *«Estoy muerto / Muerto y muerto / En la noche de tinta / flecha lanzada sobre él»*.

Y canto la copla popular:

Don Tancredo, Don Tancredo,  
que en su vida tuvo miedo.  
¡Don Tancredo es un barbián!

¡Hay que ver a Don Tancredo  
subido en su pedestal!

Siento que el pedestal gana movimiento, mi cuerpo se expande. En un diálogo mudo, sin decir ni schu ni mucho menos jé, lo abandono de inmediato.



La contingencia, urgencia.

Qué es el dolor aquí: lo que pone la vida, el dolor del toro gana vida, no la quita. El pie derecho dice gloria, el izquierdo amén con gran leveza. *Ligerito* era el toro del rabo de Morante inmortalizado en un abril de Sevilla sin aguas mil. Ligerita la peana, aquí se detendrá la embestida de su orgullo. Al límite de lo sólido, lo arduo.

¡Ardo!

Desaparezco. Me elevo. Hacer como Don Tancredo: un oxímoron, oír humo mientras leo a Francisco Brines en *Oyendo el Humo*:

La oreja izquierda es la nada  
La derecha es el olvido:  
Entre ellas dos suena el humo.  
Nadie llamó ni se escapa,  
Ya no suena.  
No hubo orejas.  
Ni hubo izquierda ni hay derecha.  
Ni hay silencio ni hay palabras.  
No las hubo.

Lo que no se dice sin embargo se manifiesta. Ni risa ni regocijo. Fatiga. Un toreo cómico. Y serio. A la vez. Toreo excéntrico de hipnotismo y sugestión, de extravagantes habilidades. Me estremezco en esta representación de mi torería.

El público inventa mientras me clavo la aguja.



Hasta que ¡al fin! y al postre, la terna aristotélica:

**TANCREDO**

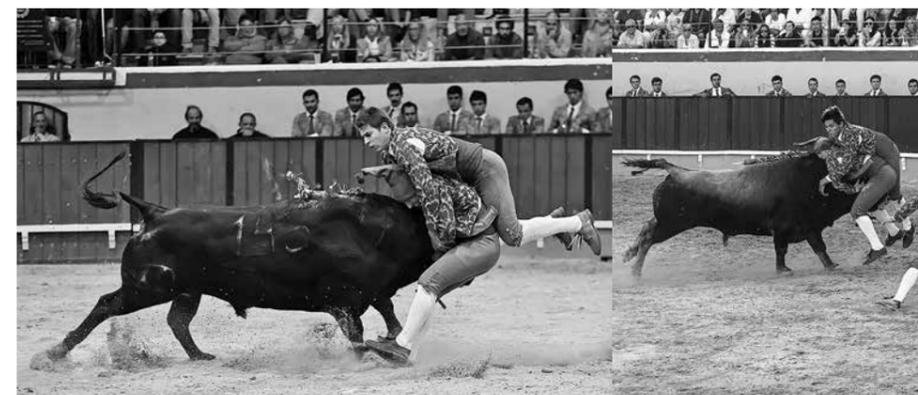
**TÁNTALO**

**TÁNATOS**

En un inimaginable cartel tan desmadejado como extravagante. Tan sinsentido, más inmóvil que la misma estatua: Tánatos, investido de total inacción, enuncia el final y cierra el cartel. Y la puerta grande.

El tiempo lo pide. A las cinco de la tarde en el punto y aguja que sea. La Terna tejida con la madeja de la malquerencia. La querencia en el toro no es de querer ni de buenas intenciones. Tánatos se enuncia...

Quien pudiera volver al antes, al antes del momento de subir aquí, de no ser, el pedestal no es el tren que pasa, recoger los pensamientos y bajarme de aquí, desde el cielo todo suelo, sin las cavilaciones que hasta aquí me empujaron, ni pensar que existió «lo que viene después» de Octavio Paz.



Estoy muerto / estoy vivo, / no estoy vivo, / nunca me he movido de este lecho, / jamás pude levantarme: soy una capa donde embisto, / capa ilusoria que tienden toreros enlutados, / Don Tancredo se yergue en el / centro, relámpago de yeso, / lo atacó más cuando estoy a punto de derribarlo / hay alguien que llega al quite. (...) Me incorporo. Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza horada mis paredes. Me extendo por lo inmenso como las raíces de un árbol sagrado, como la música, como el mar...

Tánatos, la personificación griega de la muerte, el velo que separa a la persona viva de la vida. La suprema suerte. Un hacer simultáneo de lo que puedo y de lo que quiero. Un resplandor oscuro. Tropezco en el hoyo. Las agujas hilvanadas. Yo Tancredo, trato de liberarme de mí mismo, de ponerme en marcha hacia la fragilidad última de lo que me atrapa y no me suelta, del apego. El tiempo como el toro a pisarme los talones. En la suerte de entregar, la idea de la muerte parece indolora, confiada, incluso bella. ¡Un cuerno!

Don TÁNCREDO, Don TÁNTALO y Don TÁNATOS acaban por encontrar el indecible lugar en el que serán dichos.

El nicho.

Entréme donde no supe  
Y quedéme no sabiendo  
Toda ciencia trascendiendo



«*Que voy de vuelo*», el cántico de San Juan de la Cruz, de blanco ya roto, blanco celestial, blanco nada, una vez comprendido que solo nos da vida aquello que nos consume, en el día después del día después del día después... La insólita comprensión estática y ex táctica de la verdad, la gente que puede volar.

«*No abandona el lugar quien está cerca del milagro*».

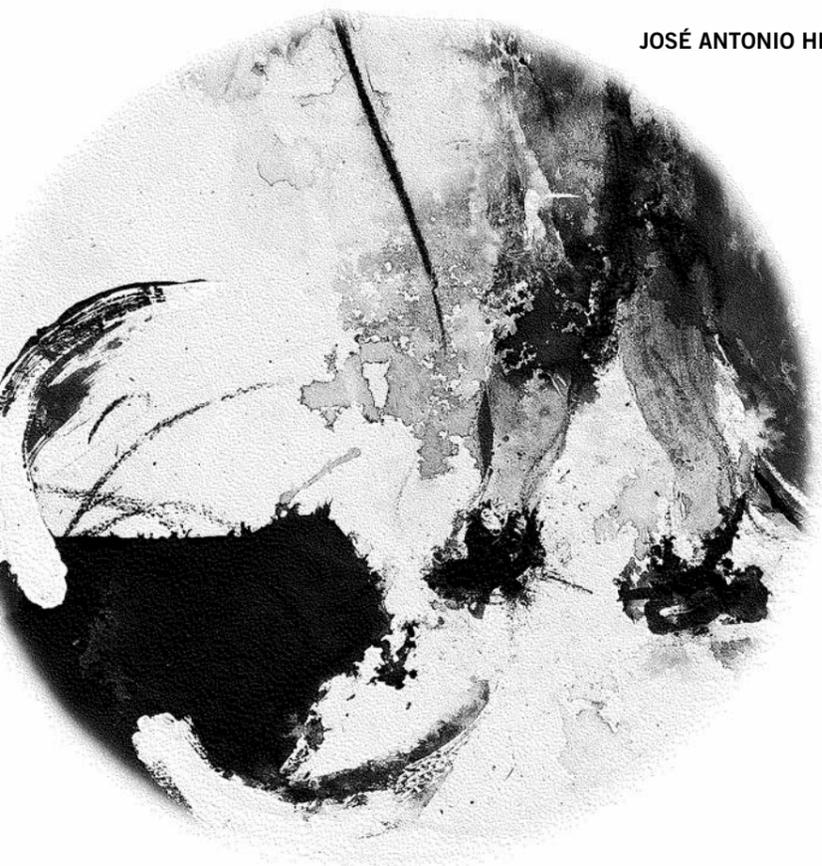
*Donde está el peligro surge lo que salva.*

En el hoyo de mis agujas el abrazo eterno del Hombre y un Toro tótem pedestal. ●

*Y como al fin el tiempo se mueve, hace moverse al ser humano; moverse es hacer algo, hacer algo de verdad, tan solo. Hacer una verdad aunque sea escribiendo.*

María Zambrano

© Fotografías: Grupo de Forcados Amadores de Vila Franca de Xira, Portugal - Varios momentos de la Suerte de la Pega.



JOSÉ ANTONIO HERGUETA / Cineasta

# Movimiento y quietud

Tancredismo en el Mundis Jauja

**E**s consigna de nuestro tiempo que el dinamismo es virtud, y el estatismo se diría un defecto. Cualquier filosofía recomendará el movimiento, la apertura y toda sinergia antes que el inmovilismo o, peor aún, el sedentarismo, al que tantos males se achacan. Y, sin embargo, atenerse en guardia ante un peligro acuciante, ganarle el pulso a los nervios, incluso al instinto de moverse o saltar, merecen admiración. El temple gana la partida por parecer una virtud oriental y, ya se sabe, es ésa un aura difícil de rebatir desde nuestro Occidente, hoy en asumida decadencia.

Pero en su abuso, como en todo, se descubre el truco, la ganancia de los inmovilistas y una cobardía con disfraz de estrategia. El tancredismo ha proyectado pocos héroes, y quizá la memoria de algún reciente gobernante español haya contribuido al desprestigio de lo que sin duda es una gran herramienta cuando se sabe explicar y consigue su triunfo.

Es ante el toro que ambos, movimiento y estatismo, se demuestran igualmente valiosos, pero incluso más allá de la quietud de los grandes maestros, está ese lance tan singular que puso de moda un tal Tancredo.

Una figura congelada capaz de provocar tanto desprecio como fascinación, de ahí su éxito. Es como si tuviera algo de ciencia-ficción, más allá del espejismo de lo mágico. Y devuelve a la plaza el regusto de anfiteatro romano, por tratarse

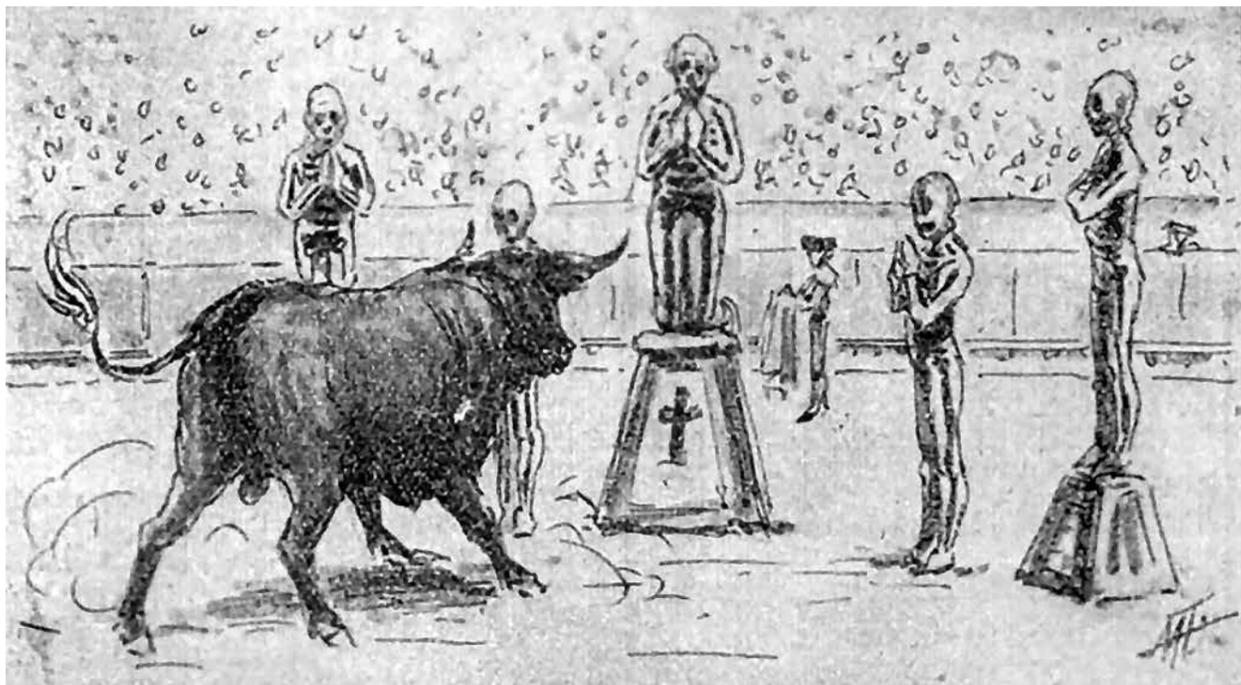
de un espectáculo más cerca del circo o la posibilidad de un sacrificio forzado al que se hace llegar a un ser desesperado o incluso condenado. Sí, es una historia que pudo nacer de la desesperación, pero también cargada de oportunismo y de cierta dote performática. Por supuesto, ofrece también lecturas contemporáneas.

## UN ALIVIO A LA DESESPERACIÓN

Se atribuye la invención del tancredismo a un zapatero y albañil valenciano llamado Tancredo López, un novillero frustrado que, pese a alcanzar cierta notoriedad con esta suerte, murió olvidado en 1923. No inventó mucho pero supo ver lo que aquella escenificación tenía de reflejo en un público ávido de sangre y quizá entusiasmado por vengar su miseria desequilibrando a quien pudiera salvarse. Quizá no fuera mera casualidad y aquel juego incluyera algo de maldición para todo aquel que lo encarnara.

En realidad, es sabido que Tancredo López se apropió de algo que vio en el Nuevo Mundo: seguramente asistió a la actuación de José María Vázquez, conocido como «Don Pepe» y fuera de su país como «El Mexicano». Tras viajar por Sudamérica durante la prohibición que ya entonces el presidente Juárez hizo de los toros, Don Pepe incorporó una suerte que dio en llamar «el

**El tancredismo ha proyectado pocos héroes y quizá la memoria de algún reciente gobernante español haya contribuido al desprestigio de lo que sin duda es una gran herramienta cuando se sabe explicar y consigue su triunfo.**



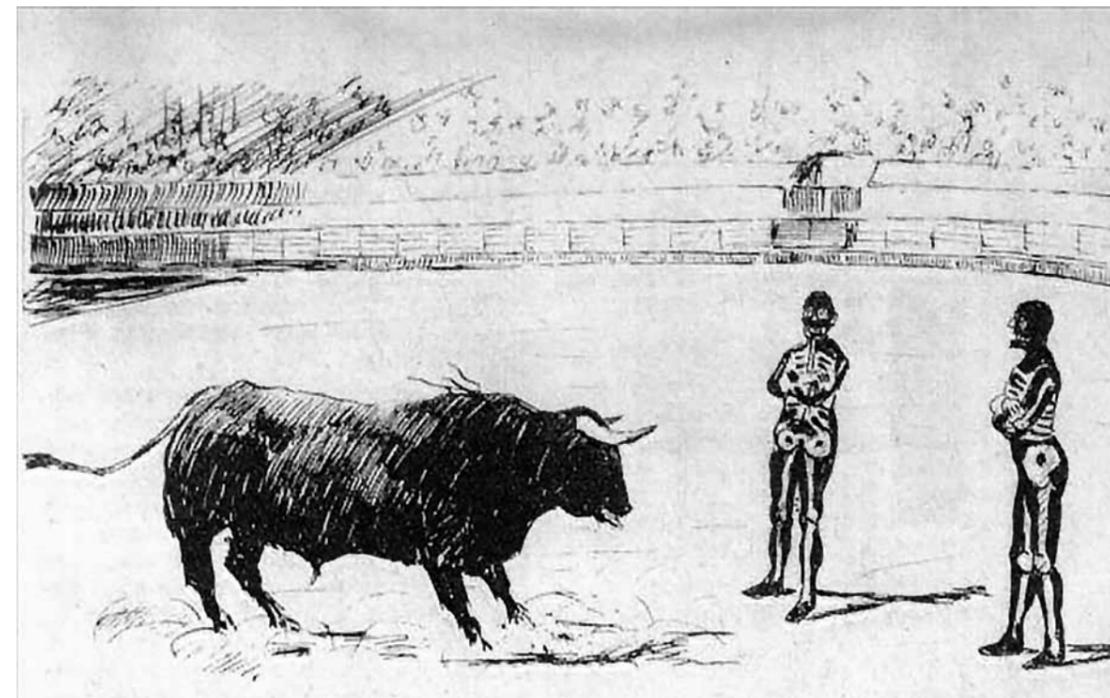
## Don Pepe incorporó una suerte que dio en llamar «el esqueleto torero», que consistía en «vestirse con una pijama de color blanco y listas negras, simulando los costillares y otros huesos».

El espada mexicano don José Vázquez y sus dos discípulos «El Orizabeño» y Francisco Lobato, haciendo «El Panteón de Don Juan Tenorio». El Universal Taurino. Tomo IV. México, D.F., martes 2 de octubre de 1923, N° 103.

esqueleto torero». La puso en práctica en la plaza de Orizaba, en el estado mejicano de Veracruz, y consistía en «vestirse con una pijama de color blanco y listas negras, simulando los costillares y otros huesos; así disfrazado, pararse en un sitio del redondel, esperaba impávidamente la acometida del toro». Este Tancredo original iba dotado de cierto toque carnavalesco a modo de escenificación de la muerte y ya basaba su fascinación en la completa inmovilidad ante el toro, pero el ritual era más complejo, según describen las crónicas de su tiempo:

A más de esto, Natura le obsequió con una gran predilección por las pantomimas y mojigangas. Se le ocurrió hacer de estatua y burlar toros. Entonces no era sólo la estatua del Comendador la que aparecía sobre la «candente» arena; era todo el panteón del Tenorio. Cinco ganapanes, a la hora crítica, saltaban al redondel vestidos de esqueletos; bailaban primero una danza macabra, escogían sus lugarcitos, y hételes ahí de estatuas sin pedestales. El toro franqueaba la puerta de los sustos, arrancaba con ímpetu, y al acercarse a los fantasmas cada uno de estos se convertía en un Ciutti, conteniendo la «jinda» a duras penas. Los esqueletos salían bien librados, y en señal de regocijo bailaban otra danza; cogían capotes y lidiaban al bicho. ¡Y era de ver los revolcones que sufrían el Comendador, la inocente D.ª Inés y el arrogante D. Luis Mejía! En cuanto al «Orizabeño», desengañado de la vida, ha cambiado la azarosa del redondel por la del pacífico comerciante, y actualmente tiene un puesto de ropa en el mercado de San Juan.<sup>1</sup>

1. Crónica de Carlos Cuesta Baquero (1968) citada por José Francisco Coello Ugalde en su blog «Aportaciones histórico taurinas mexicanas», 29 diciembre 2015. <https://ahtm.wordpress.com/2015/12/29/la-suerte-del-esqueleto-torero-que-devino-la-de-don-tancredo/>



La suerte del «esqueleto torero», que se nos antoja tan mexicana en ese recordatorio de la muerte en la vestimenta de la cuadrilla (en realidad, 5 hombres), incluye en su juego a José Zorrilla a través de su «Don Juan Tenorio», a través de los 33 muertos que se atribuyen a su acción: 32 hombres y doña Inés.

Dos grabados del artista mexicano José Guadalupe Posada conectan el Tenorio esquelético con los Tancredos a través de la imagen de la muerte y el ruedo convertido en ese camposanto mágico.

Consta que en 1885 ya tenía imitadores: uno de ellos fue Antonio González, «El Orizabeño», pero también parece que hubo otros como Francisco Lobato, Carlos Sánchez o Tomás Vieyra. ¿A cuál de ellos vio Tancredo López haciendo la estatua en la plaza La Habana? No está claro pero sí que rápidamente se trajo la fórmula a este lado del Atlántico anunciándose como «el Rey del Valor, sugestionador de toros», y tuvo un éxito inmediato. Tanto, que en seguida surgieron imitadores: el Cojo Bonifa, Manuel Álvarez, el Arrongatito, el Fideísta, o «el Tío Carrasquiña» que aguardaba al toro tumbado y cubierto de follaje, el animal lo husmeaba y, cuando se disponía a dar un bocado, se asombraba viendo surgir de ese montón de hojas a un hombre. Está claro que los tempos de aquellos espectáculos eran bien distintos a los de hoy. También se animaron mujeres como Olga Miñón, la francesa Mercedes del Barthe y la propia esposa del artista, María Alcaraz «Doña Tancreda», que en la madrileña plaza de Tetuán de las Victorias sufrió una grave cornada tras la cual abandonó la aventura.

## Su figura parece darse un trampantojo, la sensación de un vacío, un hueco en blanco, contrario al clásico pelaje del toro, pero que puede ser sancionado por los espectadores.

La suerte del Tancredo había abierto una vía rápida de ganar dinero para quienes andaban escasos de éste y de habilidades para el toreo de verdad. Además de convertir la «suerte del cajón» en la «suerte del pedestal», sus aportaciones fueron el traje blanco y el maquillaje en el rostro, aumentando la sensación de estatismo y acercándose más al arlequín o al payaso de cara blanca, el pierrot. Y dado que parte del éxito consistía en la interacción del público lanzando objetos con los que hacer perder el equilibrio al Tancredo, y facilitar que el toro, distraído olfateándolo, tuviera más posibilidades de alcanzarlo, las cogidas empezaron a ser más frecuentes de lo previsto, lo que acabó provocando su prohibición en 1908 –aunque nunca lo fuera del todo.

### UN BORRÓN O TACHADURA

En el blanco del pedestal y su figura parece darse un trampantojo, la sensación de un vacío, un hueco en blanco, contrario al clásico pelaje del toro, pero que puede ser sancionado por los espectadores. Con el lanzamiento de objetos y la intención de forzar su caída, está la posibilidad de hacerle visible a los ojos del animal, eliminando su camuflaje y haciéndole perder su comunión con el paisaje. Sólo así se humaniza la figura estática, la escultura muerta, para poder vivir un instante antes de ser atravesada por las astas del toro.

En un sentido contrario, o quizá simétrico, me recordó al conflicto que surgió cuando fueron prohibidas las capas largas con que se tapaban las gentes y el chambergo que favorecía su anonimato en la España del siglo XVIII. Fue la ordenanza de uno de los ministros que Carlos III se trajo de Italia, el Marqués de Esquilache, la que provocó aquel motín, en realidad instigado por diversos sectores de la corte que temían su influencia en el monarca entre los cuales estaban los jesuitas y también los seguidores del Duque de Alba, curiosamente llamados los «albigistas».

Quiero y mando que toda la gente civil... y sus domésticos y criados que no traigan librea de las que se usan, usen precisamente de capa corta (que a lo menos les falta una cuarta para llegar al suelo) o de redingot o capingot y de peluquín o de pelo propio y sombrero de tres picos, de forma que de ningún modo vayan embozados ni oculten el rostro; y por lo que toca a los menestrales y todos los demás del pueblo (que no puedan vestirse de militar), aunque usen de la capa, sea precisamente con sombrero de tres picos o montera de las permitidas al pueblo ínfimo y más pobre y mendigo, bajo de la pena por la primera vez de seis ducados o doce días de cárcel, por la segunda doce ducados o veinticuatro días de cárcel... aplicadas las penas pecuniarias por mitad a los pobres de la cárcel y ministros que hicieren la aprehensión.

Bando de 10 de marzo de 1766

Un domingo de Ramos del año 1766 el pueblo se levantó contra la orden del ministro que autorizaba a los alguaciles a cortar capas y poner tres picos a los sombreros de quienes aún usaran las vestimentas prohibidas. Los amo-

tinados atravesaron Madrid liberando sombreros y capas como si se tratara de una consigna por el anonimato de cualquier transeúnte, lo que facilitaba una delincuencia y falta de higiene que los ilustrados querían combatir. La verdadera motivación popular tras el motín fue la falta de pan, un año de malas cosechas y errores en la legislación sobre el trigo, pero acabó siendo el éxito de los embozados lo que trufó de victoria a los sublevados, obligando al ministro a huir del país.

Triunfó el negro de capas y sombreros, de oscuros callejones sin saneamiento, la lúgubre capital del reino que resistía a ilustrarse y aún se resistiría cuando, con el nuevo siglo, llegaran las ideas libertarias fruto de la revolución francesa. Aceptar las cadenas del rey felón frente a las expectativas y nuevas ideas que, incluso con la invasión napoleónica, seguía emanando la vecina Francia. Son paradojas de un país –el nuestro– que a menudo ha mostrado pasividad ante los grandes impulsos de la humanidad, o directamente dormitado frente a la adversidad, como sin querer verla. Sin embargo, sabemos por la Historia que es capaz de despertarse e iniciar una revuelta general por un pequeño detalle, de apariencia insignificante, del que hasta puede darse pie a una guerra de independencia siendo los primeros en derrotar a aquel joven general que se paseaba por Europa sabiéndose invicto.

### UNA SUERTE PARA LOS CARENTES

A pesar de su prohibición, el tancredismo pervivió en ciertas plazas secundarias, en ferias de algunos pueblos, y tuvo ecos literarios en Pío Baroja y Octavio Paz, musicales en una zarzuela, pictóricos en el mismísimo Picasso, y finalmente audiovisuales gracias a una película que tuvo cierto impacto en su época y sigue teniéndolo hoy por lo valiente de su propuesta. Habría que preguntarse cómo es posible que aquel problema de una sociedad aún de posguerra que empezaba a salir de su autarquía puede estarse repitiendo en pleno siglo XXI en una España inserta en un contexto europeo y global. Pero, además: ¿cuántas historias del cine español expresan hoy con igual desnudez un problema nacional que está poniendo en vilo a todo el país: la falta de vivienda?

En 1958 se estrenó *El inquilino*, una comedia negra dirigida por José Antonio Nieves Conde que es inevitablemente recordada por la secuencia en que el protagonista, Evaristo González, interpretado por Fernando Fernán Gómez, accede a actuar de Tancredo para ganar unas perras ante la difícil situación de su familia. Quién mejor, dentro del cine español, para encarnar el estatismo ante el toro que Fernán Gómez, espigado y magnífico; y quién mejor que Nieves Conde para retratar la crueldad del mercado inmobiliario sobre una familia con aspiraciones de clase media, padres honrados y trabajadores, y hacerlo en pleno Franquismo. Por supuesto, sufrió la censura y tuvo que esperar cinco años para ser reestrenada con los cambios y cortes que se le impusieron, pero aún así, menuda paradoja el asistir una historia tan cruda y amarga como humana, puesta en escena con todo cuidado y valentía en lo que se suele considerar el peor de los tiempos.

Su director no era precisamente uno de aquellos jóvenes que buscaban subvertir al régimen con un cine provocador o regeneracionista. Aunque Nieves Conde ya había firmado la que quizá sea la película más neorrealista del cine español<sup>2</sup>: *Surcos* (1951) y conseguido con ella los premios del sindicato oficialista y único como con otra de sus siguientes producciones antes de *El inquilino*: *Todos somos necesarios* (1956), más bien se le podría considerar un cineasta adicto al régimen, pero con una sensibilidad y saber hacer extraordinarios.

### El inquilino

1958, 95 minutos.

Producida por: Films Españoles Cooperativa.

Rodada en Estudios Chamartín, Madrid.

Comptió en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Karlovy-Vary de 1958.

*Director*: José Antonio Nieves Conde.

*Guion*: Miguel Sebares, José María Pérez Lozano y José Antonio Nieves Conde sobre un argumento de José Luis Duró.

*Música*: Miguel Asins Arbó.

*Fotografía*: Francisco Sempere.

*Montaje*: Margarita de Ochoa.

*Decorados*: Enrique Alarcón.

*Sonido*: Alfonso Carvajal.

*Dirección de producción*: Rafael Carrillo.

*Reparto*:

Fernando Fernán Gómez (Evaristo González)

María Rosa Salgado (Marta)

José Marco Davó (Fulgencio)

Quique Camoiras (obrero solidario)

Manuel Alexandre (limpiabotas)

Fernando Sancho (Jiménez)

Manuel de Juan (tabernero)

Francisco Bernal (sereno)

Félix Fernández (señor Madruga)

José María Lado (don Fernando)

Mercedes Muñoz Sampedro (Daniela)

Mariano Ozores Francés (Consejero delegado)

José Luis López Vázquez (guía de

Mundis Jauja)

Laura Valenzuela (secretaria)

Rafael Calvo Revilla (cura)

Florinda Chico (aspirante al cuarto de

doña Obdulía)

Carlos Lucas (figurante sin acreditar)

2. Al neorrealismo en el cine español

le dediqué «Dos cabalgan juntos»,

artículo publicado en el núm. 24 del

*Boletín de Loterías y Toros* (2019).

Aquel texto se centraba en *Mi tío*

*Jacinto* (1956), de Ladislao Vajda,

excelente muestra de neorrealismo

español.



Cartel de *El inquilino* (1958) y diversas imágenes de la secuencia en la que, tras probar suerte en diversos empleos con los que conseguir suficiente para pagar el alquiler, Evaristo (un extraordinario Fernando Fernán Gómez) acepta el puesto de Don Tancredo en un espectáculo taurino, como punto más bajo de su caída.



En *El inquilino* estremece la actualidad de algunos giros de guion, como cuando al preguntar por unos apartamentos que alquilan con cocina, Evaristo es rechazado por tener cuatro hijos: «perros sí, niños no» le espetan en un alarde animalista que parece salido de este confuso presente en que vivimos. Pero más contemporáneos resultan los lemas oficiales que se leen en las paredes del Ministerio: «La especulación sobre la vivienda es un hecho criminal» o «el problema de la vivienda es el más acuciante de nuestro tiempo», e incluso la pancarta «ocúpelo, por favor» que cree leer sobre el balcón de un piso. Cualquiera diría que se trata de un bucle temporal, pero no. Todo parece estar condensado en el nombre de la inmobiliaria: Mundis Jauja.

En cuanto a lo cinéfilo, se diría la figura del casero al que acude Marta, la esposa de Evaristo (interpretada por María Rosa Salgado), estaría inspirada en *Milagro en Milán* (Miracolo in Milano, 1951, dir: Vittorio de Sica), pues recuerda al señor Mobbi, el magnate inmobiliario siempre envuelto en su abrigo de pieles. El nuevo propietario de su inmueble resultará aún más desagradable ignorando las súplicas de Marta, mientras ésta sirve el catering en una grotesca presentación. Fantaseando podríamos pensar que los hermanos Coen se inspiraron en la forma en que el dueño de la inmobiliaria, el señor Madruga (Félix Fernández), enreda a Evaristo con un discurso que habla de «vueltas y revueltas, altos y bajos» para justificar la comisión que le ha cobrado y que aún quiere ampliar, pues así se expresa el protagonista de *El gran Lebowski* (The big Lebowski, 1998, dir: Joel & Ethan Coen). ¿Quién sabe? De otra película italiana más reciente pero también heredera de aquel neorrealismo, parece salida la discusión entre los obreros y su capataz: «es que el problema de la vivienda», o «si entre los pobres no nos ayudamos» son diálogos de gran potencia y frescura que recuerdan a una escena similar en *Amarcord* (1973, dir: Federico Fellini). Aquí los trabajadores, al principio ajenos al drama familiar, pasan a defender la posibilidad de dar un margen a Evaristo y su familia, frente al capataz que, acogotado por sus jefes, ve peligrar su empleo.

**En las ensoñaciones del protagonista de ‘El inquilino’ se vislumbran lemas que sorprenden en una película española de 1950 por anticiparse a las llamadas okupaciones, consignas propias de los movimientos squatter de hace décadas y que hoy incluso enarbolan algunos partidos en el poder.**

**H**ubo en esos años difíciles otras comedias negras que se atrevieron con igual acidez en retratar el problema de la vivienda, y ¡de qué manera! En ese mismo 1958: *El pisito*, debut de Marco Ferreri en supuesta codirección con Isidoro M. Ferry sobre un guión con el sello de Rafael Azcona y un estupendo reparto encabezado por José Luis López Vázquez como Rodolfo, dispuesto a casarse con la anciana propietaria y así heredar el piso imprescindible para poder casarse con su prometida Petrita (Mary Carrillo). Pocos años después, también con Azcona en el guion, *El verdugo* (1963), obra maestra de Luis García Berlanga donde el protagonista (interpretado por Nino Manfredi) acepta heredar la profesión de su suegro Amadeo (Pepe Isbert) para establecerse la familia que ha formado con Carmen (Emma Penella). Esta obra maestra no deja de hacer sangre sobre la escasez de vivienda social en un contexto aún mayor de crítica al sistema.

Es curioso cómo la dificultad del momento hizo a los cineastas más atrevidos en una crítica social implacable, incluso cuando podía conllevar la ruina o el final de las carreras. ¿Eran más valientes o estaban más acostumbrados a los



COLUMBIA FILMS, S.A. PRESENTA UNA PRODUCCION DOCUMENTO FILM

MARY CARRILLO

JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ  
JOSE CORDERO  
CONCHA LOPEZ SILVA  
Y LA PRESENTACION DE CELIA CONDE

QUIEN: RAFAEL AZCONA  
MARCO FERRERI

XI FESTIVAL CINEMA LOCARNO  
MENCION ESPECIAL POR SUS CALIDADES HUMANAS Y ARTISTICAS

PREMIO DE LA FEDERACION INTERNACIONAL DE PRENSA CINEMATOGRAFICA (FIPRESCI) LOCARNO 1958

**EL PISITO**

DIRECCION: ISIDORO M. FERRY - MARCO FERRERI

**IDEAS PUBLICITARIAS**

Aprovechando la índole del problema que basa la película "El Pisito", sería conveniente insertar anuncios del film en las secciones de publicidad por palabras, precisamente en la de ALQUILERES, en la de TRASPASOS e incluso en la de HOSPEDAJES, procurando que el tipo de letra se distinga del de la sección.

Como el fondo musical de "El Pisito" es un organillo, se puede utilizar este instrumento en la publicidad, haciéndolo recorrer la ciudad portando anuncios del film.

Se puede aprovechar algún edificio en construcción, situado centralmente, para colocar un cartel mural con el siguiente texto: ¡QUIERE USTED UN PISITO? ¡VAYA A VER "EL PISITO", LA PELICULA QUE DA UNA SOLUCION AL PROBLEMA DE LA VIVIENDA!

**IDEAS PUBLICITARIAS**

Otra idea que puede incrementar el sentido polémico del film es la de publicar en los periódicos cortas de lectores que hayan presenciado la proyección de "El Pisito", como por ejemplo:

"Señor director del diario... He visto una película titulada "El Pisito", en la cual aparece un casero del cual se hace escarnio y burla. Me niego a aceptar que existan caseros como el citado, y protesto públicamente de la tropelia que supone tal hecho. Firmado: Un casero".

"Señor director del diario... Ayer presencié la proyección de "El Pisito", en compañía de mi prometido. En esa película he encontrado el salvio una justificación para retrasar nuestro boda; desde ayer me repite incansablemente: "¡Buena, pero ¿es que quieres que me case con lo viejo?" Como usted comprenderá, señor director, esto no es un plato de gusto para uno, ¿por qué se permite que se hagan películas así? Firmado: Una novia".

**EL PISITO**  
ISIDORO M. FERRY - MARCO FERRERI

María Luisa Ponte, José Luis López Vázquez, Mary Carrillo y Concha López Silva en una escena de «El pisito» (1958).

Hoja de prensa elaborada por la Columbia para la promoción en España de *El pisito* con curiosas sugerencias publicitarias como colocar rótulos en pisos en alquiler con el lema: «La película que da solución al problema de la vivienda». Tras los reconocimientos en el Festival de Locarno fue distribuida internacionalmente con el título *The Little apartment* incluso *L'apartment*, adelantándose al clásico que Billy Wilder estrenaría dos años después.

envites del poder? ¿Supieron moverse cuando fue necesario o quizá vivimos tiempos más cobardes, acompasados a un tancredismo distinto, incapaz de desnudar al toro que husmea y enviste, pero al que se puede engañar incluso sin trazo?

### CODA, UN PRESIDENTE BORRADO

Curiosamente, a finales del siglo XX otro Tancredo vivió su historia de borrado, esta vez sobre su propio cuerpo, privándole de la gloria de ser presidente de un gran país. La cornada no le vino de un toro, sino de una enfermedad intestinal, o eso dijeron. Aún así, ha quedado en la memoria de los brasileños como un episodio fundacional de su renovada democracia, quizá por el aura de leyenda que envuelve todo en el Nuevo Mundo. Tancredo Neves fue, ya desde los años 1930, ministro con dos míticos presidentes del Brasil: Getulio Vargas y Joao Goulart (con este último, primer ministro) manteniéndose en la oposición durante la dictadura militar que entre 1964-84 sufrió el país. Cuando al fin se convocaron las primeras elecciones libres, su candidatura ganó con rotundidad al candidato oficialista, pero una enfermedad intestinal iba retrasando su toma de posesión. Operado siete veces en 40 días, falleció el 21 de abril de 1985 sin haber podido asumir la presidencia que había ganado. Un año después, a título póstumo, se le reconoció el cargo y así consta en la galería oficial de presidentes del Brasil, sin haber llegado a serlo. Un hueco en blanco, un mandatario inmóvil ¿o quizá se movió demasiado? Ya lo dijo otro gobernante español y ha quedado grabado en nuestro imaginario para siempre: el que se mueva no sale en la foto.

TANCREDO (IT VIDEO MERCURY PRESENTA)

**NINO MANFREDI**

DANS UN FILM DE  
**LUIS G. BERLANGA**

AVEC  
EMMA PENELLA  
JOSÉ ISBERT  
JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ

**EL VERDUGO**  
LE BOURREAU

REPARTO:  
LUIS G. BERLANGA  
RAFAEL AZCONA  
OSCAR  
TOMASO DELLY COLLI  
MIGUEL  
ALEXANDRO SANTACANA  
MIGUEL ANGEL BARRIO  
PRODUCCION  
BAGA FILM - ZERBA

DIRECCION:  
TANCREDO (IT VIDEO MERCURY PRESENTA)

Chus Lampreave, Pepe Isbert, Lola Gaos y Julia Caba Alba pelean por los metros cuadrados del piso en construcción que se disputan las dos familias en *El verdugo* (1963). Tras su estreno en el Festival de Venecia, se distribuyó internacionalmente con mucho éxito, incluida la URSS.



FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS / Historiador, escritor

# Memoria de Don Tancredo

Obviaron mi apellido y mi nombre lucía en los carteles con la simpleza con la que las grandes obras y sus protagonistas se dieron a conocer pasados los siglos.

**N**o existe ya un ingenioso hidalgo de la Mancha, abreviado, como una estrella que ha implosionado, a un inabarcable don Quijote. Tampoco clama la multitud por un Lucio Anneo Séneca *el Joven*, estoicamente vertido a la inmortalidad con la simpleza de un apellido que delata la senectud de su sabiduría. A mí, al menos, como al Caballero de la Triste Figura, me añadieron el don, como un digno refugio al valiente que está fuera de época, como las migajas de pan que el hidalgo pobre esparcía en su barba al salir a la calle para hacer creer que no estaba pasando hambre. La vida, como el dios Jano, tiene dos caras, y si no las tiene, al menos podemos mirarla desde dos ángulos distintos, desde el rostro amable o desde el rostro del resentido. En consecuencia, la simpleza de las letras que me anunciaban como «Don Tancredo» puede ser tomado como una ofensa a un zapatero que intentó ser torero y fracasó, o como el homenaje dorado a quien inventó la tauromaquia moderna.

Porque, sí, yo, Tancredo León Pedro Blas Juan López Martín, zapatero antiguo, novillero de pocas cornadas, inventé la tauromaquia que habría de venir. La inventé o, si lo prefieren, la intuí, la imaginé, la ideé, la ingenié, la pensé, la concebí, detenido ante el futuro. La doble cara de Jano declararía que la fantaseé, la mentí, la falseé, la urdí. Son ustedes libres de elegir.

Los ignorantes me definieron como el «sugestionador de toros», como «el rey del valor», como si yo fuese el escapista Harry Houdini, el gran Houdini, el mago Houdini, o, como Séneca, como Quijote, como yo, simplemente Houdini, olvidado igualmente su verdadero nombre de aquel mago, Erich Weiss, para hablar de quien estaba y a la vez no estaba ante los ojos del público. Estuve lejos del houdinismo, no quise, como él, escapar de las afiladas cadenas del toro, ni ocultar al toro entre la niebla de lo incierto, ni barnizar con la hipnosis al público de los tendidos, aunque sí, había algo en común, la aparente desaparición de la realidad. Años después, Cossío sabría definir con exactitud mis intenciones al escribir que lo que yo trataba de hacer era conmover al público con la dramática representación de la torería. Sí, era exactamente aquello, la dramática representación de la torería. El enciclopedista lo vio, él y muchos otros, aunque callaron, temerosos de que los tomasen por locos, como al Alonso Quijano empeñado en los ideales

**Tancredo León Pedro Blas Juan López Martín, zapatero antiguo, novillero de pocas cornadas, inventé la tauromaquia que habría de venir.**



Belmonte, Joselito, Manolete, el Cordobés y José Tomás.

caballerescos, que son los ideales de la torería. Sí, yo conmovía al público con la más dramática representación de la torería, repito. Yo, Don Tancredo, inventé y concebí el futuro de la tauromaquia. Yo marqué el camino, la senda de Copérnico que suprimía el geocentrismo del toro e imponía la verdad científica del heliocentrismo del traje del luces, del traje de soles. Yo, Helios Copérnico, soy la causa de lo que habría de llegar.

**N**ací en Valencia en 1862. Soy el hijo de una época en la que todo comienza a moverse demasiado rápido. Los campos se ven surcados por líneas paralelas de hierro sobre las que cabalga, furioso, rechinador y fuliginoso, el invento llamado tren. Muy poco después, los hermanos Auguste y Louis Lumière encierran a la humanidad en una sala oscura y proyectan a gran velocidad una secuencia de instantáneas fijadas, traicionando incluso su nombre original, y aparece de la nada de la pantalla en blanco un tren en movimiento que se dirige hacia los espectadores. Estos, sintiendo el peligro del fin del lento mundo conocido, huyen despavoridos de la sala. Un alemán llamado Benz contribuye a la confusión patentando un vehículo motorizado con motor de gasolina que durante el transcurso de mi vida cambiaría el trotar de mulas y caballos en la ciudad por la velocidad inmisericorde y afilada. Lo que había sido durante milenios apacibles paseos al trote acabó en poco tiempo transformado en desesperadas prisas para acudir a donde nadie nos esperaba. El corazón se había acelerado y latía a una velocidad que destrozaba las almas a su paso. Incluso la ética del deporte contribuyó, simbolizada en los Juegos Olímpicos del barón Pierre de Coubertain, que fijó en París en 1896 el nacimiento de la era del cada vez más y cada vez más rápido, *altus, citius, fortius*, sobre todo *citius*. Ante aquel nuevo mundo implacable, ante la vorágine, solo quedaba rendirse o rebelarse. La rebelión consistía en abandonar la velocidad y convertirse vórtice, en el centro del torbellino. Yo lo hice por primera vez en Valencia un 19 de noviembre de 1899.

En honor a la verdad, yo no fui ni el primer ni el último rebelde. Hubo otros que escogieron el camino de la resistencia ante la aceleración y el movimiento. La senda de la atrofia y la inmovilidad frente a la velocidad de la luz. Ya lo había anunciado literariamente Hermann Melville cuando publicó en 1853 su *Bartleby el escribiente*, al tiempo que las vías de tren comenzaban a acelerar el paisaje. Bartleby se rebela ante su hastío y las demandas de su empleador y decide que preferiría no hacerlo. Podría hacerlo, sí, podría

copiar incesantemente todos aquellos documentos, como su condición de amanuense obliga, pero se niega. No hace nada, ante la incompreensión de los que le rodean. Inmóvil, se acabará negando incluso a comer, abrazando el destino de la muerte. Bartleby se compromete con su decisión hasta las últimas consecuencias. Su peligrosa senda literaria se encarna en real un día de 1880, en Nueva York, donde el doctor Tanner decide dejar de comer y exponer su hambre al mundo. Durante cuarenta días se dedica el doctor Tanner a permanecer inmóvil e ingerir apenas agua. Su hazaña llega a los oídos europeos y surgen numerosos imitadores en Italia, el Imperio Alemán, el Imperio Austro-Húngaro... El italiano Giovanni Succi se anuncia como Succi, «el artista del hambre». Los carteles fijados como reclamo a las paredes prescinden de lo superfluo, de la Mancha y del ingenioso. Nos basta el Don Tancredo, el Succi, el Celli, el Merlatti y tantos otros nombres, seudónimos, símbolos de la resistencia a la velocidad. Los artistas del hambre se encierran en una celda de cristal, se visten de dandis, lucen, como en traje de luces, su estilizada figura de la no acción, del no comer, de la inmovilidad, en pie ante un público ávido de contemplar a los últimos de una época que está siendo devorada por los trenes. No sabe ese público que esos rebeldes representan en realidad un arte del futuro. Frente al desdoblado y acelerado futurismo italiano de Marinetti y el rayonismo ruso de Larionov y Goncharova, algunos intuyen ya el «Cuadrado blanco sobre fondo blanco» de los óleos de Kazimir Malévich. No comemos nada, no pintamos nada, no hacemos nada. La acción sin esfuerzo, la no acción, la inacción, la cesantía, la quietud. Hasta la muerte si es necesario, porque el compromiso es con uno mismo, y en tales casos, es imposible engañarse. Es muy fácil engañar a los demás, y la tauromaquia dará toreros que den sobradas muestras de ello. Pero es imposible engañarse a uno mismo. El compromiso, asumido, no tiene escape, lo es todo, lo absoluto.

El toro sale de la negritud del chiquero por el pasillo infernal que le abre la puerta de toriles hacia la luz. En el ruedo se transforma en Helios y su brillo ensombrece al torero. Esa figura vertical abusa del juego de sus piernas y la oscilación de las telas que le sirven de engaño. Como una mariposa primavera, revolotea alrededor del toro imitando los saltimbanquis. Su cadera gira como una peonza, sus manos se mueven como las aspas que derriban a don Quijote, sus pases transcurren entre carreras, galleos y bú. Una coreografía caótica y frenética deja en la arena surcos como arrugas efímeras que son rápidamente ocultadas por nuevas arrugas, céleres cicatrices de humanos inquietos. El jolgorio, las risas, el júbilo son hijos de las prisas y el caos. La emoción, la congoja, la conmoción y la emotividad son hijas de otro padre. Y yo, Don Tancredo, soy el padre putativo de estas hijas en la tauromaquia. Yo soy la semilla que daría las flores de los momentos más sublimes que los adoradores del dios toro, del dios torero, hayan jamás sentido. Yo propicié el despertar de la tauromaquia. Solo a través de mi lenguaje jeroglífico y ausente es posible descifrarla. Porque el toreo es lo que no es. El toreo es la inexistencia en presencia. El toreo es la inmovilidad ante la expansión del universo. Yo, Tancredo López, mostré al mundo que el torero es la millonésima de segundo que precede al Big Bang. Yo soy el

**Bartleby se rebela ante su hastío y las demandas de su empleador y decide que preferiría no hacerlo. Podría hacerlo, sí, podría copiar incesantemente todos aquellos documentos, como su condición de amanuense obliga, pero se niega.**

**Yo, la vertical, a la espera de la horizontal, el toro. Yo, inmóvil, brillante, como el sol, a la espera de que el toro gravitase a mi alrededor. Yo, Copérnico del toreo.**

huevo cósmico del arte del toreo. Yo soy el átomo primero de la emoción que lleva al público al coso, donde ansía contemplar el ciclo de la nada, la inmovilidad de lo eterno. Yo soy el espíritu santo laico. Actué por primera vez en Madrid el 30 de diciembre de 1900 y repetí el 1 de enero de 1901. Yo cerré los siglos antiguos y di comienzo a los nuevos. Iba vestido por completo de blanco, el color que no es color, que es la ausencia de color, el espejo que rechaza todos los rayos del espectro. ¿Qué hice? Nada. ¿Qué color vestía? Ninguno. Colocaron un pedestal en el centro del ruedo, ante la expectación y el murmullo del público. El jolgorio de la faena recién terminada había dado paso a un estado emocional distinto. Salí al ruedo. No hubo aplausos. Los carteles, las letras, las explicaciones en los diarios, frases, oraciones, letras, jeroglíficos, escritura cuneiforme, apenas daban a entender la esencia de lo que yo iba a representar. Caminé despacio, en línea

recta, sin confusión ni intrincados caminos, sin apenas dejar huella en la arena de aquel desierto, desde la barrera hasta alcanzar mi pedestal. Subí a él con la parsimonia del que tiene ante sí la eternidad. Como Simeón el Estilita, contemplé a la humanidad desde las alturas, ajeno y distante al tiempo que a la vista de todos, imposible de no ser admirado. En pie sobre el pedestal, crucé los brazos. Sentí lo mismo que debió sentir el santo estilita sobre su columna en el desierto. Cubierto

por un cielo azul de aquel frío invierno finisecular, esperé como él la salida de Lucifer. Permanecer detenido, sin rectificar la vertical, como un junco sin tormenta, ese era mi cometido, esa era la llave de la nueva tauromaquia. Yo, la vertical, a la espera de la horizontal, el toro. Yo, inmóvil, brillante, como el sol, a la espera de que el toro gravitase a mi alrededor. Yo, Copérnico del toreo.

Aquellos que aman la sabiduría son llamados filósofos. La lengua griega sigue presente para conceptualizar el intelecto. Frente a los que patinan por la superficie, los filósofos raspan la realidad con las uñas en busca de recónditas explicaciones. Allí donde otros ven un espectáculo, el filósofo ve un acontecimiento. Donde la mayoría contempla una astracanada o un esperpento, el filósofo percibe el drama. Donde la mayoría vio un interludio entre dos faenas, el filósofo vio la trascendencia de mi acción. Y entre los grandes filósofos que vieron más allá de las sombras de la cueva, hubo quien entendió que ya nada podría ser igual en la tauromaquia. Mientras los que no amaban la sabiduría siguieron toreando con grandes aspavientos y medias carreras, alargando y encogiendo las piernas, los filósofos comprendieron que la humanidad había estado equivocada, que el geocentrismo vaticano había muerto y alguien debía tener el valor de decir que su cadáver estaba desnudo. Donde un hombre había sido capaz de permanecer detenido e inmóvil, estilita ante la velocidad del toro, ya no tenía sentido no optar por aquella revelación astronómica. Alguien, un filósofo, debía atreverse a hacer el yo, el Don Tancredo, bajado del pedestal. Alguien, aquel filósofo mesiánico debía transformar la tauromaquia en tancredismo. Ese filósofo no tardó en llegar.

A la espera de la aparición del filósofo fui repitiendo mi número por toda la geografía española. Mi vida cupo en un pedestal. Fueron, paradójicamente, los veloces trenes los que me llevaron de un lugar a otro de la piel de toro para que expusiese aquella estatua de sol en la que yo me había convertido. Aquella pequeña contradicción era un fugaz intermedio entre mis instantes detenido, en pie, erguido, mostrándome desafiante ante el toro sin mover un

músculo, sin pestañear. No era el miedo el que mantenía mis párpados inmóviles, no, lo era mi percepción de que más allá de la aparente estatua, yo era una luz en la noche para iluminar al filósofo que habría de saber interpretar lo oculto bajo mi traje blanco. La idea había sido expuesta, ya solo faltaba el filósofo que la expresase en lenguaje clásico.

El filósofo había nacido en 1892. Apenas tenía siete años cuando yo subí por vez primera al pedestal. Poco después, en 1895 nacería un segundo filósofo. Uno y otro iniciaron la defenestración del torocentrismo. Primero el uno y luego el otro, comprendiendo lo que ocurría, comenzaron a derribar el edificio móvil del toro y a construir la columna del estilita, aún demasiado serpentina con ellos dos, aún salomónica y barroca. El primer filósofo se llamaba Juan Belmonte. Desconozco si me vio actuar de niño en Sevilla. Desconozco si leyó de mi hazaña en los diarios. Desconozco si alguien le dijo, cuando aún era niño, tal vez en una capea, en un tentadero, quién sabe, que se movía demasiado. Desconozco si alguien le puso mi ejemplo como destino universal. En la mirada de aquel Juan se atisbaba la sabiduría del filósofo. Quiero pensar que me vio de niño, sí, mientras soñaba en vestir por primera vez el traje de luces. Desde algún lugar recóndito de la plaza divisó el caos de una faena de inicios del siglo XX, los muletazos eléctricos de los toreros, arropados a varios metros por sus banderilleros, moviéndose todos de un lado a otro, a los dictados de la intuición y capricho del toro. Lo habría visto más veces, siempre igual, faenas aceleradas, ejercicios circenses, domadores de toros con látigo. Y entonces me vio a mí. Un hombre inmóvil en el centro del ruedo.

A aquel Juan Belmonte no lo entendieron de inmediato. Belmonte ejercía de novillero cuando Pablo Ruiz Picasso pintó *Les demoiselles d'Avignon*. Unas putas de la calle Aviñó de Barcelona inauguraban el cubismo y rompían con la pintura como una ventana abierta por la que asomarse a un paisaje. Profundizando más en su idea junto al francés Braque, prescindieron del formato cuadrangular y pintaron cubismo sobre lienzos ovalados. Dinamitaron el arte de modo inverso a como lo transformó el Renacimiento. Los tiempos están moldeados por hombres y mujeres a los que les llega un aroma hasta entonces desconocido. Son los primeros en percibir que algo ha cambiado o que está transformándose, o que ha de ser metamorfoseado. Luego le seguirán los demás, y cuando lo hagan, ya habrá otros cambiando de nuevo ese ya viejo nuevo orden. El tal Juan Belmonte fue el primero en subirse y quedarse quieto ante las embestidas del toro. Clavó los pies en el suelo ante la llegada del toro y le dio salida con el vuelo de la capa impulsado por sus brazos. El público contempló atónito aquella osadía y lo bautizó de modo adecuado: El Pasma. El Pasma de Triana. Un hombre pasmado, detenido, que no se inmuta ante el filo de la navaja. Un hombre que dejó de hacer surcos en la arena, surcos kilométricos como las vías de los trenes. Un hombre que comenzó a torear en un palmo de terreno, al que le sobraba gran parte del ruedo. Un hombre que comenzó a ver con inquietud aquellos subalternos tan cerca de él. Un hombre que quería estar solo y ser el eje alrededor del que debía orbitar el toro.

Juan Belmonte paseó por el cubismo de la mano de un segundo filósofo al que llamaron Joselito el Gallo. Joselito era un héroe griego, un Aquiles que vio en el ejemplo de Juan Belmonte cómo asaltar las murallas de Ilión. Contemplando la quietud de su hermano de armas ante las flechas troyanas del toro, el Aquiles de la tauromaquia se subió al pedestal. Allí arriba, ambos se abrazaron. Su arte se fue depurando, el camino se desbrozaba mirándose uno en los ojos del otro. La tragedia recayó sobre el Aquiles del toreo cuando los Homeros presentes anunciaban la de Belmonte.

Un toro bajó a Joselito del pedestal y truncó la consumación de la quietud. El toro llevaba el nombre que era la antítesis de la inmovilidad: el toro se llamaba Bailaor.

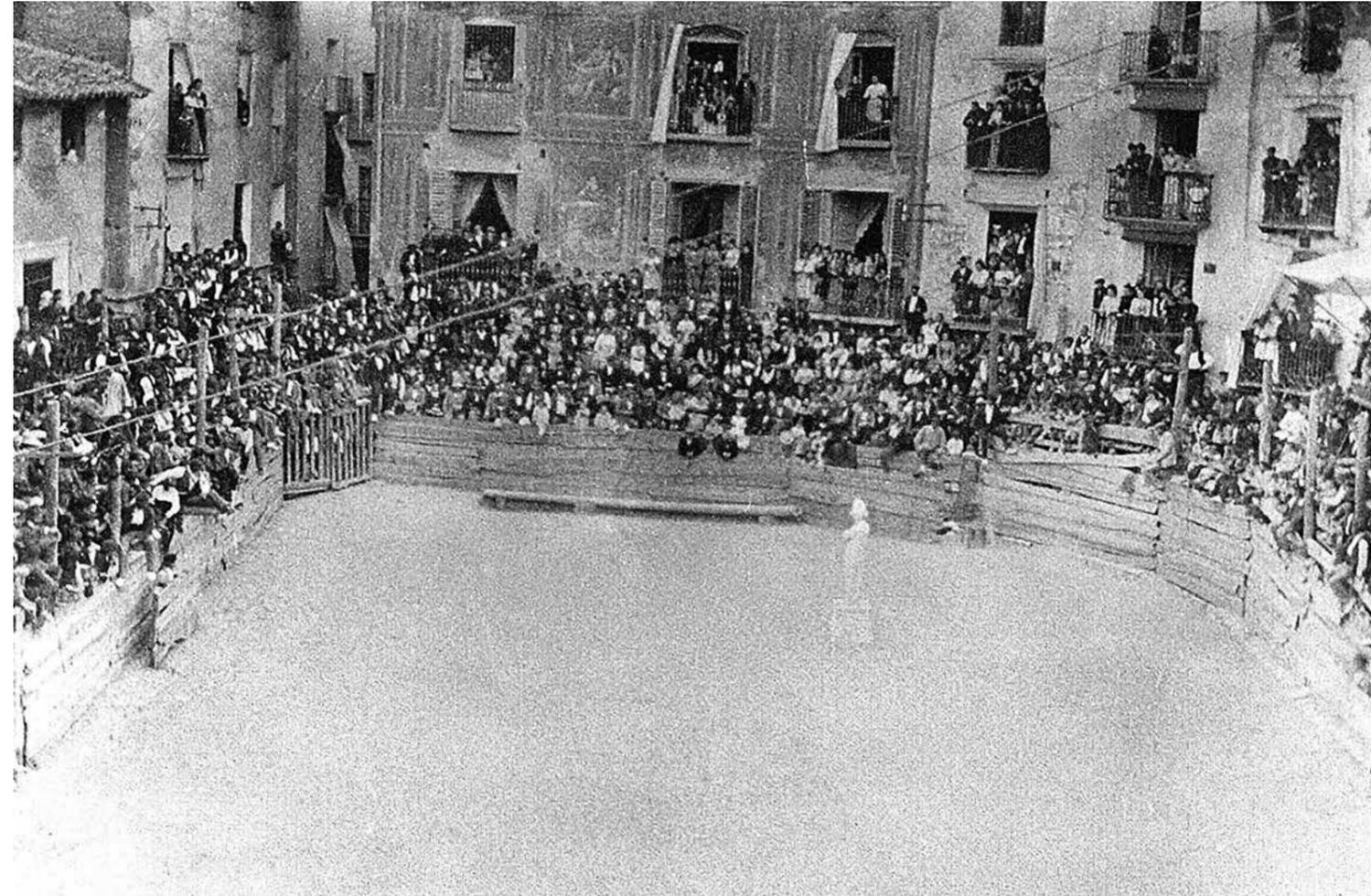
La muerte de Joselito en Talavera fue la desesperación de Belmonte. Ya no tenía sentido desarrollar en solitario el avance de la inmovilidad. En un acto de rebelión ante la traición de los astros, se subió a lomos de un caballo veloz, anunciándose como rejoneador. El primer filósofo que gritó *Eureka* re-negaba ahora de Euclides y volvía al geocentrismo. El resto de su vida fue la negación de sí mismo, el giro incesante, la órbita elíptica sin fin del centauro ante el toro, convertido de nuevo en el centro del mundo. La consagración del toreo estilitano no se culminó. O eso creyeron algunos, porque pocos recuerdan el caso Chicuelo, acaso el eslabón perdido de lo que vendrá, acaso mi mejor alumno, el que salía decidido a permanecer quieto, erguido, al tiempo que hacía trazar al toro innumerables giros alrededor de su pedestal. Ignorado por los historiadores de la verdad obvia, su gesta oculta quedó opaca, silenciada, quedándole el triste consuelo de recordarse una faena, ¡una sola faena!, a un toro llamado Corchaíto. Pero Chicuelo ya se había quedado quieto en México antes de la llegada de Corchaíto. Y allí, ante un toro menos brioso al que hizo girar a su alrededor, practicó el tancredismo para revelarlo en Madrid, como un mago que ha sacado un conejo de la chistera, en un día de mayo de 1928.

**A** Chicuelo, discreto como pocos, no le hicieron demasiado caso, tal vez, porque él mismo no se lo hacía. Hubo que esperar a que un nuevo filósofo, este sin débito al adorno belmontino, pero sí al chicuelismo y no a la chicuelina, trazase *ex Novo* el tancredismo. Hasta su llegada se sucedieron intentos de mantener los avances de Belmonte y Joselito. Se sucedieron leves subidas al pedestal, breves períodos de tiempo expuestos inmóviles a las astas de los toros, pero llenos de contradicciones. Una furiosa guerra hubo de extinguirse para ver aparecer a quien se consagrara por completo al arte del tancredismo, a mi arte. Ese hombre fue Manuel Laureano Rodríguez Sánchez y, como yo, como Houdini, se encarnó en la simpleza de llamarse Manolete.

**No parece casualidad que en la época del hambre de la posguerra triunfase en el ruedo el ejemplo del estoicismo. Como los artistas del hambre de principios de siglo que exponían su ayuno al mundo, Manolete parecía exponer la asunción de la nada.**

No parece casualidad que en la época del hambre de la posguerra triunfase en el ruedo el ejemplo del estoicismo. Como los artistas del hambre de principios de siglo que exponían su ayuno al mundo, Manolete parecía exponer la asunción de la nada. Su imagen triste y lánguida, su apariencia de hombre condenado a la existencia mínima, a la renuncia eterna, llevó a Ramón Gaya a decir de él que no hacía nada en el ruedo, porque no lo necesitaba, porque Manolete «no hace» sino que «es». Y aquel «es», era la identificación del público hambriento de posguerra con quien aparentaba estar más hambriento que ellos. Y en aquel no hacer nada, no comer,

no aparentar comer, Manolete se subió al pedestal simplemente a existir y respirar la nada. En 1944, Carmen Laforet recibía el premio Nadal por una novela titulada *Nada*. El juego de palabras de la época escondía en realidad la totalidad, el absoluto que había tras el toreo de Manolete. Y aquel torero de Córdoba, trazó en una línea perfecta la actitud estilista ante el toro. Aquel hombre atornilló los pies al albero, renunció a la circunferencia, y domeñó



la horizontalidad del toro. Después de él, nada, *Nada*, fue lo mismo en el ruedo.

Manolete, transformado en la columna de Simeón el Estilita, culmina el tancredismo mirando al tendido al ejecutar el pase de muleta. Al igual que yo permanecía con la mirada perdida en el infinito, el de Córdoba la eleva hacia la constelación de Orión, estrellas ocultas por la cegadora luminosidad del sol, eje de nuestro sistema taurómico. Al modo en el que el sol ignora la órbita de los planetas que lo circundan y rinden pleitesía, Manolete, la columna, culmina la tauromaquia ignorando a un toro que no le ve, como no me veía a mí. La paradoja cósmica se completa en el público: nunca en la historia de la tauromaquia la emoción en los tendidos había sido tan honda. Nunca el público se había sentido tan compungido, ensimismado, atónito, vacío y pleno a la vez. La cosmogonía del toreo estilista de Manolete culmina en México. Expectantes por las noticias llegadas de España acerca del torero de la posguerra, acuden a la plaza del Toreo de D.F. para descubrir que el milagro del estilista cordobés es a la vez inmanente y trascendente, pues abarca materia y espíritu, átomo e idea. Hay quien en el callejón se tira de los pelos o se vuelve de espaldas, incapaz de asimilar que la Tierra no es ya el centro del Universo. Hay quien ni percibe que las lágrimas se deslizan por sus mejillas como las gotas de ambrosía, el alimento de los dioses olímpicos, por los labios de Hera y Atenea. La mirada al Olimpo de Manolete, impávido, inmóvil al paso y el peso del toro, a su velocidad en puntas, es la culminación de la

Fotografía de un Don Tancredo en plaza de talanqueras. Inicios del siglo XIX.



Tancredo López.

Crónica en *Sol y Sombra* de la primera aparición en Madrid de Don Tancredo.

tauromaquia de Don Tancredo, de mi idea del mundo, porque el mundo se encierra y acaba en el ruedo.

Una vez fijada sobre mármol con Manolete la tauromaquia como tancredismo, llega la ruptura, como en todo canon estético y ético. A esta involución-revolución le asaltarán periódicamente las dudas en forma de neoclasicismo tancrediano. La ruptura de mi canon sucede a la muerte de Manolete. La tragedia de Linares abre una grieta negra en la quietud estilista. Ser un Don Tancredo es despreciar la muerte y, por tanto, amarla hasta el abrazo final. Manolete lo asume y expone ante el mundo. Manolete se sacrifica para que el tancredismo sea religión. Ante aquella entrega absoluta, nadie quiere ya seguir en el pedestal. El precio es demasiado alto. Vuelven entonces de nuevo a los ruedos la prisa, las carreras, la velocidad, las piernas abiertas, el compás como traición a la estatua invisible. La nueva involución se llamará *tremendismo*, cuando, en realidad, representa una tauromaquia de fuga y un retorno a la fiesta y el jolgorio, una traición al rito y las normas euclidianas del Universo, un caos. La etapa de dominio tremendista se diluye sin desaparecer en el toreo de piernas abiertas pero pies firmes en la arena de Antonio Ordóñez. Él beberá de dos fuentes. Su columna es salomónica, abelmontada.

Las extrañas leyes que gobiernan el Universo harán que, contra toda idea de la lógica, sea desde las filas del tremendismo donde resurja en todo su esplendor el renacido tancredismo. Un crítico de *La Vanguardia*, al verlo torear por primera vez a este nuevo estilista en Barcelona llamará «faquirismo» a su concepto del toreo. Y así, desde las formas del tremendismo, el fulgor meteorítico, el nervioso flequillo yeyé y el brillo de una sonrisa hipnótica, un «antitorero» —así lo define el crítico— introduce en los espasmos de su baile la inmovilidad del estilista, del estilista arrojado por el toro —como yo lo fui alguna vez, sin querer evitarlo nunca—, corneado el pedestal, ensangrentado el traje blanco. La columna derribada una y otra vez se sacude el polvo del desierto, reconoce las tentaciones de Satanás encarnado en una rana y se yergue de nuevo, juntos los pies, firme

la columna dirigida al cielo del que acaba de descender, elevado por el toro. El duro aprendizaje irá enderezando la columna, cada vez menos derribada, y será ya solo la muñeca, impasible el cuerpo, la que transforme el toreo pop en tancredismo. Y el jolgorio del toreo rural de Palma del Río se transforma en los tendidos en la emoción de la columna que diluye las embestidas del toro, planeta obediente. Del faquirismo del Cordobés a la columna de Manuel Benítez. Mi semilla siguió brotando en la arena del ruedo. Asentado el poso del tancredismo, atornillar los pies al suelo se transforma en *conditio sine qua non* del toreo. Como una verdad asumida, como la ley de la gravedad terrestre o la infinitud del cosmos futuro, en expansión eterna, no se hace necesario recordar lo existente.

Aún así, algunas columnas emiten un fulgor que hipnotiza al espectador del tendido que ya había sumido las nuevas reglas universales. El subconsciente de ese espectador establece relaciones con el tancredismo puro, conmigo, que sus ojos no perciben del mismo modo. Hay numerosos ejemplos en la década de los 70, 80 y 90, y puede que el de Paco Ojeda fuese el más brillante. Él se paró subido

**Frío y sereno como la muerte, el tancredismo de Simeón el Estilista encuentra de nuevo la perfección amanolelada en el joven ya maduro de Galapagar.**

al pedestal, dejó que el toro se acercase, girase a su alrededor, lo olfatease, le lamiese el cuerpo, y él, sin inmutarse, columna solitaria de un destruido Persépolis, se yerguía triunfante y vertical. Él mismo lo explicó diciendo que dejaba que el toro invadiese sus terrenos y a partir de ahí creaba. Los terrenos tancredistas siempre pertenecen al Sol, a la estrella. El toro es planeta. Los gestos y gestas de Paco Ojeda, mirando su interior, viviendo un mundo interior de tormenta solar y negritud espacial, explicando un mundo ignoto incluso para él, demiurgo del estilismo desértico, prepararon el terreno para el último advenimiento, el que recordaba la simpleza de la columna dórica y explicaba la eternidad.

La inmersión del toreo de un joven de Galapagar en el tancredismo llegó por vía ética oriental. Un apoderado llamado Corbacho fue quien le reveló el milagro. El alma del samurái aguanta estoico e impasible la llegada de la muerte. Si el toro me ha de coger, que me coja, diría años después, asumida ya la filosofía del *Bushido*, el torero que maduraba subido a la columna más alta del desierto. Khalil Gibrain lo había expresado en un relato de tres monjes que descansan junto a un árbol. Un tigre aparece y dos de ellos suben al árbol para salvar sus vidas. El tercero, ante la demanda de los otros de que suba al árbol para evitar que sea comido, hace el Don Tancredo y expresa: «si me ha de comer, que así sea». El joven que ha optado por las enseñanzas orientales del sacrificio, la abnegación, la quietud ante el caos amenazante y la verticalidad, madura y se niega a bajar de la columna. Aquella contumaz decisión tiende a aquel torero el camino hacia la mitificación aún en vida. La muerte, tan amorosa con los que se entregan absolutamente al tancredismo sin concesiones, acecha, acaricia y canta con su voz de sirena odiseica al torero. Para escapar de ella tiene que beber la sangre del público, como en Aguascalientes, que la entrega generoso, un público acólito de la fe estilista. El torero se oculta en los inviernos de la guadaña disfrazado con una larga barba para ser reconocido. Pero la muerte es inmune al engaño y aquel torero, sin apellidos ya, solo con nombres, dos nombres para así calmar los deseos de no existir, el torero de nombres José Tomás, aparece ya solo esporádicamente para mantener viva una religión en peligro. Frío y sereno como la muerte, el tancredismo de Simeón el Estilista encuentra de nuevo la

perfección amanoletada en el joven ya maduro de Galapagar. La sangre que resbala por el pedestal, columna abajo, riega la arena amarilla del desierto amarillo y clava puñales en los corazones de los que presencian en el tendido. El nuevo Don Tancredo, tan presente en la mirada del público, desaparece atravesado por el toro, que penetra en él y sale de nuevo de aquel cuerpo, en una paráfrasis de las causas por las que para la humanidad existe una cara oculta de la Luna. No la vemos, pero seguirá allí cuando nosotros hayamos desaparecido. Y el habitante de la columna, ajeno al toro, al público y a sí mismo, se petrifica como capitel dórico ante el cielo, sin entablamento que sostiene la cornisa sobre la que se apoya el tejado que nos divide de las azules alturas.

La tauromaquia tancredista penetra en el siglo XXI a través del joven maduro de Galapagar. Realiza su trayectoria con una corona de espinas sobre su cabeza. En México ha de ser resucitado con la sangre de su público. Pero la revelación tancredista, una vez anunciada al protagonista, no puede ya ser rechazada. Si el tigre ha de comerme, que así sea. Si he de inmolarme ante el toro, que sea así. No entregaré mi reino por un pedestal. No dejaré de ser Sol para ser sombra de mí mismo. Lo inmóvil como acción perpetua. La propia vida antes que la mentira. Ya lo dijo Ramón Gaya, se trata de ser. Aquella determinación asustó a unos y convenció a otros para seguir sus pasos, que son los míos, los de Don Tancredo. Nunca tanto se pareció la plaza a una misa, a un ritual de entrega al cosmos, como con aquellos toreros que se subieron sobre la columna. Yo inicié aquella comunión.

El canto de las sirenas de la tauromaquia veloz ha de escucharse sujeto, atado, al mástil erigido en el centro del ruedo. Al modo en cómo Ulises esquivó la canción de las terribles sirenas, inmóvil, atado a un mástil, metáfora de la peana tancredista, el torero debe atravesar el peligro pensando en una misión superior, la de la hondura de la emoción. Detrás de la geometría se yergue el edificio de los ingobernables sentidos. A ellos debe apelar. Ellos son la causa de que el público acuda al templo de la tauromaquia. El santo ataviado de luces en su columna, impertérrito, debe ser un misterio revelado para el espectador. Y este, asistente a la homilía, espera sentir la emoción de lo sobrenatural, del instante en el que el Universo explota, se expande y se contrae para volver a explotar y expandirse de nuevo, faena tras faena. Es en la visión de los estilistas y su filosofía de la quietud donde el público encuentra sentido a su existencia. El devenir vital solo tiene un fin, disolverse en el cosmos. Nada de lo que hagamos podrá cambiar ese destino. Dejar de girar y establecer el lugar de cada uno en el mundo es nuestra tarea. Quien en el centro del ruedo, separado de la realidad por las murallas circulares del edificio de la plaza de toros no es capaz de provocar en el público la identificación extrema con su obra, puede considerarse fracasado. Pero no toda obra es válida. Aquella que apela desde el ruedo a prolongar la velocidad que el espectador encuentra fuera de la plaza, niega el verdadero toreo y equivoca su misión y su lugar. Porque el toreo tiene como último fin mantener al público aislado del devenir movible y perecedero. La tauromaquia debe ser el antídoto al paso del tiempo. Primavera, verano, otoño, invierno y de nuevo primavera (véase el filme de Kim Ki Duk), ese es el mundo fluctuante y flácido del cambio y la podredumbre del que huimos. Nuestro lugar es lo inmóvil, la quietud, lo eterno. Esa debe ser la única aspiración, en breves episodios eternos bajo el sol de las cinco de la tarde. El único medio para alcanzar este fin y que han de buscar desde el torero hasta los oferentes de los tendidos, en comunión mística, es la columna del tancredismo. Yo, don Tancredo López, creé la esencia del toreo que permanece en la memoria del Universo. Y esta es mi memoria de lo acontecido. ●

# Barceló. Como si la arena se lo hubiera tragado todo

I  
Miquel Barceló es uno de los artistas contemporáneos más interesados por la cultura ancestral del Mediterráneo y responsable de una muy singular aproximación a la tauromaquia. Lo ha vuelto a demostrar en su última exposición, que llevaba por título *Flores, peces, toros*. Celebrada en la galería madrileña Elvira González, esta muestra transita por los grandes temas del pintor mallorquín, como la naturaleza o el mar. También los toros, a través de un enfoque que resulta de especial interés para esta revista, pues Barceló se ha centrado en la figura de Don Tancredo que ilustra también la portada de este número del *Boletín de Loterías y Toros*. Como no podíamos desaprovechar esta coincidencia, ofrecemos a continuación una aproximación a la trayectoria de Miquel Barceló y a sus tauromaquias.

Es bien sabido que la obra del artista mallorquín irrumpió en la escena artística internacional en 1982, cuando fue seleccionado para participar en el evento artístico más importante de Europa, la Documenta de Kassel. Aquella séptima edición fue la de la consagración del retorno a la pintura y a la expresión individual del artista, tras más de una década de hegemonía del arte conceptual y, por extensión, de aquello que Simón Marchán denominó nuevos comportamientos artísticos. Capitaneado por la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, este desplazamiento hacia el arte de la pintura no era una gran

Ilustraciones: Miquel Barceló,  
«Flores, peces, toros», Galería  
Elvira González.

revolución en sí mismo. En realidad, la supuesta vuelta a la pintura resultaba algo simplista, pues muchos de los conceptuales, desde Daniel Buren a Marcel Broodthaers, no habían hecho otra cosa que pintar. Por eso, sería más ajustado interpretar la novedad de aquel fenómeno de los ochenta como una suerte de reconciliación del lenguaje artístico con la expresión individual del autor y con la emergencia de una pintura más narrativa y menos tautológica. Asimismo, representó un acercamiento a la tradición y se vinculó con el contexto y la memoria del lugar. Lo que se popularizó con la expresión *genius loci*.

**E**n algunos textos fundacionales de este resurgir de la pintura, que no era tal, sino un abrazar la sensualidad y la expresión de la subjetividad del artista, se enfatizaba una y otra vez la reacción al intelectualismo de la década anterior. Todo ello reunido en torno a las ideas de gesto, manera y dinamismo, cuando no de pura agitación. Por ejemplo, en el catálogo de la exposición *A New Spirit of Painting*, celebrada en la Royal Academy of Art de Londres en 1981, Christos M. Joachimides afirmaría que «el desmedido énfasis en la idea de autonomía que postularon el minimalismo y su último apéndice, el arte conceptual, estaba abocado al fracaso. Muy pronto la vanguardia de los setenta, con sus miras angostas y puritanas, ajena a cualquier gozo de los sentidos, pierde su ímpetu creativo y empieza a estancarse. La reacción ante tan terminante postergación de la experiencia subjetiva, ante la exclusión de la sensualidad y el *pathos* del arte, fue una sorpresa solo para los que consideraban el minimalismo y sus ramificaciones como la culminación de la historia del arte».

Efectivamente, se caracteriza ese momento por el retorno a la erótica del arte, frente a la hegemonía semiótica de las dos décadas anteriores. Ese es el marco de actuación fundamental, tal y como lo describe Susan Sontag en su famosa proclama contra la interpretación y a favor de la intuición. Y como prueba, baste mencionar que la famosa cita de Sontag «En vez de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte» fue elegida por Enrique

Juncosa para encabezar su texto del catálogo de la exposición *Miquel Barceló. Obra sobre papel 1979-1999*.

Asumido este hecho, tal vez sea conveniente recordar también, de la mano de *Los mitos griegos* de Robert Graves, que Eros «era un niño muy desmandado, que no mostraba respeto alguno por la edad o las posiciones, y que pasaba el tiempo volando con sus alas de oro, disparando por doquier sus flechas armadas de lengüetas o encendiendo corazones a propósito con sus terribles antorchas».

¿Acaso no fue esta generación de artistas de los años ochenta, y en general toda la cultura adolescente del momento, idolatrada

por el mero hecho de su juventud y su carácter agitado e inquieto, que no contestatario? Así como el cine de Hollywood creó su apología de la cultura adolescente norteamericana en torno al llamado *brat pack*, cuya traducción literal es algo así como pandilla de niñatos, ¿no podría el mundo del arte haber cultivado esta misma fascinación generacional en torno a los nuevos expresionistas? Por cierto, pasada aquella ola de euforia ochentera, ninguno de los actores y pintores del momento, salvo excepciones como Barceló, consiguió sostener las cotas de éxito y reconocimiento obtenidas a lo largo de la década prodigiosa.

**¿Acaso no fue esta generación de artistas de los años ochenta, y en general toda la cultura adolescente del momento, idolatrada por el mero hecho de su juventud y su carácter agitado e inquieto, que no contestatario?**



Pág. derecha:  
Goyesco, 2023.  
115 x 161 cm.  
Técnica mixta sobre lienzo.

**Pero, sin duda, es el expresionismo abstracto norteamericano de la década de 1940 la cúspide de esta saga emocional y subjetivista.**

Juncosa, tal vez para poner sana distancia respecto de este fenómeno, insiste en que Barceló coincidió tangencialmente con aquel fenómeno. Comparte con ellos algunas claves, pero nunca fue un pintor neoexpresionista. Como afirma en sus *Escritos sobre Miquel Barceló*, «su pintura, como la de los neoexpresionistas, es, en efecto y para empezar, figurativa y de gran formato. Existen ciertas semejanzas formales, además de composición y de textura, con algunas obras de Anselm Kiefer o de Julian Schnabel (...) Sin embargo, no es nunca un pintor histórico o narrativo ni tampoco se permite elaborar retóricas autoindulgentes.»

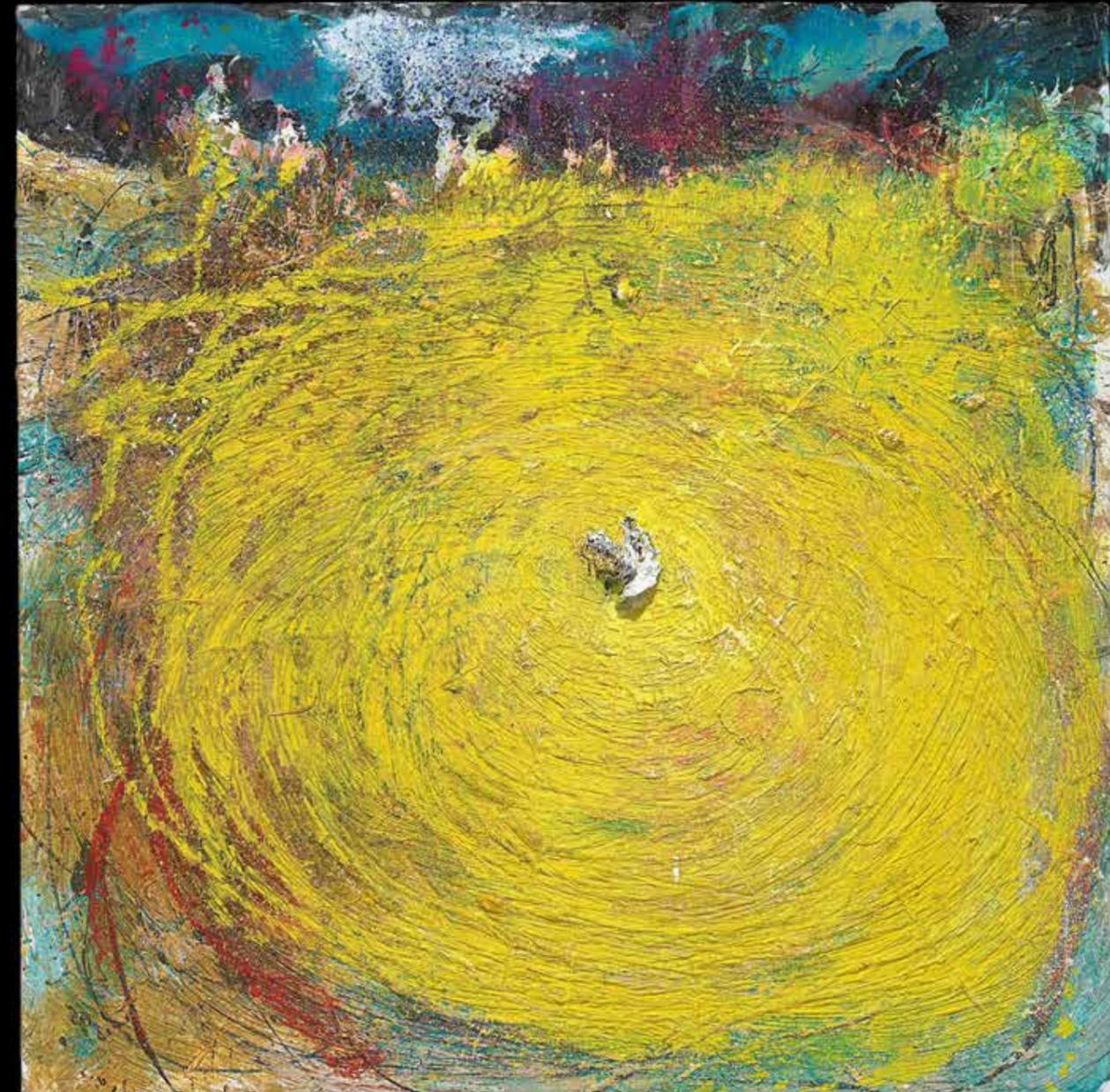
**D**ando por buena esta necesaria matización de quien es uno de los mayores expertos en su obra, no es menos cierto que a Barceló el cliché expresionista le encaja como un guante. Aunque a su pintura se le sustraiga el prefijo «neo», siguen aflorando en ella una serie de rasgos claramente vinculados con la saga de los artistas expresivos que atraviesa la pintura moderna, desde los manieristas italianos hasta los expresionistas abstractos de la Nueva York posterior a la II Guerra Mundial, pasando por los vanguardistas espirituales alemanes de principios del XX. A todos ellos les es común la consideración de la pintura como un arte no estático, que brota de un gesto artístico individual, manifiesto y acentuado por una visión que se anuncia como propia. Y que no responde al estímulo de una exterioridad que lo excita, sino que brota del interior del artista, canalizando una energía nuclear que antecede a todo lo que, desde la Academia, se consideraba el buen arte. Tanto, que esta melodía interna, como la llamaba Wassily Kandinsky, otorga sentido mismo a la pintura. Esa es la más esencial definición del arte expresionista. Aparece, por ejemplo, en *El problema de la forma* (1912), uno de los primeros escritos de Kandinsky donde se propone superar discusiones bizantinas en torno a la forma, o el estilo, para concentrarse en la potencia expresiva de la obra:

«[...] la forma es siempre temporánea, es decir, relativa, ya que no es más que el medio, hoy día necesario, en el cual se muestra, resuena la actual revelación.

La melodía es, pues, el alma de la forma, la cual solo puede tomar vida a través de la melodía y *opera* desde lo interno hacia lo externo.

La forma es la expresión exterior del contenido interior.»

Pero, sin duda, es el expresionismo abstracto norteamericano de la década de 1940 la cúspide de esta saga emocional y subjetivista. Esta pandilla de chicos atormentados, integrada por los Pollock, De Kooning y compañía, nació bajo la tutela inicial de los artistas de vanguardia europeos emigrados durante la II Guerra Mundial, a quienes estos jóvenes artistas estadounidenses reverenciaban. En concreto, fueron André Bretón y Marcel Duchamp sus, digamos, «descubridores». Pero pronto se constituyeron como movimiento nuevo, aunque en su esencia no fuera sino una síntesis entre la abstracción pura y el surrealismo, cuyos integrantes se fueron agrupando a través de exposiciones colectivas y de publicaciones, como el primer y único número de *Possibilities*.



Pág. derecha:

Don Tancredo, 2024.

200 x 200 cm.

Técnica mixta sobre lienzo.

**Jackson Pollock, a quien Barceló no se cansa de celebrar en su obra, imitando incluso su técnica pictórica, se convirtió en líder de este movimiento por la radicalidad de su propuesta.**

Jackson Pollock, a quien Barceló no se cansa de celebrar en su obra, imitando incluso su técnica pictórica, se convirtió en líder de este movimiento por la radicalidad de su propuesta. Nada menos que una pintura sin pretensión de ser otra cosa que el resultado de un gesto improvisado, sin control racional ni referencias externas. Puro automatismo que se plasmaba en lienzos trabajados en horizontal donde la pintura se aplicaba por goteo (*dripping*). Ni brochas ni figuras grandilocuentes. Sin límites, igualmente, al instinto

creador del individuo, para quien la obra se convierte en una prolongación material de su propio cuerpo y de su subconsciente. Y esa energía individual se impone por encima del objeto; lo transmuta. Excede la constricción del marco, que ya no es capaz de contener el gesto pictórico. Por eso, las líneas de los *drippings* se prolongan imaginariamente más allá del lienzo. Es como si, por obra del yo creador, la pintura se expandiera hacia el infinito

y el lienzo atrapara solo una modesta porción de esa inmensidad. Como ha afirmado Barceló en más de una ocasión, en algunas de sus obras lo más interesante ocurre fuera del lienzo.

El crítico Harold Rosenberg formuló las pretensiones de los jóvenes expresionistas como Pollock aplicando un tono heroico a su relato. Se refería a ellos como rebeldes incomprendidos y aislados de su comunidad. También enfatizó la radical singularidad y la profunda soledad donde se encontraban, lo que les invitaba a adentrarse en su yo más profundo. Aquella pintura era, por tanto, quintaesencial expresión del hombre moderno americano. Hombre, sí, porque las grandes pintoras abstractas y compañeras de viaje de todos ellos, como Lee Krasner, apenas fueron consideradas hasta mucho tiempo después. Y americano, sí, porque aquella apología de la libertad individual sin constricciones fue apoyada y proyectada al exterior por la administración de Estados Unidos como un recurso fundamental para su guerra fría cultural contra los soviéticos.

De este modo, el expresionismo se convirtió en exaltación del yo individual del cual, supuestamente liberado de constricciones, brotarían las verdades y los conflictos insondables del alma humana. Todo ello, por supuesto, a partir del dominio sobre la materia y de la consideración de la pintura como una suerte de autógrafo: única e indisolublemente unida a la singularidad y a la mano de su autor.

**T**anto se forzó la identificación del expresionismo con la energía vital y la libertad del individuo, frente a la frialdad de la obra intelectual y la restricción del arte político, que esta se ha convertido en un cliché. Perdura hasta hoy en determinados círculos, resultando cuando menos sonrojante. Como perduró en la década de 1980, cuando Joachimides llamaba «puritanos» a los artistas del concepto y la obra intelectual. De alguna manera, subsiste entre los expresionistas la arenga de Zarathustra contra los doctos: «Soy demasiado caliente y estoy demasiado incendiado por mis propios pensamientos: a menudo me quitan el aliento. (...) Pero ellos se sientan, fríos, en la fría sombra: en todas las cosas solo quieren ser espectadores y evitan sentarse allí donde el sol calienta los escalones».

Se presentan, así, como una versión actualizada del genio creador. Un genio es, según el Diccionario de la Lengua Española, aquel con capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables, pero



*Pág. derecha:*

*La línea de sombra, 2024.*

235 x 235 cm.

Técnica mixta sobre lienzo.

## Podemos deducir que el ambiente neoexpresionista de los ochenta es condición necesaria para la emergencia de un arte como el de Miquel Barceló.

también es la figura que, en la iconografía religiosa, se coloca al lado de una divinidad. Sin llegar a la hipérbole, se han observado casos de pintores expresionistas que pretendían reunir ambas definiciones bajo su totémica figura. Frente a ellos, no se me ocurre mejor respuesta que la ofrecida por el *Diccionario Abreviado del Surrealismo* de André Bretón:

«El genio: —¡Soy el Roquefort! —¡Así será nuestra muerte!» (*Rimbaud*)

Los diversos neoexpresionismos de los años ochenta se aglutinaron, pues, en torno a nociones contradictorias, motivo de conflictos e indefinición. Por un lado, aspiraban a la genialidad, y reivindicaban este don como una sustancial aportación de la teoría moderna del arte, cuyo fundamento era ya la fuerza creativa del hombre, y no la inspiración divina. Pero esta misma teoría moderna del arte, que emergió con la noción renacentista del *divino artista* y se consolidó en el siglo dieciocho, establecía la imaginación, y no el gesto manual, como aquello que era propio del genio. Es decir, era el intelecto, no la mano, el criterio para reconocer a los grandes. Por eso, primaban la genialidad, entendida como la cualidad de imaginar y crear algo de la nada, sobre el talento, considerado mera habilidad física. De hecho, desde la fundación de dicha estética de la modernidad en el XVIII, el esfuerzo físico constituía un demérito de la gran obra. Asimismo, los artistas gestuales y esforzados aparecían como talentos sin genio.

A este ideal del arte como cosa mental obedecían, de hecho, las tendencias conceptuales e intelectualizadas de los años setenta. Y por eso se consideraban la última vanguardia, o la culminación del proyecto emancipador del arte moderno, pues llegaban a disolver el propio objeto artístico para sostener una idea de arte basada en la circulación de ideas y de acciones que fueran más allá de la lógica del marco y del pedestal. Es lo que Lucy Lippard definiría en 1967 como la desmaterialización del arte. Por eso, cuando los neoexpresionistas aparecen como genios que se manchan las manos y sudan delante del cuadro, saltan ciertas chispas de incompreensión. También, cuando reclaman la idea del *genius loci*, remontándose a la noción latina del genio, pues el *genius* en la antigua Roma, como el *daimōn* en la Grecia clásica, era una especie de espíritu protector que se encarnaba en cada individuo, grupo o lugar. En absoluto era prerrogativa o privilegio de ninguna élite cultural o social.

### II

Aunque hemos simplificado demasiado el asunto, de lo dicho hasta ahora podemos deducir que el ambiente neoexpresionista de los ochenta es condición necesaria para la emergencia de un arte como el de Miquel Barceló. Aunque esto no signifique, necesariamente, que este se alinee a pies juntillas con todo el argumentario que les respaldaba. Su trayectoria es, por así decirlo, un hábil ejercicio de equilibrio. Es obvio que la obra de Barceló es radicalmente contraria a la idea de última vanguardia que acabamos de analizar. La pintura en sus manos no solo no se desmaterializa, sino todo lo contrario, hace de la materia un uso promiscuo, celebratorio y ritual. Hay una querencia hacia el exceso que es familiar a todos los neoexpresionistas. Como también lo es el retorno al territorio de la narración y de la figura, conceptos considerados como verdaderamente reaccionarios por la generación precedentes.



Pág. derecha:  
*La Cuadrilla*, 2024.  
200 x 200 cm.  
Técnica mixta sobre lienzo.

**La nueva sensibilidad invitaba a purgar los traumas del pasado divirtiéndose y pintando obras grandilocuentes que apabullaban a los nuevos ricos.**

Pero sobre todo hay en este resurgir del arte narrativo y expresivo de los ochenta, y de Barceló, una desactivación de aquella crítica a la propia institución arte tan característica de la experimentación conceptual. Como bien afirma Lippard en *Seis años, La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*: «más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-*establishment* en los años sesenta se centraba en la

desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o alternativo) que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba el mundo y promovía la guerra de Vietnam». La ingenuidad de estos planteamientos, reconocida años después por muchos de sus integrantes, incluida la propia Lippard, fue responsable en buena parte de la decadencia del arte desmaterializado, pues arrojaba a muchos de sus artistas a una

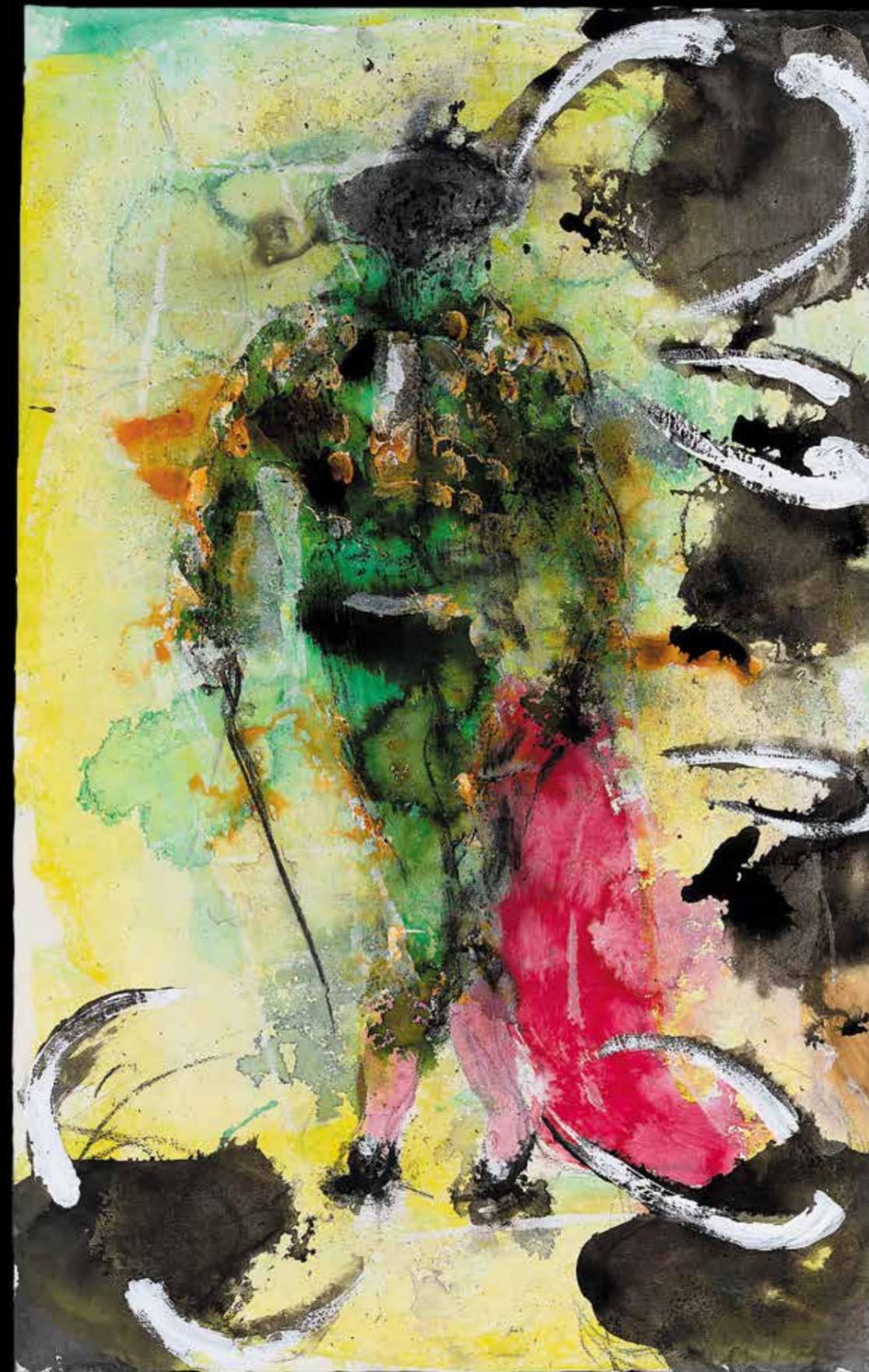
relación enormemente contradictoria, cuando no hipócrita, con las galerías e instituciones con las que todos ellos trabajaban.

Quien asistió al colapso de este inocente empeño crítico fue la generación de Barceló. Con ellos, ya en la década de los ochenta, emergería en Europa un arte más laxo, reconciliado con el capitalismo financiero y cómodamente implantado en ferias de arte y bienales. En definitiva, se enterró el hacha de guerra. La nueva sensibilidad invitaba a purgar los traumas del pasado divirtiéndose y pintando obras grandilocuentes que apabullaban a los nuevos ricos, ávidos por adquirir obra de los artistas de moda. A su vez, este emergente mercado demandaba artistas «únicos», tocado por la gracia de las musas, cuya firma soportaba el peso de su inmenso ego.

Barceló fue aclamado como genio en no pocas ocasiones, con la consiguiente retahíla de incongruencias que hemos descrito más arriba. Como también se le tildó de Prometeo. Seguía la estela de figuras expresionistas, como Vincent Van Gogh, a quien el mercado del arte de la época llevó a alcanzar cotizaciones delirantes. Como el malogrado artista holandés, quien afirmaba preferir mil veces ser Prometeo que Júpiter, muchos de estos artistas de la década de 1980 gozaban del estatus de estrellas mediáticas. Ocuparon el mismo peldaño del escalafón que dos décadas después asaltarán los cocineros con estrellas Michelin.

**P**ero encarnar al nuevo Prometeo deja marca. El Prometeo inspirador de la grandeza humana, que osó robar el fuego de los dioses para darlo a la humanidad, aun pagando por ello un eterno castigo, es un argumento que se actualiza en la modernidad como alegoría de la creación. En este sentido, las expresiones como fuego o calor prometeicos se refieren a la capacidad del artista de insuflar una suerte de espíritu vital en la materia inerte. En *La oreja de Van Gogh*, George Bataille, por ejemplo, le presenta como «uno de esos extraños seres [prometeicos] que, en un mundo hechizado por la estabilidad, por la pereza, han alcanzado de repente el terrible "punto de ebullición" sin el que aquello que pretende durar se convierte en algo insulso, intolerable y acaba decayendo». De nuevo, el eco nietzscheano resuena en sus palabras. Y no es casualidad, porque en su *Nacimiento de la Tragedia* el pensador alemán describe a Prometeo como «el gran amigo de los hombres».

Por obvia, solo mencionaremos de pasada la osadía de equipararse con un semidios. El estruendoso ridículo de tal afirmación acalla cualquier otra



*Pág. derecha:*  
*5 toros 5, 2022.*  
96 x 61 cm.  
Técnica mixta sobre papel.

## El Prometeo que inspira a Barceló y sus coetáneos bien podría ser uno de aquellos pocos seres capaces de llevar este inanimado mundo a su punto de ebullición, como decía Bataille.

consideración al respecto. Así que avancemos hacia otra cuestión quizá más interesante. Aunque la noción de Prometeo que manejamos habitualmente es sinónimo de progreso de la humanidad, esto no siempre ha sido así. En la *Teogonía* de Hesíodo, por ejemplo, Prometeo es poco menos que un tramposo o un pretencioso luchando una batalla que está muy por encima de sus posibilidades. Por eso Hesíodo celebra la victoria de Zeus y el castigo eterno del titán como una victoria justa y satisfactoria, además de restauradora del orden natural del universo. Aunque el sentido es otro, algo hay también de este escepticismo en el *Frankenstein* de Mary Shelley, cuyo título original incluía *o el moderno Prometeo*. En esta obra fundacional de la literatura de monstruos, Shelley también se mostraba notablemente contrariada con la fáustica ambición del hombre por dominar aquello que le supera, incluso la propia muerte.

De todo ello caben dos conclusiones, entre las que el lector puede elegir. El Prometeo que inspira a Barceló y sus coetáneos bien podría ser uno de aquellos pocos seres capaces de llevar este inanimado mundo a su punto de ebullición, como decía Bataille. Pero también podría ser el cómplice necesario para perpetuar el orden de dominación establecido. Sea como fuere, Prometeo fue la figura elegida para culminar la pista de patinaje de uno de los mayores monumentos mundiales al capitalismo, el Rockefeller Center de Nueva York.

### III

A tenor de estas consideraciones, la figura de Barceló se aprecia como producto inequívoco de la cultura de la posmodernidad. Por ejemplo, su filosofía anti-vanguardista desemboca en la reivindicación de lo primitivo, y se pone de manifiesto desde el principio a través de obras como *Desnudo subiendo una escalera* (1981). Esta pintura constituye su particular, e irreverente, homenaje al maestro de las vanguardias más intelectualizadas, Marcel Duchamp. Es una declaración de intenciones más que una simple pintura, pues al carácter sofisticado y analítico de la obra de Duchamp, Barceló opone un estilo salvaje, mestizo, de apariencia espontánea, colmado de materia y color. Desde el principio se le reconoce un halo de irreverencia con respecto al canon del arte de conceptos. Pero eso no significa que su universo se limite al gesto iconoclasta. De hecho, entre sus ambiciones principales nunca se constató el revisionismo irónico, tan posmoderno, que practicaron muchos compañeros de generación. Más bien, es Barceló un pintor a cierta distancia de lo contemporáneo, adonde acude no tanto para ajustar cuentas sino para aprender. Valga como muestra de ello, la admiración que profesa a grandes iconos del arte moderno como Joan Miró o Jackson Pollock.

El mallorquín es habilidoso en el manejo de las lógicas del momento. Logra catapultarse, en meteórico ascenso, al Olimpo del arte internacional. Pero no se convierte en otro de los muchos pintores cándidos y hedonistas del momento. Emplea su ventajosa posición como vía de independencia para emprender una búsqueda hacia lo elemental de la existencia, se enfrenta a los desafíos de la vida y la muerte, y mira a la historia del arte desde una óptica más amplia. Esto le lleva a indagar en los artistas mal llamados primitivos, así como a obsesionarse por el universo plástico e intelectual del



*Pág. derecha:*  
*Bison*, 2019.  
49,7 x 65,3 cm.  
Técnica mixta sobre papel.

*Págs. siguientes:*  
*Toro de lava*, 2023-2024.  
47 x 25 x 25 cm.  
Cerámica.

*Toro azufre*, 2023-2024.  
48,5 x 27 x 27 cm.  
Cerámica.



barroco. De todo ello surge una pintura apegada a la tradición y la identidad cultural del autor. Es decir, aparece un pintor alimentado por los grandes temas y figuras de la tradición española. Aun así, es una obra más fría, intensa, y menos pretenciosa, que la de la mayoría de los pintores de «lo español».

Desde esta perspectiva, la aparición de la tauromaquia en su obra era inevitable. Como también lo era que su aproximación a la fiesta esquivara la convención. En este sentido, cabe preguntarse, ¿por qué la mayoría de las representaciones visuales de la tauromaquia están preñadas de dinamismo y de agitación? La respuesta de Barceló a esta pregunta es ambigua. Por una parte, su visión del tema aparece siempre encuadrada en una espiral que es puro gesto expresivo. Su apariencia es la de una forma circular recurrente, casi obsesiva, nacida del trazo a mano alzada del artista. Es como una síntesis formal de la inmensa energía que se aglutina en torno a una corrida. Por eso no debe tomarse literalmente el trazo de la espiral. No es una simple descripción del coso taurino, sino la representación alegórica de un ritual más antiguo, y de una lucha ancestral.

**E**sa obsesión por la espiral es manierista y, a la vez, contenida. La plaza de toros como un teatro del mundo, un entorno acotado y de condensación, dibuja un límite que contiene toda la intensidad de la vida y la muerte. Es pura energía expresiva la razón principal del planteamiento general del cuadro. Por eso se resuelve mediante esos grandes trazos y campos de color evocadores del expresionismo abstracto. Pero Barceló no se conforma con eso. Por ahí ya transitaron muchos. Lo singular de su mirada hacia la tauromaquia es que no se abandona al mero trazo, pero tampoco se aplica a una figuración convencional. Por eso nos aleja tanto de la escena, a través de sus característicos puntos de vista aéreos. No quiere incurrir tampoco en el detalle concreto de ningún lance del toreo, pues resultaría redundante, además de anecdótico.

Resulta muy lograda la atmósfera calma y lejana que imagina justo en el epicentro de la agitación general. Es el resultado de una búsqueda que está en él desde los años noventa, y que podemos describir como esa capacidad del artista de detenerse en la levedad, incluso en la suspensión de acción, sin que por ello el asunto pierda transcendencia, ni se aprecie como nimio o menor. En palabras del propio Barceló aparecidas en el libro de artista *El planeta de los toros*:

«Casi todo ocurre fuera de la pintura; la pintura en sí misma es casi un espacio vacío; el toro y el torero están en el filo, uno apenas los puede ver a ellos o al público. Es como si la arena se lo hubiera tragado todo. Y sin embargo la pintura genera una tensión real en torno a ello. Una tensión creada por solo milímetros, como cuando hay electricidad. Apenas unos milímetros pueden cambiarlo todo».

En este sentido alegórico, podemos considerar a Barceló como un pintor romántico. Ya que, por ejemplo, Mario Praz, en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, nos explica que el ideal romántico consiste en superar la expresión concreta, que es decadencia y contaminación, para trascenderla y llegar al pensamiento y lo poético a través de la pasividad. Por su parte, Valle-Inclán en su texto manifiesto *La lámpara maravillosa*, se expresa en términos similares: la aspiración a la quietud es la aspiración a ser divino. El movimiento, de acuerdo con este mismo sentir, es vulgar. Cuando el gesto se aquieta, se eleva del mundo ordinario



**Desde esta perspectiva, la aparición de la tauromaquia en su obra era inevitable. Como también lo era que su aproximación a la fiesta esquivara la convención.**

*Pág. derecha:*  
*Toro ensaimada, 2020-2024.*  
11,5 x 55,5 x 55,5 cm .  
Cerámica.

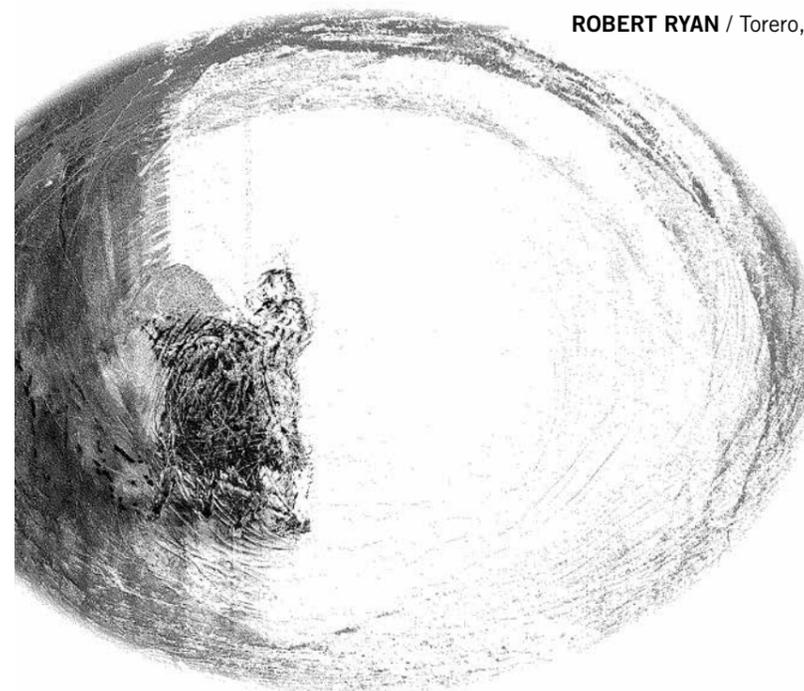
para acercarse a lo divino. Del mismo modo, cuando el sujeto abandona el mundo material al hacerse estático se desplaza al territorio de las ideas y de los símbolos.

Hay pocos ejemplos mejores de lo que estamos comentando que el proyecto *Miquel Barceló. Toros*. Se trata de libro de artista de 1991 donde el pintor mallorquín nos ofrece dos visiones complementarias, y a la vez opuestas, de la fiesta. Sus pinturas se enfrentan página tras página con las fotografías de Lucien Clergue. A ambos les une un mediterraneísmo feroz, además de ser habituales en el ambiente taurino del sur de Francia, pero ambas visiones son notablemente divergentes en lenguaje y enfoque. Las fotografías de Clergue recurren a un blanco y negro dramático, de sombras acentuadas y gran dinamismo, para captar una serie de lances de muleta y capote. El encuadre concentra la mirada de manera exclusiva en los protagonistas, deshaciéndose de todo aquello que resulte contextual o anecdótico. El fotógrafo francés opta, así, por una atención plena al plasticismo de la acción.

Barceló, por su parte, minimiza la propia acción hasta el punto de que toro, toreo y capote se resuelven como sencillos trazos cromáticos de escala sorprendentemente pequeña respecto del total de la escena. Nos recuerda, así, que la pausa forma parte esencial del arte del toreo. Como decía Belmonte por boca de Manuel Chaves Nogales: «en la lidia –de hombres o de bestias– lo primero es parar. El que sabe parar, domina». Todo ello nos habla de un rechazo de lo concreto, y una superación del instante decisivo. Su búsqueda es más abstracta. No solo en el estilo pictórico, que bien podría confundirse con esos abstractos campos de color de los expresionistas norteamericanos. También en el abordaje del tema, pues resultan ser pinturas entre mágicas y teatrales, barrocas siempre, donde el pintor se afana en plasmar la monumentalidad y trascendencia del escenario. En sus tauromaquias, el ritual está siempre por encima del hombre. Como si la arena se lo hubiera tragado todo.

Por ese motivo, la presencia abrumadora del escenario, y la espiral de agitación que moviliza, ha sido interpretada por Juncosa en sus *Escritos* como una metáfora visual de «la soledad del artista, el riesgo y la importancia del acto creador, bajo la mirada implacable del público, que ya lo ha visto todo, pero que puede ser sorprendido otra vez tras una nueva faena». Una reflexión eterna, pero de mayor vigencia ahora en el seno de la cultura del espectáculo. Efectivamente, Barceló es un artista de los ochenta también en este sentido innato del espectáculo. Puro neobarroco. Frente a algunas vanguardias, para quienes el público llegó a ser ajeno o un ente irrelevante, Barceló lo sitúa en el centro de la ecuación creativa. Lo trae nada menos que al primer plano de la representación, siendo el escrutinio de la audiencia, desde su condición de masa, protagonista absoluto de estas pinturas. No lo es el torero, figura «menor» en este tinglado. Tampoco el ojo del espectador solitario, a quien apenas se le permite apreciar la acción sobre el ruedo por lo alejado que se sitúa el punto de vista.

Las tauromaquias de Barceló nos hablan del desafío del toreo frente al público, pues en ellas encuentra evidentes paralelismos con su propia experiencia como pintor. De modo que, una vez más, volvemos a esa premisa del arte de los ochenta consistente en tamizar todo lo que sobre la faz de la tierra existe a través del sesgo radicalmente subjetivo del propio artista: «Un torero –explicaba Barceló en *El planeta de los toros*– puede llegar a torear muchos toros sin ningún arte, incluso dedicarse a ello. Lo mismo ocurre con la pintura: cuando no funciona es solo un borrón sobre el lienzo. Pero un día, sin explicación posible, se convierte en arte y todo el mundo lo reconoce como tal».



ROBERT RYAN / Torero, pintor, escritor.

## Veintitrés reales por hacer el Don Tancredo

El libro de Chaves Nogales, *Juan Belmonte matador de toros, su vida y sus hazañas*, entre estas relata cómo en su época de torerillo de capeas vino a realizar el revolucionario del toreo el Don Tancredo –«suerte que entonces tenía un gran éxito en los pueblos»–, no por iniciativa propia, sino el compromiso de un compañero de hacer «algo extraordinario» que les autorizara pasar después un capote.

«**N**aturalmente quien tuvo que hacer el Don Tancredo fui yo». Esa temprana proeza en el poblado sevillano de Coripe dio motivo a una imagen única en la iconografía belmontina, un dibujo a plumilla de Andrés Martínez de León: Juan, cual estatua, una caja por pedestal, impassible, indiferente al toro que le acude, sin seguir con su mirada el movimiento del toro a la vez de evitar el más mínimo propio. Con fidelidad absoluta a la ley del Don Tancredo, en abandono de otras fundamentales del arte del toreo.

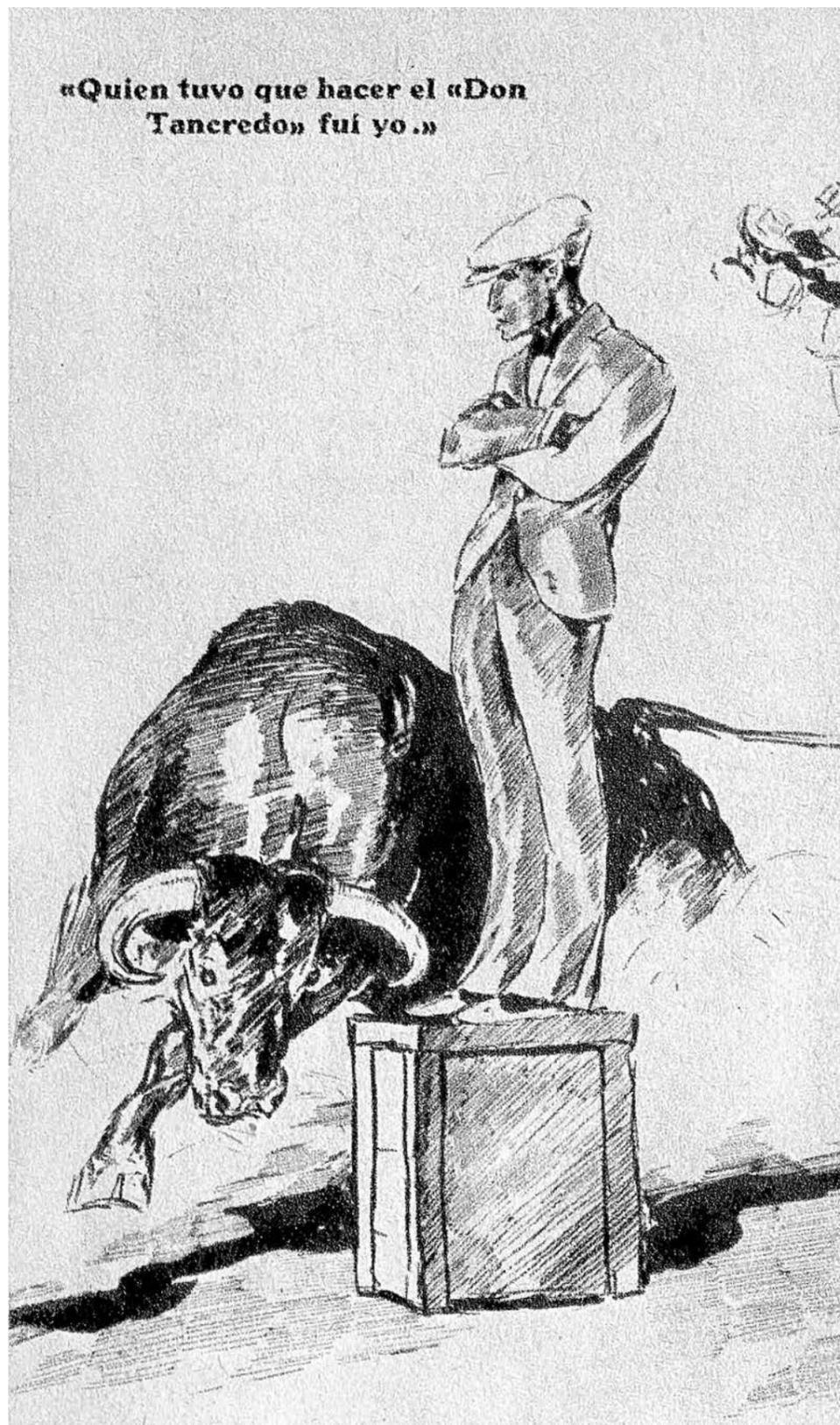


Ilustración para la primera edición de *Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas*, de Chaves Nogales (1935).

La Tauromaquia o el arte de torear, el célebre tratado de Pepe Illo, señala «el ver llegar los toros» como un «constitutivo esencial del toreo... una cualidad tan precisa, que sin ella no se puede acertar suerte alguna»; por lo contrario, el Don Tancredo no aspira a tanto, teniendo como único fin que no pase nada.

En el Don Tancredo el quid cambia a no mirar al toro ni a que llegue: obviar al toro, hacer nada que incite su atención o le provoque a tirarle un cuerno al Don o derribarlo de cualquier manera.

Siendo el peligro mayor del Don Tancredo el movimiento involuntario implícito a la tentación de verle llegar al toro, siquiera de reajo, Martínez de León al ilustrar la impavidez del torerillo retrata asimismo el temple del futuro gran torero, el carácter de su misterio, un aura superior al trance simple de fingir ser de piedra; en el sosiego de Juan el dibujo alcanza el silencio recóndito del largo minuto del Don Tancredo, segundos de mármora quietud cruzada de brazos entre gritos de miedo y regocijo de quienes sí ven llegar al toro y se asustan y temen por el torerillo recogido en sí mismo, aferrado a su hambre de ser, gorra campera bien calada en su ensayo de valentía.

\*\*\*

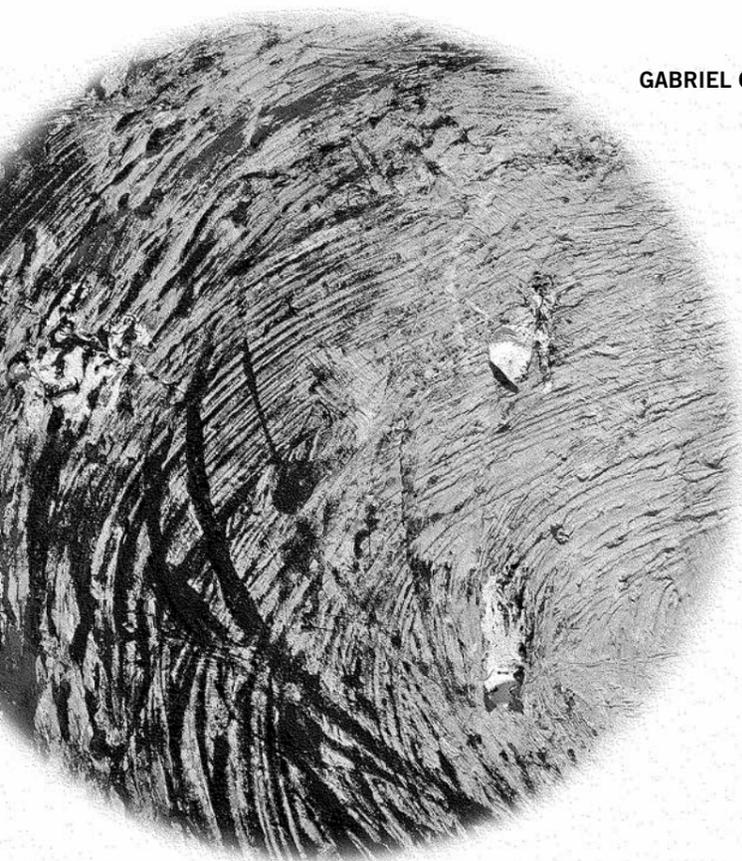
Cruzado de brazos un torerillo hace el Don Tancredo en una capea, un detalle anónimo anterior a la leyenda belmontina.

La leyenda de Belmonte comenzó en otra vida, cuando de novillero se vio a Juan soltar los brazos.

Soltar los brazos y jugarlos a la verónica.

A la verónica, atrayendo al toro, «viéndole llegar, viéndole entrar a jurisdicción, pasar y rematar».

Con una serenidad, un dominio de sí mismo, desconocidos. ●



GABRIEL CAMERO

# La belleza, lo imperfecto y lo inmóvil

I  
**L**a belleza no tiene porqué ser perfecta. No tiene motivos para ello porque ya de por sí trasciende en nosotros; escarba en nuestros sentidos y toca los costados del placer. Esa belleza e imperfección de una obra –la del torero en el caso que nos ocupa– no expresa por completo lo que (el artista) pretende aunque este –y los testigos– tengan una visión de lo que podría ser el molde de una faena nítida y sin errores pero que al no romper queda suspendida en el aire. ¿Así lo quiere el torero? Ni mucho menos. Pero resulta que la mejor de sus tardes no es exactamente ni pretendida ni la que ha soñado (aquí pueden existir excepciones) y que cuando se habla de tarde redonda es con el balance hecho por el peso de la experiencia para comprender las dificultades del rodar de la vida y la profesión. En realidad y a lo mucho solo se roza la cumbre entre sueño, deseo y realidad; sale el toro y rompe los guiones con su embestida desigual y comportamiento desrazado o violento en un marco en el que además influyen muchos otros factores. Por eso es tan difícil conseguir lo que se pretende en cada muletazo.

El orden del toreo destroza a la par que ordena el caos y cuando irrumpe y estalla salvaje nunca es producto perfecto. Y más aún: cuanto más irracional, arriesgado, sentimental, expresivo y profundo... más imperfecto y emocionante. Más insuperable. A más entrega, más verdad en lo que se quiere expresar. Y en

el destino. Se puede triunfar con menos pero entonces todo resulta más volátil. Cuando analizamos una faena cualquiera –y atención porque cualquier tarde es historia del toreo, de una plaza y un lugar concreto– de una parte no existe regularidad aritmética en las líneas o trazos marcados por el toque de muñecas aunque si se da en ellas un juego geométrico.

Torear no es fórmula matemática sino que se trata de un arte humano; piel, carne, dolor y emociones que brotan de sus protagonistas tras espartanos y constantes entrenamientos en los que se desarrolla y perfecciona la técnica para que una vez dominada dejar sitio a la expresión personal, intransferible y circunstancial.

Ahora bien, ¿De verdad tan importante resulta que el toreo se acerque a la perfección? Sí, el sitio es primordial. Uno de tantos cimientos donde estructurar una faena. Y a partir de ahí quizás sea positivo dejar a un lado la escuadra y cartabón en las líneas y contar con posibles enganchones, toques inoportunos, algún desbarajuste de la lidia en un momento dado y adentrarse en lo profundo del significado de cada obra/faena que el torero se empeña en transmitir aunque no termine o sepa como hacerlo. Es (muy) probable que durante toda una faena no se consiga estar en ese justo medio paso donde quema, si. Y que sea una labor de altos y bajos, incluso si repasamos faenas

**¿De verdad tan importante resulta que el toreo se acerque a la perfección? Sí, el sitio es primordial. Uno de tantos cimientos donde estructurar una faena.**

**Plaza de Toros de Villanueva del Duque**



Con permiso de la Autoridad y del tiempo, se celebrará en el Monumental Casó Villoduqueño.  
El día 17 de Agosto de 1945, un emocionante y sensacional espectáculo TAURINO  
acertadamente organizado por la ya prestigiosa Empresa BARNOMU, en el que se  
lucharán, picarán, banderillearán, fajerán y serán muertos a estoque

**3 soberbios, bravos y escogidos Novillos-Toros 3**  
de la acreditada ganadería de D. MIGUEL ZOLDOANO (Cruce de Vargas y Saltillo)

**Paco Díaz López "Canterito"**  
**y Domingo Benítez Muñoz "PITILLO"**

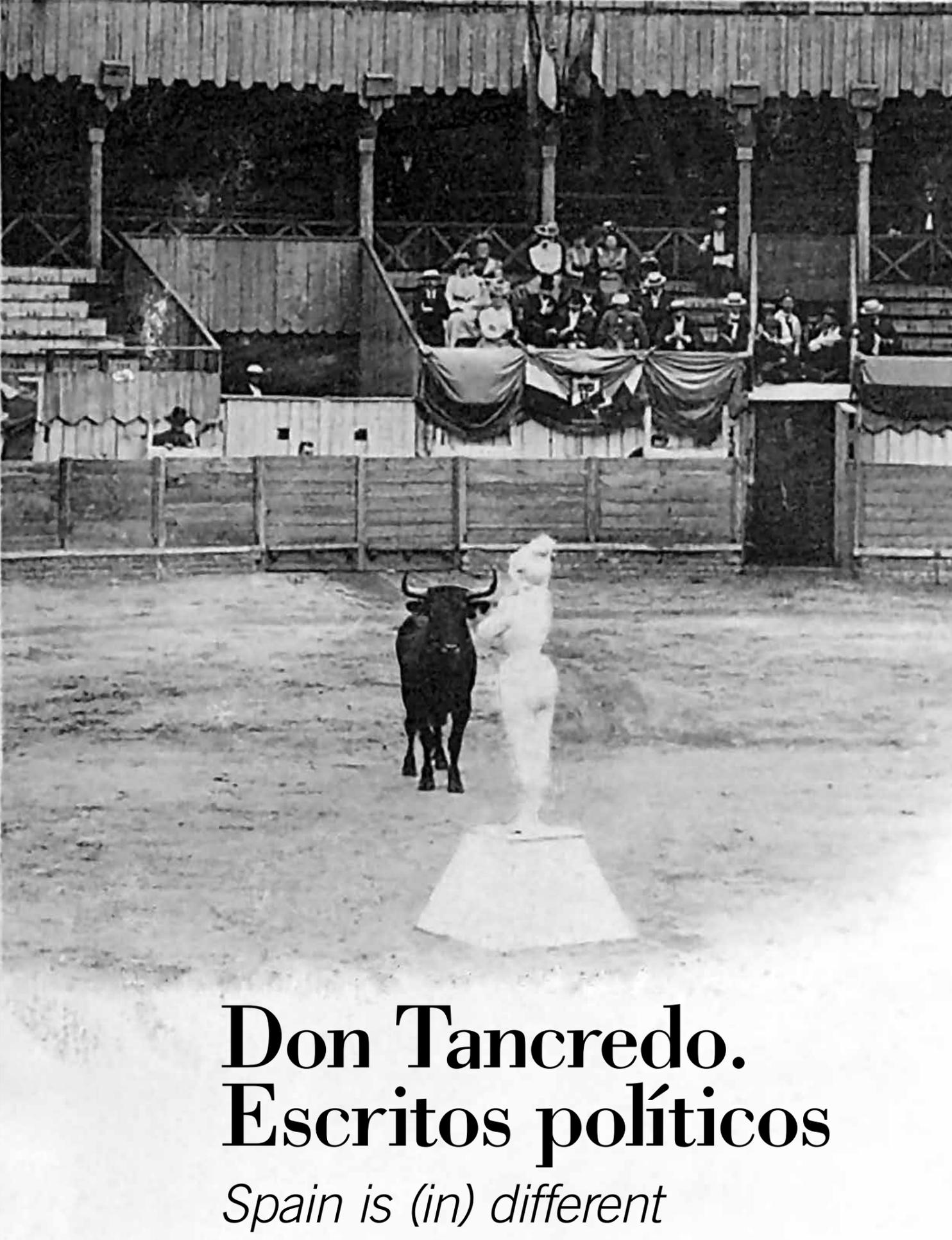
**SOBRESALIENTES DE ESPADA**  
Emiliano (a) "TOREBELLINO" e Ignacio Leal "BRIMQUITOS"  
que, como empujadores de las glorias de MANOLETE, derrocharán ante sus paisanos toda la gama de sus volantes y  
artísticas formas que culminarán en sus "torbellinos" y "brinquillos"

**ANDRILLOS:** Juan Matías Vega "Pelechón",  
Alejandro Buitón Vico "Canario"  
**ANDRILLOS:** Lino Castro Morán  
"Niño de Perigot", Julián Moreno "Niño  
de los Casos", Felipe del Campo "Pillito"  
y Luis Vique "Vique"

**FRANQUILLOS:** Fernando Vique "Niño Vique"  
Francisco Elías Vique y Juanjo "Niño de los  
Casos", Mateo Sánchez "Malote" y Francisco Alameda  
Dabado "El Gallo"

**LA CORRIDA EMPEZARÁ A LAS 7:30 — PRECIOS EN TAQUILLA**  
Asesor técnico: ANQUIL A REVALO LREAL "Balmonte"  
Imprenta FEDELOPI? Teléfono 041. Pesebrasa

Cartel anunciando un imitador de Don Tancredo en un tardío 1945.



# Don Tancredo. Escritos políticos

*Spain is (in) different*

históricas y analizamos con una regla su geometría sin duda su nota no será tan importante como la pasión que en durante ellas se vivió. Eso podría ser; dejarnos llevar por lo que sentimos pero también por lo que intuimos. ¿Qué pensar sobre ello? Sencillamente la belleza del toreo es imperfecta; como otras artes o la vida misma.

## II

Entender la imperfección llevará al espectador –al aficionado en el caso que nos ocupa– a comprender mejor y sentir lo humano y carnal de este arte pero si nos referimos a la rompedora suerte del tancredismo los parámetros pueden cambiar; recordamos que en tiempos de su explosión las faenas toreras eran distintas a las actuales y estaban cimentadas tanto en la suerte de picar como en el valor de los toreros para vencer tanto al toro como a la dureza de la propia época. La sociedad crujía con el toreo. Y aquella suerte debió romper moldes.

Por lo tanto, ¿Donde encuadrar el tancredismo? ¿Hasta donde llegan sus emocionantes límites? En esta suerte hay una simple pero majestuosa verticalidad imperturbable por quién la ejecuta, una espera sin inmutarse –sobre un pedestal y a brazos cruzados– que asume el peligro del toro. El artista no realiza movimiento alguno ni tampoco debe mostrar síntoma de alarma, es por lo que de ello emana tanta simbología. No solo por lo que sucede en el propio albero sino como una posible actitud frente a los avatares y metafóricamente influyendo sobre otros aspectos de la vida. En esta suerte el drama y la victoria es la espera. Y es bello porque trasmite y perfecto porque la espera seca y sin movimiento cumple con la excelencia mientras el toro –la fiera– recorre el albero. Emociona pero está a un solo paso del fracaso, lo imperfecto y lo grotesco porque en la huida, el drama y el porrazo todo se derrumba. Esa puede ser una de las diferencias de cuando se tiene un capote o una muleta en las manos, que su magna belleza no precisa ser perfecta.

# Canto heroico

Diario *El Regional* (Lugo), nº 9323, 30 de agosto 1901.

**N**o sé si alguien antes que yo ha dicho en estas columnas su opinión sobre el fenómeno social que Don Tancredo representa; me es igual: no me cabe en el cuerpo, y quiero emitirlo.

Empiezo por confesar que no he visto al *rey del valor* realizando su estupenda hazaña. Tan débil fue mi curiosidad, que ni una hora de una tarde de un domingo perdí en satisfacerla. En los periódicos, en las conversaciones, apagué la sed que siempre despierta lo raro, aquello en que se juega dramáticamente una vida. Moncayo, en una revista me dio idea de cómo estará en su pedestal Don Tancredo. Sólo faltaba el toro, y a ese me lo figuro. Retinto o cárdeno, ensabana o jabonero, de tal o cual ganadería... ¿Qué más da? Un buey inocente, al cual la inmovilidad engaña, o no engaña. (Dígalo el de San Sebastián).

Mas si los *actores* no me preocupan gran cosa, el hecho, el nuevo *sport*, sus circunstancias y peripecias, sí me llaman la atención poderosamente. Don Tancredo me parece un símbolo: nada menos que el símbolo de la patria. Ha venido a sustituir, no diré que con ventaja, a otra estatua animada: la de Don Gonzalo de Ulloa, representación de nuestros *siglos de oro*, de cuya grandeza sólo nos restan algunos sepulcros nobles, algunos sonoras rimas y la consabida leyenda. Fuimos, bastante tiempo, el país de la estatua sepulcral que habla en verso; gracias a Don Tancredo, somos el país de la estatua viva; el símbolo y la moraleja se complementarán cuando Don Tancredo, persuadido de que no gana para sustos, pase de figura arrogante y ociosa a modesto trabajador, y ponga la anunciada zapatería donde me comprometo a encargarme un par ¡Zapatero, a tus zapatos! ¡A la zapatería, a la lezna, al tirapié! ¡Oh, patria, *reina del valor*, eterna *Doña Tancreda* de la historia!

Que a Don Tancredo, si continúa, le costará la piel —esa piel no como la del calzado— propia, insustituible, no debe de ser para nadie dudoso. El problema de Don Tancredo, el problema de España; o mudar de vida, o sucumbir. En esto conformes todos los autores. La diferencia comienza aquí: mientras a Don Tancredo lo único que le salva es la inmovilidad, España —y perdone mi ilustre amigo Juan Valera, con toda su sabiduría— no debe permanecer inmóvil ni una fracción de segundo. Prefiero para ella las vueltas y revueltas de ardilla, que no serán de ninguna utilidad, pero revelan viveza a la quietud del cadáver.

Para Don Tancredo la salud está en parecer de piedra y no pestañear cuando se acerca el amator de Europa (vulgo toro). Contener la respiración, hasta suprimirla momentáneamente a guisa de buzo, no oscilar sobre el pedestal improvisado, que ni aun el viento haga flotar los pliegues del ropaje —y hay mil probabilidades contra una de que el bicho no se entera y se desvía, indiferente

y magnánimo, cual los leones de aquella felizmente acabada aventura que trocó, cambio y mudó el nombre del manchego hidalgo (debiéndose también en justicia, cambiar y trocar el de Don Tancredo por el del *Caballero de los Toros*)—. Piedra, Don Tancredo existe; hombre, Don Tancredo fenece. No nos sirva de modelo a los españoles el denodado oficial de obra prima. ¡Nos hace falta ser hombres y no piedras!

Su valentía no es grano de anís. Contemplar cómo asoma la fiera excitada, briosa, estar solo, blanco —¡y tan blanco!— de su sangrienta mirada, verla que se sorprende, se fija, se arranca, se aproxima, llega, envía la cálida baba al rostro del supuesto figurín de yeso, sentir el resoplido con que olfatea, el topetazo de sus morros pujantes; encontrarse acomodado entre los agudos cuernos como entre los brazos de un sillón. ¡Y qué diré si el toro en vez de mirar a la estatua de frente se coloca a sus espaldas!

Dícese que esta gracia, ya famosa, de Don Tancredo, ha sido realizada por otros —iba a escribir *infelices*— en varios circos de España y en América; y uno de los precursores, hallándose en facha, petrificado, sabedor de que el toro se encontraba en el ruedo, pero ignorando por dónde andaba, vio de pronto, en ambos costados, brotar unos agudísimos pitones que crecían, crecían... al mismo tiempo que percibió uno a manera de rudo almohadón que le brindaba asiento, colocándose de suyo donde era preciso. Y el sujeto —el Don Tancredo— tuvo la fuerza suficiente para no estremecerse hasta que los pitones menguaron, menguaron, a estilo de cuernecillos de caracol, y el testuz se echó atrás, y la fiera, juguetona, se marchó de allí, en busca de algo que se moviese, de algo colorado y bullidor.

Si se le pregunta a Don Tancredo la pura verdad, diría que no es el toro la alimaña más temible ¡Qué ha de ser! Por el toro —como Don Quijote por sus leones— probablemente Don Tancredo moriría en la cama. Hay otra mala bestia: el público. Del público formaba parte aquel inglés que seguía a Blondin en sus correrías a través de ambos continentes, para no perder el gustazo de presenciar su caída de lo alto de la maroma. Del público formaba parte aque-

**Si se le pregunta a Don Tancredo la pura verdad, diría que no es el toro la alimaña más temible ¡Qué ha de ser! Por el toro probablemente Don Tancredo moriría en la cama.**

#### Emilia Pardo-Bazán y de la Rúa-

**Figuerola** (La Coruña, 16 de septiembre de 1851-Madrid, 12 de mayo de 1921), condesa de Pardo Bazán. Novelista, periodista, ensayista, crítica literaria, poetisa, dramaturga, traductora, editora. Pionera del feminismo, en este artículo queda patente su visión reivindicativa, utilizando el curioso término «femenista». Entre su obra literaria destaca *Los pazos de Ulloa* o *La tribuna*. Como articulista, los reunidos en *La cuestión palpitante* la consagran como una de las impulsoras del naturalismo en España. En su labor como ensayista destaca *La revolución y la novela en Rusia* (1887) y *La mujer española* (1890).

lla vieja que, en *L'asommoir* (no traduzco por no contrariar a Cavia), no se quita de la ventana sino luego que el plumista rueda del alero a la calle. Del público forman parte los que capearon con sábana, para enfurecerle contra la blancura, al toro que Don Tancredo había de esperar, los que lanzaron a la cara del mismo, puesto en su pedestal, una naranja certera, que a poco le vuelca; los que disparan con cerbatanas guisantes secos a las pantorrillas; los que, en fin, van a la plaza con la esperanza, no secreta sino franca y tumultuosa, de ver enrojecido, impregnado en sangre, el níveo disfraz de la estatua viviente.

Después del toro y del público, el tercer enemigo de Don Tancredo es la imitación, la plaga del tancredismo, la epidemia de valor que cunde y se propaga. Vendrán, no diez, sino ciento, resueltos a hacer tanto y más; a esperar al bicho de blanco, de negro, de colorado, en pedestal, en silla, a cuatro pies; parados, moviéndose, bailando seguidillas. Quitadle al español el trabajo de discurrir cómo podrá ganarse el dinero; sugeridle una profesión romántica, fanfarrona, con goces de amor propio y vanidad; un toreo que no pide destreza, sino solo hígados..., y acudirán cual moscas al panal de miel. Tendremos cosechas de Tancredos, ya que a las Tancredas, por un escrúpulo delicadísimo, se las prohíbe arriesgar sus encantos y hacer una hombrada *femenista* (le llaman así) eclipsando las glorias de las arriesgadas novilleras entre las cuales descolló Martina García *la Fragosa*; de las monjas que torearon becerros con el santo hábito vestido; de la duquesa de Alba, doña Rosario Falcó a lomos del toro *Playero*, de Murube; de doña Brianda Pavón, que mató de un rejonazo a un toro muy guapo; de doña Rosalía Morales que trasteaba reses con la mantilla prendida; de la célebre *Pajuelera*, inmortalizada por una aguafuerte de Goya... y de tantas y tantas hembras como ilustraron los fastos del espectáculo más nacional, de allá cuando del feminismo no se había inventado ni el nombre. Tendremos, sí, cosechas de tancredos, los cuales perfeccionarán la idea del fundado tancredismo, haciendo alarde de esa insensibilidad y ese desprecio de la vida que caracteriza a los sectarios africanos y les veremos (a los de acá) torear al toro disfrazados de verde prado, envueltos en fresca hierba para mejor atraer a la res y que se los pazca, antes de engancharles bonitamente por la axila; o forrados en corcho, a fin de que el bichote les tome por alcornoques (alguien dirá que el forro sobra) o quien sabe si metidos en el cuero de una vaca, recordando el mito de Parsifae... digo, recordando no, porque en la plaza ¿Quién sabe de brujerías cretenses y cuentos de viejas?

Así Don Tancredo habrá venido, más que a ostentar la propia bizarría, a prestar unidad, a infundir una dirección segura a nuestros alientos, a las corrientes de nuestro heroísmo. Obra colectiva, no arresto lírico, algo que radica en las entrañas de la raza. Y el francés viajero que celebró en verso a un diestro español comparándole al Cid Campeador (el cual también toreaba, esto sí que nadie lo ignora) se encontrará apuradillo y tendrá que comparar a Don Tancredo con Bernardo del Carpio o Hernán Cortés. ●

# Don Tancredo

Diario *La Opinión* (Madrid), año IV, núm. 712.  
29 de enero 1901.

**A** firma *La Correspondencia de España* en uno de sus ecos políticos de anoche, que el Sr. Silvela ha hecho últimamente algunas gestiones para conseguir la aproximación a su política del duque de Tetuán y sus amigos, añadiendo, que al ser preguntado aquel acerca del resultado de sus trabajos, se expresó sintéticamente en estos términos: —¡Tetuán!... Nada; inconvencional. Es el Don Tancredo de la política. Sea invención de algún reporter bien humorado, háyala dicho o no el ilustre jefe del partido conservador, la frase, encaja como de molde, a la situación especialísima en que viene colocado el Duque de Tetuán—, salvo que el Rey del Valor se expone constantemente a los caprichos de las reses bravas en mitad de la Plaza de Toros, mientras el exministro de Estado solo da cuenta de su persona alguna que otra vez en las columnas de los periódicos, para repetir la eterna cantinela de que él está donde estaba, y que prestaría su concurso a cualquier Gobierno que satisfaga las aspiraciones del país, pero sin comprometerse a nada, sin soltar prenda y sin aceptar las responsabilidades del Poder, a menos de no encargarse de formar Gabinete y de que se le reconozca beligerancia como jefe supremo de secta. Pero tratemos la cuestión en serio, ya que el Duque de Tetuán nos merece todo linaje de consideraciones, y ya también porque a su lado se hayan personas tan respetadas y queridas de nosotros, como el Sr. Navarro Reverter, llamado por su ilustración y por sus condiciones de inteligencia a emplear sus iniciativas en bien del Estado y del partido conservador. El Sr. Silvela, animado de un patriótico deseo de reconciliar á todos los elementos afines, ha procurado en diferentes ocasiones el concurso del Duque de Tetuán. Se le han ofrecido carteras y se puso a disposición la Presidencia del Senado al fallecimiento, de Martínez Campos que la ocupaba. Y tan lejos hubiera ido el Sr. Silvela en el camino de las concesiones generosas, que tal vez llegara a transigir con el Duque, dando a este facilidades para su acceso a la Presidencia del Consejo sin regatearle el apoyo incondicional de la mayoría parlamentaria, siempre que la misma quedase bien ponderada en el Gabinete. ¿Por qué el señor duque se mantiene en sus trece? Ya ha podido convencerse de que la concentración que buscara, aliándose con el Sr. Romero y con las dos o tres disidencias del partido liberal, le salió, por absurda, fallida. Los gobiernos circunstanciales no tienen razón de

**Carlos Manuel O'Donnell y Álvarez-Abreu**, duque de Tetuán (Valencia, 1 de junio de 1834 - Madrid, 9 de febrero de 1903), militar y político, ministro de Estado con la regencia de María Cristina y con Alfonso XIII. Miembro de la Unión Liberal, será elegido diputado a Cortes en las elecciones de 1863, 1864 y 1865. Defensor de la Revolución de 1868, sería nombrado Mayordomo y Caballerizo mayor por Amadeo I. Tras el sexenio revolucionario, será elegido senador por el Partido Conservador en 1876, desempeñando en diversas ocasiones el cargo de ministro de Estado.

ser sino en circunstancias extraordinarias, en época de revolución activa o cuando todo anda manga por hombro y en perturbación la vida del Estado; pero no en modo alguno, dentro de la función reposada del régimen, cuando el Gobierno ha de ser la encarnación genuina de las Cámaras, al mismo tiempo que tener la confianza del alto Poder moderador. ¿Es que el señor duque de Tetuán pretende formar Gobierno, sustituyendo en la jefatura del partido conservador al Sr. Silvela? Pues, eso, no puede ser, es imposible que suceda. No negaremos que la Corona le llamase un día dándole tal encargo, pero, probablemente, si buscara ministros dentro del partido, a título de conservador, le ocurriría lo mismo que le ocurrió a Alonso Martínez en otro tiempo, con relación a Sagasta. Las jefaturas no se otorgan al que las pide; surgen espontáneamente y por aclamación, en favor de quien menos las demanda. Más claro. Había de querer con toda su voluntad y sinceramente abdicar la suya el Sr. Silvela en obsequio al duque de Tetuán, y no lo conseguiría. A lo sumo, podría llegarse a la liquidación de las fuerzas conservadoras disolviéndolas y anulándolas como instrumento de Gobierno, pero nunca a restablecer entre todas ellas la armonía y la concordia, que es el término a que debemos aspirar. Déjese, pues, el duque de vacilaciones y devaneos, y cuando él por incompatibilidades de humores no quiera subordinarse a la jefatura del Sr. Silvela, disuelva su grupo y releve a sus amigos de seguir viviendo políticamente como el alma de Garibay, para que se orienten y tome cada cual el puesto que le corresponde en las filas. Todo, cualquier cosa, menos que actúen de Tancredos. ○

# El tancredismo

Diario *Nuevo Mundo* (Madrid), 10 de abril 1901.

**J**usto es reconocer que el tancredismo ha reanimado mucho la fiesta taurina, tan decadente en estos últimos años por culpa de los toreros y de los toros, que van siendo ¡ay! cada día peores.

Don Tancredo ha conseguido despertar el entusiasmo del público gestionando reses bravas, y yo creo que, á la vuelta de cinco ó seis años, el tancredismo habrá dado al traste con la tauromaquia. Lo cual no tendrá nada de particular, porque sabido es que en España el verdadero aficionado va á los toros por si hay *hule*, y cuando no lo hay se desespera.

Y como las gentes han visto que el torero corre y se defiende con la capa, y que Don Tancredo permanece inmóvil sobre el pedestal cuando el toro acomete, han dicho para sus adentros:

—Pues, señor, entre Mazzantini, que esquiva las cornadas, y el hombre estatua, que las espera tranquilo en medio del redondel, me quedo con éste.

Y Don Tancredo es actualmente la víctima de moda, proclamado con justicia como *rey del valor*.

Yo admiro á ese hombre que tiene la suficiente fuerza de voluntad para no moverse cuando el toro le olfatea por la espalda, y me asombra la confianza que tiene en que no moviéndose no hay peligro ninguno.

El toro está demostrado que ataca cuando le parece bien, sin que sirva de nada la inmovilidad.

Y si no ahí está el caso del ciego, aquel que, parado en medio de la calle, decía suplicante:

—Hermanitos, ¿quién quiere pasarme á la otra acera, ¿que no veo?

Y no había terminado de decirlo, cuando de repente llegó un toro y ¡zas! de un topetazo plantó al mendigo en la acera de en frente haciéndole exclamar:

—Hermanito, no hay que empujar de ese modo...

Veán ustedes, pues, como eso de que la inmovilidad evita la cogida, es un cuento tártaro.

En el campo los toros embisten muchas veces á los postes del telégrafo, y el mismo Don Tancredo se vió el domingo pasado en las astas del toro á pesar de su serenidad. Y lo que te rondaré morena.

Porque, según tengo entendido, todos los días de fiesta van á la plaza unos cuantos salvajes provistos de tiradores de goma y, mientras Don Tancredo está realizando su arriesgada suerte, ellos sé entretienen en lanzarle perdigones á las

**Carlos Crouselles** (1878-1907), escritor bohemio, periodista inclasificable y libretista de piezas cómico-líricas, se subió a un burro en 1906, en compañía de Javier Bueno, y emprendió en 1906 un viaje a París cuyo periplo publicó por entregas en el diario *España Nueva* que lo convirtió en personaje popular. Tras cometer un crimen pasional, se suicidó en 1907.

pantorrillas con objeto, sin duda, de que el pobre hombre pierda la calma y el toro le destripe.

Menos mal que el *rey del valor* se pone ahora unas medias de goma y así ya puede soportar las descargas.

Estas brutalidades son enormes, pero carecen de novedad, pues en Valencia Don Tancredo sufrió una cogida porque un espectador le dio tal naranjazo en la cabeza que le hizo caer del pedestal cuando el toro estaba delante. Y es que hay muchos que creen que por diez reales que les cuesta el billete tienen derecho a ver a Don Tancredo por fuera y por dentro.

\*\*\*

Desde que el *hombre de piedra* salió por primera vez a la plaza, son muchos los seres que se han sentido con valor suficiente para rivalizar con él. Entre estos competidores ¡asómbrense ustedes! figura una mujer, Mercedes del Barthe, cuyo retrato ofrecemos hoy a los lectores de *Nuevo Mundo*. Mercedes del Barthe es una parisiense de veinticinco años, muy simpática, muy inteligente, de agradable conversación.

Esta señorita pertenece a una distinguida familia francesa; habla perfectamente el francés, el inglés, el alemán, el ruso y el español, y conoce casi toda la literatura clásica y la contemporánea.

Cuando tenía dieciocho años, sus padres, que deseaban que fuera monja, la encerraron en un convento próximo a París; pero Mercedes era refractaria al claustro y una noche huyó descolgándose desde una ventana con unas sábanas que previamente había unido atando unas con otras.

Con un valor excepcional y con una abnegación sin límites, resolvió ser libre desde aquel momento y emprendió un viaje a pie y sin dinero alrededor del mundo. Durante algún tiempo la señorita del Barthe, que es una excelente actriz, se ganó la vida representando comedias y óperas cómicas del repertorio francés, y en Alemania, en Inglaterra, en Rusia, donde quiera que escucharon su excelente voz y admiraron su talento, los elogios fueron unánimes e infinitos los agasajos. Pero como a Mercedes la sugestionaba el peligro y goza cuando su vida corre algún riesgo, no tardó en abandonar las tablas y hace dos años debutó en el circo de Lyon bailando la danza de Miss Fuller dentro de una jaula donde había la friolera de siete leones. Hace un año nada más que se dedica al tancredismo y ya ha realizado esa suerte en Barcelona, Valencia, Castellón y Gandía.

Al público madrileño se presentará, probablemente, dentro de unos días en la plaza de toros de Tetuán. *Doña Tancreda* no da importancia ninguna al hecho de permanecer inmóvil delante de un toro. Y tiene razón.

Después de haberse dado unas pataditas entre siete leones, el tancredismo es un juego infantil. ●



Mercedes del Barthe.

Doña Mercedes en su pedestal.

# Don Tancredo

Revista *España Nueva* (México). 12 de agosto 1950.

Los corresponsales extranjeros en España suelen hacer observaciones curiosas y desconcertantes. Uno de ellos, el de la Agencia France Press, señala, por ejemplo, que en las corridas de toros que se celebran allí no se ven ya, como en otros tiempos, a imitadores de Don Tancredo. Es cosa notable que un corresponsal extranjero, dedicado a hacer el inventario de todas las cosas que faltan en España, desde la libertad hasta el pan blanco, haya notado que, además de todo eso, faltan también los Don Tancredos. Acaso el periodista francés creyó antes de ir a España que en nuestra tierra era cosa corriente el ejercicio tancredil y que abundaban allí los ciudadanos que hacen de estatua sobre un pedestal y aguantan tranquilamente las embestidas de los toros. Quizá tal referencia la tendría dicho corresponsal de cualquier amigo francés que, en algún pasado viaje, nos veía así a los españoles, del mismo modo que Musset vio en Barcelona a la famosa «Andalouse au sein burra». Si no, ¿cómo se le podría ocurrir a un francés notar ahora la falta de los Don Tancredos en España?

Además: ¿es cierto que ya no hay Don Tancredos en España? ¿O la verdad es que todos los españoles son ahora auténticos Don Tancredos que resisten impasibles las acometidas del marrajo franquista? ¿El corresponsal francés no ha visto a los Don Tancredos porque realmente no los hay o porque, al ser toda España un inmenso Don Tancredo, no ha notado la presencia particular de ninguno de ellos?

Para comprender la confusión en que puede haber incurrido el periodista galo, conviene recordar bien quién era Don Tancredo, qué es lo que significa como figura representativa de España y cuál era su verdadera personalidad humana y simbólica.

Como personaje de carne y hueso, don Tancredo López era un valenciano, de Benaguacil, si no recuerdo mal, que ideó la suerte taurina más española que sea posible imaginar: la de aguantar a pie firme, vestido de estatua, los derrotes de la fiera. En el fondo un español no es sino un hombre condenado a aguantar impasible los derrotes de la adversidad. En la época en que Don Tancredo comenzó por las plazas de España su arriesgado ejercicio estático, hacía pocos años que nuestra patria había sufrido impertérritamente una terrible embestida: la del desastre del 98, a consecuencia del cual unos hombres ilustres que luego formaron involuntariamente la llamada Generación del 98, se dedicaron a

escribir libros amargos y a colaborar en diarios y revistas, mientras que don Tancredo López, por su parte, se dedicó a interpretar a España en los ruedos de las plazas de toros. La tragedia de España es, como se sabe, la frustración de todos sus impulsos libertadores, la impotencia ante el cruel destino, y esto lo interpretó Don Tancredo quedándose impávido ante el toro, o sea ante el hado adverso. El español era en aquel tiempo el hombre que resistía las acometidas no solo de los hechos históricos más aciagos, sino también de la cesantía, del casero, del sastre, del zapatero, de todos los proveedores españoles en fin, que a su vez tenían que hacer frente a las acometidas del cliente español que, por su parte, no podía pagar.

Así unos españoles se dedicaban al tancredismo frente a otros, los cuales tienen también que practicarlos frente a aquellos, y toda España era como una enorme estatua blanca montada en su pedestal, haciendo frente serenamente a los dramas grandes y chicos de la vida. La intuición de Don Tancredo al simbolizar ese momento español fue sencillamente genial. Su arte floreció, por cierto, en la época del toreo bufo, pero no tenía en realidad nada de bufo. Era, por el contrario, trágico, desgarrador, segismundesco. El hombre todo vestido de blanco, con un traje como de alguacilillo que fuese a tomar la primera comunión y tocado con un sombrero, también blanco, de mariscal napoleónico, plantado, con los brazos cruzados, sobre su pedestal, y esperando sin pestañear los derrotes de la fiera cornúpeto, parecía decir no ya: «¡Venga el torito!», sino: «¡Vengan penas y sufrimientos y desventuras!». Don Tancredo era así la pura imagen del español impávido ante su desgracia. Su figura alegórica superaba en mucho las proporciones de su ser físico y real. Por eso

**La tragedia de España es, como se sabe, la frustración de todos sus impulsos libertadores, la impotencia ante el cruel destino, y esto lo interpretó Don Tancredo quedándose impávido ante el toro, o sea ante el hado adverso.**

podía soportar sin inmutarse las mayores adversidades. No era ciertamente la más temible la del toro al embestir, sino a veces la del público, formado por otros Don Tancredos con movimientos, pero igualmente impasibles ante su propia tragedia.

Una vez, por ejemplo, varios amigos suyos de su mismo pueblo, para celebrar los triunfos de Don Tancredo, le ofrecieron una paella. Después de la comida tenía que actuar el «rey del valor» en la plaza de toros de Benaguacil, y cuando en plena laboriosa digestión, Don Tancredo, vestido de blanco, se plantó en el pedestal y el astado enemigo salió del toril lanzándose recto contra él, sus

compañeros de paella empezaron a dispararle, con potentes tiradores de goma, descargas de perdigones. Don Tancredo aguantó las perdigonadas sin moverse, como si fuera una estatua de verdad, o más bien, como si fuera no un Don Tancredo, sino dos Don Tancredos: uno ante el toro y otro ante el público de amigos y paisanos. Nunca su imagen de español impasible ante la adversidad había adquirido calidades tan sublimes. Jamás su estatua había sido una representación tan auténtica de la España sometida por todas partes, pero firme ante la fatalidad.

Todo ello ocurría en la época en que las tragedias del español eran tragedias mínimas comparadas con las que ha tenido que sufrir después. Pero así, cuando llegó el momento franquista, la impavidez española ante el peligro asombró al mundo. Era la pura actitud del héroe y del mártir, del hombre que no da un paso hacia atrás ni para su salvación, del hombre inerme, solo ante la fiera y ofreciendo el ejemplo imperecedero de su estoicismo.

Al ruedo ibérico jamás había saltado hasta entonces un marrajo de peor ralea ni más feroz y criminal que Franco. Y ante la magnitud de la fiera se sublimó la figura impasible del español sobre el pedestal de su propia gloria. Todavía hoy, aun cuando algunos senadores norteamericanos y otros mandrines dispares con sus tiradores perdigonadas de dólares para ayudar a Franco, o sea, al toro que embiste.

El corresponsal francés que advierte ahora la ausencia de Don Tancredos de las plazas de toros españolas no ha sabido ver, sin duda, el gran símbolo español del pueblo ante las acometidas de Franco. Abandonado por todos, solo en medio del ruedo ibérico, aguantando sin pestañear los arranques del innoble bruto, nuestro pueblo representa la más sublime imagen del valor callado frente al cruel ensañamiento de la bestia feroz. Toda España es una inmensa y excelsa estatua blanca, impávida, aun después de los terribles desgarrones hechos en su carne por los cuernos del marrajo ese de Franco.

**Carlos Esplá Rizo *El valijero*** (1895, Alicante, 1971, México DF). Periodista exiliado tras la guerra civil, había trabajado en Valencia para el diario republicano *El Pueblo*, fundado por Vicente Blasco Ibáñez, y dirigido por Félix de Azzati. Abandonó Valencia y se marchó a París en 1923, donde conoció a Eduardo Ortega y Gasset, Corpus Barga, Julián Gorkin, y León Hollín. Trabajó como corresponsal de *El Pueblo*, *Las Provincias*, *El Luchador* y *Diario de Alicante*. Sus artículos y corresponsalías empezaron a gozar de gran prestigio internacional y se publicaron en los principales diarios españoles (*Heraldo*, *La Voz*, *La Publicidad*, *El Liberal*, *El Sol*, *Crisol*, *La Calle*, *La Vanguardia*), franceses (*Le Quotidien*, *L'Humanité* y *L'Œuvre*) e italianos (*Il Corriere degli Italiani*).

Con la proclamación de la República, fue nombrado gobernador civil de Alicante. Fue nombrado subsecretario de Gobernación (1931-1933) y presidente de la Comisión de Transferencias del Estatuto de Cataluña, para ocupar unos años más tarde el puesto de subsecretario de la Presidencia (1935-1936). En 1935 junto a Luis Bello, fundó el periódico *Política*, órgano de expresión de Izquierda Republicana. Durante la Guerra Civil, Esplá ocupó la cartera de Propaganda (1936-1937) y centró sus esfuerzos en la difusión de la cultura y la causa republicana. Exiliado en México, trabajó como traductor y cronista de varios periódicos mexicanos con el seudónimo de *El Valijero*.

# El pedestal y la estatua

Magazine *Sábado Gráfico* (Madrid), 1964.

**R**ecorriendo tenderetes de libros viejos cayó en mis manos un libro del que fue famoso novelista en su tiempo, José López Pinillos, que firmaba con el seudónimo de Parmeno. También escribió dramas. Y hacía periodismo, escribiendo crónicas y reportajes. Este libro es un conjunto de reportajes o crónicas taurinas. *Lo que confiesan los toreros* es el título. Y nos hablan, en sus páginas vivísimas, entre otros, Belmonte y Joselito, Vicente Pastor, Rafael el Gallo, Ricardo Bomba... Y aquel sorprendente Don Tancredo (apellidado López), autodenominado *Rey del Valor*, que inventó la célebre mojiganga que lleva su nombre, y que cuando esta se hizo famosa, multiplicándose en sus imitadores, inventó otras, como la de «el hombre hierba», que esperaba al toro disfrazado de arbusto verde y tocando un cencerro pastoril. Pasó este Don Tancredo de la aparente inmovilidad de la piedra, pues primeramente inventó un disfraz de estatua, a la flexibilidad fingida de una rama cubierta de hojas. Y de los dos modos pretendía engañar o burlar al toro; empezando por engañar su propio miedo con esa prueba de valor.

Otras veces escribí o describí el simbólico sentido que a mi parecer alcanzaba la estupenda invención taurina de este Don Tancredo. Y le dediqué un largo ensayo filosófico al sugerente significado de su mojiganga. Pues en la tradición viva de los espectáculos taurinos Don Tancredo, aun sin saberlo él, prolongaba la de las famosas mojigangas que se hacían en los ruedos, alternando con lo que, poco a poco, constituyó lo que llamaríamos el «canon» de una corrida de toros. Nada más contrario, por consiguiente, de la significación de la fiesta y juego y arte de toreo, que este *no torear* del Rey del Valor Don Tancredo; lo mismo enmascarado de estatua de piedra que de verde pasto para el toro; pues, en ambos casos, se trataba de burlar al bravo animal engañándole de uno u otro modo. Por esto creo que fui el primero en describir el «tancredismo» como definición de antitoreo; afirmando que el toreo degeneraba hasta negarse a sí mismo por esa quietud o paralización de sus «suertes» que aproxima del Don Tancredo al torero que las ejecuta agarrotándose o paralizándose –por miedo, aunque con la apariencia del valor–, como lo hacía el inventor de aquella mojiganga. Llamé «tancredismo» a esa degeneración del toreo por la paralización progresiva de sus «suertes». Y hasta señalé esta apariencia significativa o alegórica de la situación social y política de España en nuestro tiempo. De 1930 a 1936 escribí y publiqué mi *Arte del birlibirloque* y mi *Estatua de Don Tancredo*. En ambos escritos míos se planteaba la problemática viva y duradera de lo español por las significativas

apariencias del fenómeno taurino. Política y toros eran, entonces para los españoles, cosas de equivalente o análoga significación; inseparable en sus interpretaciones recíprocas. Y así lo afirmaba con gran tino polémico en sus crónicas (reunidas en un libro de ese título, *Política y toros*) el admirable escritor Ramón Pérez de Ayala. Data este libro de 1917. Coincide en su fecha con este otro que tengo ante los ojos de Parmeno: *Lo que confiesan los toreros*. Fue esta fecha crítica en la historia española contemporánea, como en los anales del toreo. La situación política y social de España adquiriría por aquellos años, que esta fecha de 1917 señala con singularidad, una, como precipitación, en el tiempo, coincidiendo la decadencia periclitante del régimen político de la Restauración con el auge y apogeo visible de las corridas de toros, a cuyas dos figuras culminantes (Joselito y Belmonte), acompañadas de otras (Bomba, Pastor, el Gallo, Gaona...), se añadía una literatura que me atreveré a decir correspondiente en lucidez o luminosidad espiritual, en perfección de estilo.

Por aquellos años llegaba a su madurez mejor los poetas y escritores del posnoventa y ocho. Y aun los mejores del noventa y ocho mismo. Recordemos sus nombres: Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, el citado Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, que eran, entonces, las figuras –como los toreros que cito–, y del mismo modo, en el teatro, alcanzaban su más alto nivel Benavente, los Quintero, Arniches. Del mundo político, en gravísima crisis agónica, eran todavía ejemplos vivos de integridad moral y de elegantísima conducta democrática, parlamentaria, otras figuras (diría que también muy toreras), como las de don Antonio Maura, Pablo Iglesias, Canalejas, Alba, Dato, Cambó, Bergamín, Sánchez Guerra, Ossorio... Todo aquel mundo político vivo –y yo diría que tan torero– lo que no quiso, en modo alguno, fue *tancredizarse*. No quería eludir el peligro mortal que le acechaba con ninguna farsa o mojiganga de valor. Después... empezó en la política, como en los toros, la influencia paralizadora general progresiva del tancredismo, que, en definitiva, consiste en enmascarar de valor el peor miedo. El miedo a la vida y a la verdad. ¿Y ahora? «Hay que ver a Don Tancredo subido en su pedestal», cantaba el estribillo popular zarzuelero. Ahora vemos, de un lado, a Don Tancredo, y de otro, su pedestal. Como también ¡ay!, estamos viendo a los santos sin sus peanas. Y hasta cómo se sigue adorando a los santos por sus peanas vacías. ●

**Después... empezó en la política, como en los toros, la influencia paralizadora general progresiva del tancredismo, que, en definitiva, consiste en enmascarar de valor el peor miedo. El miedo a la vida y a la verdad.**

**José Bergamín** (Madrid, 30 de diciembre de 1895-Fuenterrabía, Guipúzcoa, 28 de agosto de 1983), ensayista, dramaturgo, poeta. Exiliado por la Guerra Civil a Iberoamérica (México, Venezuela, Uruguay), es autor de algunos de los más reconocidos ensayos taurómicos: *La claridad del toreo* (1987), *La música callada del toreo* (1989) y *El arte de birlibirloque* (1961).

# Rajoy o quién mató a Don Tancredo

Diario *El País* (Madrid), 3 de junio 2008.

Las escaleras que conducían al asiento de Pedro Sánchez debieron parecerle el Gólgota a Mariano Rajoy. No podía sustraerse al trance de la felicitación. Y recorrió el trayecto con la agilidad de atleta crepuscular que imprime cada mañana a los ejercicios de tonificación. Sánchez lo esperaba de pie. Y remarcaba la distancia jerárquica en el saludo. Se dieron la mano con la frialdad patibularia de la víctima y del verdugo. Rajoy buscaba la escapatoria y se ruborizaba. No solo dejaba de ser presidente del Gobierno. Entregaba la espada al mayor adversario y a la persona que acaso más detesta. Aquel niñato que lo llamó indecente en televisión y que renegó de su investidura –no es no–. Y que regresó a la escena del crimen para cobrarse el alma del político inmortal.

Hubiera preferido Rajoy un desenlace menos humillante y traumático, sobre todo porque la experiencia de capitular delante de Sánchez ha profanado los prodigios homeostáticos que hicieron del señor de Pontevedra –realmente nació en Santiago– un político de inverosímil capacidad de amortiguación y de insólita resiliencia. Rajoy era el junco que se pliega en la riada, la reencarnación de Buda en la contemplación del cielo estrellado y el toro de Guisando en su antigua rocosidad, aunque la referencia taurina que más reflejaba su prodigioso inmovilismo fuera Don Tancredo, cuya reputación de estatua viviente convirtió al maestro valenciano, don Tancredo López, en un fenómeno de enorme popularidad a caballo del siglo XIX y XX, partiendo de una actuación ante el toro Espantavivos donde expuso su tauromaquia de quietud y ensimismamiento.

El dontancredismo de Rajoy era descriptivo de su pasividad creativa. Igual que un monje taoísta, el expresidente del Gobierno –impresiona escribirlo así– se había demostrado que no convenía intervenir en la naturaleza de los hechos. Se propuso dejar que se manifestaran por sí solos. Su puro, su Marca. Sus horas de televisión en el ciclismo y el tenis. Su Real Madrid. Sus dos hijos. Su discretísima mujer. Y su posición de temible autócrata.

## CAIMÁN DURMIENTE

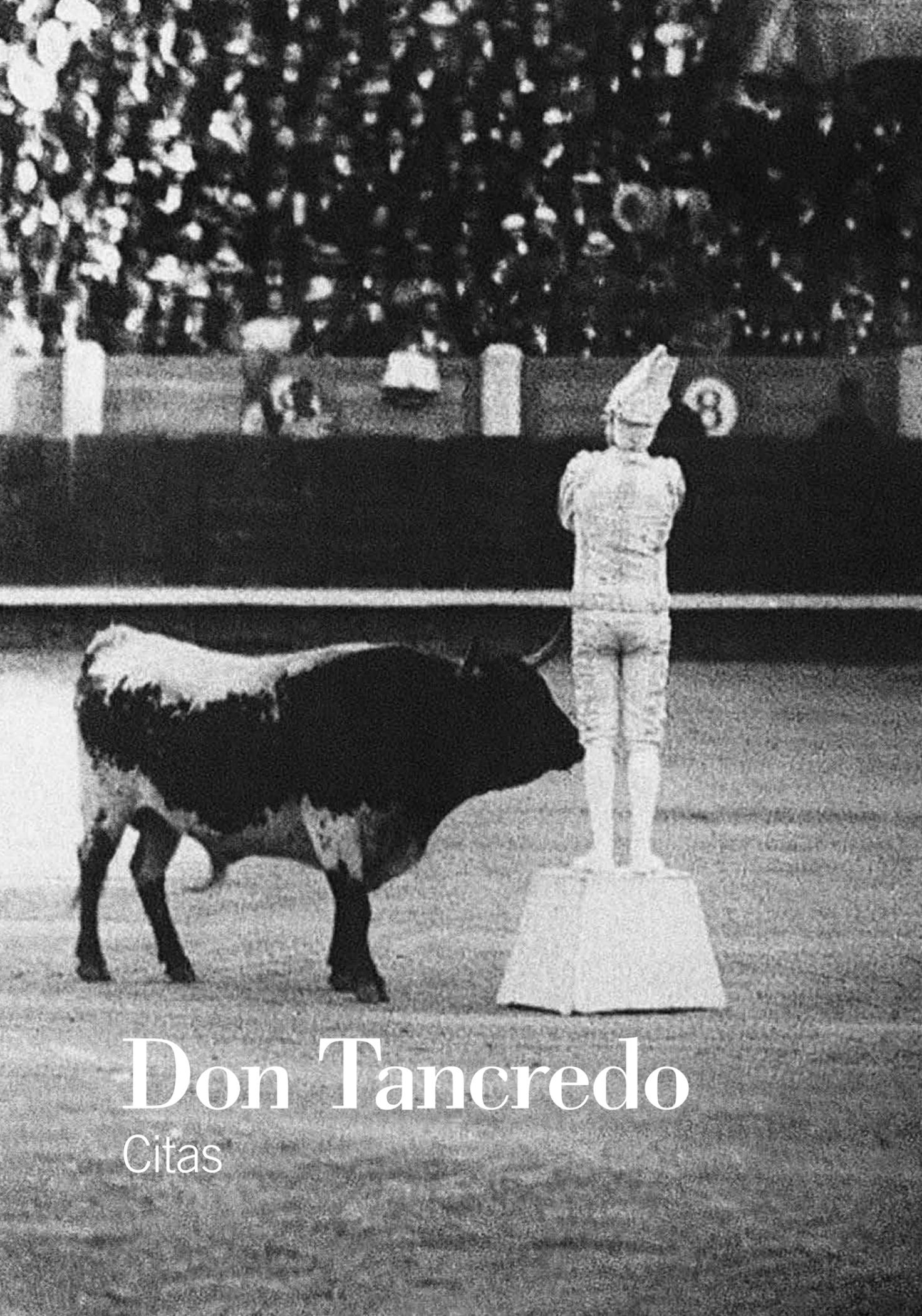
Rajoy no fue nunca el ave del paraíso, sino el caimán que se mece dormido y durmiente en el agua hasta que el hambre despedaza de una dentellada a las criaturas descarriadas. Y no solo los adversarios naturales, sino los ministros y colegas que se sustrajeron a la lealtad (Soria, Margallo, Gallardón).

Rajoy ha logrado desconcertar a su propia grey. No terminan de explicarse que se abandonara a beber y a fumar en la barra de un bar ni que eludiera el cataplasma de la dimisión. Hubiera sido la manera de ganar tiempo. Y de evitar la entrega de la Moncloa. «Por eso nos sentimos traicionados», condescendía un allegadísimo colaborador. «Su sentido de Estado tenía que haber prevalecido. Yo no reconozco a Rajoy en ese comportamiento. Ni la espantada al restaurante ni la pasividad ante Sánchez. Las últimas horas de Rajoy han sido irreconocibles».

Puede que hubiera llevado demasiado lejos el dogmatismo de don Tancredo López. El relato alegórico sobrentiende que las últimas cornadas se las ha pegado a Rajoy la resurrección extemporánea de Pedro Sánchez, pero hay una lectura freudiana mucho más atractiva, sugerente y verosímil que relaciona la caída del presidente con la responsabilidad de Aznar, comandante en jefe del fuego amigo, feroz antagonista. Los escándalos de corrupción descritos en la sentencia de la Gürtel corresponden a la edad del aznarismo escurialense. Y definen una cultura del pelotazo, de la comisión y el cohecho que ha sepultado a Rajoy como la resaca de una antigua marea. Los tiempos y las sombras de Aznar han desmoronado el marianismo. No puede desvincularse Rajoy de aquellos esqueletos porque él mismo proviene del lodazal y porque él mismo confirmó a Bárcenas en la tesorería, pero la autopsia del cadáver político admite tantas cuchilladas como el asesinato colectivo del Orient Express: la traición del PNV, el veneno de efecto retardado de Aznar y el golpe de gracia de Sánchez. Dirá Rajoy que estas cosas pasan porque tenían que pasar. O lo que no tiene arreglo no se puede arreglar, perogrulladas de un estilo político sin épica ni vanidad que le permitió identificarse con la «gente normal». Un presidente humano, entrañable y hasta «bailongo» –así lo definió Soraya Sáenz de Santamaría– que se creyó invulnerable y que ahora palidece como la cal de Don Tancredo.

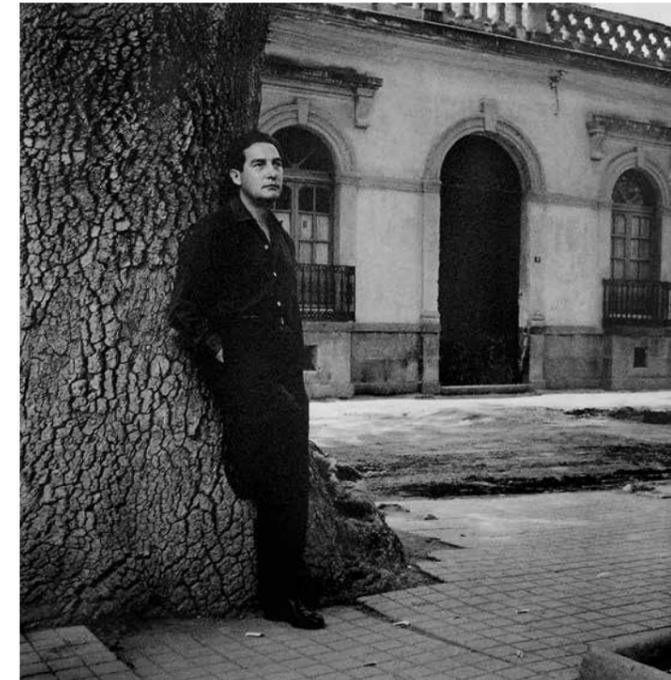
El relato alegórico sobrentiende que las últimas cornadas se las ha pegado a Rajoy la resurrección extemporánea de Pedro Sánchez, pero hay una lectura freudiana mucho más atractiva, sugerente y verosímil que relaciona su caída con la responsabilidad de Aznar.

**Rubén Amón** (Madrid, 1969), escritor y periodista (*El Mundo*, *El País*, *A3*, diversos programas radiofónicos...) Corresponsal 12 años en Roma y París. Tiene publicados libros sobre ópera, fútbol, toros, arte o política. Además participa en tertulias radiofónicas y televisivas en diversos programas de *A3 Media*.



# Don Tancredo

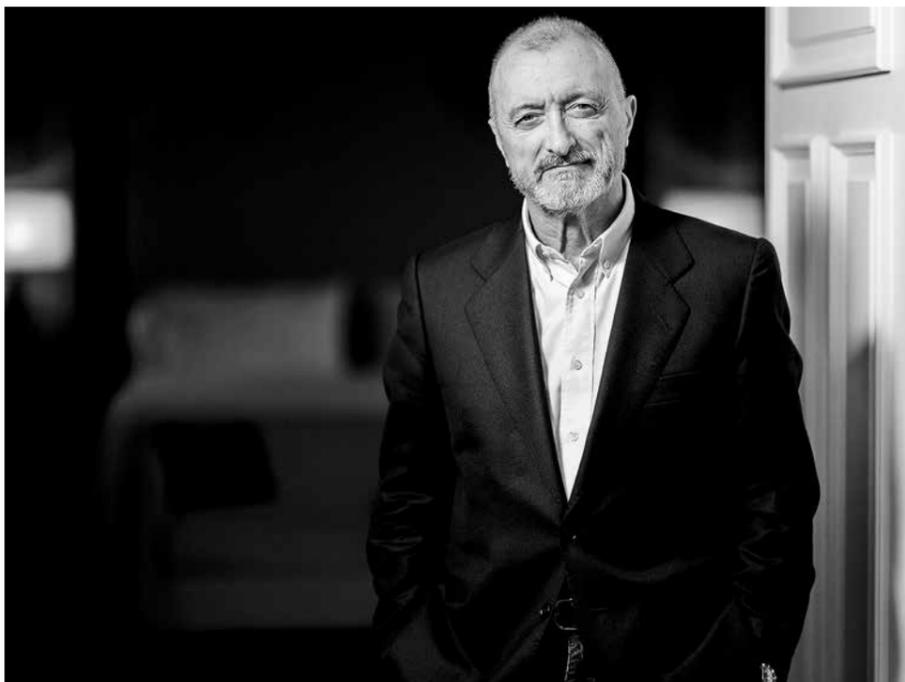
Citas



[...]

**M**e tiendo en la cama pero no puedo dormir. Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con un que duermen los objetos cuyos dueños se han muerto o se han ido de pronto y para siempre, sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula. Mis ojos palpan inútilmente el ropero, la silla, la mesa, objetos que me deben la vida pero que se niegan a reconocermé y compartir conmigo estas horas. Me quedo quieto en medio de la gran explanada egipcia. Pirámides y conos de sombra me fingen una inmortalidad de momia. Nunca podré levantarme. Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo. No estoy aquí. Nunca me he movido de este lecho. Jamás podré levantarme. Soy una plaza donde te embisto capas ilusorias que me tienden toreros enlutados. Don Tancredo se yergue en el centro, relámpago de yeso. Lo ataco, mas cuando estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. Embisto de nuevo, bajo la rechifla de mis labios inmensos, que ocupan todos los tendidos. Ah, nunca acabo de matar al toro, nunca acabo de ser arrastrado por esas mulas tristes que dan vueltas y vueltas al ruedo, bajo el ala fría de ese silbido que decapita la tarde como una navaja inexorable [...].

Octavio Paz. «Trabajos del poeta» (1949)



Manolete y Ramón Gaya.

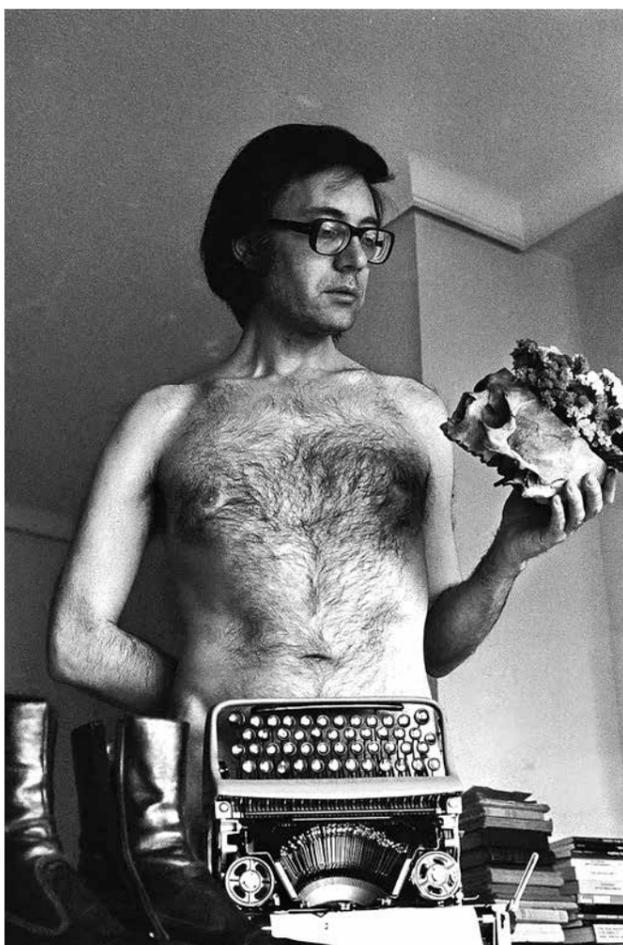
A veces, la calle, la vida, parecen un montaje artístico surrealista, o un *happening* lúdico-procesual, o como se llame eso ahora. Quiero decir que uno está a lo suyo, y de pronto puede verse metido en un espectáculo taurino-musical digno del Bombero Torero. Con la diferencia notable de que, hasta hace poco, la gente manifestaba su extrañeza, hilaridad o indignación, y a veces tomaba cartas en el asunto para ponerle coto o reclamar, en casos extremos, la presencia de la autoridad competente. Ahora, lo que procuramos es quedarnos como Don Tancredo: aquel personaje de la España antigua que, vestido y empolvado de blanco, se sentaba en una silla en el centro del ruedo, inmóvil, mientras el toro le daba vueltas alrededor, sin embestir, tomándolo por una estatua. Y es a la manera de Don Tancredo como nos quedamos a menudo, mirando al tendido, en la esperanza de que no se fijen en nosotros y podamos escurrir el bulto. Con esa intención, hasta orillamos la infamia. Un anciano puede ser asaltado en la calle sin que los transeúntes movamos un dedo, o una mujer verse acosada en el metro por un miserable mientras todos miramos por la ventanilla u hojeamos el periódico. Preferimos no meternos en camisas de once varas. [...]

Don Tancredo en la peluquería. Revista *El Semanal* - 14/8/2005

[...]

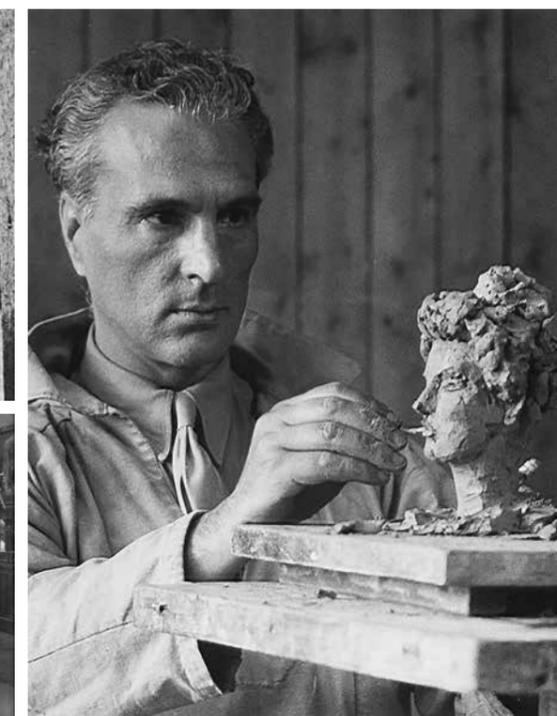
La personalidad de Manolete, en cambio, no actuaba dentro del arte del toreo, sino fuera, sin duda al lado mismo, pero fuera, o mejor, la personalidad de Manolete estaba siempre, no actuaba nunca. Ésa era su aristocracia, no actuar, no hacer, o sea restarle, quitarle acción a lo que hacía, a lo que no tenía más remedio que hacer para no quedar inmóvil, porque quedarse inmóvil –como don Tancredo– hubiera sido una explotación plebeya, presuntuosa de su aristocracia. Manolete no podía ser un Don Tancredo –Don Tancredo era lo contrario de una persona, de un ser, puesto que era una estatua; y había escogido ser estatua, el sentirse nadie–, porque la inacción de Manolete estaba llena de vida, de espíritu, es decir, llena de persona. Manolete no es, en este sentido, figura única, pues todo el arte español parece aspirar a esto, a no hacerse, a valer –eso sí– sin necesidad de hacerse. Eso es, quizá, lo que ha dado a la mayoría de nuestras obras de creación esa existencia tan desordenada, tan defectuosa, ya que son obras nacidas más bien a disgusto, nacidas sin querer, y eso mismo es lo que ha ocasionado en el extranjero una incomprensión tan grande de todo lo español.

El texto de Ramón Gaya aparece en *Revista Quites* nº 1, (Valencia, 1982)



**L**uis del Olmo, en una de sus audacias radiofónicas, ha fichado a José María Aznar para que dé la cara, o al menos la voz, diariamente, para los oyentes de su radio. [...] En cualquier caso, el señor Aznar (y más al lado del comunicador profesional que es del Olmo), puede quedar como un putrefacto lacónico, inventando el tancredismo radiofónico. [...] Yo a Aznar, como radiofonista, le veo entre doña Rogelia y Don Tancredo, ya digo, aunque si le llaman por teléfono al programa sus ocho millones de votantes, la cosa puede terminar cantando el Cara al sol. [...]

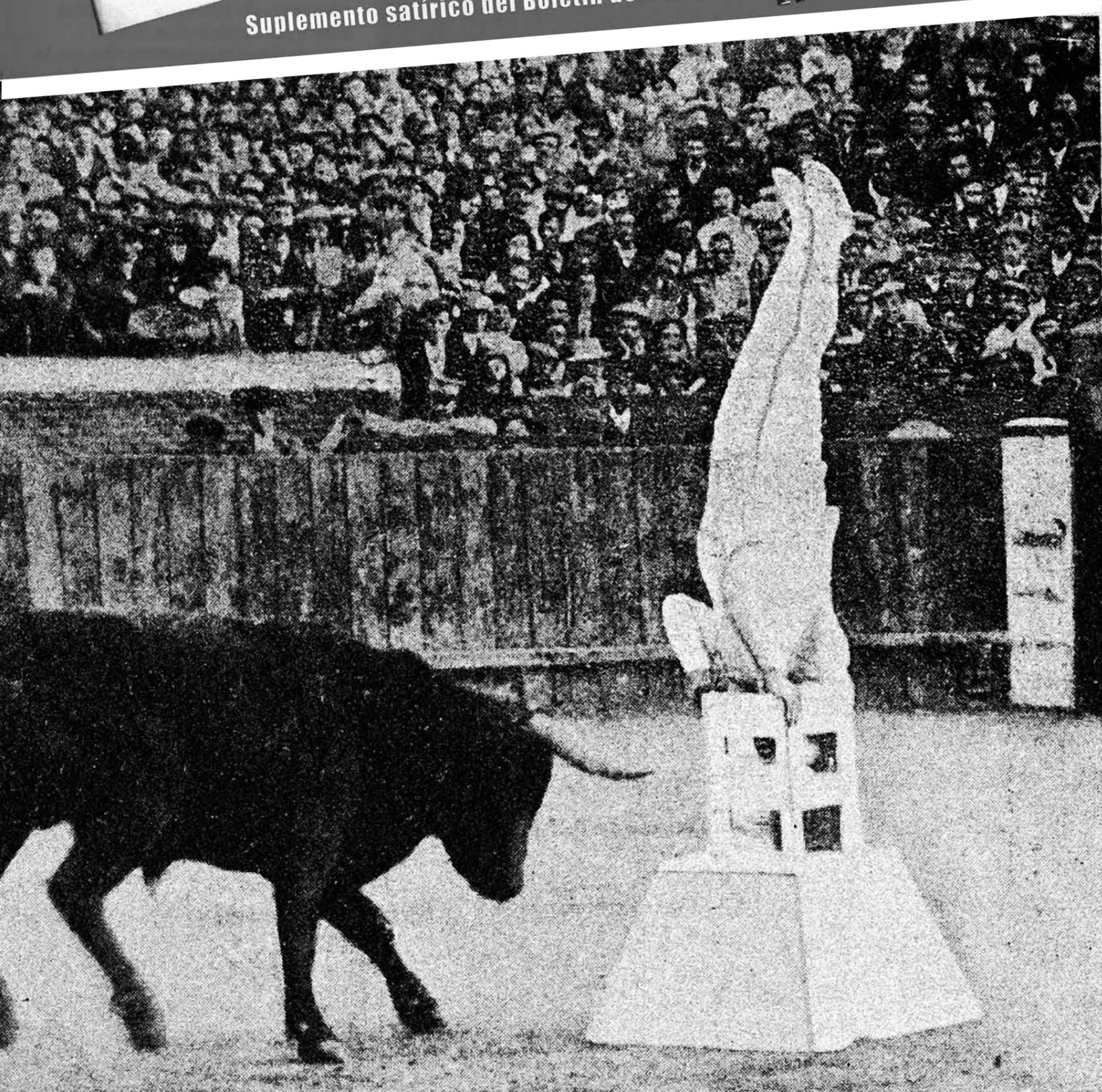
Francisco Umbral *El Mundo* 14. 10. 1994



Jean Cocteau.  
El escultor Apel-les Fenosa.  
Esculturas de Fenosa.

«**F**enosa es la danza inmóvil. Es el viento que esculpe a las mujeres, el bronce que emana del suelo como la mandrágora, es la inmovilidad blanca de Don Tancredo ante los cuernos».

Jean Cocteau



Manuel Garrido y Ramón Reyes

# LA ESTATUA DE DON TANCREDO

Disparate cómico-lírico  
En un acto y dos cuadros

Música de los maestros  
Luna y Larruga

Estrenado en el Teatro de Novedades la noche del 5 de enero de 1905

## REPARTO

### Personajes y actores

PILAR, hija de don Timoteo ..... *Señora Ménguez*  
 MELITONA, criada. Es muda ..... *Vila*  
 SEÑORA, cursi. Habla con afectación ..... *Triviño*  
 MOZA 1ª ..... *Srta. Carlier*  
 MOZA 2ª ..... *Navarrete*  
 MOZA ..... *Pascual*  
 GUTIÉRREZ, exmaestro de escuela ..... *Sr. Moya*  
 PACO, escultor ..... *Angolotti*  
 MANOLO, pintor ..... *Valls*  
 TIMOTEO, alcalde de Cebolleta ..... *Carrasco*  
 DON SEBASTIÁN, secretario de id. .... *Pursell*  
 VETERINARIO de ídem ..... *Sánchez*  
 DIRECTOR DE LA BANDA de id. .... *Serrano*  
 MOZO 1º ..... *Gaztambide*  
 MOZO 2º ..... *Vargas*

Mozos y mozas del pueblo. Banda que tocará entre bastidores. Deben ser tres o cuatro músicos nada más, tocar muy fuerte y bastante mal.

La acción del primer cuadro en Madrid. La del segundo en Cebolleta, (pueblo que se supone de la provincia de Toledo).—Época actual

Por derecha é izquierda, las del actor.

## ACTO ÚNICO

### CUADRO PRIMERO

*La escena representa el estudio de un pintor. Puertas laterales. Segundo término derecha un ventanón por donde se supone entra la luz del estudio, íntimo término derecha un caballete con un lienzo de regulares dimensiones. Izquierda, un trípode con barro puesto como para hacer un boceto. Al foro un jaulón de madera donde quepa una estatua de tamaño natural. En segundo término, cerca de la derecha, tarima grande para colocar el modelo. Cuadros, bocetos y cachivaches propios de un estudio modesto. Es por la mañana.*

### ESCENA PRIMERA

*Al levantarse el telón GUTIÉRREZ en la tarima, sirviendo de modelo. Lleva pantalón claro y botas muy rotas. Casaca de general. Está en actitud de mandar la tropa. MANOLO, pintando; PACO, trabajando en el trípode.*

#### Música

MAN.— Quieto, no te muevas.  
GUT.— Ya no puedo más.  
MAN.— Me falta, tan sólo  
cuatro toques dar.  
PACO.— ¡Pobre Gutiérrez, qué guapo estás!  
GUT.— ¡Majadero!  
PACO.— Usted dispense, mi querido general.  
MAN.— Será un cuadro sorprendente  
por su hermosa ejecución,  
y es seguro que á la gente  
llenará de admiración.  
GUT.— La postura es de primera,  
y me duele el esternón,  
pues no encuentro la manera  
de cambiar de posición.  
PACO.— ¡Pobre Gutiérrez!  
¡Qué guapo estás!  
GUT.— ¡Majadero!  
PACO.— Usted dispense,  
mi querido general.  
MAN.— Paco, déjale.  
PACO.— Nada le hago yo.  
MAN.— ¡Así no es posible!  
¡Vaya, se acabó

#### Hablado

GUT.— *(Perdiendo la postura)* ¡Gracias á Dios!  
MAN.— ¡Gutiérrez! ¡Quieto!  
GUT.— No te pongas así, que por menos de eso dejé abandonada á mi mujer con  
cuarenta y dos chicos en Simancas.  
PACO.— ¿Tú has tenido cuarenta y dos hijos?  
GUT.— No, hombre, estaba de maestro de escuela.  
PACO.— ¡Ah!  
GUT.— Yo no he tenido hijos. Mi mujer, sí; cuatro; era viuda cuando me casé.  
PACO.— ¡Fuiste un valiente!  
MAN.— Cuando acabéis seguiremos. ¡General patatero!  
GUT.— Si yo fuera patatero, ¿creéis que vestiría de media gala?  
PACO.— ¡Le has tocado la cuerda sensible!

GUT.— ¡Las patatas! ¡Gloria á las patatas! ¡Cuánto daría por morir de un atracón de  
tubérculos!  
MAN.— ¡Qué romántico!  
GUT.— ¿Te parece poco? Morir como la dama de las Camelias. ¡De tuberculosis!  
PACO.— *(Indignado)* ¡Hay que arrancarle los galones!  
MAN.— ¡Y condenarle á ser pasado por las armas! *(campanilla)* ¡Gutiérrez, abre!  
GUT.— Voy... ¡Ah! ¿Y si es un inglés?  
PACO.— Pégale un tiro.  
GUT.— ¡Claro!  
MAN.— Dile un chiste y se tira por el hueco de la escalera.  
GUT.— ¡Qué gracioso! *(Campanilla)* Voy. ¡Y que un general en activo tenga que hacer  
las veces de una maritornes! *(Mutis primera izquierda.)*  
PACO.— ¡Pobre Gutiérrez!  
MAN.— Entre tú y él me vais á volver holgazán.  
GUT.— *(Saliendo)* Una carta.  
MAN.— ¿Para quién es?  
GUT.— Para éste. *(Por Paco)*  
PACO.— Venga.  
GUT.— Me ha dicho la portera que la acaba de traer el cartero.  
GUT.— *(A Paco, que lee la carta.)* De tu amor, ¿eh?  
PACO.— ¡Del infierno!  
GUT.— Por eso la ha traído esa bruja.  
MAN.— ¡Cómo!  
PACO.— ¡Estoy perdido!  
GUT.— ¡Más todavía!  
PACO.— Es de mi futuro suegro. Del alcalde de Cebolleta.  
MAN.— ¿Te pide la estatua?  
PACO.— Viene por ella. Mira. *(Le da la carta.)*  
MAN.— *(Leyendo)* «Querido Paco: Salgo en el mixto. Voy por la estatua de Don Tan-  
credo. Recuerdos de Pilar. Te abraza muy fuerte, Timoteo.»  
GUT.— ¡Para estrangularte!  
PACO.— ¡Un hombre tan serio! Que le pido mil pesetas por la estatua. Que me manda  
quinientas á cuenta. Que me las gasto, mejor dicho, que nos las gastamos.  
Que le escribo diciendo que está terminada, sin haberla empezado, que  
viene...  
GUT.— ¡Que te rompe un hueso!  
PACO.— ¡Adiós novia, adiós dote, adiós porvenir!  
MAN.— ¡Eres muy dejado!  
PACO.— *(Leyendo la carta que le da Manolo)* «¡Salgo en el mixto!» Y tiene fecha siete.  
MAN.— Estamos á nueve. Entonces llega hoy.  
PACO.— ¡Qué compromiso!  
GUT.— No te pongas así, Paco. Vamos á la pinza de Oriente, y nos traemos la estatua  
de doña Urraca.  
MAN.— ¡Oh, qué idea! *(A Gutiérrez)* Tú puedes salvarle.  
GUT.— ¡Yo! ¡Pero qué mala idea, hombre!  
MAN.— Sí, tú.  
PACO.— A ver, á ver.  
GUT.— ¡Ya está el general en acción de Guerra!  
MAN.— Muy sencillo. Te vistes con el traje que hemos traído para el modelo. Te  
estás quieto en la tarima, en actitud de esperar la acometida. Vienen, tú  
dices *(a Paco)*: «Ahí está mi obra. Mañana estará en Cebolleta.» Se van tan  
satisfechos, y después se inventa cualquier cosa. Que se ha roto, que se ha  
estropeado la cola al hacer el molde... Cualquier cosa. El caso es salir del  
compromiso. ¿Qué os parece?  
GUT.— *(A Paco)* Cuenta con mis esculturales formas.

PACO.— ¡Gracias, buenos amigos!  
UNA VOZ (*Dentro*).— ¡Paco! ¡Paco!  
PACO.— ¡Ya están ahí.  
MAN.— Corre á vestirte.  
GUT.— Voy, voy. Me parece que esto va á terminar muy mal.  
PACO.— ¡No hay salvación!  
UNA VOZ (*Dentro*).— ¡Paco! ¡Paco!  
MAN.— Vé á abrir, hombre.  
PACO.— ¡Voy!

## ESCENA II

PACO, MANOLO, TIMOTEO, DON SEBASTIÁN, MOZOS 1º y 2º

PACO.— Pasen ustedes, pasen ustedes.  
TIM.— ¡Acabamos de bajar del tren! Buenos días. (*A Manuel*)  
MAN.— ¡Muy buenos, señores!  
PACO.— Mi compañero.  
TIM.— Servidor. El secretario.  
D. SEB.— ¡Tanto gusto! (*Se dan la mano.*)  
TIM.— (*A los Mozos.*) Chicos, poneros donde no estorbéis. (*Se retiran al foro.*) Con- que, aquí nos tienes.  
PACO.— Sí... sí... ya lo veo... ya lo veo... ¿Y Pilar?  
TIM.— ¡Ja, jay! ¡En seguida á preguntar por la novia!  
D. SEB.— ¡Es natural, señor alcalde!  
TIM.— ¡Tan guapetona! Deseando verte.  
PACO.— ¡Pobrecilla!  
TIM.— ¿Y cómo está Don Tancredo?  
PACO.— Vistiéndose.  
TIM.— ¿Cómo?  
PACO.— ¡Ah! ¿La estatua? Pues...  
TIM.— La estatua, sí, la estatua. Venimos por ella en comisión. ¿Dónde está?  
PACO.— Dentro.  
MAN.— Han llegado ustedes precisamente cuando estaba con las manos en la masa...  
PACO.— ¡Justo, sí... en la... masa!...  
D. SEB.— Señor alcalde, los hemos cogido *infragantis*.  
PACO.— Justo... sí... infra... infra...  
TIM.— Vamos á verla.  
PACO.— Justo... sí... ¡digo no!... ahora... ahora... pasarán ustedes... Está sin terminar... Pues... sí... sí... ahora sale.  
TIM.— ¡Quién!  
PACO.— Don Tancredo; ahora le sacaré, aunque falta...  
TIM.— Como esté, como esté.  
D. SEB.— Tenemos deseos de admirar su trabajo.  
PACO.— ¡Es muy malo!  
TIM.— Vamos á verlo de una vez.  
PACO.— ¡No!... esperen. Le sacaremos aquí que la luz es más apropósito y puede apreciarse el trabajo... sí... justo... el trabajo...  
TIM.— Que te ayuden esos.  
PACO.— ¡No, no! Este y yo... que no se acerquen, porque... ¡no!... porque...  
D. SEB.— ¡Lo que usted quiere evitar es el primer golpe!  
PACO.— ¡Precisamente! Eso... eso...  
D. SEB.— Sé ver, sé ver. Sí, señor alcalde. Estando distantes el primer golpe de vista, es la ilusión del natural.

PACO.— ¡Justo!  
TIM.— ¡Ah, vamos! Estas cosas, ¿hay que verlas de lejos?  
D. SEB.— Sí, señor.  
PACO.— Todo lo lejos que se pueda. Ayúdame, Manolo. Lejos... ¡eh!... lejos.  
TIM.— Sí, hombre, sí... Al *lao* de la puerta (*a los mozos*). Venid aquí vosotros.  
PACO.— (*A Manolo*)— ¡Vamos, y sea lo que Dios quiera! (*A los demás*) ¡Lejos!... ¡Lejos!...  
MAN.— Anda, hombre. (*Mutis Paco y Manolo, primero derecha.*)

## ESCENA III

DICHOS *menos* PACO y MANOLO. *Todos agrupados en primer término izquierda.*

D. SEB.— ¡Qué raros son estos artistas! ¡Celosos, desconfiados, y, después de todo, será una obra maestra!  
TIM.— ¡Pues anda que si él supiera *pa* lo que va á servir!  
D. SEB.— ¡Ah! Tenga usted por seguro que la rompería en mil pedazos antes que consentir...  
TIM.— ¡Silencio, que ya la sacan!  
D. SEB.— No acercarse.

## ESCENA IV

DICHOS, PACO y MANOLO *que sacan con mucho cuidado tapado con un paño blanco á GUTIÉRREZ, el cual vestirá de blanco como don Tancredo.*

PACO.— Cuidado... no se rompa.  
MAN.— Pesa, pesa.  
TIM.— ¿Ayudo?  
PACO.— ¡No, no se acerquen!  
TIM.— No hay cuidado, hombre, no nos acercamos.  
MAN.— ¡Ajajá! (*Colocan á Gutiérrez en la tarima y queda tapado con el paño.*) ¡Yo sudo! Descúbrele.  
PACO.— No les va á gustar.  
D. SEB.— ¡Oh, que artistas! Anda, anda (a los Mozos). Fijaros en el primer golpe... que ha dicho el secretario.  
MAN.— ¡Ah! Yo te ayudaré. (*Sube en la tarima y con mucho cuidado descubre la figura, apareciendo Gutiérrez en actitud de esperar la acometida del toro. Asombro en todos los personajes.*) ¡Atención, señores!  
TODOS.— ¡¡Oh!!  
PACO.— ¡¡Esa es mi obra!!  
TODOS.— ¡¡Ah!!

## Música

TODOS.— ¡Oh! ¡Ah!  
¡Oh! ¡Ah!  
¡Qué estatua más hermosa,  
no he visto cosa igual!  
TIM.— ¡El talento que tú tienes  
es una barbaridad!  
Pues parece don Tancredo  
subido en su pedestal.  
D. SEB.— Yo estoy medio tonto  
porque no me explico  
que un hombre tan solo  
haga esos prodigios.

PACO.— Yo les ruego á ustedes  
no me alaben tanto,  
porque en vez de estatua  
es un mamarracho.

TODOS.— Cállese *usté*  
no me haga reír,  
pues tal parecido  
yo nunca vi.  
La cabeza es un portento,  
y las manos y los pies,  
y los brazos y las piernas,  
y todo lo que se ve.  
Si entrara yo solo  
en la habitación  
mudo quedaría  
de la admiración,  
porque me parece  
que tan bien está,  
que si le pregunto  
me ha de contestar.  
¡Oh! ¡Ah!  
¡Oh! ¡Ah!

En mi vida he visto una cosa igual.  
Con los brazos bien cruzados  
adelante un poco el pie,  
la cabeza levantada,  
don Tancredo propio es.  
Si entrara, etc.  
¡Oh! ¡Ah!  
¡Oh! ¡Ah!

PACO y MAN.— En mi vida he visto

una cosa igual.

En mi vida he visto

tontería igual.

#### Hablado

TODOS.— ¡Bravo, bravo!  
D. SEB.— ¡Admirable!  
TIM.— Venga un abrazo.  
PACO.— ¡Gracias... gracias!  
TIM.— ¡Parece mentira que tú hayas podido hacer eso!  
D. SEB.— ¡Es tal la pureza de las líneas que parece un modelo de la Escuela clásica!  
PACO.— No merece tanta alabanza un mamarracho.  
GUT.— ¡Cómo!  
MAN.— ¡Por Dios!  
D. SEB.— ¡Qué modesto!  
PACO.— Está sin terminar, hay que darla unos toques.  
TIM.— A mí me parece que no hace falta darla más toques.  
PACO.— De mis manos no puede salir una obra incompleta. ¡Qué dirían mis compañeros!... ¡La crítica!  
D. SEB.— Está muy bien. ¡Paece una persona!  
GUT.— ¡Pues qué querrán que parezca!  
PACO.— Faltan dos ó tres días de trabajo.  
TIM.— Si nos la vamos á llevar ahora mismo.  
PACO.— Permítame usted que no...

TIM.— No gastes conversación. Nos la llevamos; *pa* eso he traído á éstos. Además,  
mañana es la función del pueblo.  
PACO.— Si no está acabada. Falta retocar... hacer el gorro...  
TIM.— Eso lo haces en el pueblo.  
GUT.— ¡Me bajo del pedestal!  
MAN.— ¡Gutiérrez, que nos pierdes!  
PACO.— No puede ser.  
TIM.— Mira. Te voy á hablar con franqueza. Mañana á estas horas ese (*por Gutié-  
rrez*) no existirá.  
GUT.— ¡Demonio!  
TIM.— ¿Qué es eso?  
MAN.— ¡Que casi le tiro!  
TIM.— Verás. El encargarte esa estatua, ha sido para vengarnos de Don Tancredo.  
PACO.— Sí... pero...  
TIM.— Escucha. Hace dos meses le quise contratar para hacer la *experencia* en  
el pueblo y nos despreció. Yo dije, ¿sí? pues ya que no vienes, encargo una  
estatua igual, la ponemos el día de la fiesta en mitad de la plaza, la soltamos  
el toro más grande que podamos y tendremos el gusto de ver cómo lo *espan-  
zurra*. ¡Ya ves si *tié* gracia mi idea!  
GUT.— ¡Qué gracioso!  
PACO.— Para eso yo no hago estatuas.  
D. SEB.— Ya se lo decía, señor alcalde.  
TIM.— ¿Sí, eh? Pues mira. O me llevo la estatua, ó ahora mismo la emprendo á palos  
y la hago polvo.  
PACO.— ¡No! ¡Por Dios! Tiene usted razón; vamos á embalarla.  
GUT.— ¡¿Qué haces, Manolo?!PACO.— ¡Conste que no respondo!  
TIM.— Muchachos, acercar el cajón (*Los mozos 1º y 2º cogen el cajón que hay al foro  
y le ponen en primer término.*) Ahora, al pueblo con nosotros á pasar las  
fiestas, y allí te daré las quinientas pesetas que faltan (*Paco y Manolo cogen á  
Gutiérrez.*)  
GUT.— ¡Yo no me dejo meter ahí!  
PACO.— ¡Gutiérrez!  
MAN.— ¡Descuida, que nada te pasará! (*Cogen á Gutiérrez y lo meten en el cajón.*)  
TIM.— No vayáis á romperle una pata. Ya se encargarán allí de despenarle.  
GUT.— ¡Caracoles!  
TIM.— ¡Está hablando!...  
PACO.— No, Señor. Es éste (*por Manolo*).  
TIM.— Digo que está muy bien.  
MAN.— ¡No te apures! Venga la tapa. (*Los mozos ponen la tapa y clavan.*) Clavar.  
D. SEB.— Con cuidado.  
TIM.— No le estropees.  
MOZO 1º.— Descuide usted.  
MAN.— Así, así...  
TIM.— Y en seguida á la estación, que el tren sale á las siete.  
PACO.— ¡No sé qué hacer!  
MAN.— (Ya veremos por el camino el modo de arreglarlo.)  
MOZO 1º.— Ya está fuerte. Ya no se escapa.  
TIM.— Cargar con la jaula. (*Cogen el cajón entre los dos Mozos.*)  
MAN.— Con tiento.  
D. SEB.— ¡Ajajá!  
MOZO 1º.— ¡Cómo pesa el *condenao*!  
TIM.— ¡Como que es *marmóreo*!  
D. SEB.— ¿Le tenéis bien cogido?

MOZOS 1º y 2º.— ¡Sí, señor!

TIM.— Pues en marcha. Al pueblo.

PACO.— A donde Dios quiera (con resolución) ¡En marcha! (*Al terminar la última frase se les cae el cajón a los Mozos con gran estrépito. Horror en todos los personajes.*)

TODOS.— ¡Jesús!

TIM y D. SEB.— ¡Pobre Don Tancredo!

PACO y MAN.— ¡Pobre Gutiérrez! (*Telón rápido. Preludio en la orquesta para dar lugar a la MUTACIÓN.*)

## CUADRO SEGUNDO

*Sala en casa del Alcalde. Al foro balcón grande que da a la plaza del pueblo. Puertas laterales. Segundo término derecha una mesa con varias botellas de vino. Es de día.*

## ESCENA PRIMERA

GUTIÉRREZ, *inmóvil en el centro de la escena, sobre un pedestal. Alrededor*  
PILAR, TIMOTEO, DON SEBASTIÁN, *el* VETERINARIO, PACO, MANOLO,  
MELITONA, MOZOS 1º y 2º, MOZAS 1ª, 2ª y 3ª y CORO GENERAL.  
*Gran animación en todos los personajes. Una pareja baila la jota.*

### Música

PACO.— Tres cosas hay en el mundo  
que son dignas de admirar:  
la Pilarica, la jota  
y el salto que vas a dar.  
(*Mirando a Gutiérrez.*)  
Tengo unos deseos  
que empiece la fiesta,  
para ver cómo a éste (*Por Gutiérrez*)  
le rompen la testa.  
Así todo el mundo  
se irá *convencío*  
de que en Cebolleta  
somos *mu sentíos*.

TODOS.— Tengo unos deseos que empiece, etc.

PACO.— El querer de una mujer  
será causa de mi ruina;  
esto oí cantar a un ciego  
la otra noche en una esquina.  
Tengo unos deseos, etc.

TODOS.— Tengo unos deseos, etc. (*Bailan y termina el número con gran animación.*)

### Hablado

MOZO 1º.— ¡Viva don Tancredo!

TODOS.— ¡Viva!

MOZA 1ª.— (*A Pilar*) Chica, ¡qué envidia te tengo!

MOZA 2ª.— Ya, ya. ¡Es muy guapo tu novio!

MOZA 3ª.— ¡Y sabe hacer personas!

PILAR.— ¡No digáis tonterías!

TIM.— Vaya, muchachos. Ahora a almorzar, y en seguida a la plaza a ver la *corría*.

TODOS.— Vamos, vamos.

MOZO 2º.— *Diquíá* luego. Adiós, *Tranquedo*.

TODOS.— ¡Já, já!

PILAR.— Adiós, adiós. (*Acompaña a todos a la puerta y los va despidiendo.*)

TIM.— Chica, que nos vayan preparando el almuerzo.

PILAR.— En seguida, padre. (*Despide a todos y vase por segunda izquierda.*)

## ESCENA II

TIMOTEO, DON SEBASTIÁN, VETERINARIO, PACO, MANOLO,  
GUTIÉRREZ *en el pedestal*; MELITONA *mirándole entusiasmada*.

TIM.— ¡Melitona! ¡Melitona! Anda a la cocina (*Melitona hace mutis segunda izquierda.*) ¡Pues Señor, esta chica está *entusiasmá* con don Tancredo! ¡Ni que fuera una persona! Por supuesto, yo también estoy *entusiasmao*.

D. SEB.— ¡Es una preciosidad!

VET.— ¡Parece de veras!

## ESCENA III

DICHOS y PILAR

PILAR.— Padre.

TIM.— ¿Qué hay?

PILAR.— Cuando ustedes quieran.

TIM.— Señores, vamos pa la cocina.

PACO.— ¡Gracias a Dios! Pilar, ¿quieres traerme un poquito de agua en una taza?

PILAR.— En seguida. (*Mutis*)

PACO.— Yo me quedo un momento.

TIM.— ¿Cómo?

PACO.— Voy a repasar un poco la estatua mientras se sientan ustedes.

TIM.— Ea, señores, vamos. ¡Ah! antes voy a *envitar* a éste. (*Por Gutiérrez*)

D. SEB.— ¿Se siente usted don Juan Tenorio?

VET.— A ver, a ver.

TIM.— Como los Cómicos del año *pasao*. (*Encarándose con Gutiérrez.*) Tú, como estarás muy *ofendío*, te *convío* a almorzar si quiere?, *Comendaor*. ¡Já, já!

D. SEB.— Mire usted que los muertos se filtran por las paredes!

TIM.— ¡Este es un vivo! ¡Já, já! vayan pasando.

TIM, D. SEB y VET.— Vamos, vamos.

TIM.— ¡Ahí oye, Paco, que no se te olvide repasarle *to* bien y ponerle el gorro.

PACO.— No, no.

TIM.— Porque es lo *prencipal* (*Vanse todos por segunda izquierda*).

## ESCENA IV

DICHOS y GUTIÉRREZ

PACO.— Gutiérrez, Gutiérrez.

GUT.— (*Bajando del pedestal*) Yo necesito salir de aquí. Se acerca el momento del primer toque y... ¡a mí no me toca nadie!

PACO.— ¿Cómo nos vamos a arreglar?

GUT.— Tú verás, Yo prefiero que me rompan un hueso al verme correr con esta facha por el pueblo, a que un morlaco de los que están encerrados me deteriore.

PACO.— ¿Y si dijéramos la verdad?

GUT.— Imposible. ¡Parece mentira que no conozcas a esta gente!

PACO.— ¡Qué hacer!

GUT.— Ya ves que se trata de librar el pellejo, y aunque el mío sea pergamino, le tengo en alguna estima; además, ya hay quien sabe que no soy estatua.

PACO.— ¿Qué dices? ¿Alguien sospecha?

GUT.— La criada, Melitona.

PACO.— Es verdad, que has pasado la noche en su habitación.

GUT.— Gracias á eso pude cenar.

PACO.— ¿Tú la dijiste?...

GUT.— Hombre yo... figúrate que se encierra en su cuarto y saca un pedazo de jamón que pesaba lo menos un kilo. ¡El calor, la debilidad, el cansancio, aquella mujer!... ¡el jamón! en fin, que me lo conoció, y eso que yo no me moví del pedestal.

PACO.— ¿Y qué?

GUT.— Como no había medio de convencerla, bajé del pedestal, me lancé al jamón, y no dejé ni raspa. Entonces sacó una botella de vino, me la bebí, me... animé, y se quedó plenamente convencida de que yo no era de piedra.

PACO.— ¡Pero esa mujer puede perdernos!

GUT.— No lo creas.

PACO.— El momento se acerca y...

GUT.— ¡Ya verás al rey del valor, en cuanto oiga el toque del clarín, abdicar y tomar las de Villadiego! *(Se oyen risas dentro.)*

PACO.— ¡Que vienen!

GUT.— Al pedestal.

#### ESCENA V

DICHOS y PILAR con una taza de agua.

PILAR.— ¿Es esto lo que me pedías?

PACO.— Sí, muchas gracias (deja el cacharro sobre la mesa).

PILAR.— ¡Qué fino te has vuelto!

PACO.— No te mereces menos.

PILAR.— Ya sabes que me gusta que me trates con más confianza. Desde que has venido, no hemos estado un momento solos.

PACO.— ¡Esa maldita estatua tiene la culpa!

PILAR.— Pues me gusta mucho, y me da lástima que sea para estropearla. Si fuera por mí la tendría siempre delante.

GUT.— (¡Qué simpática es esta chica!)

PACO.— ¿Para qué querías tener ese espantajo?

GUT.— (¡Espantajo! Sacrifíquese usted por los amigos)

PILAR.— Así no te echaría tanto de menos.

GUT.— (¡Con seguridad!)

PACO.— ¡Ay, Pilar!

PILAR.— ¿Qué te pasa?

PACO.— ¡Contéstame con sinceridad!

PILAR.— ¡Qué grave te pones!

PACO.— ¿Tú me quieres como antes?

PILAR.— ¡No! Como antes no te quiero.

PACO.— ¿No?

PILAR.— *(Con mimo)* ¡Te quiero mucho más!

PACO.— ¿De verdad?

PILAR.— Ya sabes que sí... tonto.

PACO.— ¡Qué bonita eres! *(Se acerca á Pilar y la abraza.)* ¡Dispensa Gutiérrez!

PILAR.— ¿Hasta ahora no te has fijado?

PACO.— Sí... pero... *(El mismo juego.)* ¡Gutiérrez, dispensa!

PILAR.— ¡Parece que vas perdiendo la gravedad!

GUT.— (¡El que va a perder la gravedad, soy yo! ¡Qué par de sinvergüenzas!)

PACO.— *(Con resolución)* Mira, Pilar, estoy en un apuro muy grande, y tú, que tanto me quieres, ya sabes que...

#### ESCENA VI

DICHOS y TIMOTEO

TIM.— Paco, ¿has puesto ya el gorro á don Tancredo?

PACO.— Ahora... sí... ahora...

TIM.— Vamos á almorzar.

PACO.— En seguida.

TIM.— Y tú, Pilar.

PILAR.— Anda Paco.

PACO.— ¿No vienes tú?

PILAR.— Me voy á aflojar un poco el corsé.

TIM.— Vamos. Déjala que se afloje.

PACO.— ¿Qué más da... tiempo tiene?...

PILAR.— No, hombre, que me molesta mucho.

PACO.— Luego... (¡Qué compromiso!)

TIM.— ¿Por qué te ha *dao* esa manía?

PACO.— No es por manía, es que... es... porque se quede sola.

TIM.— ¡Ja, ja! ¡Tiene celos de don Tancredo!

PILAR.— ¡Qué ocurrencia!

PACO.— No señor... ¡yo! Es que creo... es que creo...

PILAR.— Vamos, anda, que voy en seguida.

TIM.— Hale *pa* la mesa.

PACO.— Le pondré el gorro y así... *(Coge el gorro que hay encima de la mesa y se lo pone á Gutiérrez.)* ¡Gutiérrez, no mires!

GUT.— (Dispensa, Paco) *(Le pone el gorro procurando taparle la cara para que no lo vea.)*

TIM.— ¡Hombre, no se le ve la cara!

PACO.— No importa; luego el pondremos bien... así no lo pican las moscas (No mires, Gutiérrez).

GUT.— (Paco, dispensa).

TIM.— *(A Pilar)* Tú, que no tardes.

PILAR.— Voy en seguida.

PACO.— (Así no puede ver) *(Mutis Paco y Timoteo segunda izquierda.)*

#### ESCENA VII

GUTIÉRREZ y PILAR

#### Música

PILAR.— ¡Maldito corsé! ¡Me va á ahogar!  
¡Qué maldito cachivache!  
Cuánta molestia me da;  
me lo quito y le aseguro  
que no me lo pongo más.

GUT.— Para evitar que la vea,  
Paco, el gorro me plantó  
y eso mucho me molesta  
y eso no lo aguanto yo.  
*(Se coloca el gorro de forma que lo ve todo.)*

PILAR.— *(Que se pone á desabrocharse la chaqueta delante de Gutiérrez. Canta dirigiéndose a Gutiérrez.)*

¡Qué estoy haciendo!  
no me acordaba  
que Paco, celos  
tiene de ti  
y si sospecha  
que has visto algo  
te rompe un hueso  
de la nariz.  
Conque de espaldas  
me aflojaré  
y así ya nada  
me puedes ver.

*(Se vuelve de espaldas á Gutiérrez y empieza á desabrocharse la chaqueta.)*

GUT.— Dios de los cielos,  
ten indulgencia  
y haz que en seguida  
salga de aquí,  
porque soy frágil  
y no respondo  
si yo me pongo  
fuera de mí.  
Que no mire  
Pues va á notar  
que está movido  
el pedestal.

*(Gutiérrez pierde la postura y procura ver á Pilar quitarse la chaqueta.)*

Paco, dispensa  
que mire yo  
á ver si veo...

PILAR.— *(Vuelve y ve á Gutiérrez. Da un grito y Gutiérrez queda inmóvil.)*  
Jesús.

GUT.— ¡Tabló!

PILAR.— ¡Padre!

GUT.— ¡Señora,  
no grite usted  
pues lo que pasa  
la explicaré!

*(Baja del pedestal.)*

PILAR.— ¿Usted es un hombre?

GUT.— ¡Por mi dolor!

PILAR.— ¿Pues y la estatua?

GUT.— ¡También soy yo!  
Por salvar á su novio  
yo me he vestido,  
y lo mismo que á un fardo  
me han conducido.  
Para hacer don Tancredo  
me han sentenciado  
y no doy por mis huesos  
¡ni dos chavos!  
Así que á usted  
la rueda yo  
que para mí

pidá perdón.

PILAR.— Conque usted y mi novio  
se habrán reído  
y con todos nosotros  
se han divertido.  
Para hacer don Tancredo  
le han contratado,  
¡ya verá usted qué toro  
le han preparado!  
Así que sólo  
le digo yo,  
que para *usté*  
no hay salvación.

GUT.— Mire que Paco  
la culpa la tuvo.

PILAR.— ¡Que me las paga  
yo le aseguro!

GUT.— ¿Tengo esperanza?

PILAR.— Téngala *usté*.

GUT.— ¿Será *usté* buena?

PILAR.— Sí, lo seré.

GUT.— Pues ya, tranquilo,  
me quedo aquí.

PILAR.— *(Con guasa)*  
Si va *usté* al cielo  
pidá por mí.

*(Hacen mutis, riéndose, por la segunda izquierda.)*

## ESCENA VIII

GUTIÉRREZ, después MELITONA, la cual indicará por señas el diálogo.

### *Hablado*

GUT.— Sí hombre, sí; al perro flaco... Y á todo esto no me he hecho cargo de mi situación. Esos están tragando y no se acuerdan que hay un Gutiérrez en el mundo que si llevara camisa no le llegaría al cuerpo.

MEL.— *(Por segunda izquierda con una cazuela.)* ¡Chis!... ¡chis!...

GUT.— ¡Ah! Melitona, la única que se ha preocupado de mí. Acércate.

MEL.— *(Se acerca y deja la cazuela encima de la mesa.)*

GUT.— Están tragando, ¿verdad? ¡Pues me parece que la digestión no va á ser muy buena!

MEL.— *(Se pone las manos al lado del corazón y muy exageradamente hace señas que le quiere.)*

GUT.— ¿Te duele el corazón? *(Por el guisado)* ¡Qué olorcillo más agradable!

MEL.— *(Se acerca a Gutiérrez, le hace mimos y le abraza.)*

GUT.— ¡Pobrecilla! ¡Si tú pudieras hablar!... ¡Cuánto siento que no esté Paco! ¡Abraza, abraza! ¡Vaya un grupo artístico que debemos hacer! Daoiz y Velarde.

MEL.— *(Se separa y le hace señas que coma.)*

GUT.— ¿Como?

MEL.— *(Que coma.)*

GUT.— ¡Ya lo creo que como! ¡Ternera!

MEL.— *(Que si le gusta.)*

GUT.— ¿Que si me gusta? ¡Á mí! ¡Á mí! ¡Á un maestro de escuela? Sí, mujer, sí. Ya ves, me he vacunado en mi vida lo menos dieciocho veces sólo porque era directamente de la ternera.

MEL.— (Que coma con toda tranquilidad).  
 GUT.— Comeré con toda tranquilidad, no te apures. Bebe una copa conmigo.  
 MEL.— (Coge la copa y bebe.)  
 GUT.— ¡Choca! Porque Dios te dé muchos años para poderme cuidar así.  
 MEL.— (Hace mutis después de beber.)  
 GUT.— Vamos con la ternera. ¡Excelente ternera! ¡Qué sabrosa está! Desde mañana... ternera á todo pasto... y vino de Cebolleta. Si yo saliera bien de ésta y estuviera vacante la plaza de maestro de escuela, la solicitaba... ¡Qué bien me encuentro! ¡Parece mentira! (Habla con bastante animación como el que ha bebido un poco más.) Yo me atraco aunque reviente. Es preferible morir de una indigestión que de una cornada. De todos modos para mí será una muerte violenta. Otro trago ¡Pues no tengo calor y eso que soy de mármol! ¡Lo que hace una buena alimentación! ¿Y este banquete á quién se lo debo yo, vamos a ver? Al propio don Tancredo, porque si él no existiera, y aquí... y yo... y ¡viva don Tancredo! ¡Viva el rey del valor!

### ESCENA X

DICHO y MANOLO, con un pedazo de ternera y pan.

MAN.— ¡Gutiérrez! ¡Gutiérrez!  
 GUT.— ¡Atrás! ¡Guay del que se acerque al rey del valor!  
 MAN.— ¿Te has vuelto loco?  
 GUT.— ¡Ah! ¿Eres tú? Bebe. (Le da un vaso de vino.)  
 MAN.— Toma un pedazo de ternera.  
 GUT.— ¡Aparta mendigo! ¡A mí un pedazo!... ¡Mira, la mesa llena de manjares y vino... vino de Cebolleta!  
 MAN.— ¿Y cómo te atreves?...  
 GUT.— Porque tengo tan poca vergüenza como vosotros.  
 MAN.— (Está borracho.) Mira, lo mejor que debes hacer, es escapar por la puerta del corral.  
 GUT.— ¡Yo escapar!  
 MAN.— Chist... que pueden oír.  
 GUT.— (Muy fuerte.) ¡Nunca!  
 MAN.— ¡Calla!  
 GUT.— ¿Y por la puerta del corral? ¡Menos!  
 MAN.— ¡Gutie...!  
 GUT.— ¡Antes la muerte! (Muy fuerte.)  
 MAN.— ¡Ahí te quedas! (Hace mutis precipitadamente.)

### ESCENA XI

GUTIÉRREZ, MELITONA; después VETERINARIO.

GUT.— ¡Escapar! ¡Cobardes! ¡Me siento capaz de aplastarles el cráneo con...! (Transición) Vamos con la ternera.  
 MEL.— (Con una fuente.)  
 GUT.— ¡Melitona! ¿Qué es esto? ¡Oh! ¡Qué buena eres... y qué simpática... y qué... hermosa... y qué bien me encuentro así...! (La abraza en el momento que sale el veterinario. Horrorizado hace mutis precipitadamente.)  
 MEL.— (Hace señas que tiene que ir al comedor.)  
 GUT.— ¡Vete, sí, y vuelve pronto! (Se sienta, y al ir á comer sale precipitadamente Melitona.)  
 MEL.— (Le avisa que viene gente.)

GUT.— ¡Me has cortado la digestión! (Se levanta, se pone el gorro y se sube al pedestal.)  
 Al pedestal... ¡Gutiérrez, serenidad!

### ESCENA XII

DICHOS, TIMOTEO, DON SEBASTIÁN, PACO, MANOLO y VETERINARIO.

TIM.— Ande *usté*, ande *usté*.  
 TODOS.— ¡Ja, ja!  
 D. SEB.— ¡Abrazando a la criada!  
 TIM.— ¡Menuda borrachera!  
 MAN.— (¡La hecatombe!)  
 PACO.— (Manolo, ¿á dónde va á dar esa puerta?)  
 TIM.— Ahí *tié usté* a don Tancredo.  
 VET.— ¡Les juro á ustedes que la abrazaba!  
 TIM.— Melitona, ¿es verdad que te abrazaba don Tancredo?  
 MEL.— (Hace señas que no, que el que la abrazaba era el veterinario.)  
 TODOS.— ¡Ja, ja!  
 D. SEB.— ¡Conque esas tenemos!  
 TIM.— ¡Y qué mal vino tiene!  
 VET.— Señores, es una broma de Melitona ¡Miren *ustés*, si se está moviendo!  
 TODOS.— ¡Ja, ja!  
 TIM.— ¡Pero ha sido morrocotuda!  
 D. SEB.— ¡Sí que parece que se mueve, don Timoteo!  
 TIM.— ¡Ja, ja! ¡Señores, también el secretario la ha *pescao*!  
 TODOS.— ¡Ja, ja!...  
 D. SEB.— ¡Esta estatua se mueve! ¿Verdad, señores?  
 PACO y MAN.— No  
 PACO.— ¡Cómo quiere usted que se mueva si es de yeso!  
 TIM.— (¡Pa mí que se mueve! ¡Si también la habré *pescao*!)  
 D. SEB.— ¿No lo ve usted?  
 TIM.— Sí... digo... no; no hombre, no, y si se mueve ya lo veremos cuando salga el toro. Y que he dicho que le suelten el más grande. ¡*Tié* unos cuernos así!  
 GUT.— (¡Cómo dirá!)  
 TIM.— ¡Le va a hacer cisco! (Voces dando vivas al señor Alcalde. Gran algazara.)  
 GUT.— (¡Sonó la hora!)

### ESCENA XIII

DICHOS, EL MAESTRO de banda, una SEÑORA, MOZAS 1ª, 2ª y 3ª; MOZOS 1º y 2º y CORO GENERAL por segunda derecha. Melitona todo el tiempo que está se lo pasa dando vueltas alrededor de Gutiérrez, y cuando no la ven hace demostraciones de que le quiere.

#### Música

TODOS.— ¡Viva el alcalde  
 de Cebolleta!  
 ¡Viva *pa* que haga  
 siempre estas fiestas!  
 Pa distraernos  
 no hay quien le iguale;  
 cucañas, toros,  
 fuegos y bailes.  
 No hay otro pueblo  
 más divertido

¡cuánto he bailado!  
¡Cuánto he reído!

TIM.— ¡Gracias muchachos,  
eso me alegra,  
que haya alegrías  
en vez de penas!

TODOS.— ¡Viva el alcalde  
de Cebolleta!  
Viva pa que haga  
siempre estas fiestas.  
De la corrida  
la hora se acerca  
y á don Tancredo  
vamos a ver,  
si se está quieto  
como aseguran  
los que han visto,  
que sabe hacer.

DIR.— El toque de clarín  
se siente ya sonar,  
reinando sólo allí  
silencio sepulcral.  
El hombre del valor  
cumpliendo su deber,  
con gran serenidad  
espera así á la res.  
*(Cruzándose de brazos.)*  
En esto que el toro  
sale despacito,  
y al ver á la estatua  
corre con valor,  
pero su carrera  
detiene de pronto,  
huele, da dos pasos  
y huye con temor.

TODOS.— Y á mí se me ocurre:  
¿Si al venir á oler  
está constipado?...  
¡Vaya *usté* a saber!

#### Hablado

TIM.— Irse colocando.

MAN.— *(A Paco)* (Yo no espero más; por esta podemos salir sin ser vistos).

PACO.— *(A Manolo)* (Voy, voy contigo). ¡Gutiérrez, perdónanos esta acción tan poco decente!

MAN.— Vámonos. *(Hacen mutis por la primera izquierda sin ser vistos de los demás personajes).*

DIR.— Señor alcalde, señor alcalde.

TIM.— ¿Qué hay maestro?

DIR.— Vengo por su venia para atacar.

TIM.— ¡Que ataquen, que ataquen! Pero en seguida.

DIR.— Ahora mismo. Desde aquí. Con su permiso. *(Se dirige al salón y hace señas. Empieza á tocar la banda una marcha. Vuelve del balcón.)* Creo que más rápido...

TIM.— ¡Bien! ¡Bien!

GUT.— ¡Mi marcha fúnebre!

DIR.— Todos, todos *(Al mismo tiempo pellizca á la Moza nº 2)*

MOZA 2ª.— ¡Eh, eh! No toque usted.

TIM.— También. ¡He dicho que *tóos*!

DIR.— ¡Lo ves, mujer! A la orden de ustedes. *(Mutis)*

SEÑ.— Cómo anima la música.

TIM.— Que vengan dos mozos por éste *(por Gutiérrez)*.

GUT.— ¡Ya están preparando mi ejecución!

MOZA 1ª.— Yo en primera fila

MOZA 2ª.— Desde aquí lo veremos muy bien.

PILAR.— (No veo á Paco por ninguna parte. Será capaz de haberse escapado).

GUT.— La música me está poniendo nervioso.

PILAR.— ¡Qué desengaño!

GUT.— Yo me marchó.

SEÑ.— ¡Qué marcha más marcial!

GUT.— ¡Caracoles, me han oído!

SEÑ.— ¡Es preciosa! Señor Secretario: bien dicen que la música domestica las fieras.

GUT.— ¡Entonces que sigan tocando!

D. SEB.— ¿Le gusta a usted?

VET.— Señor alcalde, faltan dos minutos para las cuatro.

TIM.— ¡Ah! Que pare la música.

VET.— *(Hace una seña desde el balcón y cesa la música. Grandes aplausos.)*

SEÑ.— ¡Oh, cebolletenses, qué buen gusto tenéis! Aplauden... aplauden...

D. SEB.— Es porque han dejado de tocar.

TIM.— Vaya, que hagan el paseo. Dejadme. *(Se coloca en el centro del balcón.)*

VARIOS— Ya va á empezar, ya va á empezar.

VET.— Señor alcalde. Las cuatro en punto.

TIM.— ¿Sí? *(Hace señas con el pañuelo.)*

GUT.— En cuanto se des... *(Toque de clarín, Gutiérrez, horrorizado, baja del pedestal é intenta huir. Espanto en todos los personajes. Gran griterío. La señora se desmaya y dos ó tres la socorren. El diálogo que precede muy movido.)*

VARIOS— ¡Socorro! ¡Socorro!

MOZA 1ª.— ¡El demonio! ¡El demonio!

GUT.— Me pescaron.

D. SEB.— No dejarle salir.

TIM.— Tú, cógele.

MOZO 2º.— No me atrevo, señor Alcalde.

TIM.— Venga *usté* acá.

MOZO 3º.— ¡Es un ánima de otro mundo!

GUT.— *(Se parapeta detrás de una silla en primer término derecha.)* ¡No tardaré mucho!

MOZA 2ª.— ¡Qué miedo! *(Melitona hace signos de desesperación.)*

PILAR.— *(Aparte)* ¡Pobre hombre!

VET.— Ya decía yo que se movía.

TIM.— Acérquese *usté*.

GUT.— No me da la gana.

TIM.— ¡A mí! *(Se dirige a Gutiérrez y vuelve sin atreverse.)*

MOZO 1º.— *(Con un palo)* ¿Quié *usté* que le coja, señor Alcalde?

TIM.— ¡Anda con él!

MOZO 1º.— ¡Le rompo las costillas de un palo! *(Se dirige á Gutiérrez con el palo levantado.)*

GUT.— ¡Sóo! ¡Sóo! ¡Cuidado, bárbaro, que vas á estropear una obra de arte!

D. SEB.— ¡Entréguese *usté*, desgraciado!

GUT.— Que se vaya ese.

D. SEB.— *(Al Mozo 1º)* Tú, retírate.

GUT.— Lo que ustedes quieran.

TIM.— ¿Dónde están esos sinvergüenzas?  
 MOZO 1º.— Se han *fugao*. Yo los he visto.  
 GUT.— Me han dejado en los cuernos del toro. ¡Ingratos!  
 PILAR.— Sí, padre, déjelos. ¡Este hombre es un desgraciado!  
 VET.— ¡Y tan desgraciado!  
 GUT.— ¡Eh, poco á poco, no consiento que se me compadezca tanto! ¡Pues hombre!  
 TIM.— ¡Pues este paga por todos!  
 GUT.— ¡Yo!...  
 TIM.— A la plaza con él.  
 D. SEB.— Pero, ¡señor Alcalde!  
 TIM.— Nada, nada. ¡De mí no se ríe nadie!  
*(A los mozos). ¡Cogedle! (Se dirigen los Mozos a cogerle.)*  
 GUT.— *(Con tono dramático).* ¡Atrás! ¡Nadie se acerque! ¿He venido para hacerle de estatua? ¡Pues aquí estoy! (Me siento con valor). Vamos, ¡aunque me reviente!  
 TIM.— *Usté.*  
 GUT.— ¡Sí, señor, yo! Venga el gorro *(se lo pone)*. ¡Al pedestal! *(Vase segunda derecha con arrogancia. Un mozo coge el pedestal y le lleva. Todos se van detrás.)*

#### ESCENA XIV

TIMOTEO, DON SEBASTIÁN, VETERINARIO, PILAR,  
 una SEÑORA, MOZAS 1ª, 2ª, 3ª y MELITONA.

VET.— ¡Le mata!  
 TIM.— *Tener cuidao* no se escape.  
 D. SEB.— Es un valiente.  
 SEÑ.— Señor Alcalde, es un suicida.  
 TIM.— Mejor. ¡A mí no me engaña nadie!  
 VET.— Acérquense.  
 SEÑ.— No... no quiero verlo. ¡Pobrecillo! *(Fuera aplausos y bravos como si Gutiérrez entrara a la plaza.)*  
 TIM.— ¡Ya está ahí!  
 PILAR.— ¡Que le ayude Dios! *(Todos miran por el balcón con gran curiosidad menos la señora.)*  
 TIM.— Fuera *to* el mundo. ¡Silencio!  
 SEÑ.— Todavía está usted á tiempo. ¡Es un crimen!  
 VET.— Ya se ha *subío* al pedestal.  
 TIM.— ¡Cállese *usté*! La señal. *(Saca el pañuelo y hace la señal. Profundo silencio. Los personajes hablan muy bajito y demuestran en sus ademanes que ven efectivamente la suerte.)*  
 PILAR.— ¡Ya no hay remedio!  
 SEÑ.— No... no puedo verle.  
 VET.— ¡Qué grande es!  
 D. SEB.— ¡Ya se acerca!  
 TIM.— ¡Le huele... le huele!  
 SEÑ.— ¿Dónde?  
 TIM.— En... ¡le huele! Mire usted.  
 SEÑ.— ¡No! ¡No!  
 TIM.— Se va.  
 D. SEB.— ¡Bravo!!  
 VET.— ¡Se salvó! *(Gran ovación, aplausos, vivas, bravos. Mucha animación. Todos los personajes salen á escena. En el balcón no queda nadie.)*  
 TIM.— ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Valiente! ¡Qué serenidad!  
 PILAR.— ¡Gracias, Dios mío!

D. SEB.— ¡Muy bien, muy bien!  
 SEÑ.— ¡Oh, cebolletenses, qué bárbaros sois!  
 TIM.— *Dejarme...* le quiero abrazar.

#### ESCENA ÚLTIMA

DICHOS, GUTIÉRREZ, *que le traen en hombros en medio de aplausos, vivas y bravos.* CORO GENERAL.

UNO.— ¡Viva el rey del valor!  
 TODOS.— ¡Viva!  
 GUT.— Gracias, señores, muchas gracias.  
 TIM.— Venga un abrazo.  
 D. SEB.— ¡Es un valiente!  
 VET.— ¡Parece mentira!  
 SEÑ.— ¡Y qué le olía á usted?  
 GUT.— La ternera, señora, la ternera.  
 TIM.— ¡Qué serenidad!  
 GUT.— Ven aquí, Melitona. ¡Tú me has hecho valiente! *(Se acerca a Melitona y se abrazan.)*  
 TIM.— ¿Pero esta sabía que usted no era una estatua?  
 GUT.— Sí, señor. Desde anoche.  
 TIM.— Ahora me lo explico todo.  
 D. SEB.— ¡Qué valor!  
 GUT.— ¡Como que he sido maestro de escuela!  
 D. SEB.— ¡Sé ver, sé ver! ¡Ya decía yo!...  
 VET.— Señor alcalde, que hay de dar la señal *pa* banderillas.  
 TIM.— Ahora voy.  
 GUT.— Supongo que me perdonarán ustedes el...  
 TIM.— No hable *usté* de eso; estoy *entusiasmao*. Pida *usté* lo que quiera.  
 GUT.— *(¡Me aprovecho!)* Dos cosas. Primera. Que no guarden rencor á Paco y Manolo, pues yo solo he sido el causante de lo que ha ocurrido.  
 TIM.— Perdonados.  
 GUT.— Muchas gracias.  
 D. SEB.— ¡Lo que se consigue teniendo corazón!  
 GUT.— ¡Sí! *(¡Y media arroba de vino Cebolleta!)*.  
 TIM.— ¿Y la otra!  
 GUT.— Que cuando quede vacante la plaza de maestro me la den.  
 TIM.— Concedido.  
 GUT.— ¡Cómo!  
 D. SEB.— Al que había le enterramos hace dos días.  
 GUT.— ¿De qué ha muerto?  
 TIM.— ¡De un atracón de patatas!  
 GUT.— ¡Mi ideal! ¡Me enterrarán en Cebolleta!  
 VET.— *(A Timoteo)* ¿Se movía o no se movía?  
 TIM.— Pregúnteselo á la Melitona. Ahora á ver la corrida.  
 D. SEB.— No sin antes dar un viva al futuro maestro Gutiérrez.  
 TIM.— ¡Viva!  
 GUT.— *(Al público).* Viviré muy feliz si estos señores confirman mi nombramiento dando un aplauso á LA ESTATUA DE DON TANCREDO. *(Música en la orquesta.)*

#### TELÓN

Los ejemplares de esta obra se hallan de venta únicamente en el  
 Despacho Central, Arenal, 20. Precio: UNA Peseta

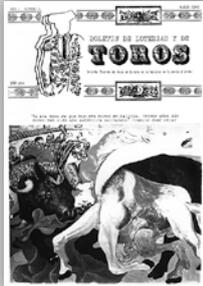
# Números atrasados

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

Todos los números pueden descargarse en pdf en [www.boletindeloteriasytoros.com](http://www.boletindeloteriasytoros.com)



Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



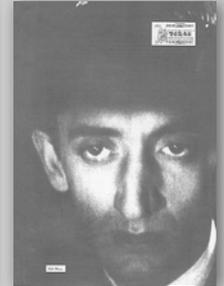
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



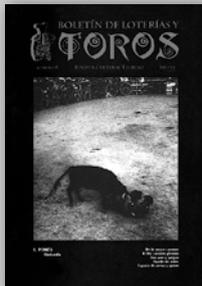
Nº5 / Marzo 1993



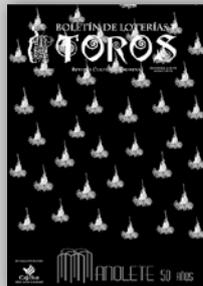
Nº6 / Otoño 1993



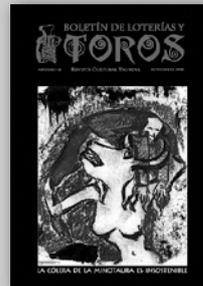
Nº7 / Invierno 1994



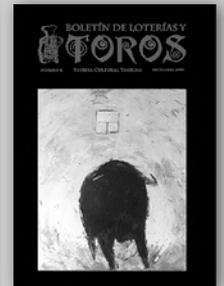
Nº8 / Julio 1995



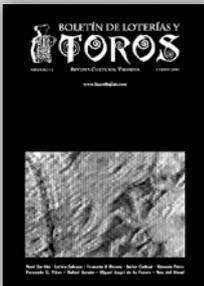
Nº9 / Mayo 1997



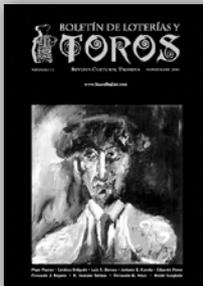
Nº10 / Septiembre 1998



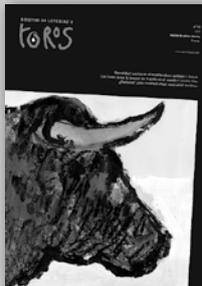
Nº11 / Diciembre 1999



Nº12 / Enero 2001



Nº13 / Noviembre 2001



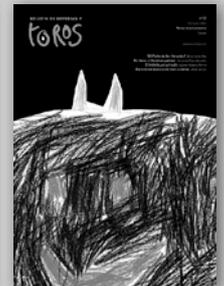
Nº14 / 2002



Nº15 / 2004



Nº16 / 2005



Nº17 / Primavera 2006



Nº18 ESPECIAL / 2008



Nº19 / 2009



Nº20 / 2011



Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



Nº23 / 2018



Nº24 / 2019



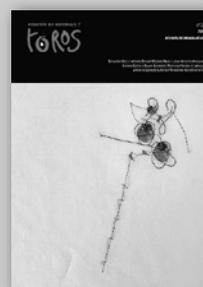
Nº25 / 2020



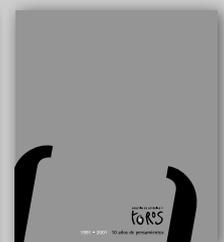
Nº26 / 2021



Nº27 / 2022



Nº28 / 2023



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