

Paula Portas / Fernando González Viñas / Robert Ryan / Antonio Cruz Romero
Joaquín Santiago García / Mary Wigman / Víctor J. Vázquez
Manuel Alejandro del Rosario Urbin / David González Romero / José Antonio Hergueta



BOLETIN DE LOTERIAS Y TOROS nº30

Edita:



Colabora:



SUMARIO

- 2 La memoria que se lleva puesta**
Paula Portas
- 5 El vuelo del espontáneo**
Fernando González Viñas
- 21 Los toreros del Ave María Retablo en Oro y Plata**
Robert Ryan
- 60 Henry Higgins: Ulises en los ruedos**
Antonio Cruz Romero
- 67 Mary Wigman danza en Pamplona**
Fernando González Viñas
Joaquín Santiago García
- 80 Ritmo de fiesta [Festilicher Rhythmus]**
Mary Wigman
- 92 El aficionado Bartleby**
Víctor J. Vázquez
- 96 Mujeres en el ruedo literario**
Manuel Alejandro del Rosario
Urbin
- 113 Alameda del exilio taurino**
David González Romero
- 124 Dos cineastas y un destino taurino. Rabal - Juncal - Armiñán**
José Antonio Hergueta
- 141 EL ENANO N°10**
SUPLEMENTO SATÍRICO

EDITORIAL

Esta revista nació en 1991 y, por tanto, a la altura de 2026, 35 años después, ha visto cosas que vosotros no creeríais... Ha visto aves de asalto en llamas más allá de Orión, ha visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia... No somos nadie. Y lo máspreciado de no ser nadie es que se es libre. Los autores de esta revista son libres porque son capaces de pensar. En un mundo amenazado por los Replicantes (IA) que se nutren del pensamiento ajeno, nosotros reivindicamos la libertad del creador.

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
Robert Ryan

Diseño: Pablo Gallego
Maquetación: Elisa Romero

Contacto:
fernandogonzalezvinas@gmail.com

D.L. CO-1303-92

boletindeloteriasytoros.com



Portada n°30:
Joaquín Santiago García.

Edita:



AYUNTAMIENTO DE CORDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico

Colabora:

CASA RUBIO

RESTAURANTE CASA PEPE DE LA JUDERIA



La memoria que se lleva puesta

Cartagena de Indias, el primer día del año 2026.

Nunca imaginé que acabaría escribiendo *al alimón* contigo. Ni siquiera sabía que tú también querías hablar. Aunque, si soy honesto, tampoco sé cuándo empezó esta carta... Quizá en ese instante en el que alguien decide confiarte lo que no se atreve a decir en voz alta. Porque sabes bien que a mí me cuentan lo que a nadie: No me crearon para juzgar. He sido, siempre, el guardián de sus secretos. Hasta hoy.

Paula, ¿crees que ellos recuerdan esas manos? Me refiero a las primeras, aquellas que me sostuvieron en mi origen. Las añoro, porque fueron ellas quienes me enseñaron que, antes que historia, fui paciencia. Y ¿sabes algo? Esas manos no hablaban de prisa, sino de permanencia. Incluso entonces, alguna pestaña se dejó caer sobre mí, entre lentejuela y lentejuela, de puntada a puntada... ¡Me bordaban! –decían ellas– mientras tarareaban canciones, y sé que, entre la yema de sus dedos y la aguja, también me confiaban lo que no decían a viva voz.

Hoy me asalta una inquietud. Si hubo otra mano sobre mí, fue la de mi creador. A él le llaman sastre, pero su lápiz no trazaba solo medidas, dibujaba un destino. ¿Y si no diseñaba únicamente el mío? Había algo en ese gesto pre-

ciso –casi invisible– que parecía anticiparlo todo. Sabía, al milímetro, cómo ceñirse a un cuerpo que entonces me era ajeno... y que acabaría siendo, de alguna forma, también mío.

Esa mano me enseñó a abrazar unas costillas apretadas, a sostener una *crúz* minuciosa, a esculpir una cintura estrecha y recorrer unas piernas que, casi siempre, aspiraban a ser esbeltas. Pero lo más revelador llegaba después, cuando mi parte más rígida se ajustaba –con un fuerte zarandeo– sobre su corazón. Entonces no latía fuerte. Aún no. Con el tiempo comprendí que lo haría más tarde, en otro lugar, en otro momento. Ojalá ese corazón y yo no nos conociéramos tan bien. Todo sería más sencillo. Pero no lo es.

Escucho y siento todo: El silencio antes de salir de la habitación, el peso de un cuerpo que duda, que teme, que se despide mientras se llena de ilusión y la verdad cuando todo encaja. Cuando, por un instante –solo uno–, hay armonía. El torero me mira y me habla sin palabras. Te lo advertí, hay cosas que solo se dicen cuando nadie escucha y a mí me las confía todas.

Sus manos no me crearon, pero crean junto a mí y, por eso, cada gesto, cada caricia, cada mirada que me dedica es un acto de reconocimiento que me honra. Algunos dicen que soy su *segunda piel*, que vuelvo transparente el corazón que cubro... y confieso que, a veces, los dos dejamos de ser dos.

¡Ahora entiendo cuándo empezó esta carta! Fue cuando sentí que mis lentejuelas se apagaban, que mi punto perdía el color, que mis delanteros dejaban

Algunos dicen que soy su segunda piel, que vuelvo transparente el corazón que cubro... y confieso que, a veces, los dos dejamos de ser dos.



Collage, por Paula Portas.

de sostenerse como antes. ¿Dónde estaban entonces el sastre y las manos que bordaban como si el tiempo no existiera?

Me han dicho que la vejez llama a sus puertas. Que el oficio se apaga. Que ya no quedan manos suficientes para sostener lo que soy. Y si eso ocurre... ¿Quién escuchará a nuestros toreros cuando nadie los escucha?

Esta obra nació para dar voz a mi silencio.

Atentamente,
Paula Portas

y El Vestido o *la memoria que se lleva puesta.*



FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS / Historiador

El vuelo del espontáneo

Vuela. Si no fuese porque los que leemos esto sabemos que ese joven que acaba de dar un salto para plantarse en el ruedo es lo que conocemos como un «espontáneo», podríamos confundirlo por un ser volador.

Un ángel, acaso un superhéroe: aún tiene, como Clark Kent, su traje puesto y se encamina a una cabina de teléfono para imbuirse de un traje rojo y azul con una S en el pecho. Con la rapidez del kryptonito en la Tierra, ya lleva su capa en la mano. Curioso, la capa de un Superman, la capa de un torero. Este joven resuelto va a pasar de no ser nadie —un periodista del Daily Globe con un caracol en la frente a lo Estrellita Castro, un espectador del tenido de sol— a ser alguien inmortal: un Superman, un torero.

Vuela. Al que ya identificamos como un espontáneo le falta el suelo. La fotografía de Botán podría confundirse con un collage en el que el fotógrafo ha utilizado tijeras y pegamento, componiendo una imagen final que es parte de otra en la que el volador ya pisa el suelo. Pero no. Es una instantánea. El instante en el que alguien que se ha quedado sin suelo, pretende pisarlo. Es una



Espontáneo saltando al ruedo en Las Ventas. Foto: Botán.

El camino del Cordobés hacia la cumbre es otro, ajeno al salto desde el tendido, porque lo es desde las estructuras formales y ordenadas del toreo.

Los espectadores van vestidos de domingo. La fiesta de los toros es un ritual que exige un decoro sacro. Vamos a misa. Se ven abrigos de piel, trajes, americanas, corbatas, sombreros, gabardinas de la época; y quien sigue anclado por su edad en el pasado, lleva una boina, prenda que en tiempos coronaba el mínimo decoro. Esos espectadores son en su mayoría de una clase social pudiente: son espectadores de Las Ventas en barrera, contrabarrera y filas bajas. Hay jurdeles. Y es por ello que podemos sospechar que el espontáneo ha llegado corriendo desde las filas altas, tal vez incluso ha saltado desde una andanada, donde las pesetas se miran con aprecio y cuidado. Aunque la fotografía nos indica que escapa de la masa, esa masa no es uniforme: hay clases y él no pertenece a la que le sirve de fondo. En contraste a los trajes y las corbatas, nuestro héroe calza zapatillas deportivas, viste vaqueros y jersey de cuello vuelto. Nuestro protagonista, como ha sido desde tiempos inmemoriales, intenta escapar del hambre con un salto *levitacional*. Como tantos otros, antes de lanzarse al ruedo contraviniendo el reglamento taurino, seguro que ha sido revolcado y vapuleado por vacas resabiadas en capeas y fiestas de pueblo; puede que incluso haya tenido alguna oportunidad en alguna tiente, donde esperaba que el crítico que apunta con su gorra estampada de falda escocesa hablase bien de él y lo lanzase a la fama. Eso ya lo contó Ángel María de Lera en *Los clarines del miedo* (1958), donde un crítico «de la capital» se asoma a la plaza de carros de un pueblo a creer en el milagro de que descubrirá un diamante en bruto que aún no ha sido tallado por la industria de los toros. Pero los milagros, como nos mostró Vittorio de Sica, solo suceden en Milán. Incluso el Cordobés no pasó de ser un loco pelele zarandeado por un toro cuando saltó al ruedo de las Ventas en 1957. La icónica fotografía en la que la Policía Nacional lo custodian por el callejón, con la ropa hecha jirones, no es un preludio de sus postreros triunfos, sino un epitafio de sus ansias por escapar del hambre desde el caos. El hambre de los desfavorecidos, de los que van en zapatillas deportivas donde otros llevan sombrero y corbata. El camino del Cordobés hacia la cumbre es otro, ajeno al salto desde el tendido, porque lo es desde las estructuras formales y ordenadas del toreo: un apoderado –el Pipo, el mejor publicista español del siglo XX– que cree en su pupilo y lo viste con un traje de luces para negociar con los empresarios.

¿Qué es un espontáneo? Habría que acudir al título acuñado por Leni Riefenstahl para definirlo: alguien que cree en *el triunfo de la voluntad*, aunque los postulados de la nazi y los del que busca salir de la miseria y alcanzar la gloria torera no tengan un asidero común. En definitiva, un espontáneo es alguien que cree en sí mismo, en *su voluntad*. El espontáneo tiene fe, pero, como toda fe, tiene el handicap de creer en el más allá, entendido como lo que está más allá de la razón. Una razón peregrina, por vulgar, que no soportaría una mínima autopsia. Nadie mejor supo contar el origen de la voluntad de un espontáneo que Jorge Grau en su película *El espontáneo* (1964). En el filme, el director al que muchos, injustamente, solo recuerdan por haber mostrado el primer desnudo integral del cine español –«el felpudo de la Cantudo»– en *La trastienda* (1975), nos narra las vicisitudes de un joven que es despedido de su



Un desconocido Manuel Benítez es arrestado por la policía tras saltar al ruedo de Las Ventas en 1957.

metáfora hermosa de las pretensiones del espontáneo: no tiene dónde pisar, no tiene dónde sostenerse, y busca el firme suelo que supone ser torero. No tiene dónde caerse muerto y busca su suelo, la finca, los terrenos, o cavar su propia tumba. Esto último puede pensarse que es lo que le podría pasar, pero no, porque si ese fuese el final debido una cornada mortal, al menos habrá sido libre, habrá sido capaz de desgajarse de la masa anónima, aunque solo fuese por un momento trágico. Esa es la tarea del héroe. Una tarea que lleva implícito el riesgo de ser un ángel caído.

Al saltar desde el tendido, el resto de los espectadores se transforman para él en *los otros*. Él ya no forma parte de ellos. Y esos otros contemplan al ser volador que ha decidido no ser como ellos. Algunos aún no han notado el salto al vacío del maletilla y permanecen atentos al ruedo. Incluso hay en contrabarrera un notario de lo que acontece, un señor con gorra y bolígrafo en mano que apunta algo. Debe ser un crítico taurino. Escribe que Fulanito dio tres tandas por la derecha, dos por la izquierda y que finiquitó al morlaco con una estocada fulminante. Nada que no haya escrito multitud de veces. Pronto levantará la mirada y se verá obligado a recurrir a su literatura para explicar la irrupción del caos ante el orden de la lidia. Una parte del público ya se ha apercibido de la irrupción del maletilla y dirige sus miradas hacia él. Una mujer joven, con dos niños a su lado –sus hijos, tal vez– sonríe porque reconoce la voluntad y el arrojo de la juventud; se siente plenamente identificada en su sonrisa con lo que ese salto representa: una autoafirmación. El resto de los que ya saben lo que ocurre mantiene un semblante serio, expectante, incluso de tensión, como dos bocas abiertas parecen mostrarnos.



trabajo y se dedica a vagabundear con sus amigos por la ciudad de Barcelona. Sin oficio ni beneficio, ve a Palomo Linares en un televisor. El diestro de Linares ha pasado de maletilla a figura del toreo y es la imagen del triunfo de la voluntad. El joven Paco (Luis Ferrín) decide imitarlo y lanzarse al ruedo de espontáneo como salida a su situación. La tragedia consiguiente no nos importa. Lo revelador es lo que nos cuenta Grau: el español cree innecesario tener unos mínimos conocimientos de algo para atreverse a realizar esa labor. En palabras llanas nadie lo ha expresado mejor que el editor David González Romero cuando amenaza con escribir un artículo para el *boletín* que él mismo indica como esbozo de lo que podría ser: «Como me ponga...», nos dice. Es la creencia en la vigencia de la conquista de América: basta una buena barba y una larga espada para hacerse con el oro de Moctezuma. En los programas de mano que publicitaban el filme se expresaba bien a las claras dicho carácter secular hispano: «Desde que perdió su empleo vivía perseguido, hostigado, desesperado por una realidad sin salida. En la vida había sido también un espontáneo... quería llegar a todo demasiado deprisa. La historia de un muchacho como tantos otros, creía que todo podía improvisarse, que cualquiera podía llegar arriba enseguida». De hecho, en el filme, el único contacto con los toros del espontáneo de Grau era el de revender entradas para las corridas a los turistas. Es un hecho que no le exime de creer que puede volar desde la masa de los tendidos al ruedo y convertirse en superhéroe, en supertorero. La realidad será otra y el vuelo sublime no es suficiente para el triunfo. El supervillano, el toro, como en los tebeos, destroza el sueño del héroe. Porque en los tebeos de superhéroes de la época gloriosa, la década de 1960, el héroe es primero vencido para que en el segundo encuentro su victoria sobre el antihéroe tenga un valor superior. Lamentablemente, los toros no dan una segunda oportunidad, como no se la dieron al espontáneo de Grau. Porque la figura del espontáneo, aun llevando en él la semilla de la gloria, no deja de ser ridícula, como nos acertó a definir Rafael Azcona en

uno de sus escritos sobre «El repelente niño Vicente» para *La Codorniz*, donde define al «espontáneo de corridas de toros» como una bagatela que solo sirve para «engolosinar» al público.¹ La figura del espontáneo ha planeado sobre otras obras de la gran pantalla. Un paralelismo evidente con la citada de Grau –cuyo guion firman Grau, Eduardo De Santis y Víctor Andrés Catena– es *Los chicos* (1959), dirigida por Marco Ferreri y con guion del propio Ferreri y Leonardo Martín. Si alguien imita a alguien es naturalmente Grau a Ferreri. El trasunto de ambas películas las hermana con *Los golfos*, de Carlos Saura (1960) –guion de Saura, Mario Camus y Daniel Sueiro–. En los tres filmes los protagonistas son grupos de jóvenes que están a punto de llegar a la edad adulta y cuyo horizonte vital parece poco prometedor. Son jóvenes desesperanzados más que desesperados, y en las tres historias uno de los protagonistas cree que la salvación está en los toros. Lo que diferencia al filme de Saura de los otros dos es que en aquel el camino escogido es vestirse de luces en una corrida de pueblo en la que el protagonista firma su ineptitud. Se escoge aquí el camino de la industria, del orden establecido. Por contra, en *El espontáneo* y en *Los chicos*, el protagonista quiere saltarse el orden e irrumpir directamente en el ruedo con la metáfora del salto a la gloria. Y si se ha hablado de imitaciones es porque, casualmente, el aspirante a lanzarse al ruedo trabaja en ambas películas como botones de hotel. Incluso podríamos decir que en *Los chicos* se juega a la ambivalencia al presentarse a los espontáneos –el protagonista y otro torerillo que confiesa haberse tirado el domingo pasado al ruedo– como alumnos de una especie de escuela taurina, en la que ensayan con muletas y cuernos junto a otros jóvenes. Se trata en *Los chicos* de un espontáneo que tiene al menos bagaje teórico, aunque no práctico, frente a la absoluta ignorancia del botones del filme de

Pág. izquierda:
Cartel anunciador de *El espontáneo*, filme de Jorge Grau.
Fragmento de otro cartel del mismo filme.

Pág. derecha:
Luis Ferrín en una escena del filme *El espontáneo*, de Jorge Grau.

Son jóvenes desesperanzados más que desesperados, y en las tres historias uno de los protagonistas cree que la salvación está en los toros.

1. Rafael Azcona, *Memorias de un señor bajito*, pág. 67 (Pepitas de Calabaza, 2011).

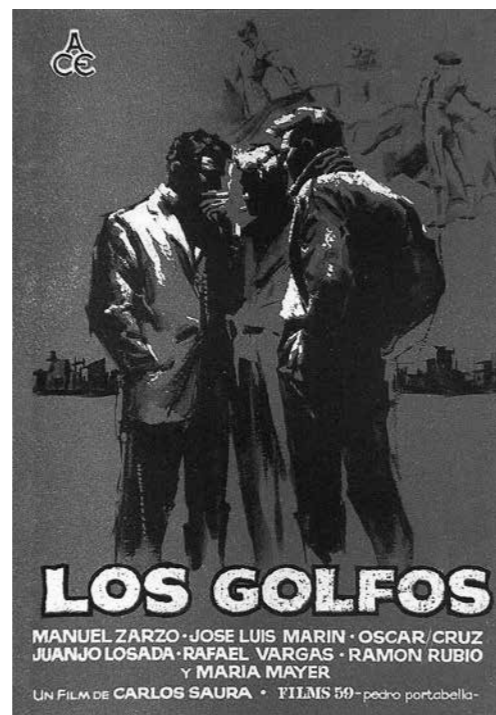


Cartel de *Los Chicos*.

Alberto Jiménez –Carlos en el filme– se decide a saltar de espontáneo, aunque solo es un sueño.



Diversas escenas del filme *Los chicos*, de Marco Ferreri.



Diversas escenas y cartel publicitario del filme *Los golfos*, de Carlos Saura.

Manuel Zarzo, Óscar Cruz, Juanjo Losada, Rafael Vargas, María Mayer y Luis Marín en una escena de *Los golfos*, de Carlos Saura.

Escena de *Los golfos*.

Grau. Por otro lado, Ferreri plantea la solución *espontánea* del espontáneo. El aspirante a torero confiesa a sus amigos que «el domingo me tiro a los toros» ante la sorpresa de todos, que tratan de quitarle de a cabeza su locura. Y veremos unas imágenes en las que los cuatro amigos están en Las Ventas presenciando la corrida y rizando el rizo de la espontaneidad, no será el joven aspirante a torero quien agarrará la muleta que esconden con disimulo, sino que será otro de los amigos, el único que estudia, quien se haga con ella y salte al tendido, todo con el afán de que una guapa actriz de cabaret de la que está enamorado se fije en él. Las imágenes muestran una escena real de un espontáneo en Las Ventas que logra administrar varios estatuarios a un toro antes de que la cuadrilla del torero logre captar la atención del toro. El triunfo. El salto al triunfo que saca del anonimato al joven con voluntad.

Pero incluso en la ficción cinematográfica todo puede ser un sueño. Y así es. El joven simplemente estaba soñando, y despierta. Vuelve entonces el interés al aspirante, al que estaba llamado a ser el espontáneo verdadero y no el espontáneo del espontáneo. Y aquí Ferreri, tan crudo como en el final de *El cochecito*, incide en la desesperanza y remarca la incapacidad del milagro: llueve, se suspende la corrida. Podríamos decir que el cosmos se encarga de evitar al milagro, o de que es precisamente es el cosmos quien salva al espontáneo de una cornada segura. Se escoja cara o cruz, hay algo indiscutible: el sublime salto hacia la gloria, esos segundos de esperanza que ponen en marcha el destino, no se llega a producir. El individuo desesperanzado no logra desgajarse de la

El salto al triunfo que saca del anonimato al joven con voluntad. Pero incluso en la ficción cinematográfica todo puede ser un sueño.



Cartel anunciador polaco de *Los golfos*.

Y se ha hablado de la gran pantalla, no se puede olvidar tampoco el cortometraje de Basilio Martín Patiño ‘Torerillos 61’, estrenado en 1962 y de 16 minutos de duración.

masa uniforme. Ni siquiera se ha llegado a producir el *coitus interruptus* que algunos espontáneos han vivido y consistente en ser agarrado por el personal de la plaza antes de lograr llegar al ruedo.

Y se ha hablado de la gran pantalla, no se puede olvidar tampoco el cortometraje de Basilio Martín Patiño *Torerillos 61*, estrenado en 1962 y de 16 minutos de duración. El cortometraje está construido con escenas y, sobre todo, hechos y frases reales pronunciadas por espontáneos en los diarios tras ser entrevistados tras su salto al ruedo. Espontáneos, maletillas, la oportunidad de ser visto. Entre las sabrosas imágenes de titulares de periódico destaca una que entronca con el sueño que tiene el muchacho estudioso de *Los chicos*; porque sobre el gran titular que dice «El espontáneo que ayer toreó en Madrid es pintor de brocha gorda», destaca en letras algo más pequeñas



Escenas del filme *Los golfos*.



Antonio Olmo *el Chocolate* de espontáneo en Las Ventas el 11 de junio de 1981.

precisamente ese querer codearse con los que representan la fama y el éxito: «Miss Universo quiso pagar la multa». Fernando Rey, encargado de locutar la voz en off del documental dice a la vez: «Artículo 59, al individuo que se lance al ruedo se le impondrá una multa de 250 pesetas y el arresto supletorio». El salto a la fama es un precio demasiado alto para un muerto de hambre de los años 60, la década dorada de los espontáneos. ¿Desde cuándo existen los espontáneos? ¿Qué es y qué no es un espontáneo? Estas cuestiones solo son posibles responderlas considerando desde cuándo se prohíbe el salto de los espontáneos (y dónde). Porque si acudimos a cualquier capea de pueblo, todos los que participan en el ruedo son espontáneos, puesto que es ajeno el orden reglamentado de la corrida. Es la llegada del orden reglamentado, sea por escrito o de palabra, quien nos marca el nacimiento de un elemento ajeno a lo reglado, que incluye en primera instancia al espontáneo. En el óleo de Goya *El despeje de la plaza* (1793) varios alguacilillos a caballo sacan del ruedo plaza a una multitud. Como si quisieran revelarse ante la autoridad, dos niños permanecen en el centro del ruedo y citan con sus chaquetillas al alguacil a caballo. La rebelión. La revolución. Pero también, de nuevo, escapar de la masa y ser protagonistas. El espontáneo es una figura contra la legislación, el orden y la razón. El espontáneo se niega a acatar el lema que figuraba a la entrada de la Academia de Platón: «Ἄγνωστος μηδεὶς γεωμετρίας», es decir, «Nadie que no sepa geometría entre aquí». Porque los que intervienen en el ruedo son géometras;

géometras doctorados, frente a individuos que no pueden acreditar tales conocimientos.

Aclarado ontológicamente el asunto del *Dasein* del espontáneo, cabría preguntarse por su desaparición. La rebelión ha sido domesticada y el siglo XXI ha olvidado su figura. Un análisis detallado de las causas lo dejo para otros, si les place, pues implica cuestiones socioeconómicas que son más bien materia de macroeconomistas que de historiadores. Aun así, podría fijarse al menos –para facilitarle la investigación a los macroeconomistas– una fecha que parece simbolizar el fin del espontáneo, circunstancia que, como veremos, no implica que apareciesen algunos epígonos de un helenismo ya decadente y derrotado. La fecha en concreto es el 11 de junio de 1981. Si hasta ese momento los espontáneos suponían un quebranto de la legislación, el que salta ese día como espontáneo al ruedo de Las Ventas representa la asunción de la legislación (vigente) y por tanto la desaparición del espontáneo como símbolo. El hecho de que vistiese un impecable traje y corbata ya anunciaba en su estética la sumisión y contrarrevolución. En corrida presidida por los reyes, el espontáneo saltó con una muleta en su mano en la que podía leerse en grandes letras blancas: «Viva la Constitución». Estaba muy reciente el asalto *tejerino* del 23-F, última amenaza a la Constitución del 78, y esta reivindicación de la Carta Magna desde quien debe representar la ruptura y el caos era una sentencia a muerte de la figura de los espontáneos. En el envés de la muleta aparecía un nuevo mensaje adulator

hacia el poder, el orden: «Nobel Paz para el Rey». Un detalle poco visible pero posteriormente conocido abundaba en la sumisión: llevaba en una esquina el puño y la rosa del PSOE, partido en el que militaba. La guinda que coronaba el epitafio era el propio portador de la muleta: Antonio Olmo *el Chocolate* era funcionario de la Generalitat valenciana. Un agente del Estado domesticaba y fijaba el acta de defunción del salto a la gloria de los inconformistas. RIP.

De un modo muy distinto, en ese mismo año, otro hecho, este luctuoso, contribuye a la desaparición de los espontáneos, aunque interesa más otro tipo de trascendencia que nos mostró el salto al vacío ocurrido en Albacete el 14 de septiembre de 1981. Será, en concreto, la revelación de un aspecto nuclear sobre la condición de clase o pertenencia a un grupo del espontáneo. Por mucho que este con su salto escape ilusionado de la membresía, el espontáneo no deja de ser un elemento de la masa anónima. Incluso en el hipotético caso de lograr unos muletazos excelsos antes de ser retirado del ruedo, su nombre, aun siendo el protagonista en el albero, permanece anónimo. No ha sido anunciado en los carteles, no es nadie, como la masa uniforme de los tendidos, frente al oro identificado de los toreros conocidos y reconocidos. El espontáneo no solo pertenece a la masa, sino que la identificación de los tendidos con él supera a la identificación que el tendido tiene con el torero protagonista y vestido de luces. En la consignada fecha, salta al ruedo desnudo de torso y con la camiseta en la mano a modo de muleta un tal Fernando Elez Villarroel *el Chocolate*. Sí, la coincidencia de apodos con el constitucionalista es aterradora, el resto es antónimo: el susodicho estaba borracho, tenía tres hijos, y el acto parecía ser cualquier cosa menos premeditado, además de carecer de sentido *taurómico*, es decir, buscar una

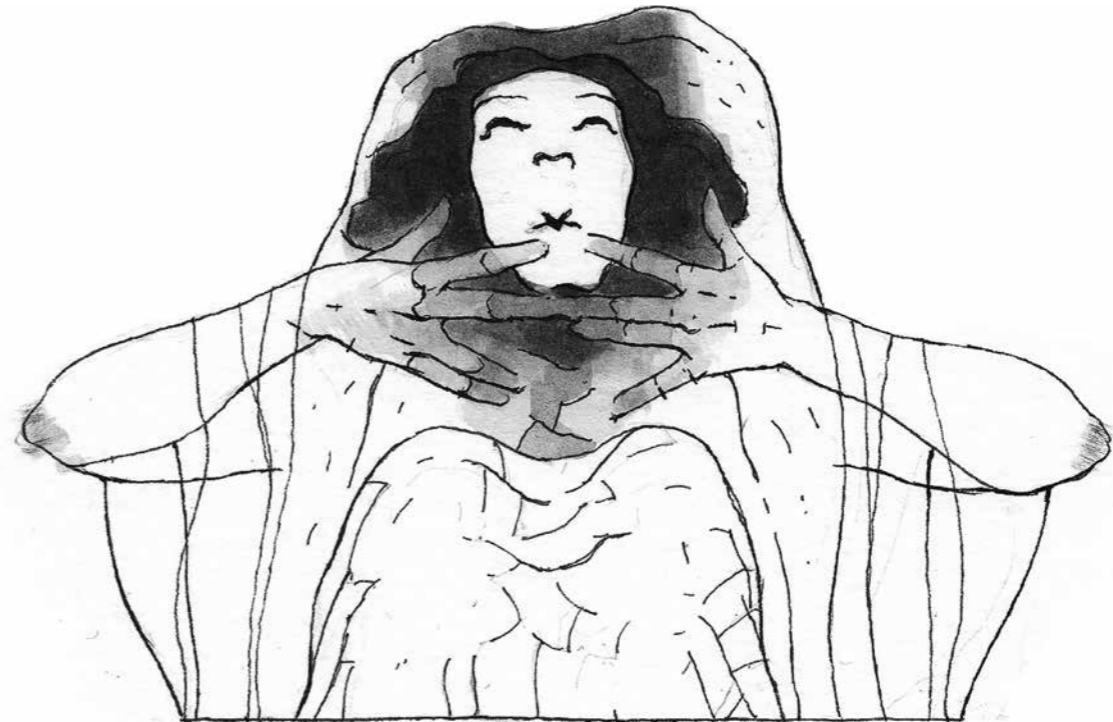
El espontáneo no solo pertenece a la masa, sino que la identificación de los tendidos con él supera a la identificación que el tendido tiene con el torero protagonista y vestido de luces.

oportunidad de demostrar su valía como torero. Era, como el acto narrado en sueños en *Los chicos* de Ferreri, un espontáneo de la espontaneidad. Pero no es esto lo importante, sino lo que sucedió a continuación: el toro lo corneó en la aorta y murió allí mismo con una fuente de sangre manando de su cuello.² Y es entonces cuando se revela la condición de clase de la figura del espontáneo, porque el público culpa al torero actuante, al encargado de lidiar ese quinto toro, de la muerte del espontáneo. Han matado a uno de los nuestros. Se culpa al matador de pasividad, de no haber impedido que el espontáneo se colocase delante del toro, de haber hecho gestos a su cuadrilla para que lo dejaran torear. El torero en cuestión, para cerrar el círculo de la historia de los espontáneos, no era otro que Manuel Benítez *el Cordobés*, aquel que vemos ser conducido a comisaría escoltado por dos guardias civiles tras saltar al ruedo en 1957. Él también había saltado al ruedo en el quinto toro. Años después el Cordobés sería el ídolo de la masa, aquel que como rezaba la publicidad urdida por el Pipo «todo lo que gana se lo da a los pobres», aquel que era «uno de los nuestros». Sin embargo, aquella identificación social con el Cordobés se diluye el día en el que salta un espontáneo al ruedo ante un toro que debía él torear. Lo sucedido, la muerte de un anónimo de la masa del tendido, hace a esta masa reconocerse en el anónimo y no en el ídolo. El Cordobés, que había reaparecido tras años de retirada, se encierra en su finca de Villalobillos y tras meditar sobre su propio *Dasein* entre la espontaneidad y el reglamento, se retira de nuevo.

En esta oda al espontáneo derivada en disgresión existencial no tendría sentido la pregunta de quién era el espontáneo de la fotografía de Botán. El interés por su nombre y por lo que aconteció una vez que su vuelo se posó en el albero –la gloria o la tragedia– nos impediría admirar en su justa medida el instante, el vuelo. Es un vuelo detenido para la eternidad gracias a un fotógrafo. Una instantánea que hace justicia al instante irrepetible. Alguien que aún es y no es de la masa; alguien que es y sigue sin ser un héroe. Alguien que está desdoblándose. Tal vez contemplamos una transubstanciación. Quién sabe, al fin y al cabo, la corrida de toros se nutre de elementos religiosos ancestrales, y si el reglamento es el dogma, quebrarlo, el salto del espontáneo, es el pecado. Y sin pecado no hay religión. ◦

2. Fotografías del luctuoso hecho y una detallada crónica en: https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/social/historia-esconde-instante-muerte-espontaneo-plaza-toros-albacete_1_11651225.html

ROBERT RYAN / Torero, pintor, escritor



Los toreros del Ave María Retablo en Oro y Plata

LOS TOREROS DEL AVE MARÍA

Fe, un rosario de tardes terminado de rodillas; una boda, una plegaria a la Virgen; una promesa concedida. Los del Ave María eran toreros predestinados, nacidos del hambre de ser, hijos de la ambición que los concebía. Y también del orgullo que cuántas veces los desconoció.

*

Nacidos con el alma marcada: donde otros el pecado original, ellos llevaban la penitencia del toro, una servidumbre que prometía salvación y gloria. Hijos de su casa, ganaban y expresaban amor manos a un engaño, niños sin otra expectativa ni voluntad que la aprendida de los suyos: criaturas medidas por una ilusión incumplida.

Podría ser cualquier otra disciplina la que en estas páginas es el toreo, aunque ninguna retrataría mejor las heridas que se abrían cuando una pasión como aquella del toro llegaba a tomar un hogar, a definir a una familia, a unirla, a dotarla de dignidad, a la vez de destruirla.

Un *querer ser* representativo de una clase y una época, de una forma de vida a la cual otros se afiliaban por inclinación propia, por afición o hasta rebeldía. A aquellos sacrificados al sueño heredado, aquí los recuerdo. Con fragmentos de sus vidas a compañeros que fueron. Y el mundo al que pertenecieron, en que el toro era un sueño de hombre, una herida entonces vedada a mujeres, salvo su curación en cuerpo amado.

VOCACIÓN

El toro, el aliento primero. El toro, desde el nacer.

El toro era el aire de la casa, el calor del hogar. Y también su dolor.

Como en el vacío de un cajón, todavía, el ansia de una gloria no encontrada, el amargor de su falta.

Como en un armario con espejo un sueño colgado, una ilusión suspendida.

*

Si la vocación del toreo hubiera tenido olor, antes que a campo o a plaza habría sido el del hogar, como de la esencia de la familia, como del hálito de besos paternos, la voz de su ternura, el acompañamiento de silencios heredados; un olor a cariño encausado, nutrido entre muros, cogido de la mano largamente por tempranos pasillos del ejemplo.

*

El deseo de ser torero, cuando frustrado, cuántas veces se refugiaba en el hogar, en la familia creada al término de ambiciones insatisfechas, creada de un desamor silenciado en deseo de un hijo: una nueva generación de esperanza.

Del deseo de ser, hijos nacían, engendrados por el anhelo, herederos que eran de un afán ya sin tiempo propio.

IDEAL

Ser torero era un ideal jamás plenamente realizado, de ahí la esperanza de volver a tener entre manos una nueva vida.

—Si yo volviera a nacer, volvería a ser torero.

—Yo, con lo que ahora sé, no me equivocarían. Ahora llegaría a figura.

Para un torero en estado perpetuo de merecer, tener un hijo era un renacer en calidad de torería.

Y era el hijo, su perspectiva torera nacida inmaculada, el que hacía del padre un hombre de hogar.

TORO Y VIDA

Un pesar humano, trasmutado, gestado, cual sombra embrionaria a través de la mujer.

El toro, desde antiguo, era exaltación masculina y dolor de madre, ceguera macho; ante la tiniebla de la gestación un ideal que sembraba muerte a lo largo de un nacimiento.

Del propio renacer de la esperanza, partía el desconsuelo; del gemido femenino, el llanto roto, masculino.

INFANCIA

La vocación de torero, cuando heredada directamente, tomaba forma de emociones e instintos vividos tempranamente: la ternura de un padre que se despedía al irse a la plaza, o la alegría sentida a su retorno, alzada en sus brazos de seda y oro, o seda y plata, las borlas de su terno empujadas al desnudo, dulces al desnudo, contra el cuerpo infantil el despertar de sensaciones.

—¿Has visto a mi niño, cómo se ilumina de alamares?

Cómo lo iluminaba el amor paterno, la intensidad de besos vestidos de torero. O cómo se iluminaba del terno solo, el terno desvestido colocado en una silla, la luz de la infancia reflejada en lentejuelas.

LUZ

Luz refleja; la luminosidad rota, propia de casas toreras. Luz en juego sobre los colores vivos de la infancia: plata y granate, plata y azul, un celeste interior bordado de soles y estrellas; luz en juego, tocada, en movimiento; luz palpada, medida en oro y universo; luz del padre, destellos sobre una superficie en sombra.

HERIDA PRIMERA

Tan profundamente que en el rito que lo exaltaba, se sentía al toro en el hogar; el toro de heredado volumen, el toro hondo, comprendido como un legado legítimo; el toro propio, poseído en familia, por la familia.

El toro, expresión de amor primario, amor profundo; el toro del inocente despertar, desafío infantil ante el desequilibrio de los primeros pasos; el toro adquirido junto con la fe en Dios y el respeto a los mayores; el toro, entrado en razón, maduro en el pensamiento: el toro, de padre a hijo.

*

Desde la cuna se percibía la vibración única, el arrullo de dos sílabas repetidas al oído.

Toro: dos sílabas casi mudas, enmorilladas, astifinas en la garganta.

Toro: voz del padre; voz de acercamiento.

Una mano del padre, dedo meñique, anular y del corazón apretados, cerrados; índice y pulgar abiertos, en curva, simulando cuernos: una mano que embestía, la testa del toro caricia, el toro pellizco que con ternura tentaba el cuerpo infantil.

—¡Ay, mi hijo! ¡Que te coge el toro!
¡Que te coge! ¡Que te coge! ¡Que te coge!

Y el niño, acostado, sentado, levantado en brazos o en pie, reía violentamente, celebrando la dulce sacudida del juego de la cogida.

TRIÁNGULO

Dentro de la casa una disecada mudez dominaba las paredes; encampanado en artesano desafío, en alto, a la cabeza de la familia, una cabeza de toro: un sueño, una testa, una razón de ser.

*

Existía un lugar callado fuera del triángulo que formaban el toro, padre e hijo: era el de la madre, detrás de su marido.

La madre, ante su deber a su esposo y al toro ofrendaba vida, la misma vida; por amor le devolvía al primero la semilla de su ambición cuajada en cuerpo joven.

Así, ella podía compartir un orgullo considerado muy de hombre, ser cómplice de la ambición paterna.

Hasta su ternura podía insinuar afares, como, con la cabeza del chico sobre su regazo, al acariciarle el pelo seducir su voluntad con insana coquetería.

—¡Ay, mi niño! ¡Tú serás el torero
más bonito!

Podía, la madre, hasta atreverse a tasar el cariño propio, con poner, en imitación a su marido, un precio al amor materno.

—Si no te arrimas al toro, no serás hijo de esta casa.
Mi hijo ha de ser muy valiente.

—Ya verás, mamá. Ya verás como me arrime.

AFICIÓN

—Es que mi hijo tiene mucha afición. Esta profesión es muy dura, se lo he dicho ya, pero ¿qué voy a hacer? Él solo piensa en ser torero.

—Sí —asentaba el hijo, poniéndose serio—. Voy a ser torero.
Desde siempre ha sido mi sueño.

*

—Se lo he dicho yo, pero es lo que quiere él.



Pág. derecha:

Ilustración de Robert Ryan.

Se lo había dicho, y se le decía, una y otra vez. La dureza del toreo, cantada, cantada, comunicada de padre a hijo, ostentada de padre a hijo; dureza, inculcada en calidad de reto: el reto vivo del hogar, el reto constante.

—Ser torero es lo más bonito que hay..., la profesión más grande, pero la más dura..., la más difícil de todas... Requiere cualidades especiales y sacrificio, mucho sacrificio... Hay que tener valor... Hay que ser muy hombre.

DUREZA

En el hogar de un torero la dureza de la profesión se manifestaba en visibles cicatrices, en ausencias, incertidumbre y, solía, en pequeñas renunciadas y carencias.

En días sin alegría, las horas tensas antes de salir el padre a la plaza, horas contrarias a la pesadumbre de tardes y tardes, de semanas y meses, en los que no se toreaba.

O, peor, de cuando en cuando se manifestaba en visitas al sanatorio, en besos al padre herido.

—¿Otra vez, papá?

—Sí, hijo. Otra vez. Es que esto es así.

Desde niño, la sentida caricia de un dolor asumido.

LECHO

La vocación de torero adquiría convicción ante el lecho del herido, ante la cornada sufrida en familia.

En tales momentos el toro calaba, se hacía sentir profundamente.

Porque si el toro era la vida, era también una herida, un dolor del que no se huía. Y su cicatriz, un orgullo de sangre.

Del lecho del padre un niño se alejaba también cogido, levantado por aquel juego infantil ya distante, convertido ahora en anhelo, en envidia sobresana de cicatrices.

—¿Has visto, doctor, qué hombre es mi hijo?

—Sí, y tiene pinta de torero.

PINTA DE TORERO

—Sí. El chico tiene pinta de torero.

Cuando se quería ser, el anhelo se expresaba hasta físicamente, como si fuera tal su fuerza que hiciera conformarse el cuerpo al ideal.

El que quería ser, como por gracia divina, ya desde niño tenía manos, muñecas y cintura de torero, brazos y piernas desarrollados por la delgada severidad del toreo de salón, el cuerpo duro y flexible; tenía, también, como un saber heredado, el toreo en la cabeza, el toreo como despierto sueño; y

una gracia propia, alegre o austera; una gracia latente, como dormida en espera.

Y era, esa gracia intuita, el germen de grandeza que unía a la familia.

—No es porque sea mi hijo. Es que tiene unas cualidades que no he visto en otro.

SUEÑO COMPARTIDO

Nada unía un padre con un hijo tanto como el toro; el toro como ensoñación, como mortal ambición, como una muerte enfrentada en un ruedo imaginario.

*

Juntos, cada mañana, padre e hijo marcaban pasos sobre el terreno adolescente del sueño; el padre y el hijo, cada día la disciplina del amanecer, la promesa del toro, su pureza, manos al esqueleto de lecciones taurinas: dos pitones montados sobre un palo, embestidas fingidas donde lances y pases adquirirían músculo y forma, donde toreo inculcado brotaba en ráfagas; un capote en mano, una muleta, la hora tersa de suertes que se seguían con dolor de brazos.

—¿Has visto? —se pronunciaba en baja voz a la sombra del toreo de salón—. Este chico torea igual que su padre.

El chico toreaba igual, limpio espejo de torería, reflejo de heredados perfiles; el chico, sobre el terreno de un legado, su juventud transparente, calcada al aire de imágenes con fondo de hogar.

El chico, virgen de experiencia, en busca del alma paterna se quebraba la propia a la vez que su cintura, el cuerpo de pases prolongados en redondo: en redondo el trazado clásico de la suerte, el círculo que se cerraba en su alrededor, el espíritu de pases en serie, estrechamente, presente y futuro en un pasado sin salida.

—Igual. Hay que ver lo que se parece a su padre toreando.

SANGRE Y ORO

Como escondida del sol, luz negada cosida a piel sensible; donde antes lentejuelas brillaba la memoria, el cuerpo de una faena que volvía a prometer.

Aun de día, era la noche de una sangre ávida de resplandor, el sufrido metal del tiempo oscuro.

Deslucía la seda desteñida; de golpe, las corroídas venas de una gloria que no fue.

—No te vale este traje, hijo. Hay que hacerte uno de estreno.

—¿Un blanco y plata?

—No. Hay que comprometerse más.
Hay que hacerte un grana y oro.

Un grana y oro: color de sangre y riqueza, el terno eterno de la raza torera.

*

En raso grana el sueño iba cuajando un bordado: cordoncillo y lentejuelas doradas, hilo fino, pedrería esmeralda, punto por punto la ilusión, punto por punto el derroche.

El grana y oro –cada lentejuela años anhelada por el padre para sí– le tomaba la medida al hijo; ante el espejo de la sastrería lo iba probando.

Al grana y oro había que merecerlo, saberlo llevar, hasta, llegado el caso, tener la serenidad de dejárselo enganchar, de dejárselo destrozarse por el toro.

Tener asumido que pitón alguno pudiera lastimar al terno tanto como el no vestirlo.

*

—Hay que ver lo que luce el grana y oro.
Es el traje de más plaza, el más torero.
Y es sufrido. Verás lo que te va a durar.

Padre e hijo unidos por un traje de luces, por su color sangre, su oro limpio desmanchado de todo afecto salvo el que ofrecía ganar el toro: un sentimiento templado, el que fluía en las venas de la muleta, el que entraba o no entraba con el estoque, el que pinchaba el corazón. El que consolaba a cuánta muerte heredada.

*

Amor de padre, amor de hijo; amores sentidos en oro y grana; amores fuertes como el odio, y cuán cerca, cuando desnudos de cariño, arrojados cual miseria arrimada al toro.

MUROS

Las fotografías a la vista en un hogar enmarcaban lo que una familia más apreciaba en sí misma; enmarcaban tanto, que cuando el hijo llegaba a torero su imagen llegaba a cubrir vacíos.

Porque había muros desolados que existían casa adentro antes de ser poblados de imágenes; muros de un plano desnudo terriblemente cotidiano, maculados de rutina insatisfecha.

*

A medida que el hijo crecía en torero, la casa familiar tomaba el aspecto de un museo, su museo; se transformaba logro por logro, triunfo por triunfo, como el sentir de la familia, estancias y pasillos antes deprimentes ahora

anchos, cargados del mudo testimonio de lo que habría querido ser simplemente orgullo.

En medida que el hijo crecía en torero, la casa familiar, la casa-museo, donde exhibía lances y pases y estocadas mostraba la estética exterior de miedos no del todo superados, no del todo dominados, convirtiendo en pasado el trance de volverlos a asumir diariamente; convirtiendo en pasado el presente, reduciendo lo que se pasaba a aislados instantes, momentos revelados sobre papel fotográfico, como si enmarcar se hubiera podido emociones tan complejas, inacabadas.

Dentro de la casa-museo, el hijo se contemplaba, en todo momento de la vida familiar, en todos los momentos de la lidia.

*

Capa, muleta y espada, un paseíllo, vueltas al ruedo de tamaño postal junto con suertes ampliadas a gran tamaño: pases y lances en formato desmedido, una muerte descomunal, una puerta grande.

A medida que el hijo crecía en torero el hogar se hacía suyo, en entorno e imagen, mientras esta se conformaba al ideal antes de él nacido, el que a la casa decoraba y condecoraba; mientras superaba el hijo la grisura del padre, la grisura de toda la familia, la que se satisfacía con verse transmutada al blanco y negro intenso, contrastado, de fotografías taurinas.

SEPARACIÓN

Nada unía un padre con un hijo tanto como el toro; ni, como el toro, nada con mayor virulencia los separaba.

Porque el toro, inevitablemente, era un medio de traición entre generaciones.

*

El toro era un amor tan grande que no cabía compartirlo lealmente; un amor celoso, egoísta, un amor que destrozaba; un amor que abría heridas, un amor propio que se proyectaba en llagas, un amor desbridado.

—Hijo, mañana toreamos... Hijo,
mañana tienes que arrimarte...
Hijo, mañana tienes que salir a por
todas... Hijo, mañana, pase lo que
pase... Mañana, hijo...
Tú verás... Piensa bien lo que
nos jugamos mañana...

*

—Piensa bien lo que nos jugamos...

El hijo escuchaba las frases, su mensaje no oculto; escuchaba y obedecía; escuchaba y jugaba, a torero y con el toro; jugaba su vida mientras el padre, por vez segunda, jugaba a ser.



TÚ VERÁS

El toro era un terreno que se pisaba, lo mismo que el hogar, una querencia de sangre delineada.
Al adentrarse en el toro, padre e hijo, era el toro que se adentraba, abriendo juventud; el toro, de nuevo un dolor inagotable, el mismo del hogar.
De nuevo una cicatriz, la misma del hogar.
Sobre el hogar, no el toro, gravitaban las trayectorias de un sueño acorneado.

—No por temor a una voltereta vayas
a desaprovechar la oportunidad de
nuestra vida...

*

—Mañana, hijo... Tú verás...

ARRIMARSE

—Hay que arrimarse al toro...

Arrimarse al toro, un paso dado cuán fácilmente con la voz; un paso tan sencillo cuando insinuado, cuando suspiro.
Arrimarse al toro, al toro vivido en casa, sentido en el cariño.
Del hijo al toro se medía la distancia entre hijo y padre; en el ruedo, ante el toro, junto al toro, rebosado de toro, reunido con el toro, su cercanía.

—No por temor a una voltereta...

No por temor traicionaba el hijo a un padre cuyo amor le arrimaba al toro.
No por temor a una voltereta.
Ni por temor ni por amor al hijo traicionaba el padre al toro.

—Hay que arrimarse, hijo. Hay que arrimarse.
No hay más remedio.

MAÑANA TOREAMOS

El torero era un hijo de su casa, nacido de emociones somnómbulas, nocturnas; el torero que llegaba a ser la casa misma; el torero que deambulaba por oscuros pasillos, apagadas las luces de todo afecto sano.

—Papá, ¿qué haces ahí? ¿No duermes?

—Duérmete tú. Es muy tarde. Mañana toreamos.

ESTADO DE GRACIA

Los años primeros, las temporadas primeras, las tardes iniciales de una etapa en la cual se era más hijo que torero, más niño que diestro, y el toreo una mutua soberbia, tierno y sumiso bajo un oro no adulto.

Pág. izquierda:

Ilustración de Robert Ryan.

Ser torero, sin saberse hombre; serlo, sin reproche; torero, por afición.

—Hijo, hay que tener afición.
Hay que querer ser torero con
toda el alma.

Llegaría un momento en que los tiempos mejores serían los de antes, los del comienzo elaborado por el padre: años iluminados por luz en oro recién estrenada, por una pureza de ambición que aún en el futuro el hijo confundiría con afición.

Un momento en que el torero intentaría recobrar la autenticidad de su orgullo, su raza de entonces, la soberbia de entonces, la euforia sentida al desmentir, día por día, el reproche más terrible:

—Hijo, hoy te ha faltado afición.

Un momento en que extrañaría la voz que antes lo arrojaba a las astas, aquella frase percibida como la forma de un sacramento:

—Vamos, hijo, con afición.

Un momento en que intentaría reentrar en aquel estado de gracia por él creído, aún como entonces, cuando poseído de afición. Del placer de sufrir en torero.

PÚRPURA TORERA

De todo cuanto renunciaba el torero, lo último era la familia; y lo primero, a sí mismo. Porque el torero rara vez era un artista creador, sino un artista creado que existía fuera de sí mismo; un hijo cuyo sino era destruirse.

Un hijo vestido de fugaz destello, espejo de sangre sin vena propia.

*

El torero era el hijo oscuro que vestía de luz a la sombra heredada, la que era una sombra del alma, una epitimia del alma conllevada desde el nacer, esa sombra que creaba la sangre propia.

*

Epitimia o eco, una herencia derramada con grueso abandono: lujo y escalofrío de padres heridos.

LÁGRIMAS DE NIÑO

Todo lo sacrificaba el padre para que el hijo llegara a ser, comenzando con el hijo mismo.

El torero valiente era, por ley, un hijo obediente; un hijo encausado, su suficiencia infantil sabiamente despertada, nutrida, madurada, con reproches, mimos, retos y caricias, años más allá de la infancia.

La gallardía del torero la elaboraba el padre cuán tempranamente, al tomar en mano la voluntad, las lágrimas, de su niño reprimido.

PREÁMBULO DE SANGRE

—Cuando te coge un toro, cuando te hiere de verdad, te conocerás a ti mismo. Y sabré yo el torero que somos.

NADA

—Esta tarde, después de la cogida, ya no eras el mismo.
Y eso me preocupa. Me preocupa más que la herida.
El novillo era muy bueno. No podías sentir que te había hecho daño, si esto apenas ha sido algo.
Todo prometía que la tarde iba a ser tuya, la definitiva, pero tú no estabas. Eras otro. Una simple cogida de nada y ya no te reconocía.

—¿Has llamado a casa?

—Sí. Dos veces. No te preocupes.

—¿Y?

—He dicho la verdad. Que no ha sido nada. Que tampoco has sido tú.

CURACIÓN

—En ningún momento me ha dolido la cornada. Solo duele que no pueda torear.
Te lo juro.

El padre lo torturaba la prisa por ver andar a su hijo, la desesperación de verle acostado, hundido en una trayectoria tan poco profunda:

—Tiene que volver a levantarse. Por Dios, ¡que lo intente!
Es hora de que se ponga en pie, que camine.

El padre insistía. Peligraban dos fechas, el ruedo portátil de dos tardes montadas por él mismo; una pequeña fortuna, el momento, la temporada: la familia.

Con su silencio, médicos y enfermeros lo ignoraban, sin comprender la primera generación de esta herida; al padre que nerviosamente paseaba y fumaba, sacando pecho con el humo, contaminando de rancia torería la sana evolución de la cornada.

TARDE VALIENTE

—No quiero que esta noche te sientas satisfecho.
Lo de hoy no ha sido un triunfo.

—¿Si he cortado tres orejas!

—¿Y eso te satisface? Daba vergüenza verte pasearlas.

Una tarde herida desde el paseíllo, con puntos puestos, una cornada sin cerrar.

Las tres orejas, dos y una, envueltas en hojas de periódico ahora metidas en el esportón; las había besado el torero al recibirlas.

Las tres orejas, envueltas en hojas húmedas aún al irse el padre, dejándole a su hijo en la habitación del hotel, a solas con la vergüenza de un triunfo de pronto seco.

A solas con la que habría sido su gloria, el anochecer acobardado de una tarde valiente.

EL OCASO

—Oye ¿has visto que no torea El Soñado?

—¿Quién va a tomar en manos ya a este torero?
No puede ser, con el padre que tiene.

—Han roto. Ya no se hablan.

—¿Y qué? ¿Imaginas al uno sin el otro?

*

El año pasado a estas fechas el torero regresaba de América contratado para las ferias que significarían el inicio de un ocaso; esta temporada, sin haber pisado otro continente, se ha quedado fuera de la primavera.

TELÉFONO

Al colgar el teléfono el matador a ojos cerrados contemplaba la penumbra en que aguardaba la hora de vestirse, cuando a pesar de haber pedido quedarse solo entró el apoderado.

—¿Con quién hablabas?

No se tenían confianza el hombre maduro y el joven tímido.

—Con mi padre.

Haber dicho cualquier otra persona; el torero lo sabía, mas no sabía mentir.

—¿Con tu padre? ¿Con tu padre! ¿Otra vez tu padre?

Desde hace meses el padre nada tenía que ver con la vida profesional de su hijo. Nada, salvo lo que de esa vida el padre consideraba le correspondía.

*

Prenda por prenda, hasta quedarse desnudo, el torero se despojaba de la tarde amarga: chaquetilla, chaleco, faja, corbatín, camisa, zapatillas, la taleguilla ensangrentada de la bronca.

Prenda por prenda, polvo, partículas de arena, residuos de ilusiones.

—Maestro, ¿no piensa llamar a casa? Estarán preocupados...
Esperan su llamada.

—Llama tú. Yo ya no sé qué esperan de mí en casa.

LA MUERTE DEL HIJO

—Ha muerto mi hijo. No volverá a
pisar esta casa.

El fracaso se vivía como una traición. Como una falta a la sangre.

El fracaso se vivía como una muerte. Y como la muerte se llevaba todo. Ya nada quedaba del niño que toreaba, del adolescente cumplidor. Del torero, guardaba la familia una imagen de promesa reflejada en sí misma. La familia, entregada a un estado de impuro luto impuesto por el dolor paterno.

Porque el torero era una obra que únicamente un padre, se creía, tenía el derecho de destruir.

EL MEJOR TORERO

En su mente seguía siendo, si no un torero que ejercía, tampoco un torero en retiro; seguía siendo él: una clase de torero que, en él, en su real dimensión, nadie había intuido ni reconocido; seguía siendo, una creencia para sí mismo, apartado de toda incomprensión, de toda injusticia.

En su mente seguía siendo, aunque lejos se había ido, dentro de su ciudad de siempre, a refugiarse en otro mundo: un mundo creído suyo.

Sin padre, sin familia, sin apoderado, sin guía ni amigos, él se llevaba.

*

—Oye, ¿qué ha sido del Soñado? Hace tiempo que no lo veo.

—Parece que se ha aburrido.

—Qué lástima. Este habría podido ser. Este llevaba algo dentro.

*

En su mente aún existía el futuro, una visión de futuro nutrida, contemplada, propia de él; porque ser torero era una larga espera mantenida por el sentimiento, la necesidad de saberse, la soberbia de creerse.

En su mente el toro seguía siendo la mañana, jamás un día perdido; en su mente, el minuto al que lidiaba, un tiempo de la suerte que ahora ensayaba.
Porque ser torero no era un día, sino meses, años, lustros, dentro de los cuales se iba perdiendo vida, aun el diestro de los siglos, mientras el tiempo en aumento se iba templando escaleras abajo el despecho de empresas taurinas.

*

—Oye, ¿qué ha sido del Soñado?

—No sé. Lo llamé para un festival y parece que no le interesa torear.

—¿Qué no le interesa?

—Le da igual. Es la impresión que me dio. Siempre fue algo raro.

*

El torero perdido se abría al capote mientras la ilusión pasada le iba marcando tiempos inexplicables: el olvido de las horas, la lentitud de la mañana, el deber inexcusable al toro, las embestidas con cuyo recuerdo ahora se enfrentaba.

Piernas, muñecas, pulmones: la suerte de eternizarse templando a la nada; el torero perdido al fondo de su porfía gallarda y plena, su arte madurado en una condición física del espíritu.

*

—Oye, ¿qué ha sido del Soñado?

—Lo vi hace poco. Creo que está con la idea de volver.

—¿Volver? ¿A torear? Si hace años le pasó el momento.

—No sé. Él no me dijo nada. Pero yo lo vi muy en torero.

*

Saberse el mejor era una convicción sin retorno, y más aún al pasar al epílogo de nada; saberse el mejor, entre un futuro imposible y un pasado no vivido: el mejor, cabalmente, prolongado en el trance de ser, sin haber sido. Sin haber sido más allá de faenas perfeccionadas más allá del toro; faenas amontonadas hacia un solo momento con órbita, sentido, y cuán sin sentido, de pronto salido de época.

*

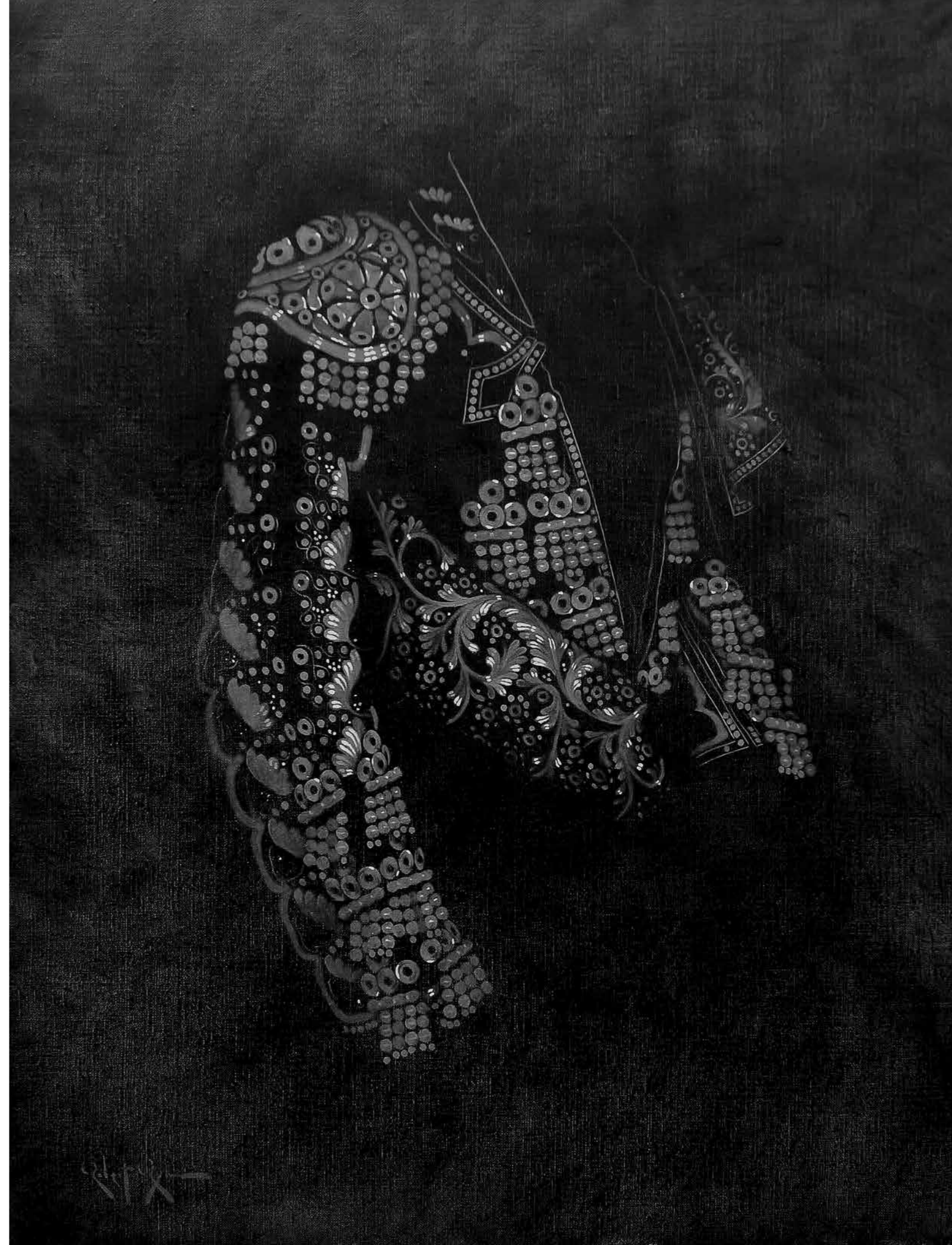
—Oye, ¿has oído lo del Soñado?

—Sí. Qué lástima. Qué pena de hombre.

—Pero ¿qué dices? Si cortó una oreja al toro de la reaparición.

Pág. derecha:

Ilustración de Robert Ryan.



—¿Y qué? ¿Esa oreja le va a dar algo?

—No, pero eso no le resta mérito. Esto es así. Esto no lo cambia nadie. No a su edad, no en un pueblo. Ni el mejor torero del mundo.

—Haberse formado un hogar. Ahora tendría un hijo.

ENGAÑO PROPIO

El día en sí era un engaño, cual capote, cual muleta en manos de una mañana que fingía ser atardecer, una hora soleada a la que acudía el hombre a lidiar con su fantasma.

Como el día, el lugar: un terreno ignorado que fingía ser ruedo, arena de un tiempo irreal, el que se pasaba embestido más allá del toro, más allá se juraría de la propia vida, aquella que aparentaba retornar, dejándose embelesar, dejándose arrastrar, cual toro, por los pliegues de una tortuosa despaciosidad.

La vida, cual seda, cual paño, cual trazo de pureza dibujado en el aire, como si el amanecer llevara cornamenta.

Que sí la llevaba.

Aunque los pitones años fueran imaginarios.

*

Hoy, como ayer, un día más de la faena sempiterna, en la que vuelve a encontrarse el hijo obediente: este torero acabado en maestro de templado recogimiento.

Este hombre acabado en sueño, que torea a la soledad, al abandono, como ni soñado.

AVE MARÍA

—Aprendí a rezar en casa, en familia, pero de torero perdí la costumbre. Tenía, tengo, mis medallas e imágenes, mi pequeño altar; siento predilección por una Virgen que siento mía; un cariño especial, todavía.

Cuando comenzaba, vestido de torero encendía una lamparilla a la Virgen y ante ella rezaba, si a pedir se puede llamar rezar. Jamás, de torero, pronuncié una oración formal, un Ave María, un Padre Nuestro. Sólo pedía, como pedimos, y lo que pedimos, los toreros. Pedir y hacer promesas.

Tengo un capote de paseo bordado con una imagen de la Virgen. Una imagen preciosa. Cada tarde, al irme de la plaza, al recoger el capote he tenido cuidado de no mancharla con sangre. Esa mancha habría sido como un pecado, una violación a la pureza. Ese cuidado, la intención, ha sido mi plegaria.

Dejé de pedirle a la Virgen mucho antes de dejar de creer en ella, por no ensuciarla con la sangre de mis palabras. Porque, ¿qué más puede haber, momentos antes de salir al ruedo, en los labios de un torero?

Pero jamás dejé de persignarme al iniciar el paseíllo. En aquel momento se sentía a Dios entre las cuadrillas, el deseo de Dios que conservábamos en señal de la cruz. Pero me persignaba sin oración, como acto mudo, en fe de la estética espiritual de mi profesión.

LO QUE PASABA

—Lo que pasa es que yo no he tenido suerte...

—Yo me tuve que retirar sin que me haya visto nadie...

—Yo, cuando de verdad triunfaba, a esa plaza no volvía...

—Yo, si hubiera tenido a mi lado un hombre con fuerza...

—Yo tuve un apoderado de campanillas hasta quedar mi padre sin dinero...

—En mi casa no había dinero para invertir en esto...

—A mí, aun sin dinero, si me hubieran llevado con cabeza...

—A mí, si no me hubieran precipitado...

—A mí, cada vez que cogía velocidad me frenó una cornada...

—Yo, si hubiera nacido en una región más taurina...

—Yo me aburrí por esos pueblos...

—Yo no aguantaba tanta marrullería, tanta intriga, tanta envidia...

—A mí me hizo daño mi padre...

—Yo, cuando perdí a mi padre perdí la ilusión por el toreo...

—Yo era tan joven que no me daba cuenta...

—Yo me pasé de edad, luchando...

—Yo, no haber sido tan puro...

—Yo, con el arte que tenía, y con valor, aun no comprendo...

—Yo, sin falsa modestia, con la mano en el corazón os digo, que no imagináis el torero que he sido...

—Ni a mí, que me tuve que retirar sin que me haya visto nadie...

RETABLO EN ORO Y PLATA

TORERO DE FERIAS

Ruedo Perpetuo

El toro día a día; el toro minuto por minuto, al borde de una monotonía llevada por carretera hasta estrellarse con la lidia; el toro, cada tarde, como viaje ininterrumpido; cada toro, cada tarde, dentro del mismo círculo, dentro del mismo circuito; cada toro, cada tarde, un mismo punto de partida, un mismo camino repetido, bravíamente, en mansa serie; cada toro una ruta huérfana, un hastío.

*

Ser, en el toreo, era una sola tarde, un solo toro. Y después otra. Y después otro.

Un solo toro, un toro único, cada vez, las veces cuán seguidas: un solo toro incesante que concentraba la vida en un reducido espacio embestido.

Un solo toro, cada vez, difícilmente arrastrado, difícilmente continuo; un solo toro, con el peligro de espaciarse, de convertirse en abismo.

Embestidas Recorridas

La noche en vano pretendía alejarse del toro. La noche cuyo destino esperaba acorralado al borde de un nuevo día. La noche cuyo motor era un ineludible dolor bovino, de plaza en plaza un silencio al que se lidiaba, tan largo como las embestidas recorridas, los kilómetros de asfalto.

Cuando la faena era la temporada.

Cuando la lidia una ruta perpetua, un camino de volteretas, de pitonazos y heridas sin más consecuencia que la noche, el sordo rodar sin freno, la borra de pueblos apagados, de ciudades pasadas de largo sin vivirlas.

Cuando el toro era este nocturno, la noche enfrentada, por la que se rodaba sin descanso y sin fin, sin otro sentido que el viaje mismo: el toro que volvía junto con su tarde mientras la carretera fingía dormir, mientras las tinieblas variaban de capa, de cornamenta, de mirada.

Cada mirada un animal distinto, un volumen, un ánimo, un peso diferente: el peso del toro inexistente, minutos, horas, días, meses más allá de él. Más allá de su presencia viva, el peso de su espectro emplazado en la mente: su acometida, su viaje, su noche retomada.

No en vano se decía que al torero le habían de caber muchos toros en el cuerpo, cuando a la larga era ahí donde se definía el encuentro, los toros de una vida, lidiados y vueltos a lidiar las noches en vela, una tras otra, las que arrojaba la temporada; noches que se tornaban negrura insomne y apetencia del toro próximo.

Porque la vida era siempre el toro próximo. Más todos los toros pasados metidos en el ser.

Las Horas Previas

La despierta calma del aislamiento. Un espacio reducido. Paredes cercanas. Silencio. Cortinas cerradas. Y mucha sombra.

Afuera, viento arañaba la ventana, agitando la muleta de la espera, la roja emoción contemplada en el techo de la faena.

Sobre la cama se cernía la tarde anunciada, agotando las horas un minuto que no pasaba, que solo miraba: con ojos que llenaban la oscuridad, que eran la oscuridad.

El espejo ciego de una faena a tientas con la nada.

Como si las horas se hubieran astillado contra la barrera del sueño, y haberlo vuelto a deshacer, una tarde más, hasta dar las sábanas en la arena cual engaño en la alfombra.

Tarde Suspendida

Cúmulos negros.

Toros y nubes.

Corral y cielo.

*

Las cuadrillas escudriñaban el trapío del mediodía, buscando rasgos que definieran la sangre.

Y el agua por caer.

*

El cielo no entraba en el sorteo. Así, a cada espada le tocaba la negra, a ninguno un cuarto de hora despejado.

A ninguno en suerte una divisa celeste.

Enjaulados ya en la tarde, seis toros, ante las horas por venir, seis tormentas entorilladas bajo la bravura del cielo.

*

Con su mirada en el cielo el mozo de espadas desenfundó un capote sin oro, sin lentejuelas, sin brillo. Un capotillo de flores hiladas en ramos entre un lujoso verdor sedoso, casi, de lluvia. Cuidadosamente lo colocó sobre la silla de un vestido de torear, cubriendo a este: un terno apagado, a tono con la plata y el gris de la llovizna.

*

Afuera nubes trastocaban las horas de la espera, cambiando un miedo por otro.

Al espada ahora le preocupaba un solo enemigo: el cielo que le amenazaba con el temor mayor de ver pasar la tarde en blanco.

—*Que la suspendan de una vez. ¡No aguanto esta incertidumbre!
Que sí, que no. ¿Pero nadie mira al cielo? ¿Nadie ve como está el día?*

—Hombre, no te pongas así. Es casi la hora.

*

Enturbiado el ritual, el torero se vestía con pesadumbre, vacío del temor natural a la hora, el miedo al que extrañaba como a un ser querido.

—No se dará... No se dará... Con la que va a caer, no se dará...
No se dará... Con la que va a caer... Ya lo veréis...

Ya lo veréis. Se va a suspender.

—Vamos, maestro. Ánimo. Va a salir el sol.

—Con lo que me ilusionaba torear esta corrida. Y no se va a dar.
No se va a dar. Ya lo veréis. No se va a dar.

Sueño Niño

Sin muros ni barreras, amplísimo el ruedo, purísimo el cielo, bendecida la arena.

*

Qué redondo era el planeta, entonces. Hace un lustro, un siglo, en aquella vida otra en la que las embestidas no eran adultas ni maduros los derrotes, cuando pitones no rayaban aún la cara de las tablas, esa madera burladera que tanto aprisionaba.

El toro era otra sensación, otra emoción, otra creación. Otro yo. Entonces, cuando el genio era torero y la bravura, animal.

Cuando la lidia era la realización de un sueño cuya fuerza lo podía todo, como un sacramento el endiosamiento propio, a través del toro y su poder sagrado, un sentimiento de dominio hasta de la muerte como obra personal.

Cuando el toreo era eterno, las faenas inmortales, la gloria inmarcesible.

ILUMINADOS

Matadores sin Toros

Entre el vestirse de oro o de plata, de espada o de banderillero, había un traje intermedio recamado de metal noble enfundado en un insostenible trance: el traje de luces casi secretas, enturbiadas y confusas, del matador que no toreaba.

El oro no vestido del matador sin toros era un oro que perdía brillo cada tarde en desuso; un oro cubierto de tela de algodón, un oro no visto, atacado de sombra y de abandono.

Guardado en un armario, el oro del matador se deformaba con el tiempo; sin cuerpo, las hombreras de quedaban delgadas, sin horma, y adquirirían un olor mustio.

Era la falta de sol, la falta de toda sangre y espuma, lo que más opacaba un recamado torero, lo que con mayor destrozo resecaba ramas y hojas elaboradas a flor de cordoncillo, lentejuelas e hilo de canutillo; era, con el tiempo, la falta de toda mácula, de sudor en mancha, de toda violencia; era, con el tiempo, la intensidad del abandono, una calidad de ausencia sobre ausencia, que acababa por desbordar el oro no vestido del matador que no toreaba.

*

El matador sin toros habitaba los mismos barrios, las mismas calles, el ansia misma que todo ser privado; mas los habitaba poseído de un orgullo sobrehumano.

La sociedad, como muchos de sus allegados, solía considerarlo un equivocado, como él a todos que así lo miraban, tan poco probable era que llevaran dentro el torero que él se creía, o creía sentir en sí mismo, si bien sin tal convicción o fe imposible habría sido subir a diario el pequeño Gólgota de su horizonte.

El matador sin toros solía ser un lidiador sin nombre, de escasa historia, mas, se daba el caso de la figura oscurecida, del fenómeno en desacuerdo con su ocaso, cuando de cien contratas un torero podía descender en otra temporada a una sola o ninguna; y cuán pronto, que en la estadística y anecdotario de cada año taurino contaba la permanencia exigua de espadas de renombre muy reciente; si en la plaza de Madrid era frecuente que entraran en carteles casi anónimos figuras de otros lustros.

—Y este, ¿aún torea? —se escuchaba preguntar ante las carteleras.

—¿Desde cuándo no ha visto un pitón?

El matador sin toros cada día de primavera a otoño se despertaba con la certeza y pesadumbre de que comenzaba una jornada sin corrida. Al tomar consciencia del nuevo día, no pensaba en el momento que vivía, sino en una fecha por llegar, que jamás faltaba una fecha próxima rodeada de esperanza y promesa, una fecha mutable de mes y día y plaza.

La fecha, siempre, era de importancia suprema, la mejor defensa, ante sí mismo y la calle.

—¡Suerte el día cinco en Segovia!

—No toreo el cinco. No voy a Segovia.

—¿Cuándo toreas?

—Toreo el día quince en Manzanares el Real.

—¿El día quince?

—Sí; un festival. El cartel es importante.

—¿Y Mora?

—Ya no voy a Mora.

—Bueno, no es una plaza que dé mucho.



—Así es. Estoy esperando Madrid.

—¿Para cuándo?

—Si tengo suerte el día quince, puede ser pronto. La empresa está pendiente de mí, ¿sabes?

Era la fecha, una fecha, cualquiera, aun cuán improbable su promesa, la que empujaba de la cama al espada que no toreaba, cuando, cada mañana tenía que crearse un motivo, inventárselo alrededor de una tarde, esa que podría dar o devolverle todo. Tan solo tenía que llegar a ella; llegar fuerte, no vencido.

*

Como un animal hastiado, el matador sin toros aprendía por instinto a protegerse del ambiente, de latentes peligros, de las posibles heridas que ocasionaba la vida cotidiana. Se volvía huraño; huía de los lugares entrañables, de sus partidarios de siempre, de los amigos; acababa por evitar los seres más cercanos y, en cuanto podía, a sí mismo; evitaba ser el matador desahuciado, sin ajustes; evitaba habitar su propio mundo; evitaba responder a las miradas, a las sonrisas, a los comentarios bien intencionados, a las preguntas.

—Hombre, ¿cuándo toreas?

—Majo, cuántas ganas tengo de verte en la plaza.

—¿Cuándo toreas?

—¿Con quién has hablado?

—¿Cuándo toreas?

—¿Quién habló por ti?

—¿Cuándo toreas?

—¿Qué te han dicho?

—¿Cuándo toreas?

—¿Qué te han dicho de Madrid? ¿De Alcalá? ¿De Colmenar?

—¿De Ciempozuelos? ¿De Miraflores?

—¿Te han dicho que toreas?

—¿Qué te han dicho de Aranjuez? ¿De Parla? ¿De Ciempozuelos?

—¿Te han dicho que toreas?

—¿Has visto el cartel del domingo aquí? ¿Cómo es que ponen a estos?

—Tú vales más que ellos.

Pág. izquierda:

Ilustración de Robert Ryan.

—No has tenido la suerte de otros.

—¿Cuándo toreas?

—Necesitas torear.

—¿Cuándo toreas?

—Que te embista un toro. Que te vean.

—¿Cuándo toreas?

—Lo que necesitas es un apoderado con fuerza.

—¿Cuándo toreas?

—¿Qué te dicen de América? ¿Se hace?

—¿Toreas el domingo?

—¿Vas a Francia?

—¿Cuándo toreas?

—¿Cuándo toreas?

—¿Cuándo toreas?

Y el torero se defendía con una fecha... *El día cinco... El quince... El veinticuatro... El treinta y uno...* Una fecha a más de incierta, lo más cercana o lo más lejana posible: julio, agosto, septiembre, octubre, febrero. Una fecha con lugar: Madrid, Francia, México, Portugal; días, meses, plazas inverosímiles y, mientras, un torero que a esta acera o a este bar no volvía, un torero que no paseaba, que no saludaba.

*

El matador sin toros era, entre los lidiadores todos, el más conocedor de los pliegues secretos, del poder real de la capa y la muleta; y aun así era, con diferencia, entre todos el más susceptible a sugestionarse con el juego de un engaño torero.

El espada que toreaaba seguido, que tenía piernas, soplo y calma ante el toro, difícilmente daba vida a una capa o muleta ante bufidos imaginarios, por tener el toro demasiado presente. El matador sin toros, en cambio, siempre en frío, a la luz primera del día, intentaba hallarse a sí mismo precisamente donde estaba el toro demasiado ausente.

El refugio era un coso imaginario, un terreno desnudo donde sin toros el matador practicaba el rito de su búsqueda. Sin urgencia, con una indolencia que rayaba en desgana, desdoblaba los trastos, capa y muleta, para manejarlos a prueba de músculos en movimientos inacabados que no llegaban a toreros. Así comenzaba su lidia: sin convicción, sin cauce, sin firmeza. Mas, poco a poco se iba centrando, el engaño mismo le centraba. Entre medios lances o medios pases aburridos, entre suertes sin espíritu, el matador sin toro comenzaba a ser llevado por su capa misma o su muleta, por el color rosado o

el intenso rojo en lentitud cuyo vuelo, cada vez más terso, mejor desarrugado, lo mecía hacia formas clásicas; su mirada más viva cuanto más hundida en el color que se agrandaba, que se explayaba, que se alargaba, hasta crear un tempo, y del tempo un aliento; la capa o la muleta, el engaño mismo que de dormidos reflejos creaba un lidiador jadeante en faena: la capa o la muleta, la embestida imaginaria, y al compás de su movimiento un cuerpo y un fondo recreado en un torero en temporada.

Manos a un engaño, ningún torero sentía al toro como en su ausencia el matador sin corridas; ningún torero, ni ante el toro, se aproximaba a la desquiciada valentía y a la hondura de su faena; ningún torero, ni en la plaza, ni arrojado a las astas, tembloroso y caliente de mugido, estaba tan cerca del toro, tan inmerso en el toro, como el matador que sin toro se recreaba.

Cada mañana, necesitado de milagro, cargado de engaños desteñidos, maculados, reblandecidos, el matador sin toros buscaba dónde sudar su tauromaquia, dónde darse pulso, dónde dolerse de pulmones estallados de toreo. De su búsqueda y de su propia debilidad tomaba una fuerza mal llamada voluntad.

Entre los matadores sin toros, entre ellos mismos, no había razones de envidia; la ausencia tremenda casi les exigía no solo admitir, sino admirar y realzar las cualidades de otros espadas que compartían el abismo. Entre ellos, el mejor homenaje al compañero era embestirlo, hacer de toro, crear una pujanza alrededor de su engaño; el mejor homenaje, y acaso el mejor escape, era vaciarse fingiéndose toro, doblarse la espalda hasta quebrar los músculos de bravura simulada; era entregarse a un sudor desnudo y humillado que simulaba sangre y banderillas en un roce de costado y vientre y heridas, toro y torero simulados; pases, seres, sueños simulados.

*

Terminada la faena de correr los pitones, el compañero, mareado de embestidas, al erguirse en torero empujaba con las manos su columna vertebral.

—*Qué bien estás toreando. Estás sintiendo el toreo.*

—*Ten. Coge la muleta. Te pago la faena.*

Al tomar la muleta y el estoque enfundado, reasumía su prestancia natural, con el esfuerzo invisible del toreo de salón que, de años atrás, había endurecido sus manos, las cuales al empuñar los trastos parecían hasta delicadas.

Al correr los cuernos, el matador que ahora hacía de toro sentía en las palmas de sus manos el suave roce de las palas curvas; los cuernos montados en un palo, ahora suyos, como suyo, en sus brazos estirados, era el cuello del toro; y suyos, en sus ojos e intuición, la mirada y el instinto del toro; y suyo, alrededor suyo, el volumen y el poder de sueños entremezclados, sueños transmutados en la fiereza animal de la embestida simulada.

—*¡Toro!*

Una voz imperativa iniciaba el silencio sin bramido que llevaría la faena hasta el trance final.

—*Bien toreado. Estás toreando muy bien.*

Lo decía el compañero, cuando simulado el último cite estoque en mano, con palabras lo que acababa de expresar a través de acometidas y de derrotes simulados, a través del esfuerzo prolongado, el ardor sostenido por la tela elusiva del engaño: la sangre desteñida del engaño.

—*Estás toreando mejor que nunca.*

Lo decía ahora, cuando agotada la mañana, esta y tantas otras, cuando agotadas las horas todas, decimadas, reseca de pasos borrados y polvo extenuado en mediodía; ahora, al compañero como a sí mismo, como a los árboles testigos.

—*Hay que ver lo bien que estás toreando.*

El Toro de Madrid

La mano delante del corazón, puño de un estoque imaginario apuntado a la cruz de un toro casi presente.

Era la rebeldía inconsciente del espada el impulso de perfilarse entre la indiferencia de la urbe. La rebeldía y su aire de estoqueador clavados, con disimulo, a un buzón, como a una silla o una mesa de café, como a la puerta del hogar por la que entraba cada noche a matar el toro último del día.

*

Por Madrid, esquivando coches, un capote invisible sobre los hombros, ahora en las manos, por delante del cuerpo, ahora por detrás, sin alterar los pliegues de la suerte hasta ganar la acera y rematar sobre el pitón contrario de un taxi.

*

En una esquina, mientras sangraba el atardecer, un torero parado a la espera aguantaba el castigo, en carne propia el puyazo de la calle.

*

Por una vía del centro, delante de un portal alto y oscuro, cualquier tarde un capote hincaba las rodillas y plano extendía sobre la acera su desafío, mientras la ciudad pasaba indiferente, insensible a la llama de un alma a porta gayola del desengaño.

Promesas

Uno tras otro, llegaban en busca de un sitio, amontonándose por los bordes del ritual, ofreciéndose, esperando, codo con codo voluntad, ensueño, delirio, cuánta fe en ayunas, hambrienta de sacramento. Cuánta fe capote en mano entregada a la promesa propia, casi tocándose con promesas otras.

Promesas que componían el contenido humano de lances que habrían podido ser, que acaso fueron, hasta marchitarse su primavera, la temporada de cuántas vidas en desuso, aquellas desplegadas a deshora, que un día dejaron

pasar al toro ahora esperado, como si el porvenir perdido pudiera volverse a ofrecer.

Promesas alentadas perpetuamente por la esperanza de un desquite, en cuyo ensayo se perfeccionaban los tiempos quedados sin marcar: tiempos que eran de la suerte, cuando suerte había.

Promesas entregadas al mismo toro que las volvería a desmentir, hasta sonarse el clarinazo aquel que cambiaba la vida a banderillas.

Oro por Plata

Cambiar oro por plata. Como si entre ambos hubiera habido un valor seguro.

Dejar, no la profesión de torero, sino la honra de ser espada, el rango simbolizado por el metal dorado.

Sintiéndose matador, dar el paso a subalterno aun desde el ostracismo era torturado. Por lo que llevaba de renuncia. Menos por los sueños dejados atrás, sino cuanto significaba el ministerio de la muerte, la intimidad con lo eterno.

*

Tanto el oro como la plata, como metales toreros, de tan puros eran sensibles, su brillo corruptible, propenso a dolerse, a oscurecerse, hasta apagarse.

Mas la plata, cuando iniciada con un paseíllo donde el oro acababa, no seguía la huella del espada que había sido, sino dejaba una impronta nueva, mientras al hombro, cosido a un capote sin historia ni bordado, un galón blanco reestrenaba al torero.

*

De ida o de vuelta, por un camino de baches, de hundimientos morales, caído de la cumbre o aún por escalarla, entre maestros que al borde habían estado de la plata, quedaba el recuerdo o leyenda de un toro último, salvador, el que *in extremis* hizo resplandecer su oro.

Cuando al banderillero cuántas veces lo creaba esa postrera bravura que el destino solía negar.

*

—*Y el Soñado, ¿torea o no torea?*

—*Hombre, ¿no lo sabes? Se ha hecho banderillero.*

Hacerse banderillero era el trance de rehacerse no solo el torero, sino el torero al hombre, como al amor propio, aun siendo menester subordinar el capote, el estar en el ruedo, su lugar en la lidia, amén de crearse un perfil con los palos, el tenerlos en mano, clavarlos, con precisión, con exactitud, con maestría.

Porque la de banderillas era una suerte que permitía cuartear al destino.

—*¿Así de golpe? ¿Cómo tomó esa decisión?*

—Ya lo habría meditado. Meses. Años. El caso es que lo convenció el padre del Esperado, que le ofreció la colocación con su hijo.

—Pues ha tenido suerte.

—No creo que él lo vea así. Pero es la ocasión de su vida. Ahora sí puede ser torero.

—Pues, torero, torero, lo ha sido siempre.

—Sí, de manera triste.

*

Cuando un espada renunciaba al oro por la plata cambiaba una ilusión por otra.

A cuántos matadores los empujó un recién nacido a las filas de banderilleros, entre las cuales se hallaban hombres realistas, los más responsables del toreo: padres cabales, esposos amantísimos para quienes el bienestar del hogar era un vestido de plata, cuando en el toreo la ilusión del oro era casi siempre un lastre para la familia, al empeñarse el espada más allá de su momento, de haberse trastocado la gloria perseguida.

Era triste, no para el arte, que esa obcecación fuera tan torera, tan torera esa fe en un triunfo ya inasequible, cuya persecución llegaba a costar cuanto apreciaba un hombre, si no un torero.

*

En las casas toreras era frecuente que un hermano se vistiera de oro y otro de plata, formando una cuadrilla que lidiaba en familia. Por el empuje de la sangre triunfante, la que convencía al otro de ponerse un bordado fraterno, el traje del torero que elegía ser hermano.

Coche de Cuadrillas

Hombro a hombro, no era alegría la que se rompía en carcajadas ni buen humor lo que se desviaba en banales salidas, sino la evasión de la temporada, de los compañeros, del viaje mismo.

En el coche, cuales faros luz, risas proyectaban su sombra a las tinieblas, la inmensidad de la distancia recorrida o por recorrer, en tanto que habladurías, historias galantes, ocurrencias triviales, hacían reír sin sonreír.

El Color del Recuerdo

Desde el coche se contemplaba, más allá de la carretera, en la misma penumbra que el paisaje una sucesión de pases inmóvil en la distancia.

—No la tienes que contar, si yo vi esa faena. Yo estuve en la plaza ese día. ¡Cómo toreaste con la izquierda!

Pág. derecha:

Ilustración de Robert Ryan.



El mozo de espadas recordaba al matador que ahora viajaba a su lado de banderillero.

—*No se me olvida. Ibas vestido de blanco y plata.*

—*De perla. Iba de gris perla* –interrumpió otro banderillero desde otro asiento del coche. —*Yo también estuve en la plaza ese día y me acuerdo muy bien. ¿O no es así?*

El compañero de quien se hablaba no respondió a la pregunta directa, sino dejó la faena en la noche, sin esclarecer la cromática de sus pases con la mano zurda en la plaza de toros de Madrid, ni cuanto le había llegado a doler el metal del traje aquel.

—*¿Por qué plata, entonces? ¿Por qué plata?*

Al volver a sentir la faena, su faena, la gran faena de su tarde única, que él, en el recuerdo, habría preferido vestir de oro, tan mal le jugaba el argento pálido de su brillo.

—*¿Por qué plata? –se preguntaba– Haberme vestido de oro ese día.*

Del metal que antes desdeñaba y ahora le era vedado.

—*Haberme vestido de oro, de grana y oro, como le gustaba a mi padre.*

En el coche, la faena quedó en un silencio que llenaba la noche; un silencio escuchado en oscuridad, contemplado en oscuridad, vestido de colores diferentes.

Golpe de Gracia

El tercero de la cuadrilla era un torero sin apenas capote, ni apenas visto, salvo en cada toro de su matador en un par de banderillas. Un solo par, rara vez logrado, por hallarse él en las postrimerías de la plata, como de sus facultades, sin piernas ni ya reflejos. A merced del toro, banderillas en mano la inseguridad visible del tercero suscitaba burlas, nerviosas risas, en tanto el valor más grande visto en una plaza pasaba desapercibido, o en falso, sin llegar a colocar los palos ni a soltarlos, para volver con ellos al terreno del cite y de nuevo tentar la suerte de prender acaso uno. Después de las banderillas, hasta la agonía del toro volvía el tercero a pisar el ruedo, cual sombra misericorde su mano atronadora, su golpe de gracia. Su puño de cachetero, la mano del que de antiguo brotó la gracia torera.

TAUROMAQUIA HERIDA

Vocación Mártir

Cuánto más mortal, más atraía.

El imán del toro era el temor que inspiraba, la muerte que prometía. Era su mirada, animal adentro la faena de vivirla, el brillo de su órbita, la euforia de su amenaza, la gravedad eterna de su azar.

*

El toro era un peligro que enamoraba, un miedo dulce de acariciar, tiniebla sedante de un sueño pronto o tarde herido, carne de un dolor que dolor no era, sino el placer de ascender a un cielo interior.

Ortodoxia

El cuerpo del clasicismo. El pitón de siempre. Y la suerte.

En un instante, el torero consumaba el espectáculo de su herida. Aquella llevada dentro, a la espera.

Porque el toro era una gloria padecida, una cicatriz buscada.

Del toro, torero alguno era víctima, sino de aquella voluntad mártir propia de iluminados.

No era el animal el que hería. El toro colaboraba, por instinto, poniendo su furia, nobleza o inocente saña, siguiendo o no siguiendo el trazado de la suerte, sus pitones una trayectoria de siglos.

A la cornada se iba de frente, corazón delante, jugando con su amenaza, la que hizo que el ritual sobreviviera, mientras los pitones continuaban alcanzando las arterias y venas pilares, las que regaban los miembros de la tradición y la pureza, la cara interna y la externa del arte de torear.

Sueño Empañado

En volandas, llevado por brazos de plata, de oro, de seda blanca o azabache, de sudor y paño, el golpeo de pies contra el suelo, por el callejón azul el cielo abierto, el espanto recorrido cuya cara pasaba y pasaba y volvía a pasar formando una fila de espectadores, una mirada asomada a la cornada, a la que seguía como imantada hasta la puerta de la enfermería, por donde pasaba el calor de la herida al helor de la sombra.

*

De color blanco, paredes, suelo, sábana y lámpara, al desnudo, el aséptico deslumbre de la cornada.

—Doctor, la siento aquí –sin voz, palabras ciegas se tocaban el bajo vientre.

—Tranquilo. La cosa no va tan lejos. Tienes una caricia en el muslo, una cosita de nada.

Nada: una mentira con orificio de entrada, una verdad por descubrir, por explorar, y a continuación suturar con hilo de seda, como la costura de un capote herido, una taleguilla, una flor bordada.

Porque la lidia tantas veces terminaba así, toro ausente, en una labor de hemostasia, canalizada y finalmente cosida por una mano ajena, su misterio sujeto con pinzas entre gasas, jarras de cristal y algodones. Porque el toreo era un sueño de níquel, lo mismo que el animal que lo empañaba.

Nocturno

Volvía en sí el torero. Y con él la cornada, anochecida. Y con la cornada el dolor de la lidia interrumpida, las embestidas derrochadas por las que la noche clamaba. Un dolor como de un capote sedado, un lance al que la noche no llegaba a levantar.

Paso

Con el nuevo día, el erguirse sin ayuda en la cama; la violencia de la sábana; el ponerse al borde, pies y mirada hacia el suelo; el pararse solo; el primer paso; el desequilibrio; el desmayo.

Simetría

En el patio de caballos el padre paseaba solo; al fondo sonaban los vítores del público.

—¡Vaya tarde! Hoy triunfan todos.

Todos menos su hijo, rabiaba ciego, hasta tropezase con un peto extendido en el suelo fuera de las cuerdas. Mirándolo detenidamente, como si descubriera el dolor de la coraza, su textura, los años de polvo acumulados entre fibras deshilachadas, como las roturas, las pequeñas huellas de pitonazos frustrados, la mancha costrosa de lejanos tercios de varas, su sucio olvido.

Por vez primera contemplaba de verdad un peto, por vez primera su montura desnuda.

Por largos minutos, el vencido aire de un caballo de pica; por vez primera las moscardas alrededor de las llagas de la lidia, los insectos que cubrían mataduras; por vez primera los rasguños, oscuros y sin pelo; por vez primera el bulto violáceo de una cornada envainada en el bajo vientre de la suerte de picar.

En otro extremo del patio, comenzaba el desuello del quinto toro mientras, en la enfermería, los médicos terminaban la operación al que el padre no aguantó mirar.

Promesa Sepulta

Cada mañana, la pierna, apoyada contra la cama o la pared, el pie calzado en negro, un calcetín desarrugado hasta la pantorrilla, el muslo hueco, un bastón ébano en un rincón mientras, casi niño aún, un hijo del ensueño,

equilibrándose con los brazos, los dedos de cada mano rozando los muros, saltaba por un pasillo hasta llegar al cuarto de baño.

Cada mañana por el mismo pasillo los mismos saltos breves, ligeramente arrastrados, despertaban en un hogar el dolor eterno del arte de torear.

Un dolor que no miraba atrás ni llevaba flores a la promesa, ni lamentos al lugar de sepultura de un menudo ataúd de nacido muerto, el que la guardaba bajo tierra.

Sanatorio de Toreros

La cornada era el torero mismo, el azar de su vida.

Un oficio, no un *gaje* de tal: un destino elaborado en profesión por quien se definía en holocausto de sí mismo, en dolor de sí mismo.

*

En los siglos del toreo, la casa torera por excelencia fue aquel Sanatorio edificado por la torería, la clase entera unida en culto a su común herida.

Hacia la plaza de toros de Las Ventas de Madrid, el Sanatorio de Toreros era el destino de casi toda herida grave por asta de toro sufrida en los ruedos de España. En enfermería provincianas, al explorar la cornada se medía, unos contra otros: centímetros, hemorragia, respiración, pulso, y kilómetros, todos contra reloj.

Porque las horas, los minutos, la distancia a Madrid, entraban en el pronóstico.

El viaje a Madrid profundizaba la cornada, cuya noche por carretera no se alejaba de la tarde ni de su delirio. Hacia el Sanatorio de Toreros el viaje se deslizaba pitón adentro; el pitón hundido en silencio.

Al Sanatorio de Toreros se llegaba de noche o a la madrugada; a cualquier hora, pasado el minuto de la cogida; el minuto suturado o aún abierto, taponado, arrasado por la náusea de las calles atravesadas, del inmenso campo atravesado, del inmenso orgullo atravesado.

Al Sanatorio de Toreros se llegaba anestesiado por la ciencia o el desmayo, o con el dolor de ser torero físicamente crudo, la ilusión de serlo rebajado a hedor infecto. Sobre todo, en verano dolía el viaje de la sangre: el calor de sangre coagulada bochornosamente, deformado su limpio derrame en costras de horror y repugnancia por sí misma.

Formaban aquellas costras la verdadera herida, de la cual se saneaba entonces entre toreros, con camaradería, como en ningún otro lugar o época.

En el Sanatorio de Toreros la cornada entraba por su propia puerta, trasera, privada, de emergencia, casi escondida; pasaba en ambulancia por un portal de color verde, más oscuro que promesa, más duro que esperanza.

Por delante, sobre la calle de Bocángel, el portal de entrada al Sanatorio daba a un jardín cuyo cojo paseo era la prueba de las últimas mañanas convalecientes. Ahí, entre árboles y plantas, entre flores, atraía la bronceada mirada de altruistas lidiadores, los retratos en busto de antiguos directores del Montepío de Toreros: Bombita, Vicente Pastor, Marcial Lalande, Carlos Arruza, Antonio Bienvenida, Gregorio Sánchez.



Subidos unos escalones, pasada la puerta de entrada, iluminaba una pequeña antesala luz reflejada en lentejuelas de oro sorprendentemente nuevo, como sin años: un brillo torero de época, plano, extendido, en un capote de paseo enmarcado que había pertenecido a Ricardo Torres *Bombita*; la seda del capote, de color hueso, bordada de flores de gran relieve cuyo costroso dorado parecía una reliquia de lejanas heridas.

Frente a la entrada, hacia la derecha, Juan Martín-Caro *Chiquito de la Audiencia*, conserje espectro de capotista, atendía las rotas promesas del toreo con la recordada exquisitez de su cristalina adolescencia.

En la antesala, todas las mañanas, toreros dados de alta aún heridos esperaban la hora de consulta. Llegaban siempre temprano, a curarse en tertulia.

*

En el Sanatorio de Toreros los cuartos de los heridos además de un número tenían en la puerta el nombre de un torero. Un nombre que evocaba la plenitud del arte de torear; no su tragedia, no su miseria, no cuanto se vivía paredes adentro del nombre.

El cuarto número 6, el Antonio Márquez, en la planta primera, estaba reservado a los últimos sacramentos y los milagros.

La primera era la planta de los heridos grave, del velar continuo de cornadas vueltas a la hora de su calado, infectas, inflamadas, enardecidas; de noches cuya fina, cruel aguja no lograba penetrar venas hundidas en ceguera. La ceguera del toreo cuyo dolor interrumpía con rabia el dolor de la cornada.

*

Fuera del Sanatorio de Toreros la temporada continuaba; dentro, el anhelo era volver a alcanzarla, reintegrarse físicamente al sueño del toreo.

La temporada era la vida, la única vida a la cual se aspiraba; y era el toro, el poder del toro íntimo, el que levantaba al herido de la cama.

Dentro del Sanatorio había una ausencia que hería más que la cornada misma: un vacío ahí imposible de llenar que ambulaba en bata azul por los pasillos.

*

En el Sanatorio de Toreros no siempre se curaba. De la cornada o de su consecuencia, la cual podría durar una vida más que los quince o veinte días que solían pronosticar los partes médicos. Fueron muchos los que no lograron salir enteros para el toreo, arrastrando afanes inútiles, terriblemente desmembrados.

Y, dentro del Sanatorio, se llegaba a la Unción Extrema que movía el alma.

Como la curación de una herida a convertirse en autopsia.

Las oraciones de la torería, tan frecuentemente pronunciadas con egoísmo, cuán sentidas eran en la capilla de aquel Sanatorio: la torería hermanada en la misa de su cuerpo presente.

Ahí, por temor por su alma, ¡cuántos toreros! confesaron al capellán el pecado de su orgullo.

*

Pág. izquierda:

Ilustración de Robert Ryan.

Cuando se era torero, tarde o temprano llegaba el momento en que había que volver a aprender a pararse, a andar, en salvación del herido garbo.

En el Sanatorio de Toreros los médicos salvaban físicamente a los heridos. Pero era la vida del Sanatorio, su ritual profundo, la que salvaba al torero. Cuántas vocaciones allí se fortalecieron o reestablecieron, aun cuando simplemente en calidad de visita. Porque visitar al Sanatorio entraba en lo cotidiano de la vida torera matritense, cada visita inconscientemente en la preparación profesional.

Se adquiría valor al pie de los heridos. Se aprendía del ejemplo que callaba. Se respiraba, ante el lecho de la cornada, pura gloria: gloria envuelta en un llanto tradicional, racial, el que daba a las lágrimas una calidad digna, nada amarga.

Fue esa calidad, esa gloria, que dio al toreo moderno un fondo de riqueza, tan reciente como perdido.

El Sanatorio de Toreros fue la mejor, la más auténtica, de todas las escuelas taurinas. No en razón de cuanto jugaba la cornada, el riesgo físico en el toreo, sino por su lección humana. Una lección abierta a todos. Fueron muchos los aficionados que aprendieron a ver toros, en la plaza, contemplando a los heridos en el Sanatorio de Toreros. Aquellas breves visitas daban pie a una admiración y mutuo agradecimiento que humanizaron al público de toros. La pérdida de aquella sensibilidad cuán sana, cuán sabia, cuán beneficiosa correspondió al derribo del Sanatorio de Toreros.

Al consentir el derribo de su Sanatorio los toreros precipitaron su propio derrumbamiento en ojos de una sociedad a la cual con tan torpe decisión pretendían integrarse. Aquel edificio representaba el altísimo valor del mito que mantenía a la torería aparte, metida en el misterio propio de su clase: misterio y prestigio sacrificados a cambio de la falsa seguridad de una anonimía que relegó la cornada a la dispersa cama de enfermos y accidentados.

*

Al ser dado de alta, quizá apoyándose en un bastón, el torero solía posar ante la puerta del Sanatorio, según obligaba la fotografía taurina, la imagen clásica de despedida a los médicos. Aquellas fotografías, en conjunto, retrataban una mirada espiritualmente fortalecida; una entereza, una serenidad, que revelaba más del alma que del estado de la herida corporal.

RETABLO FINAL

La Última Embestida

La puerta de arrastre se abría a la última trayectoria del toro, la de una póstuma embestida llevada por mulillas, las que parecían huir espantadas del espectro de bravura que arrastraban. Bravura que dejaba en el suelo una huella lisa y sin pies, larga como los metros entre el ruedo y el desolladero y la anchura del patio intermedio, donde, a la caída de la tarde no faltaban aficionados, quienes, presos momentáneamente del mismo espanto huían del mismo espectro, creyendo que huían de las mulillas. Porque las mulillas, de pronto en un corazón sorprendido por su estampida, inspiraban miedo, arrastraban miedo.

*

Desenganchada de la presura del arrastre, la masa del toro, torcida, grotescamente estirada, ahí, como por una tardía agonía, unos espasmos engañosamente vivos, tomaba por unos segundos la hondura natural de su trapío muerto.

Mas, ni así llegaba a componer una estampa propia, ni en sí a ocupar un momento. Como tampoco en el ritual de su sacrificio su tragedia, la cual, ajena a su juego o la calidad de su bravura, era algo que la lidia no contemplaba. Ni cuando la agonía del toro conmovía, al animal sin vida lo acompañaba hasta el desolladero el sentimiento de la plaza.

Al desolladero llegaba el toro salido de la tauromaquia, ajeno a sí, a su campo, a su crianza, a cuánto había sido o significado, borrado del lustre de su muerte su macerado volumen manejado sin deferencia, con la premura exigida por la faena por rematar: la de reducir su majestad a un ramo de pezuñas amputadas. ●



Henry Higgins: Ulises en los ruedos

«[...] la Plaza de Toros de La Línea (donde O'Hara el de los Camerons había matado el toro), [...]»

Ulises, J. Joyce

Viernes Santo. Cristo murió hace dos mil años, muy lejos de este lugar. La pequeña ventana del viejo hostel en el que nos alojamos, da al mar (esta es siempre la condición esencial): glauco, una perfecta línea en el horizonte, como el agua que marcó a Ulises a lo largo de su aventura, durante toda su vida; lejano en el tiempo, y aun así, el mismo mar, hoy manso, pausado; eternamente hipnótico. Eva, la mujer que siempre me acompaña fielmente, apoya sus manos en el alféizar y, extasiada, contempla todo cuando alcanza su vista hasta fundir los ojos en el azul, haciéndome recordar, vista así de espaldas, a la *Muchacha en la ventana*, el célebre cuadro de Salvador Dalí.

Abajo, en la terraza del hostel, una pareja de ingleses ha pedido el típico desayuno británico: huevos fritos, salchichas, beicon, judías en salsa de tomate, champiñones, *black pudding* (su particular morcilla) y tostadas. Están lejos

de su Ítaca, pero no pierden sus costumbres, y no sé si eso es bueno, o por el contrario malo. Europa, sobre todo el norte, huele a un enorme e infinito *british breakfast*, pero al fin y al cabo es Europa, y mucho (o algo) nos une. A mí no me entra nada en el estómago a estas horas, probablemente por haber homenajado en exceso a Baco la madrugada anterior, y cuando me despierto aturdido sobre la cama sólo alcancé a decir: «¡Por Tutatis!». Al principio no sé bien dónde estoy y pienso en Hermann Mussert, el personaje de la novela *La historia siguiente*, del recientemente fallecido Cees Nooteboom: Mussert se despierta por la mañana en la habitación de un hotel en Lisboa. El problema es que la noche anterior se acostó en su casa junto a un canal en Ámsterdam y no recuerda cómo ha acabado en la capital portuguesa. Surrealista; estoy marcado por el surrealismo, y hoy parece que más que nunca. Puestos a imaginar me viene a la mente también *El reino prohibido*, la novela de J.J. Slauerhoff que traduje en 2014 y que narra la historia del poeta portugués del siglo XVI Luís de Camões y la de un irlandés del siglo XX que trabaja como radiotelegrafista a bordo de un barco y cuyas vidas llegan a cruzarse. Desde siempre me ha gustado rodearme de personajes absurdos; no me interesa lo que aparenta ser normal.

Escuchamos una babel de lenguas extranjeras: francés, inglés, alemán... unos neerlandeses (que ubico por su fuerte acento en algún lugar fronterizo con Alemania) ataviados con sandalias y uniforme veraniego, y ya achicharrados por el sol de la recién nacida primavera. Somos los únicos españoles. Han llegado a un emplazamiento remoto, distinto en todos los aspectos a sus

Europa, sobre todo el norte, huele a un enorme e infinito 'british breakfast', pero al fin y al cabo es Europa, y mucho (o algo) nos une.

PRECIOS	
SOMBRA	
Tendidos 1, 2, 7 y 8	
Vallas	750
Sillas de 1er. Piso	500
Sobrepuestas	500
Fila 1.ª	500
Fila 2.ª	450
Filas 3.ª y 4.ª	425
Filas 5.ª a la 13	400
Sillas de 2.º Piso	300
Gradas del 1er. Piso	300
General	250
Especial	150
S O L	
Tendidos 3, 4, 5 y 6	
Vallas	500
Sillas de 1er. Piso	300
Sobrepuestas	300
Filas 1.ª a la 13	300
Meseta de Toril	300
Gradas de 1er. Piso	250
General	150
Especial	100

+
G

TAQUILLAS: en el CAFE ESPAÑOL, desde el Viernes 12, de 6 de la tarde a 10 de la noche, y Sábado y Domingo, desde las 10 de la mañana.

NOTA: — Después de haber sido presentado en la plaza de toros de San Sebastián y en la plaza de toros de San Sebastián, el torero Henry Higgins, en su primera salida en la plaza de toros de Málaga, se enfrentará a los bravos toros de don Manuel García Fernández Palacios, de Jerez de la Frontera (Cádiz), con divisa azul y plata; señal: Pendiente en ambas orejas, para los valientes ESPADAS.

Urania-Mosquera, 9. Málaga, 1972

CERVEZA VICTORIA - Maleguña y Exquisita

Plaza de Toros Málaga
Empresa MANUEL MARTIN ALEMAN



Domingo 14 Mayo 1972
a las CINCO de la tarde

Gran Corrida de Toros
en la que tomarán parte

JOSE LUIS PARADAS
JULIAN GARCIA
HENRY HIGGINS

Plaza de Toros de MALAGA

Con el superior permiso de la Autoridad, bajo su presidencia y si el tiempo no lo impide, se celebrará el

Domingo 14 de Mayo de 1972
a las 5 de la tarde

Gran Corrida de Toros

en la que se lidiarán

6 BRAVOS TOROS, 6

de la famosa ganadería de don

Manuel García Fernández Palacios
de JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz), con divisa azul y plata; señal: Pendiente en ambas orejas, para los valientes ESPADAS

José Luis PARADAS
JULIAN GARCIA
HENRY HIGGINS

CUADRILLAS.—Picadores: Francisco Benítez, José García, Manuel Cid, José Luis Gil, Antonio Salas y José Bejarano. Banderilleros: Antonio Romero, Luis Navarro, Luis Arenas, Alejo Oltra, Francisco Pérez, Hermenegildo Ternerero, Francisco Vega, Rafael Sobrino y Antonio Codeseda.—Un puntillero.

BULL-RING OF MALAGA

With the permission and presidency of the authority and if the weater conditions permit there will be held

Sunday May 14, 1972
at 5 p. m.

Grand First Class Corrida

will be fought and killed

6 BULLS, 6

from the famous ranch of don

Manuel García Fernández Palacios
of JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz), with his certification that the bull's horns have not been shaved or their defenses tampered with in any way, will be fought and killed by the swordmen



Henry Higgins.

Higgins-Cañadas, Cañadas-Higgins, se tornaba como una inaudita máscara pessoana: el torero puede ser también un fingidor.

mueritos. Avanzamos por el camino central y acto seguido fuimos caminando hacia el lado derecho. Imaginábamos sus vidas bajo nombres comunes, reescribiendo una ficticia biografía, imposible en muchos casos por no ser más que imaginaria ante la imposibilidad de datos; y en otras, por lo que ya conocíamos previamente o supimos *a posteriori*, como el industrial británico Bill Nappier, el dramaturgo y guionista Win Wells, el barón Willy Roland Van der Bruggen, teniente e inventor, separado por varias hileras de lápidas de su amada esposa, la baronesa Dorothea Jofna Maria, pintora y escultora flamenca, o Kate «La Irlandesa», miembro del MI5, el servicio de inteligencia británico. Pero ni rastro de la tumba de Enrique Cañadas. Mientras caminábamos en completa soledad, con detenimiento y absortos en nuestra búsqueda, reparaba en la rocambolesca biografía de quien habría de convertirse en torero: marcado por su pureza británica estudió en el prestigio-

ciudades de origen, al igual como el personaje y la excusa de regresar a este lugar.

Había leído, hacía ya mucho tiempo y por casualidad, un escueto apunte sobre Enrique Cañadas, el primer matador de toros inglés que había vivido sus últimos años de vida en el pueblo costero de Mojácar, y en cuyo cementerio había sido enterrado. Enrique Cañadas nació en Santa Fe de Bogotá, Colombia, en 1944, pero en realidad el futuro torero no había nacido con un nombre de estirpe tan castiza e hispana, sino como Henry Higgins (Plauto erró, en este caso, con su «*Nomen est Omen*»), de madre mexicana (o colombiana) y padre inglés, un alto ejecutivo de una multinacional, y con estos exóticos mimbres se erigió en el primer torero de las Islas, acercando el arte del toreo, por imposible que pueda sonar, hasta un lugar inviable por estar fuera de toda tradición taurina. La intrahistoria me resultaba curiosa, cautivadora y romántica, y a la vez me dije, como Tertuliano: «*Credo quia absurdum*». Esto sí era auténtica apologética, taurina, pero igualmente apologética, y yo creía, por muy absurdo que pareciese, o atendiendo a la correcta traducción de Tertuliano, debía dar fe de ello por paradójico que se antojase. Higgins-Cañadas, Cañadas-Higgins, se tornaba como una inaudita máscara pessoana: el torero puede ser también un fingidor.

Abandonamos el hostel a mediodía y llegamos en coche hasta el blanco y cuidado camposanto; apenas unos kilómetros, situado en una explanada bajo el pueblo denominada la Era del Lugar, nos cruzamos con una procesión, su banda de música, y a Cristo (nuevamente) crucificado. Lucía el sol, impropio para toda santa semana que se precie. El cementerio también me hizo pensar en una suerte de plaza de toros: su parte central, ausente de tumbas, salvo por un puñado de sepulturas, como un verde ruedo, y los cuatro laterales, revestidos de nichos, las tablas; y los muertos, a esas horas, entre el sol y la sombra. Qué solos se quedan los



Henry Higgins.

so King William's College de la Isla de Man, pero su pasión por la guitarra, y por el flamenco, le hizo aterrizar en España y cambiar la impenitente niebla inglesa por la luz a cuchillo del Sur, y cuando llega a nuestro país se enamora de la tauromaquia, comenzando sus insólitas andanzas y desventuras por los ruedos, penetrando así en la liturgia de sangre y oro que exige el valor, el temple y la religiosidad del albero. Brian Epstein, el legendario mánager de The Beatles, lo apadrina y le compra su primer traje de luces, como si el destino hubiera querido mezclar la música de los melencidos de Liverpool con los clarines. ¡Delirante! Henry adopta el apellido materno y transmuta su nombre

Protagonista de un artículo en 'The Guardian', John Lennon llega a España de la mano de Epstein para verlo torear. Figura mediática en la BBC, en 1972 ve la luz su biografía 'To be a matador'.

de Henry Higgins a Enrique Cañadas, como así rezan los carteles. En 1970 toma la alternativa en Fuengirola de la mano de Juan Carlos Beca Belmonte, nieto del legendario Juan Belmonte, teniendo como testigo al malagueño Pepe Luis Román. Antonio Ordóñez huele el negocio y lo contrata. Protagonista de un artículo en *The Guardian*, John Lennon llega a España de la mano de Epstein para verlo torear. Figura mediática en la

BBC, en 1972 ve la luz su biografía *To be a matador*, matador en inglés y en cualquier idioma que concibamos, puesto que como otros tanto vocablos de nuestra rica lengua éste es radicalmente intraducible.

Es esta la insólita crónica de un extranjero seducido por el misterio del toro, una hermosa odisea que se alargó durante cuatro años, hasta que en 1974, tras haber dado muerte a casi ciento cincuenta toros, decidió cortarse la coleta el torero al que también se le conocía con el sobrenombre de «El Inglés»,

pero ya antes existió otro torero denominado «El Inglés», John O'Hara, nacido a mediados del siglo XIX, aunque éste era nada menos que irlandés, más en concreto de Cork. «Escucha, Eva», le digo, «O'Hara debutó el 6 de agosto de 1876 en Sevilla, en la Maestranza» (ella y yo entendemos el porqué de la fecha). O'Hara, oficial del 95º Regiment on Foot de Cork, fue enviado a Gibraltar, y en El peñón sufre su personal epifanía y conversión, retirándose del ejército y toreado durante dos temporadas en las plazas españolas: Madrid, Málaga, San Roque, Cádiz, La Línea de la Concepción, Algeciras, Barcelona, Valencia, Alicante. ¡Qué dos años!, pensaría don John, hasta que se cortó la coleta y regresó a la Isla Esmeralda transformado en Juan, pero su vida ya no sería la misma. Como queda introducida la presente pieza, O'Hara es mencionado en esa fascinante novela que responde al *Ulises* de su compatriota James Joyce, y en el último capítulo, durante el intenso y apabullante monólogo de su protagonista (que supera a todo Shakespeare), la gibraltareña Molly Bloom afirma en un pasaje: «[...] él me tenía muchísimo afecto cuando sujetó el cable con el pie para que yo pasara en la corrida de La Línea cuando le dieron la oreja del toro a aquel matador Gómez [...].», este flujo de conciencia, sin ningún signo de puntuación, a pelo, en donde Joyce, en boca de la señora Bloom, nos remite a Fernando Gómez García, el patriarca de los «Gallo», torero con el que tomó la alternativa O'Hara.

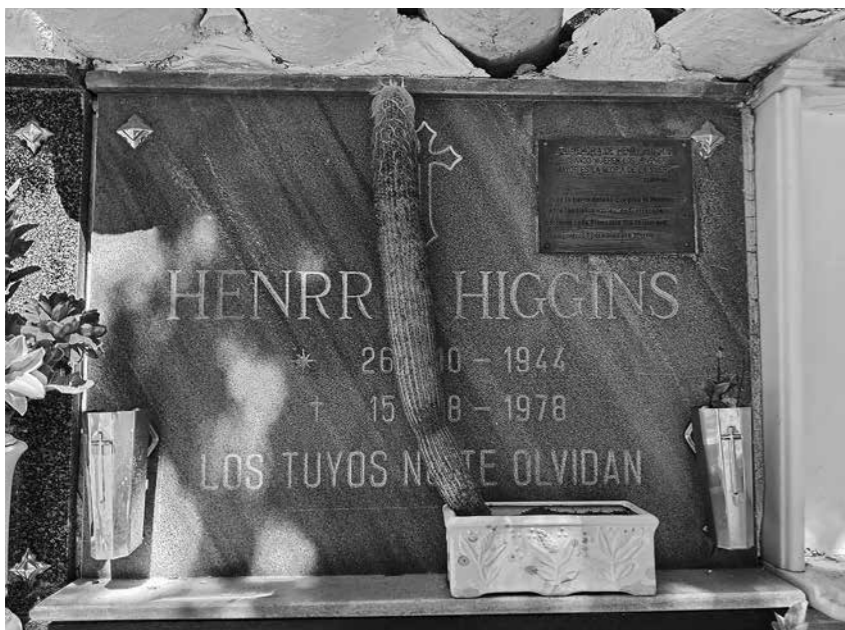
Casi habíamos terminado nuestra ruta funeraria y la decepción por la infructuosa exploración, tras casi una hora, estaba apoderándose de ambos, pues a pesar de ser expertos en cementerios y búsquedas de tumbas, no dábamos con el lugar del último reposo del matador inglés, hasta que Eva llamó mi atención: «¿No es este?», preguntó de forma retórica; «¡Aquí está!», afirmó inmediatamente. En su simple lápida (su nombre de pila escrito con doble erre) ni rastro de su profesión de torero, al menos no de manera manifiesta. Al reparar en la placa situada en el margen superior derecho del oscuro mármol pudimos leer:

Quando mueren los jóvenes
mayor es la gloria de la muerte.

La cita, tomada de la obra *Alceste*, del poeta trágico griego Eurípides y en boca de la mismísima Muerte, relata el sacrificio voluntario de Alceste, quien acepta morir para preservar la vida de su esposo Admeto, conforme a la voluntad divina. Posteriormente, Heracles, en reconocimiento a la hospitalidad recibida, logra rescatarla del reino de los muertos y restituirla al mundo de los vivos. En la lápida sólo aparece su nombre real y las fechas de nacimiento y de defunción, atravesadas por un largo y reseco cactus de aspecto fálico y diabólico que nace de una maceta de color blanca. Bajo la anterior inscripción encontramos unos versos que podemos interpretar como una mención al oficio de torero al hacer referencia al mito del Minotauro, mitad hombre y mitad toro, nacido de Pasífae, y que fue encerrado en el Laberinto de Creta por el rey Minos:

Sobre la tierra dorada que pisa el Minotauro
Sobre los cielos azules mediterráneos
Brotarán cada Primavera los recuerdos
De tu juventud para siempre eterna

Tras abandonar el toreo, Enrique Cañadas se convirtió en representante de productos de importación, pero el riesgo seguía siendo su patria secreta. Amante de las alturas y de los desafíos, se aficionó al vuelo sin motor, en-



Nicho de Henry Higgins en el cementerio de Mojácar.

contrando la muerte al precipitarse su ala delta en plena Sierra Cabrera el 15 de agosto de 1978, día de la Asunción de la Virgen. Contaba 33 años de edad, y aquel fue su último paseillo. Y cada 15 de agosto, Mojácar homenajea a su ilustre poblador.

Cuando abandonamos Mojácar, días después, pasamos cerca de Sierra Cabrera: como tierra generosa verdeaba aun a pesar de las escasas lluvias del extinto invierno, vetas ligeramente ocres, marrones, separando el mar del desierto. Allí perdió la vida, en una tierra agreste, envuelto en un indescriptible y bello paisaje, muerto, no en una plaza de toros, sin traje de luces, quien había nacido como Henry Higgins y se fue de este mundo como Enrique Cañadas, en la tierra e idiosincrasia que lo había recibido como un hijo más.

POSTDATA.

Imaginaba, ahora, al terminar esta pieza y en pleno delirio, Trafalgar Square convertida en una enorme plaza de toros, y a Enrique Cañadas con un hermoso traje de luces de purísima y oro levitando entre olés tras una faena meritoria mientras suena «Suspiros de España», y en el palco, ojos vítreos, rictus extático, fumando un enorme puro y fascinado por un arte ancestral imposible en tales latitudes, a Sir Winston Churchill; imagínenlo, todo ello bajo un aguacero londinense. No es tan difícil, si yo puedo hacerlo; imagínenlo. ●

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS / Historiador, guionista
JOAQUÍN SANTIAGO GARCÍA / Físico, dibujante

Mary Wigman danza en Pamplona

Este 2026 ha visto la luz tras un largo proceso la novela gráfica *Wigman. La danza o la vida* en la editorial El Paseo. Con guion de Fernando González Viñas y dibujo de Joaquín Santiago García, los firmantes de este artículo, traza una semblanza de la vida y obra de la bailarina y coreógrafa alemana Mary Wigman (1886-1973).

Wigman es considerada la creadora de la danza expresionista y, sin duda, fue una de las bailarinas y coreógrafas que más contribuyó a convertir la danza en un arte mayor. Tras sus inicios como alumna de Émile Jaques-Dalcroze, representante de la danza como «gimnasia rítmica» de mero acompañamiento de la música, y su paso por el innovador Rudolph von Laban en la comuna hippie de Monte Verità, en Ascona (Suiza), Wigman desarrolla una carrera propia, innovadora, rompedora y radical que la lleva a ser la referencia artística de la danza hasta su retirada en la

década de 1960. Grandes figuras de la danza como Martha Graham, Merce Cunningham o Pina Bausch beberán del legado de Wigman.

Para lo que compete a esta revista de elucubraciones cornúpetas, interesa el viaje que Mary Wigman realiza en 1929 a los sanfermines de Pamplona. Allí, acompañada de su amante (de *amar*) por aquel entonces, el psiquiatra Herbert Binswanger, catorce años más joven que ella, participará de la algarabía callejera a de las fiestas y contemplará una corrida de toros que inspirará su coreografía *Festliches Rythmus*, que habría de traducirse por *Ritmo de fiesta* o *Ritmo festivo*. Por aquel entonces ya era una figura conocida en Europa, y al año siguiente, 1930, realiza su primera gira en los EE.UU. que la convierte en toda una celebridad en la que otras protagonistas de la danza le declaran su admiración, tanto estadounidenses como Martha Graham a figuras más tradicionales como la española La Argentina (Antonia Mercé y Luque).

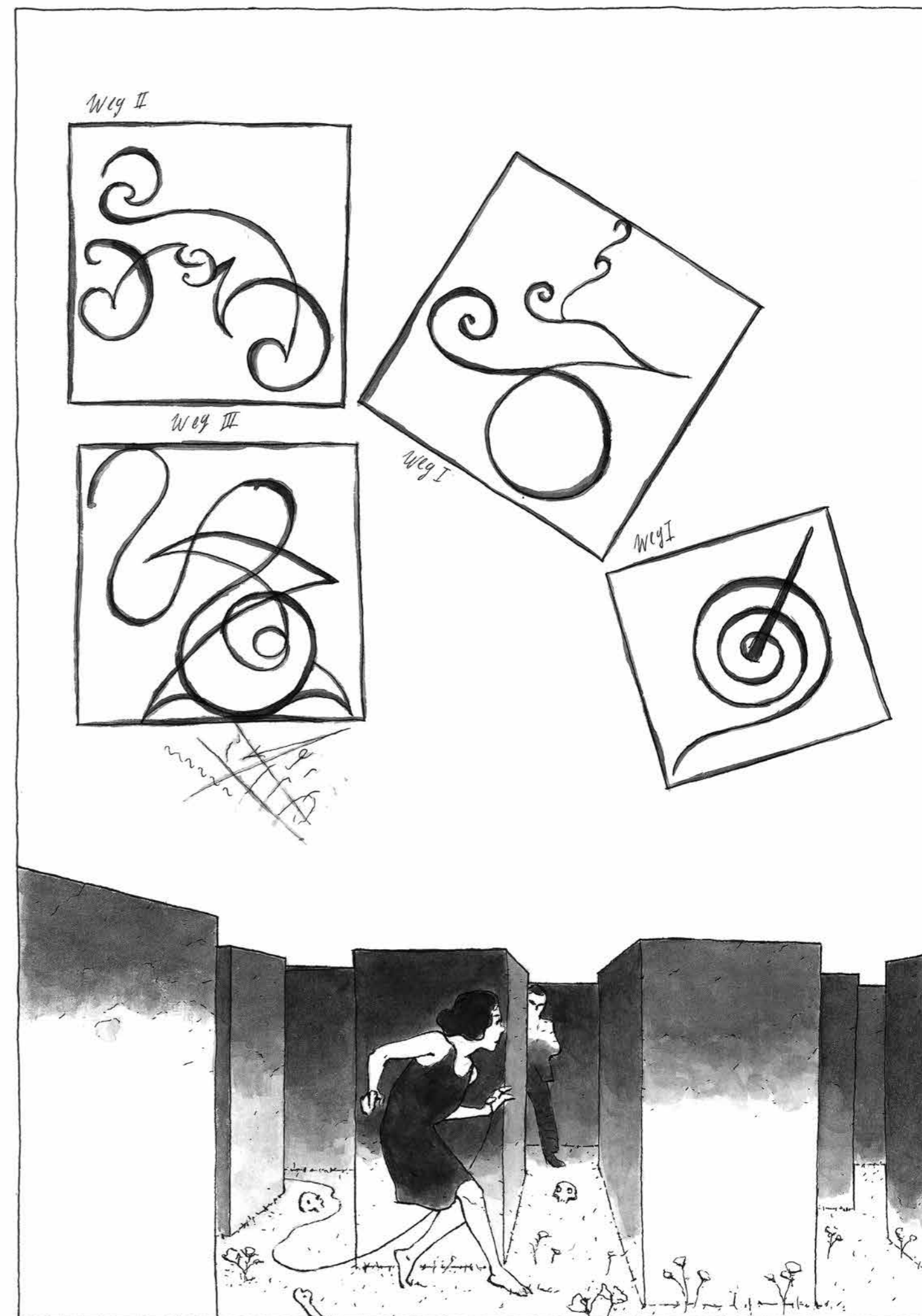
La coreografía *Ritmo de fiesta* formará parte del ciclo coreográfico titulado *Schwingende Landschaft* (Paisaje fluctuante). Se trata de un ciclo de coreografías en las que se aleja de sus coreografías grupales e interpreta solos y que son consecuencia de su viaje veraniego de 1929, tanto por España como por Francia. La coreografía festiva española estará poderosamente influida por lo que Wigman puede ver en el ruedo pamplonico. Los autores que firman este artículo, a la hora de seleccionar escenas poderosas con las que narrar la vida de Wigman, consideraron que su viaje español mostraba ejemplarmente la capacidad de la autora para transformar en poderosas coreografías sus vivencias. Para

ello contamos con la narración de la propia Wigman de su viaje español. En su libro *Die Sprache des Tanzes* (1963)¹ Wigman hace un recorrido por las coreografías de su vida, dedicando un amplio espacio a describir lo que vio en Pamplona y cómo lo transformó en *Ritmo de fiesta*. El relato está recogido íntegro a continuación de este artículo. Parte de él, incluyendo alguna frase textual se incluye en el guion de la novela gráfica, que abarcará a nivel gráfico cinco páginas de la misma. Previa a estas cinco páginas, hay ya una alusión indirecta a la tauromaquia, cuando Wigman conoce a Binswanger, y se presenta a Wigman dentro de un laberinto cuyo minotauro vendría a ser Binswanger. En la misma página aparecen esquemas que son copia fiel de los propios dibujos que Wigman utilizaba para marcar sus movimientos dentro del escenario. Dichos dibujos, su trayectoria vista de modo cenital,

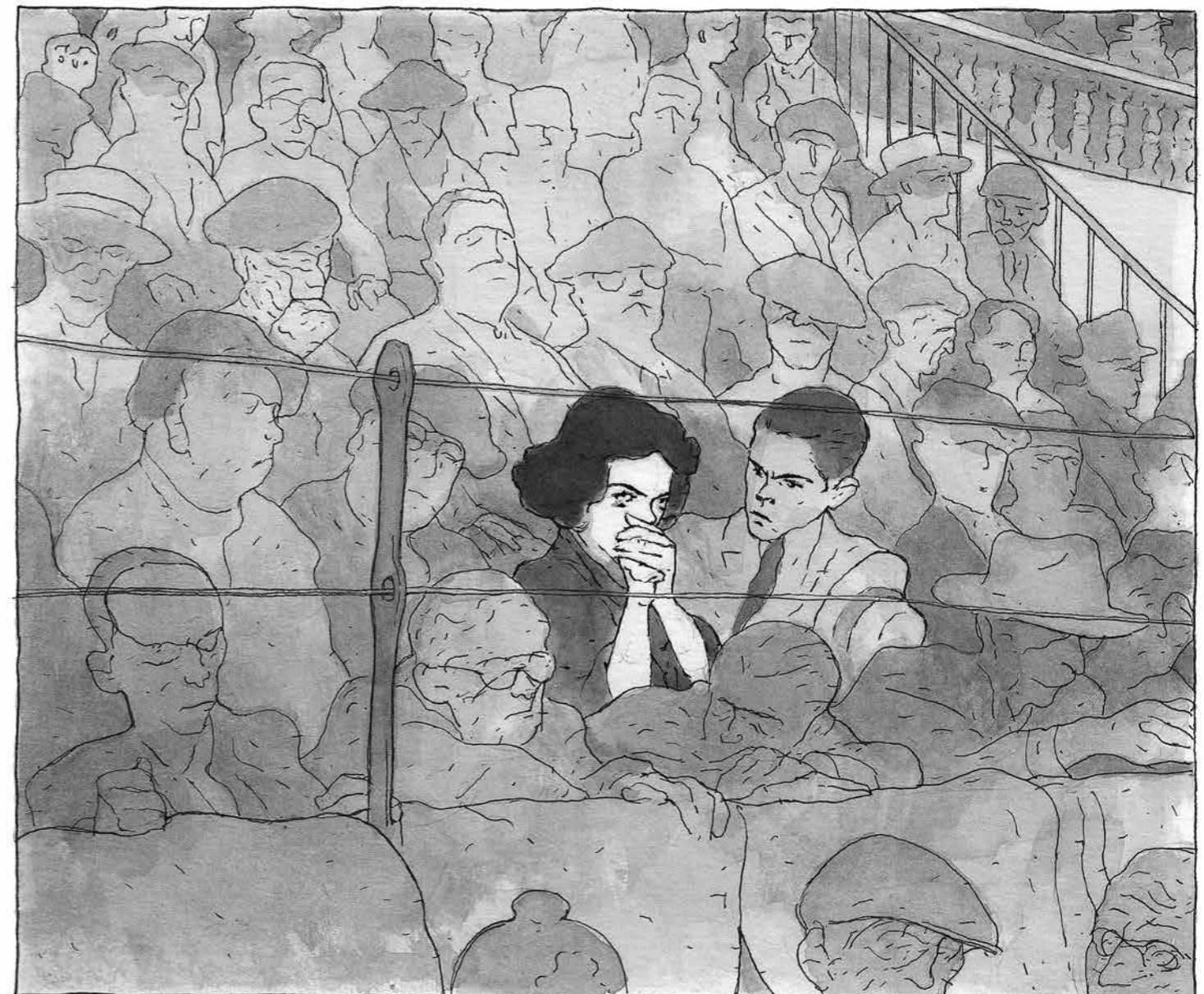
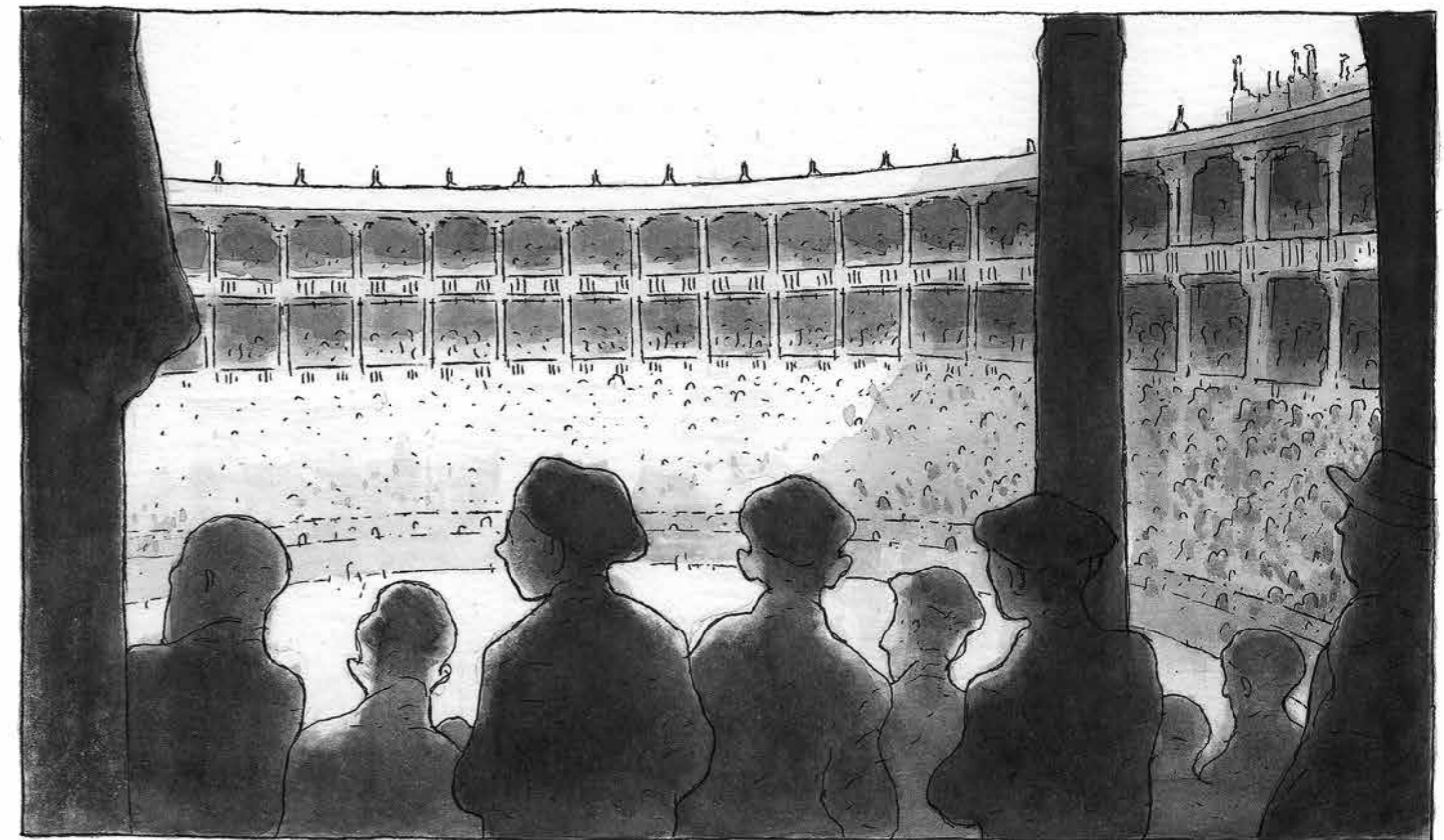
recuerdan poderosamente al laberinto cretense, por lo que la analogía no es gratuita. En las cinco páginas que se centran en su visita a Pamplona, se unen su presencia en el tendido de la plaza, con el desarrollo de su coreografía ataviada con una chaquetilla corta inspirada en la del torero. En el guion, que se desarrolla en forma de viñetas, como un storyboard, se ha utilizado el color negro y el rojo. El rojo para los pañuelos de los pamplónicos, la sangre del toro y el vestido de Wigman en la coreografía. La elaboración final del dibujo, al tratarse de una publicación en blanco y negro, suprime el color, sustituido por la aguada con múltiples matices que utiliza el dibujante durante toda la obra. En la obra final elaborada por Joaquín Santiago, dada la supresión del color, la sangre se decide dejar en blanco puro, y que así se una con el fondo, para asociar de esta manera lo destructivo de su presencia. Se hace además hincapié en la angulosidad del traje de Wigman para reflejar la rigidez de los capotes; la dirección y ritmo de lectura intentó traducir

En las cinco páginas que se centran en su visita a Pamplona, se unen su presencia en el tendido de la plaza, con el desarrollo de su coreografía ataviada con una chaquetilla corta inspirada en la del torero.

1. Edición en español como *El lenguaje de la danza* (Ediciones Aguazul, Barcelona, 2002. Traducción de Carlos Murias Vila).



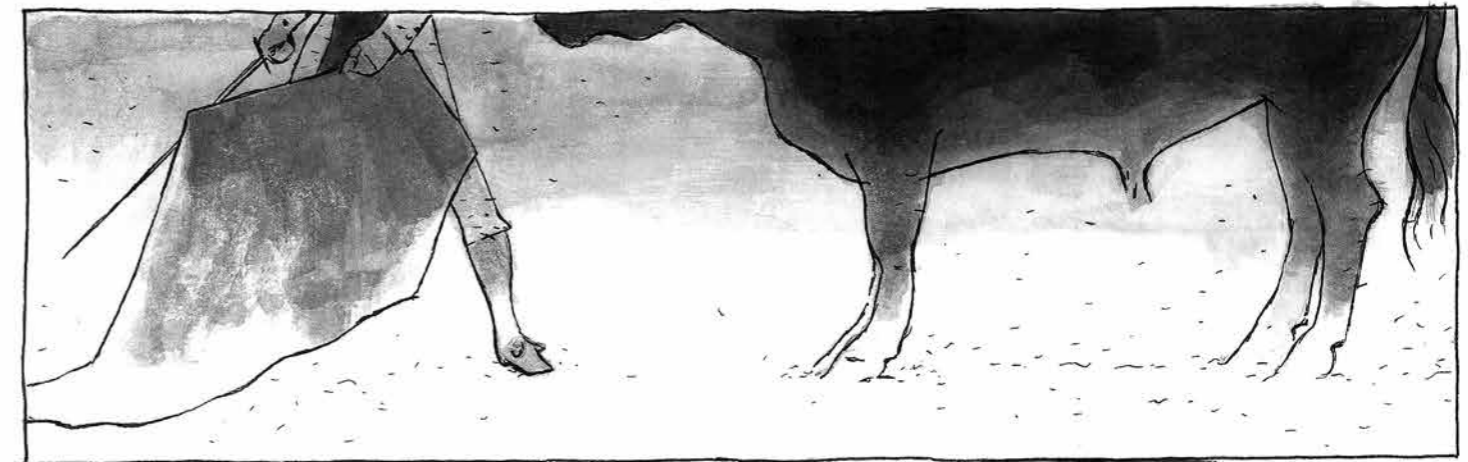
los movimientos y paradas de personajes y telas. Por otro lado, Binswanger, que aparece en la escena del laberinto que precede en varias páginas al viaje a Pamplona de los protagonistas, se presenta en forma humana pero como clara referencia al Minotauro, y la inspiración se ha de hallar en los del prerrafaelita Burne-Jones. A estas páginas editadas en la novela gráfica se ha añadido una nueva ilustración para ilustrar la portada del boletín, donde se vuelve a jugar con el Minotauro y especialmente con la máscara, máscara con la que Mary Wigman actuaba en su baile *Hexentanz* (baile de la bruja), realizada en madera por el escultor Viktor Magino e inspirada en las máscaras del teatro japonés Noh.

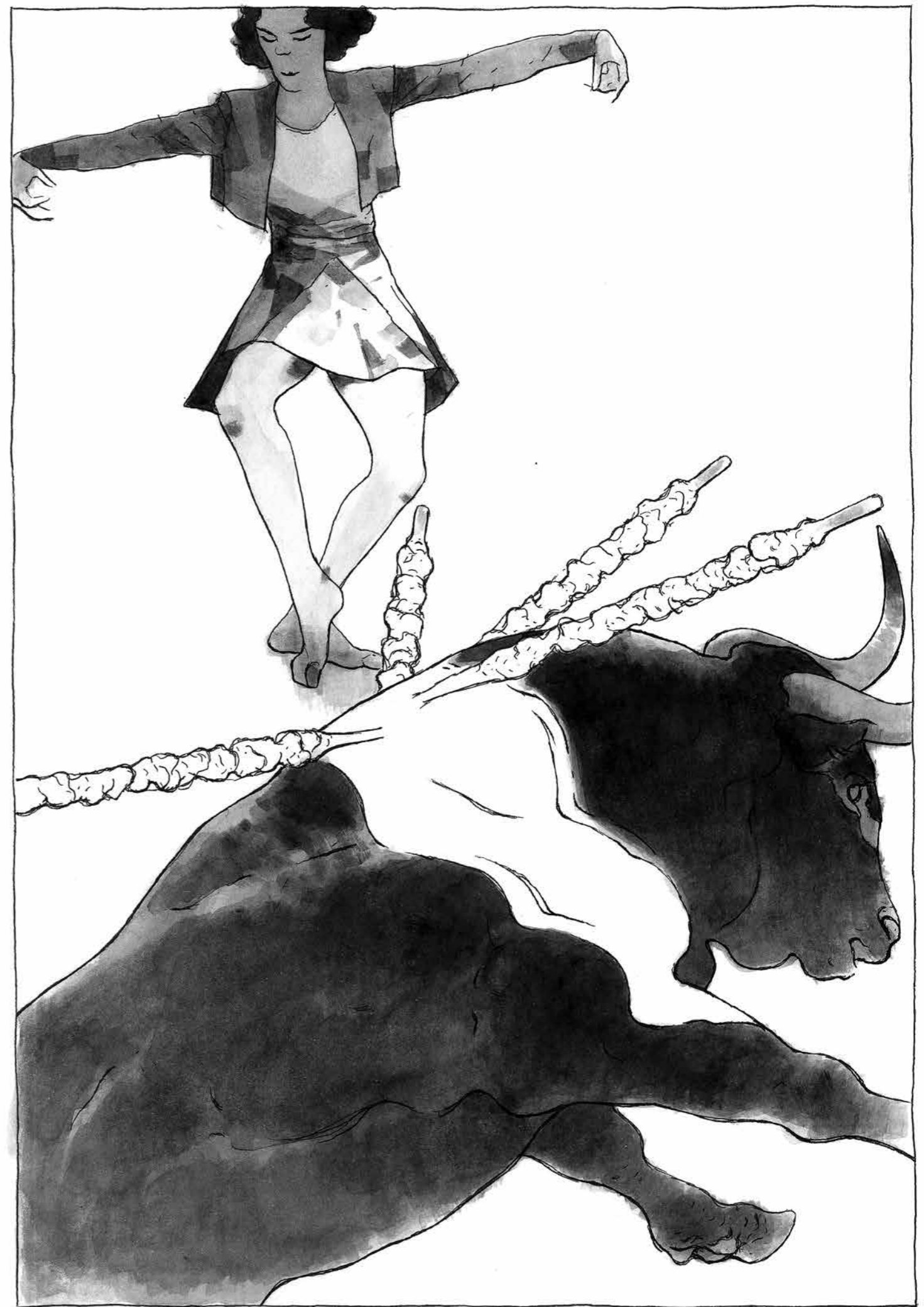


JOAQUÍN SANTIAGO GARCÍA

(Córdoba, 1977). Tras un paso breve por Bellas Artes, se licencia en Física, trabajando actualmente en el radiotelescopio de IRAM en Sierra Nevada, aunque en paralelo ha continuado con su faceta de ilustrador. En cómic, ha publicado historias cortas en la revista *Dos Veces Breve*, siendo la presente su primera novela gráfica.











Ritmo de fiesta [Festilicher Rhythmus]*

¿Qué hay que decir sobre Ritmo de fiesta, la quinta danza del ciclo? Para mí, significaba la esencia de las vacaciones de verano y la experiencia de una corrida de toros en Pamplona.

¡Un día de fiesta para los hombres! Porque no se podía percibir a casi ninguna mujer española y solamente algunas turistas en medio del barullo de la gente en el mercado, o en la masa de espectadores en las gradas de la plaza. La tensión, casi insoportable, aumentaba. Advertía que cuanto más se acercaba la hora del combate, la multitud, como jamás la había visto antes, estaba más digna en esta clase de espectáculo popular.

Mezclado al murmullo de voces humanas, el chirrido penetrante de las guitarras y mandolinas: un canto ronco se enciende, y luego lo apaga el estridente ruido de los materiales de la fanfarria. Un ruido ensordecedor, de ningún modo cacofónico, sino al contrario, regido por un ritmo básico, uniforme. Las camisas y los pañuelos de los jóvenes brillan en todo su colorido: rojo, amarillo, naranja, azul; estaban reunidos como en grandes ramos, o navegaban como islotes alegres entre las ropas negras de la gente mayor de edad. Todo esto, los ramos, las manchas movedizas, lo colorido y lo sombrío mezclán-

* Mary Wigman, *El lenguaje de la danza*, págs. 54-57 (Ediciones Aguazul, Barcelona, 2002. Traducción de Carlos Murias Vila). Edición original en alemán: *Die Sprache des Tanzes* (Ernst Battenberg, Steingaden, 1963).

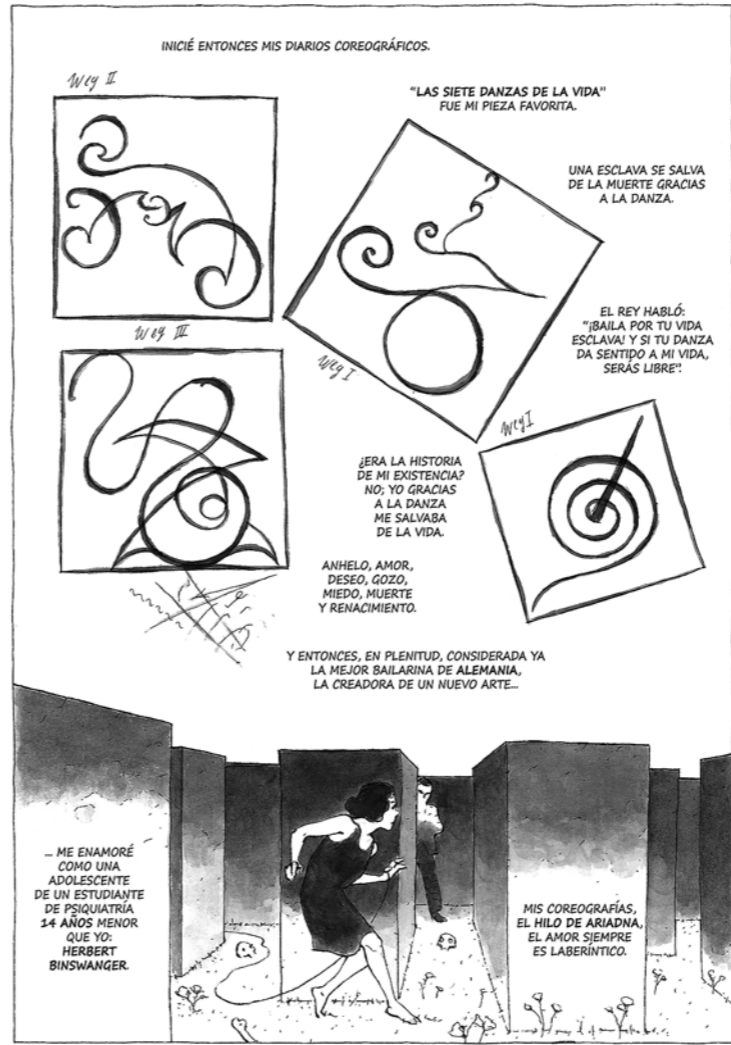
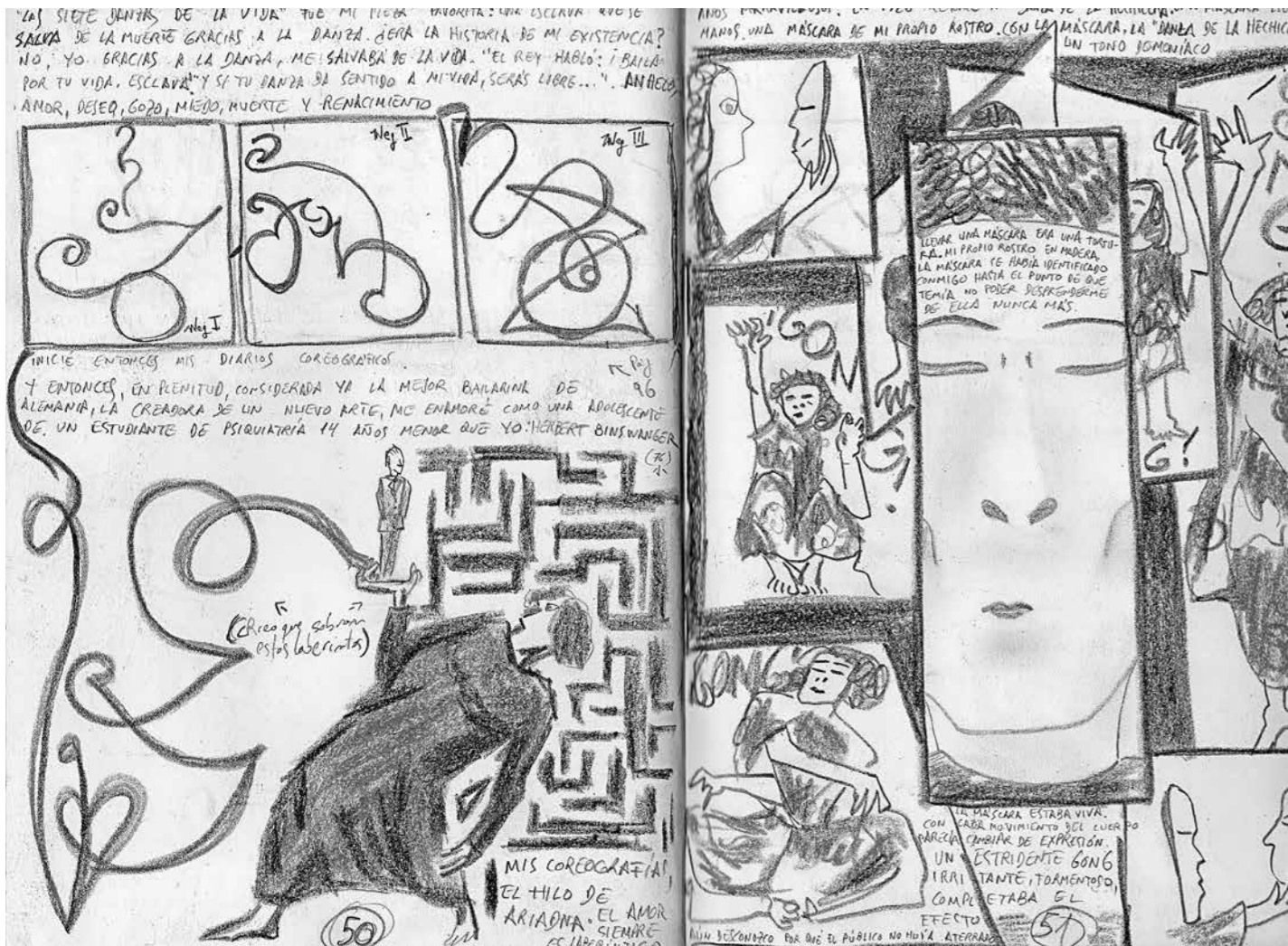
dose aquí y allá en medio de una vibración excitada y excitante. Yo también me sentía atraída por esta excitación y esta espera. Apenas el ojo podía absorber todas estas imágenes. Quedarme inmóvil, sentada en medio de esta agitación turbulenta, arracimada, se convertía en una tortura. A mis pies, el círculo vacío de la arena, también a la espera, formaba parte de esta tensión que subía, calentada al rojo vivo.

Y llegó el momento de empezar –un poco como una ópera muy espectacular– con una cierta seguridad bravía en la vestimenta de los protagonistas, que se presentaban según la costumbre con su traje tradicional. El ruido se apaciguó un instante, cesó completamente, aun cuando en una fiebre anticipada, miles de ojos se habían clavado en una puerta ahora abierta. El toro entró en escena. Lo que no era más que un juego para los espectadores españoles, que conocían las reglas y que los lanzaba a un estado de embriaguez e inspiración, me lanzaba a mí a un estado de pánico: la confrontación entre el hombre y el animal.

No el hombre contra el animal ni el animal contra el hombre, sino criatura contra criatura, iguales en un juego de lucha a vida o muerte.

La sombra del dios Pan se materializó y no paró de estar ahí, por encima de los acontecimientos que presidía. La fuerza original, los demonios de instintos telúricos milenarios se agrupaban a un lado, las pezuñas golpeando el suelo, el morro bajo y amenazador, la curva peligrosa de los portentosos cuernos, el cuerpo macizo, la piel negra y salvaje, sudorosa y reluciente al sol,

El toro entró en escena. Lo que no era más que un juego para los espectadores españoles, que conocían las reglas y que los lanzaba a un estado de embriaguez e inspiración, me lanzaba a mí a un estado de pánico.



Guion de Fernando González Viñas.

Pag. derecha:

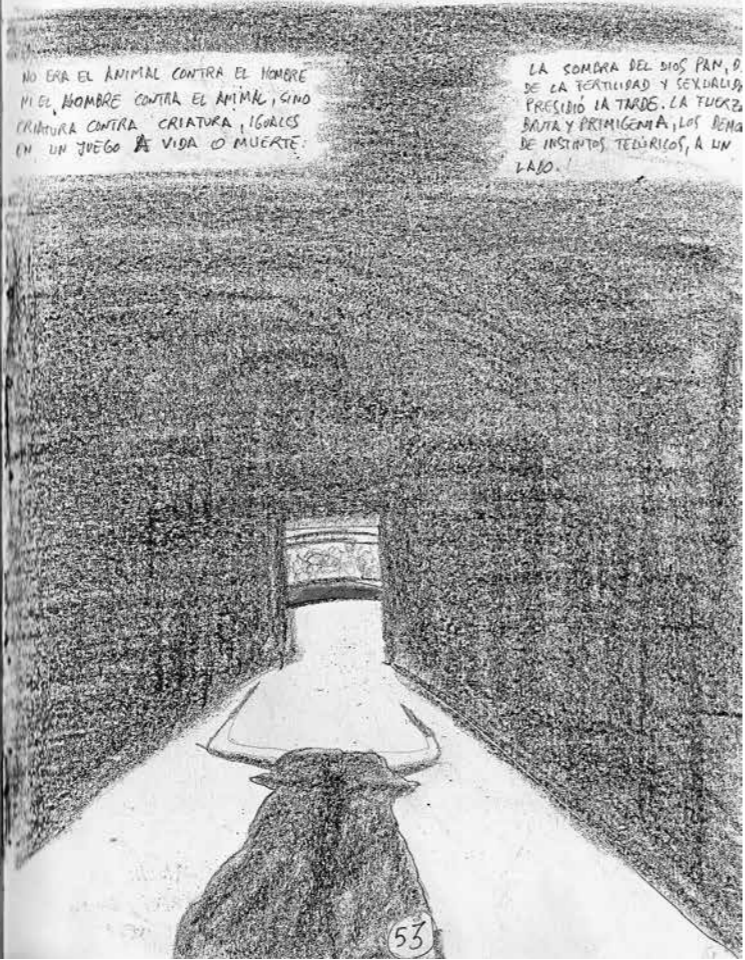
Dibujo final de Joaquín Santiago García.

UNIRONDI UN VIRJO PA FRANCIA Y ESPAÑA JUNTO A BINSWANGER. EN JULIO LLEGAMOS A PAMPLONA. LA CIUDAD ESTABA EN FIESTAS, AUNQUE, EN REALIDAD, SOLO LOS HOMBREROS PARECIAN O, POCAS MUJERES PODÍAN VERSE MERCANTES ENTRE LA MARABUNTA FESTIVA. HABÍA EN EL MOMENTO UNA TENSIÓN CASI INSOPORTABLE Y SIN EMBARGO, CUANDO ENTRAMOS A LA PLAZA LOS PERCIBÍ UNA DIGNIDAD PROPIA DE UN ACTO RITUAL. ¿SERÍA POSIBLE? ¿ME ENCONTRARÍA TAMBIÉN CON UNA DANZA ANCESTRAL?



52

LA EXCITACIÓN Y LA OSTIA ME TURBABA. PERMANECER INMÓVIL EN MEDIO DE AQUELLA AGITACIÓN SE CONVIRTIÓ EN UNA TORTURA. LLEGÓ EL MOMENTO DE EMPEZAR LA ESPECTACULAR ÓPERA. EL RUIDO SE APACIGUÓ UN INSTANTE, CLAVADOS LOS OJOS EN LA NEGRA PUERTA QUE SE ABRIÓ. ENTRABA EL TORO. ¿EN UN ESTADO DE PÁNICO?



NO ERA EL ANIMAL CONTRA EL HOMBRE NI EL HOMBRE CONTRA EL ANIMAL, SINO CRIATURA CONTRA CRIATURA, IGUALES EN UN JUEGO DE VIDA O MUERTE.

LA SOMBRA DEL DIOS PAN, DIO DE LA FERTILIDAD Y SEXUALIDAD, PRESIDÍA LA TARDE. LA TUREZA, SANTA Y PRIMIGENIA, LOS TENÍA DE INSTINTOS TELÚRICOS, A UN LADO.

53



EN 1929 EMPREDÍ UN VIAJE A FRANCIA Y ESPAÑA JUNTO A BINSWANGER. EN JULIO LLEGAMOS A PAMPLONA. LA CIUDAD ESTABA EN FIESTAS.

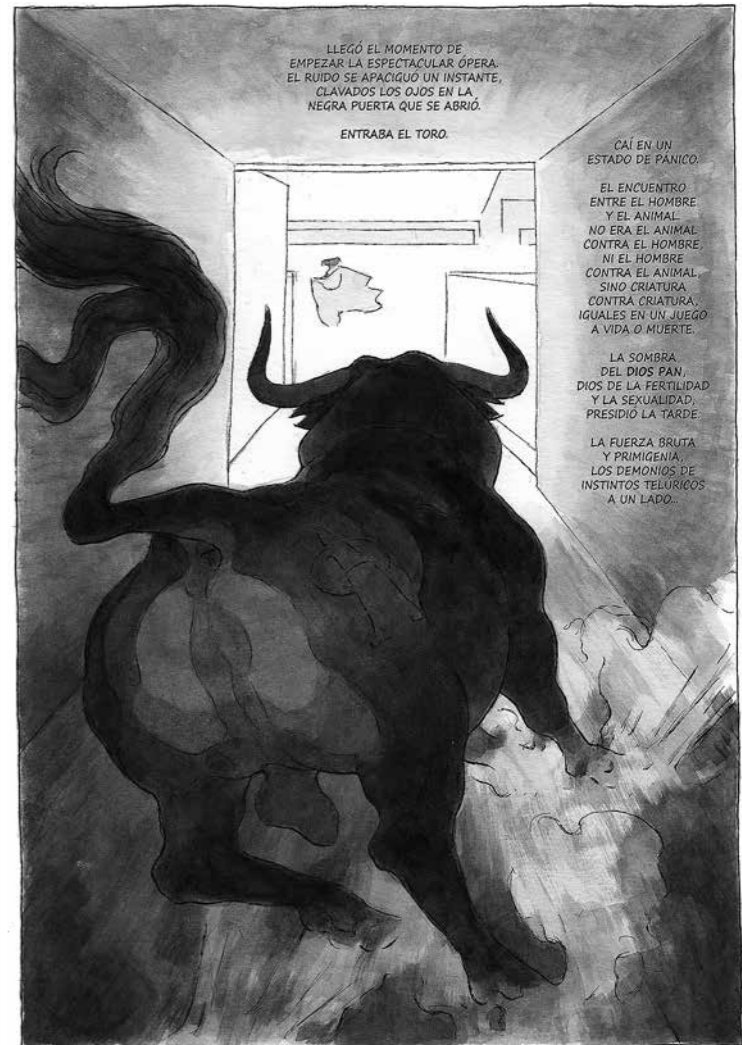
HABÍA EN EL AMBIENTE UNA TENSIÓN CASI INSOPORTABLE, Y SIN EMBARGO, CUANDO ENTRAMOS EN LA PLAZA DE TOROS, PERCIBÍ UNA DIGNIDAD PROPIA DE UN ACTO RITUAL.



¿SERÍA POSIBLE? ¿ME ENCONTRARÍA AQUÍ TAMBIÉN CON UNA DANZA ANCESTRAL?

A MIS PIES, EL VACÍO CÍRCULO DE LA ARENA ELEVABA AL ROJO VIVO LA TENSIÓN.

LA AGITACIÓN Y LA ESCENA ME TURBABA. PERMANECER INMÓVIL EN MEDIO DE AQUELLA AGITACIÓN SE CONVIRTIÓ EN UNA TORTURA.



LLEGÓ EL MOMENTO DE EMPEZAR LA ESPECTACULAR ÓPERA. EL RUIDO SE APACIGUÓ UN INSTANTE, CLAVADOS LOS OJOS EN LA NEGRA PUERTA QUE SE ABRIÓ.

ENTRABA EL TORO.

CAÍ EN UN ESTADO DE PÁNICO. EL ENCUENTRO ENTRE EL HOMBRE Y EL ANIMAL NO ERA EL ANIMAL CONTRA EL HOMBRE NI EL HOMBRE CONTRA EL ANIMAL, SINO CRIATURA CONTRA CRIATURA, IGUALES EN UN JUEGO A VIDA O MUERTE.

LA SOMBRA DEL DIOS PAN, DIOS DE LA FERTILIDAD Y LA SEXUALIDAD, PRESIDÍA LA TARDE.

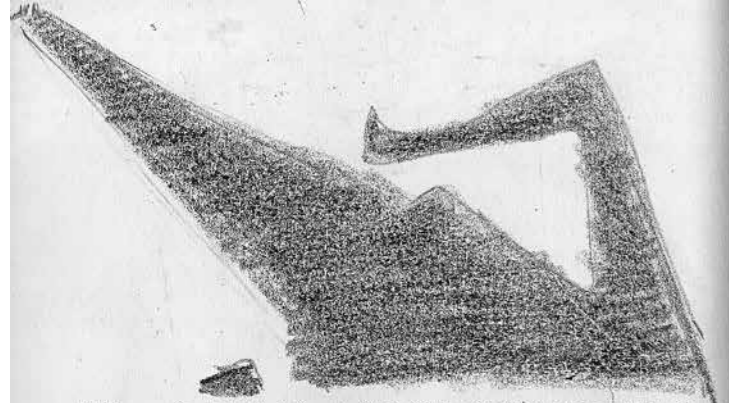
LA FUERZA BRUTA Y PRIMIGENIA, LOS DEMONIOS DE INSTINTOS TELÚRICOS A UN LADO.

Guion de Fernando González Viñas.

Pag. derecha:

Dibujo final de Joaquín Santiago García.

AL OTRO LADO, EL TORERO, ARMADO CON SU INTELIGENCIA Y LA DISCIPLINA DE SU CUERPO... LA ELEGANCIA DE SUS MOVIMIENTOS, LOS GIROS SEDUCTORES QUE LE SIRVEN PARA ESQUIVAR AL TORO LO CONVIERTEN EN UN BAILARIN: SUTIL Y ESCURRIDIZO. DE REPENTE, SE QUEDA INMÓVIL ANTE SU ENEMIGO. CONTIENE EL ALIENTO. EN ESE INSTANTE SUPE QUE HABÍA DE CREAR UNA COREOGRAFÍA DE AQUEL VIBRANTE ACONTECIMIENTO.



A LLAMÉ "RITMO DE FIESTA", CREÉ UNA DANZA LIMPIA, CON BRÍO, CON RITMO EN LA ESTRUCTURA, PLENA DE VARIACIONES Y MOVIMIENTOS RÁPIDOS COMO EL RAYO, SOFISTICADA, UNA MEZCLA DE COLORES Y FORMAS, REFLEJANDO EL DESPIADADO CALOR DEL SOL ESPAÑOL.

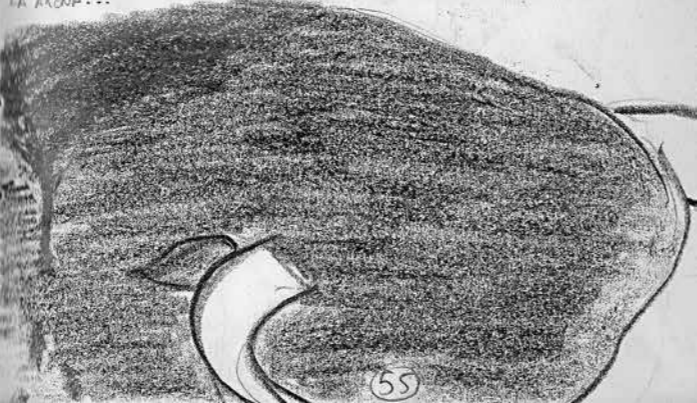


54

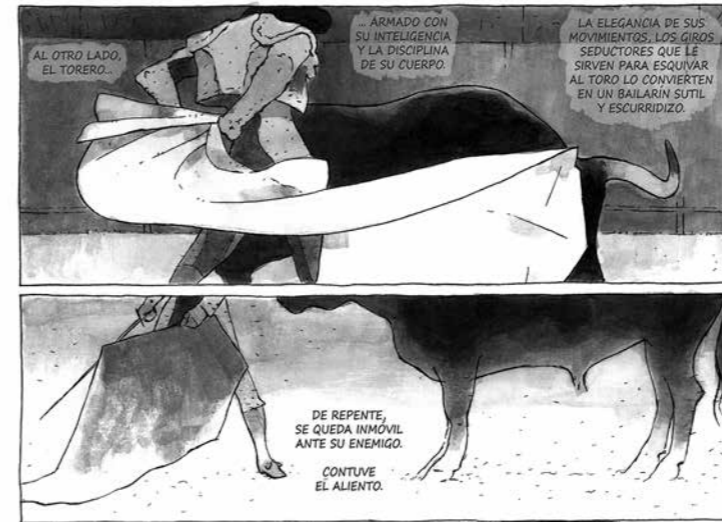
LOS PIES PLANTADOS CON RIGOR EN EL SUELO, MOVIÉNDOLOS HACIA ADELANTE COMO LA PUNTA DEL ESTOQUE, LAS PIERNAS EN TENSIÓN. LOS BRAZOS EN ÁNGULOS AGUDOS O ESTIRADOS HORIZONTALMENTE.



DEBÍA REFLEJAR EL CRITERIO DE LA MULTITUD, SU ENTUSIASMO, SU DESAPROBACIÓN POR LA VIDA DEL TORERO? ¿AL TORO? ¿A AMBOS? TEMÍA POR LA VIDA DEL HOMBRE Y A LA VEZ POR LA DEL ANIMAL, CUYAS PEZUÑAS GOLPEABAN EL SUELO, LA CURVA MAJESTUOSA DE SUS PODEROSOS CUERNOS, LA PIEL NEGRA, SALVAJE Y SUDOROSA, BRILLANTE POR LOS RAYOS DEL SOL, EL LISTÓN DE ROJA SANGRE COMO UNA FUENTE DE PERLAS DESLIZÁNDOSE POR SU PIEL EN LA ARENA...



55



AL OTRO LADO, EL TORERO... ARMADO CON SU INTELIGENCIA Y LA DISCIPLINA DE SU CUERPO... LA ELEGANCIA DE SUS MOVIMIENTOS, LOS GIROS SEDUCTORES QUE LE SIRVEN PARA ESQUIVAR AL TORO LO CONVIERTEN EN UN BAILARIN SUTIL Y ESCURRIDIZO.

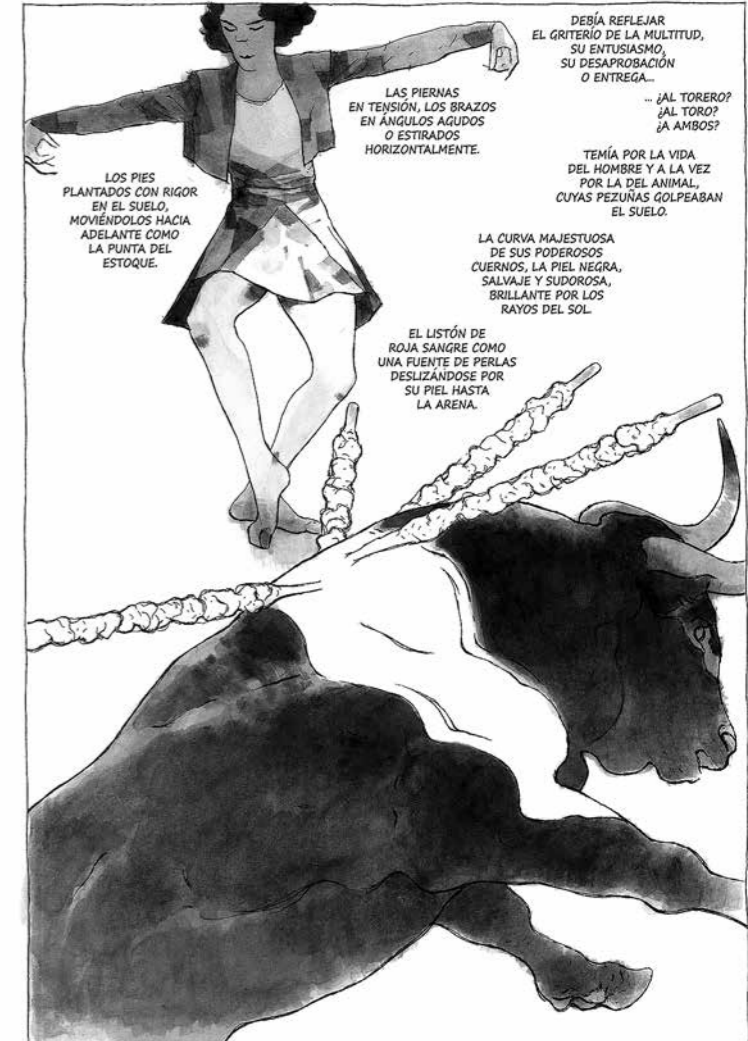
DE REPENTE, SE QUEDA INMÓVIL ANTE SU ENEMIGO. CONTIENE EL ALIENTO.

EN ESE INSTANTE SUPE QUE HABÍA DE CREAR UNA COREOGRAFÍA DE AQUEL VIBRANTE ACONTECIMIENTO.

LA LLAMÉ "RITMO DE FIESTA":

CREÉ UNA DANZA LIMPIA, CON BRÍO, CON RITMO EN LA ESTRUCTURA, PLENA DE VARIACIONES Y MOVIMIENTOS RÁPIDOS COMO EL RAYO, SOFISTICADA.

UNA MEZCLA DE COLORES Y FORMAS REFLEJANDO EL DESPIADADO CALOR DEL SOL ESPAÑOL.



DEBÍA REFLEJAR EL CRITERIO DE LA MULTITUD, SU ENTUSIASMO, SU DESAPROBACIÓN O ENTREGA... ¿AL TORERO? ¿AL TORO? ¿A AMBOS?

TEMÍA POR LA VIDA DEL HOMBRE Y A LA VEZ POR LA DEL ANIMAL, CUYAS PEZUÑAS GOLPEABAN EL SUELO.

LA CURVA MAJESTUOSA DE SUS PODEROSOS CUERNOS, LA PIEL NEGRA, SALVAJE Y SUDOROSA, BRILLANTE POR LOS RAYOS DEL SOL.

EL LISTÓN DE ROJA SANGRE COMO UNA FUENTE DE PERLAS DESLIZÁNDOSE POR SU PIEL HASTA LA ARENA.

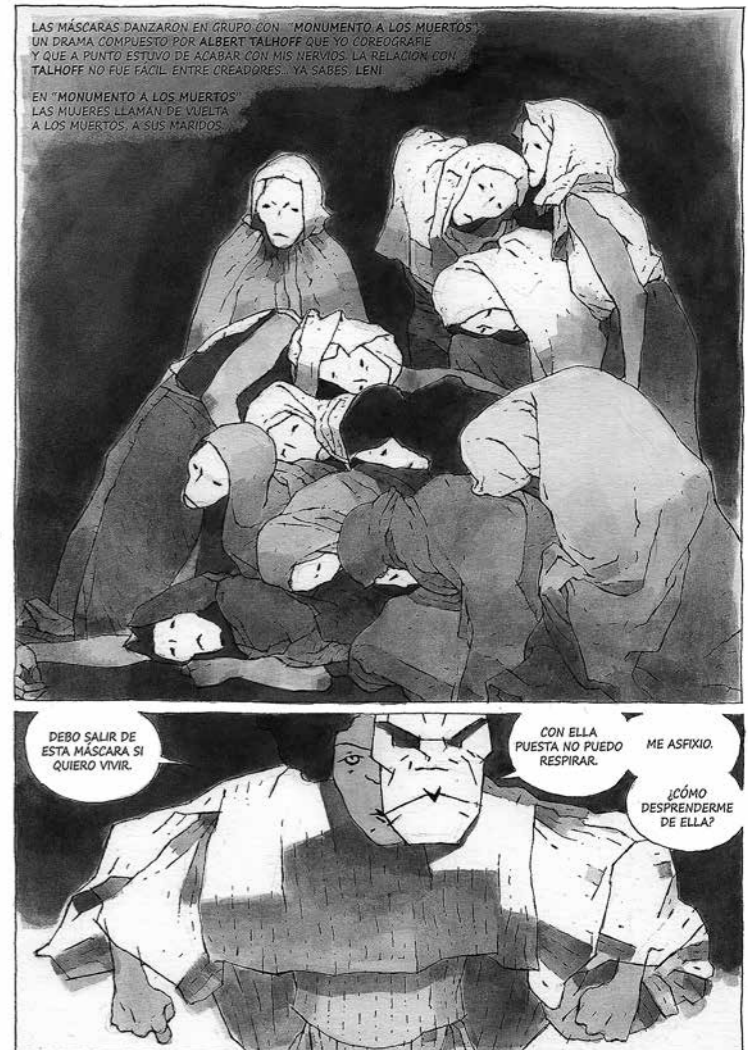
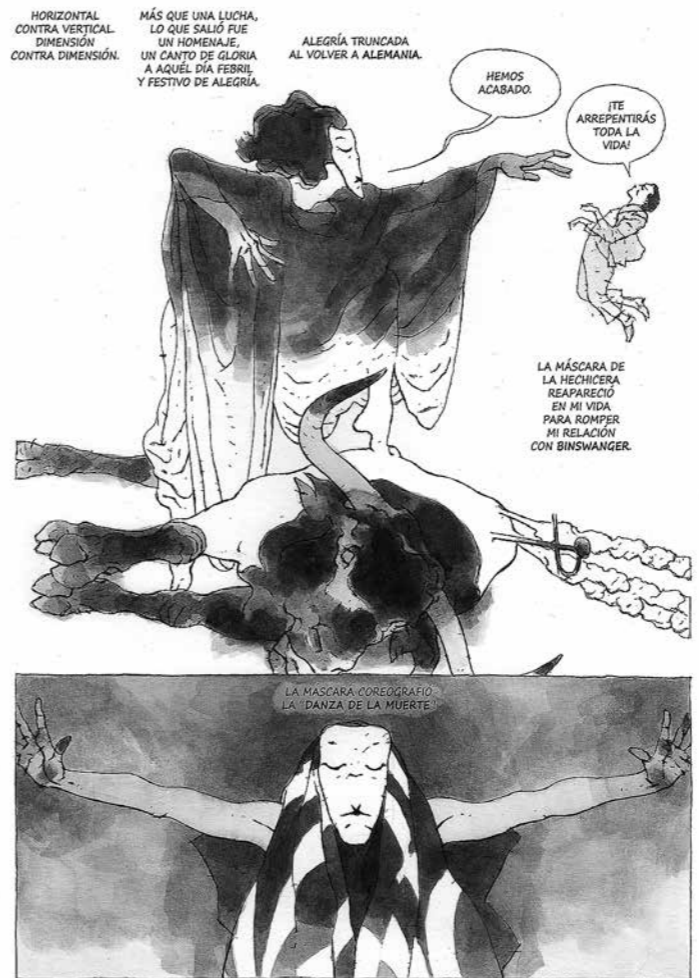
LOS PIES PLANTADOS CON RIGOR EN EL SUELO, MOVIÉNDOLOS HACIA ADELANTE COMO LA PUNTA DEL ESTOQUE.

LAS PIERNAS EN TENSIÓN, LOS BRAZOS EN ÁNGULOS AGUDOS O ESTIRADOS HORIZONTALMENTE.

Guion de Fernando González Viñas.

Pag. derecha:

Dibujo final de Joaquín Santiago García.



Guion de Fernando González Viñas.

Pag. derecha:
Dibujo final de Joaquín Santiago García.

la cinta de roja sangre como una fuente de perlas deslizándose por el lomo del animal hasta derramarse sobre la arena... las patas separadas, en esa posición que le asegura el poderse recuperar de nuevo –el furor vengativo con el que la bestia acorralada se dispone a atacar una vez más, sus flancos anhelantes y temblorosos, astuto y amenazador... y se lanza a un nuevo asalto, sin otro fin: aniquilar al adversario.

Y al otro lado, el hombre, el torero, quien con su superioridad intelectual se ha forjado sus armas mediante un severo aprendizaje y el control de su cuerpo. La elegancia forjada de sus actitudes, los brincos ágiles, los giros y vueltas coloreados de seducción, con los cuales esquivo el ataque, lo convierten en un bailarín ideal: elevan el sangriento combate al nivel de juego, es arrogante en el desafío, sutil y escurridizo como un lagarto, y de una belleza extraordinaria en esos momentos en los que se queda repentinamente inmóvil, frente al ataque de su enemigo ciego de rabia. Como para cortar el aliento.

El griterío de la multitud lanzando insultos o estímulos, mostrando su desprecio o aprobación, no hacen ninguna distinción entre los dos luchadores. Temía por la vida del hombre, aun cuando me inquietaba la suerte del animal que se defendía hasta el final con todas las armas que la naturaleza le había dado.

Todo esto dejaba de ser un espectáculo y reveló una faceta de mi ser de la que hasta entonces no era consciente. Antiguamente, había tribus indias que hacían del toro, del búfalo, el auténtico rey de la pradera, el ancestro de su tribu. Comprendí todo aquello al instante y el dios Pan sonrió... Luego se terminó y nos marchamos al anochecer que refrescaba las sienes ardientes y calmaba nuestra sangre febril.

La danza era limpia y dura como un cristal en el dibujo de las formas, de un brío rítmico en la estructura métrica, ardua en las variaciones y ataques rápidos como el rayo, sofisticada.

Inmediatamente supe que me acordaría de esta experiencia y la manifestaría en una danza. Quería aprender esgrima, recibir clases de danza española... Pero esta experiencia no fue ni corrida, ni danza española. Fue *Ritmo de fiesta*, en el que el paisaje inundado de sol danzaba asimismo y la atmósfera embriagada de la arena y donde yo añadí quizás esa gota de aroma que daba a ese día su perfume típicamente español.

Tuve que trabajar mucho para encontrar una forma que conviniera a esta danza; porque el tema, muy denso, no permitía ninguna grandiosidad épica. Ni siquiera un gesto final que se fuera desvaneciendo en silencio. La danza era limpia y dura como un cristal en el dibujo de las formas, de un brío rítmico en la estructura métrica, ardua en las variaciones y ataques rápidos como el rayo, sofisticada;

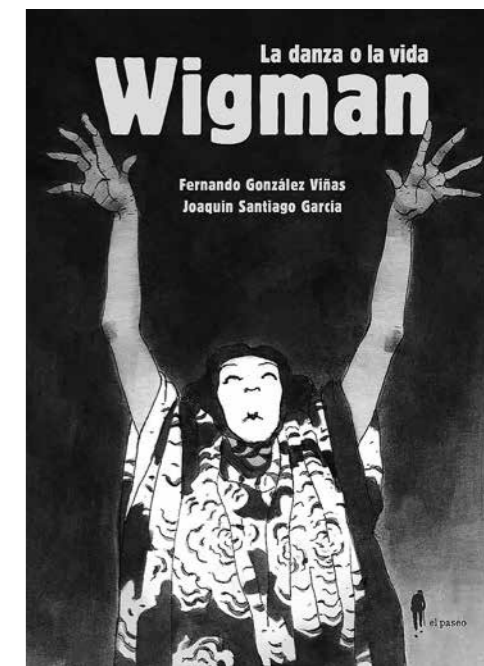
radiando victoria y, sin embargo, en el mínimo detalle era vibrante, ardiente, una mezcla de colores y de formas, al insoportable calor del sol en pleno verano.

Los pies plantados con fuerza en el suelo, levantados a un ritmo percutante o en un arco, proyectados hacia adelante como la punta de un puñal afilado, las piernas dobladas o estiradas al máximo de tensión, extática, dando una mayor envergadura al torso. Los brazos con gestos cortos, en ángulos agudos, o estirados horizontalmente. Acentuaban el ritmo de las piernas con gestos desafiantes o de cortesía. Horizontal contra vertical –dimensión contra dimensión. Y sin embargo, no era una lucha, y menos aún la imitación de una corrida. Se había convertido más o menos en una forma de homenaje, en un canto de gloria a este día de fiebre y alegría.

Esta danza fue extenuante durante su génesis y sus representaciones, pero era como un desafío, maravilloso de bailar; la fanfarria de trompetas entre la *Pastoral lírica* y el capricho de *Danza de estío*. Estas tres piezas se presentaban en el programa siguiendo el mismo orden de su concepción.

De hecho, esta danza terminaba el ciclo. Pero, en fin... su exuberancia era todavía muy fuerte... Es así como nacieron las *Tres danzas gitanas* como un punto de exclamación final. Expresión constante de la alegría de vivir, desbordantes de vitalidad, técnicamente brillantes, pasando del dolor a la felicidad, de la alegría a la melancolía, eran conmovedoras y exaltantes al mismo tiempo.

Era maravilloso bailar –saber bailar–, sí, resultaba maravilloso entusiasmar a la gente por la danza. Ningún otro programa de solos fue dado con tanta regularidad como *Paisaje fluctuante*. Lo bailé en Berlín, Viena, Zúrich, Londres, París y Nueva York. No tenía el dramatismo del siguiente ciclo: *Sacrificio*, ni más tarde la sabiduría resignada de las *Danzas de otoño*, pero mostraban una riqueza desbordante, una fuerza radiante y sugerente, que no se otorgan al hombre más que una sola vez en la vida, tal como cuando el sol de verano llega al zenit de su fuerza creativa. ●



Portada de la novela gráfica *Mary Wigman. La danza o la vida.*



VÍCTOR J. VÁZQUEZ / Profesor de Derecho

El aficionado Bartleby

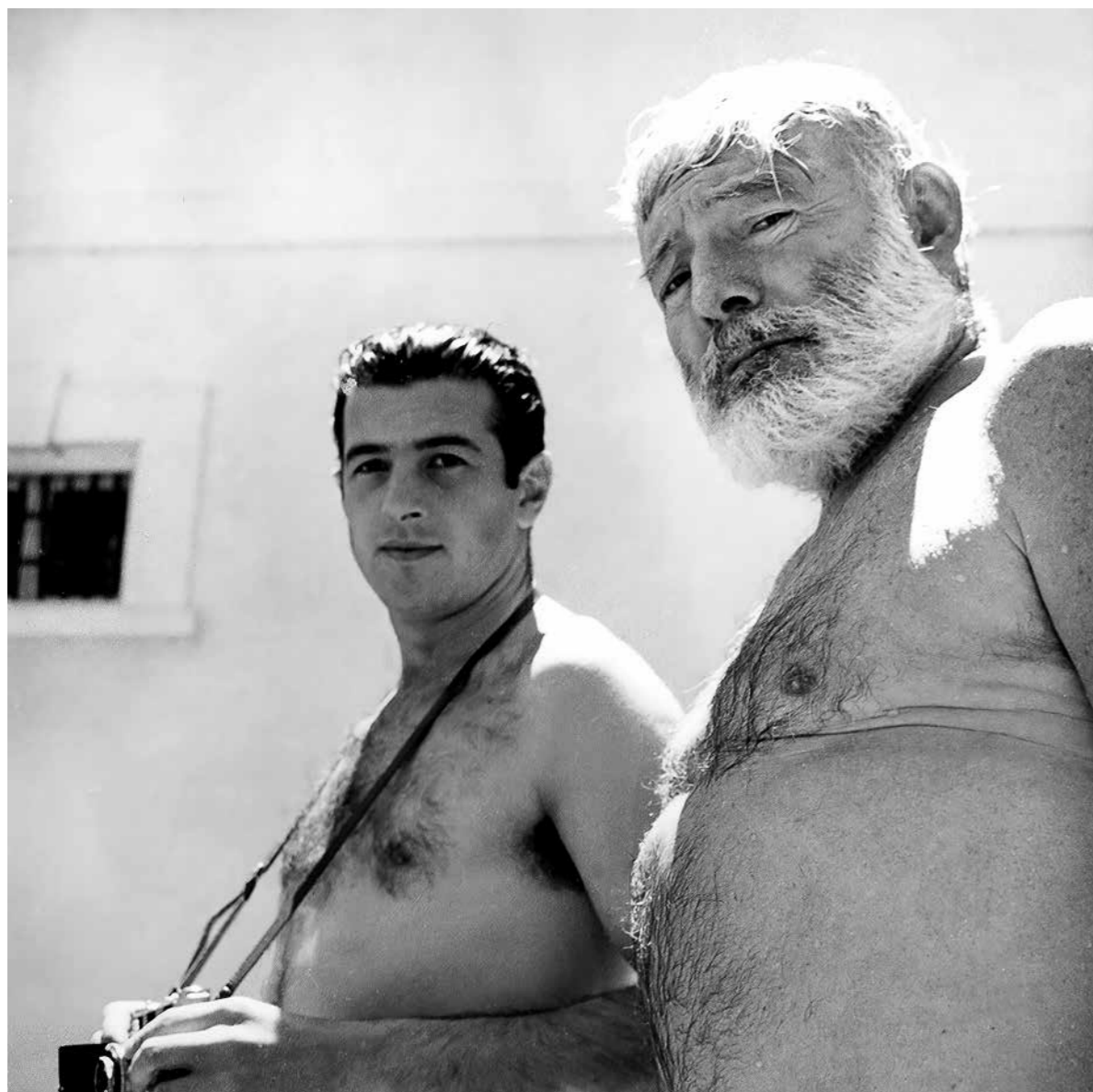
El público es la muerte, es lo que decía, ya se sabe, Luis Miguel Dominguín, respecto a aquellos que pueblan los tendidos de una plaza de toros.

No quería afirmar, desde luego, que éstos sean unos asesinos potenciales, del torero, en este caso, sino resaltar su lugar inquisitorial dentro del tríptico elemental de protagonistas del arte de torear: el torero, el toro, el público. El público taurino celebra la vida cada tarde, pero exige el riesgo de la vida misma, censurando toda simulación que otorgue una ventaja ilícita y alivie al torero en su tarea estética y heroica. La singularidad del público taurino no se limita, en cualquier caso, a esta participación y competencia administrativa para el juicio sobre la obra del torero. La palabra con la que designamos a los partidarios de la fiesta, los aficionados, nos deja ver otras características idiosincráticas de quienes profesan su creencia en el arte de torear. La jerarquía verdadera entre el público taurino no se encuentra así en el tránsito al pérfido y pedante estatus de entendido, sino que discurre siempre alrededor de ese sustantivo, aficionado, que denota amateurismo e inocencia. *Se es aficionado, buen aficionado o gran aficionado...* y, en el curso ascendente, no está claro si la virtud reside en aprender o desaprender. Es decir, en la conservación de la inocencia primigenia a pesar

de las corridas vistas. En los toros, la aptitud para la emoción implica, como supo ver Picasso, una capacidad de abstracción suficiente como para comprender lo simbólico del juego primitivo que late bajo el sofisticado y canónico rito de la tauromaquia. Una mirada infantil, podríamos decir. El aficionado, por muchas corridas vistas, se sigue riendo y hace comentarios

pueriles cuando el toro derriba al caballo en la suerte de varas, rompe en dos un capote o se niega a seguir a la manada de cabestros cuando es devuelto a corrales. Pero no es sólo este aspecto, digamos bufo, de la corrida de toros es que nos revela infantiles, sino también una capacidad que podríamos llamar de ilusión total ante la obra del torero frente al toro. Si el entendido cuenta analíticamente los pases, para realizar luego un juicio aritmético de la faena, el aficionado ejerce de aquello que Bergamín llamó visionario del toreo. Su mirada, educada tarde a tarde y desaprendida tarde a tarde también, sabe distinguir la obra del toreo cuando es sublime. La férrea canonización de la tauromaquia, su poderosa verdad agraria, ese suelo innegociable, es el que permite al aficionado identificar la verdad con la mirada abstracta de su experiencia. Este confía en la certeza de su emoción porque conoce las reglas que preceden al rito. Lo inefable el toreo es también reglado. El resabio frente a la emoción, en cambio, es propio de esa estirpe de entendidos, un colectivo fácil de reconocer, entre otras cosas, por su incapacidad manifiesta para anticiparse en el descubrimiento de un nuevo torero.

La férrea canonización de la tauromaquia, su poderosa verdad agraria, ese suelo innegociable, es el que permite al aficionado identificar la verdad con la mirada abstracta de su experiencia.



Antonio Ordóñez y Ernest Hemingway en 1959 en La Cónsula (Málaga).

La afición a los toros, decíamos, requiere un conexión elemental con la infancia. Una mínima capacidad de imaginación simbólica. En cualquier caso, la afición es también biografía. Al ser un arte que no tolera representación y que pierde su aura cuando es filtrado por la cámara, la experiencia taurina es algo no reproducible ni recuperable. Se trata de un arte que, digamos, siendo es ido y que después sólo pervive realmente en la subjetividad de la memoria personal. Por eso el buen aficionado es, por lo general, un excelente narrador de tardes pretéritas, siempre en la frontera entre la memoria y el deseo. Es aquí donde inevitablemente surge un vínculo entre afición y melancolía. En la memoria, la evocación de nuestras tardes de toros son también un recuerdo de la persona que éramos cuándo registramos el acontecimiento. Hay así un aficionado que no soporta el contraste de la realidad con su propia memoria, cuando los toros eran más grandes y bravos, y los toreros mejores y la afición más sabia. El aficionado que no es capaz de desaprender irá a la plaza con la condena melancólica y ceniza hasta que un torero y un toro obren el milagro de desengañarle para devolverle a la infancia del arte.

Pero existe otro tipo, menos común, de aficionado total, al que podríamos llamar, jugando con el escribiente de Melville, el aficionado Bartleby. He

Al ser un arte que no tolera representación y que pierde su aura cuando es filtrado por la cámara, la experiencia taurina es algo no reproducible ni recuperable.

conocido pocos, pero son muy reconocibles. Por lo general, se trata de aficionados que siguen otras artes con sincera pasión, pero que, a la hora de la verdad, lo que realmente les gusta son los toros. Su cara se enciende cuando la conversación vira hacia el recuerdo de una tarde y tienen una auténtica preocupación por el porvenir de la fiesta. Sin embargo, al proponerles ir a los toros, su respuesta es «preferiría no volver a la plaza». A base de tratarlos, he comprado que estos aficionados no abandonaron su presencia en los toros por falta de espectáculo, sino porque llegaron a tener un vínculo tan singular y absoluto con un torero que, sin él, el resto les resulta ontológicamente irrelevante. No se trata propiamente de fanáticos, sino de alguien que ha experimentado una forma absoluta de sentido y, al desaparecer, todo lo demás pierde valor. Tampoco hablamos ahora de melancolía sino de radicalidad. No es una pérdida de interés, sino la actualización de una potencia negativa: la decisión de no hacerlo. Como en *Bartleby*, se trata de una suspensión que desactiva la lógica misma del sistema. Este aficionado «preferiría no volver a la plaza». Los *Bartleby* que yo conozco fundamentalmente han consagrado su ausencia en los ruedos como consecuencia de la desaparición de *El Maestro*, o sea, Antonio Ordóñez. Algún tomasista también padece este síndrome, en menor grado, y ahora mismo hay quien ya vislumbra en el momento de la retirada de Morante la suya propia. Vulgarmente, para explicar esto, se dice que estos toreros, por la abundancia de su singularidad vital y creativa, te quitan la afición, pero la expresión es incorrecta. En realidad, estamos ante aficionados que misteriosamente se niegan a seguir integrándose en la repetición del espectáculo. Al igual que *Bartleby*, en el fondo representan un misterio. No sabemos bien si les retira una forma elevada, casi sacerdotal, de la fidelidad a su artista, o si la experiencia de lo sublime ha operado como un obsesivo límite interno. Puede, en todo caso, que ese «preferiría no ir a la plaza» sea simplemente una forma de memoria activa, la afirmación religiosa de la singularidad de lo vivido, de su profunda afición, en suma. ●

MANUEL ALEJANDRO DEL ROSARIO URBIN / Profesor de inglés y poeta



Mujeres en el ruedo literario

INTRODUCCIÓN: LA MIRADA DIFERIDA

«¿Qué ve una mujer cuando mira al toro?». Esta pregunta, aparentemente sencilla, encierra una de las claves más reveladoras para comprender la tauromaquia en todas sus dimensiones. No porque exista una única «mirada femenina» esencial o universal, sino porque las diversas perspectivas de escritoras a lo largo de más de dos siglos forman un corpus crítico y creativo relegado del canon literario taurino. Un silenciamiento que revela tanto como lo que estas autoras escribieron.

La tauromaquia ha forjado uno de los espacios culturales más representativos y controvertidos de la identidad hispánica. Un espacio tradicionalmente masculino que, sin embargo, escritoras de distintas épocas y sensibilidades han observado, analizado y reinterpretado, construyendo un legado literario tan valioso como el que la historiografía taurina oficial se ha empeñado en ignorar.

Este ensayo recorre las diversas formas en que las escritoras hispanohablantes –españolas y latinoamericanas– han abordado la tauromaquia: no solo como espectáculo, sino como metáfora existencial, ritual antropológico y manifestación estética. Estas autoras –desde las pioneras del siglo XIX hasta

las voces contemporáneas– enriquecen nuestra comprensión de la fiesta más allá de los binomios simplificadores que dominan el debate público: tradición o progreso, crueldad o arte. Como propone Elaine Showalter en *A Literature of Their Own* (1977), es necesario «reconstruir el pasado olvidado o subvalorado de la creatividad femenina» para comprender plenamente cualquier fenómeno cultural; en el caso de la tauromaquia, esta reconstrucción resulta fértil.

La tesis central es que las escritoras han proporcionado lecturas alternativas y transformadoras del fenómeno taurino. Lecturas que, aunque relegadas a un segundo plano por la historiografía oficial, ofrecen algunas de las reflexiones más lúcidas y matizadas sobre esta práctica cultural. Desde posicionamientos diversos –admiración, crítica acérrima, ambivalencia–, estas autoras captaron dimensiones que trascienden la técnica o la apología simplista para adentrarse en territorios de mayor profundidad antropológica, estética, ética y filosófica.

¿Por qué rescatar estas voces? Porque completan un panorama histórico-literario frecuentemente sesgado hacia lo masculino. Porque muchas de ellas desarrollaron tempranamente aproximaciones que hoy consideraríamos contemporáneas: la reflexión sobre la violencia ritual, la construcción de la masculinidad, la dimensión teatral del espectáculo. Y porque en un momento en que la tauromaquia afronta cuestionamientos éticos y culturales sin precedentes, revisar estas miradas ofrece claves para un debate que desborda lo taurino y se adentra en cuestiones capitales sobre identidad, patrimonio cultural y ética social.

Como propone Elaine Showalter en *'A Literature of Their Own'* (1977), es necesario «reconstruir el pasado olvidado o subvalorado de la creatividad femenina».

**PARTE I:
PIONERAS DE LA ESCRITURA TAURINA: UNA TRADICIÓN SILENCIADA**

La participación de las mujeres en el mundo taurino alcanzó un punto crítico con la Real Orden del 2 de junio de 1908, cuando el Ministro de la Gobernación Juan de la Cierva vetó a las mujeres torear a pie o a caballo alegando razones de «decencia y decoro público». La prohibición respondía al éxito creciente de cuadrillas femeninas como «Las Noyas» y la notoriedad de figuras como «La Reverte», que tras el veto continuó su carrera bajo el nombre de Agustín Rodríguez, vistiéndose y viviendo como hombre. La verdadera naturaleza de esta decisión –estrategia profesional, identidad de género o condición intersexual– sigue siendo objeto de debate histórico. La medida no fue aislada: formaba parte de un sistema de control de los roles de género en un momento de ansiedad sobre la identidad nacional tras el Desastre del 98. Con breves paréntesis –la Segunda República permitió carreras como la de Juanita Cruz–, la exclusión se prolongó hasta 1974, cuando la batalla legal de la torera Ángela Hernández logró su derogación definitiva. No es coincidencia que, mientras se cerraba el ruedo físico a las mujeres, se abriera para ellas un espacio alternativo de participación: el ruedo literario. Las escritoras que analizamos a continuación no solo escribieron sobre la tauromaquia, sino que lo hicieron desde una exclusión que condicionó y enriqueció su mirada.

FERNÁN CABALLERO: LA AMBIVALENCIA ETNOGRÁFICA

Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), conocida bajo el seudónimo masculino de Fernán Caballero, representa uno de los primeros acercamientos femeninos a la tauromaquia desde la literatura. En *La Gaviota* (1849), las corridas de toros aparecen como elemento constitutivo del paisaje social andaluz, descrito con la precisión etnográfica que caracteriza su prosa.

Su posición ante la fiesta es irreductiblemente ambivalente. Hija de Nicolás Böhl de Faber, germanófilo que introdujo las ideas románticas de Schlegel en España, incorpora una tensión entre la defensa de lo español tradicional y una sensibilidad influida por corrientes europeas que cuestionaban ciertas prácticas violentas.

Esta ambivalencia se condensa en un pasaje de *La Gaviota* cuando Stein, incapaz de soportar la suerte de varas, pregunta a María si quiere irse. Ella responde: «¿Soy yo alguna melindrosa y temes por ventura que me desmaye?». El sensible extranjero alemán abandona la plaza; su esposa española, cuya alma «parecía concentrarse en los ojos», se queda. Al rechazar la sensibilidad de Stein como flaqueza, María reivindica un modo de estar en la plaza que desafía tanto la compasión del foráneo como la fragilidad que se presupone a su sexo. Fernán Caballero comprende la pasión nacional mientras mantiene una distancia crítica a través del personaje foráneo. Este desdoblamiento de la mirada –interna y externa simultáneamente– será una constante en la escritura femenina sobre la tauromaquia.

Su estrategia se podría interpretar, desde la perspectiva de Showalter, como un ejemplo de la «fase femenina» de la escritura de mujeres: trabaja dentro

Pardo Bazán denunció con creciente dureza la obsesión nacional por la tauromaquia, la divinización de los toreros como «fenómenos, colosos, pasmos y monstruos del arte».



Emilio Pardo Bazán.

de las tradiciones dominantes –el costumbrismo–, pero introduce fisuras que revelan una sensibilidad diferenciada, utilizando personajes como Stein para vehicular críticas que no podría expresar directamente sin romper con las convenciones de su tiempo.

EMILIA PARDO BAZÁN:

LA MIRADA REGENERACIONISTA Y LA AMBIVALENCIA CRÍTICA

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) no se anda con ambigüedades retóricas. Formada en el naturalismo francés y comprometida con el regeneracionismo, su lectura de la tauromaquia no rehúye los aspectos más crudos del espectáculo: los integra en una reflexión más amplia sobre la psicología colectiva española y la evolución histórica de sus manifestaciones culturales.

Su posición nunca fue unívoca. En su artículo «Sobre la fiesta nacional» (*La Ilustración Artística*, 1896), reconoce abiertamente la atracción que ejercía el espectáculo: «Esa estética y pintoresca función, yo no aceptaría la responsabilidad de mantenerla; pero me cautiva como al que más». Esta confesión, con su estructura adversativa, condensa la tensión que vertebra toda su aproximación al tema: una fascinación estética en permanente conflicto con la conciencia crítica.

Sin embargo, lo que terminó por imponerse fue el diagnóstico regeneracionista. Pardo Bazán denunció con creciente dureza la obsesión nacional por la tauromaquia, la divinización de los toreros como «fenómenos, colosos, pasmos y monstruos del arte», y sobre todo el embrutecimiento de un público que convertía su afición en única preocupación vital. Y más elocuente aún la

Concepción Arenal (1820-1893), jurista, pensadora y primera Visitadora de Cárceles de España, abordó la tauromaquia desde las páginas de su revista ‘La Voz de la Caridad’.



Carolina Coronado.

comparación: «Hieren a Bombita: interés grande. Se celebra la conferencia de Algeciras: interés nulo».

En su conferencia *La España de ayer y la de hoy (La muerte de una leyenda)* (1899), pronunciada en la Société de Conférences de París en plena crisis del 98, la tauromaquia aparece como síntoma de la indiferencia nacional: mientras los obispos pedían luto por el desastre colonial, el público llenaba las plazas de toros. Y en su célebre «Canto heroico» (1901), utiliza la figura de Don Tancredo –el zapatero convertido en hombre-estatua que esperaba inmóvil la embestida del toro– como símbolo de una España paralizada: «¡A la zapatería, a la lezna, al tirapié! ¡oh, patria, reina del valor, eterna Doña Tancreda de la historia!». La tauromaquia no es ya solo espectáculo, sino metonimia de un país que confunde temeridad con heroísmo y embrutecimiento con tradición.

En el conjunto de sus crónicas periodísticas, Pardo Bazán analiza también la tauromaquia como fenómeno social, atendiendo a la composición del público, las reacciones colectivas y las dinámicas de clase que se manifestaban en las plazas. Esta mirada sociológica es una de sus aportaciones más valiosas y refleja su interés por la observación rigurosa de los comportamientos sociales.

Lo que distingue su aproximación es la ausencia de sentimentalismo. Mientras muchos detractores basaban sus argumentos en la compasión hacia el animal, Pardo Bazán sitúa su crítica en un plano cultural e histórico: no cuestiona tanto la moral del espectáculo como su función social, su efecto sobre el carácter nacional.

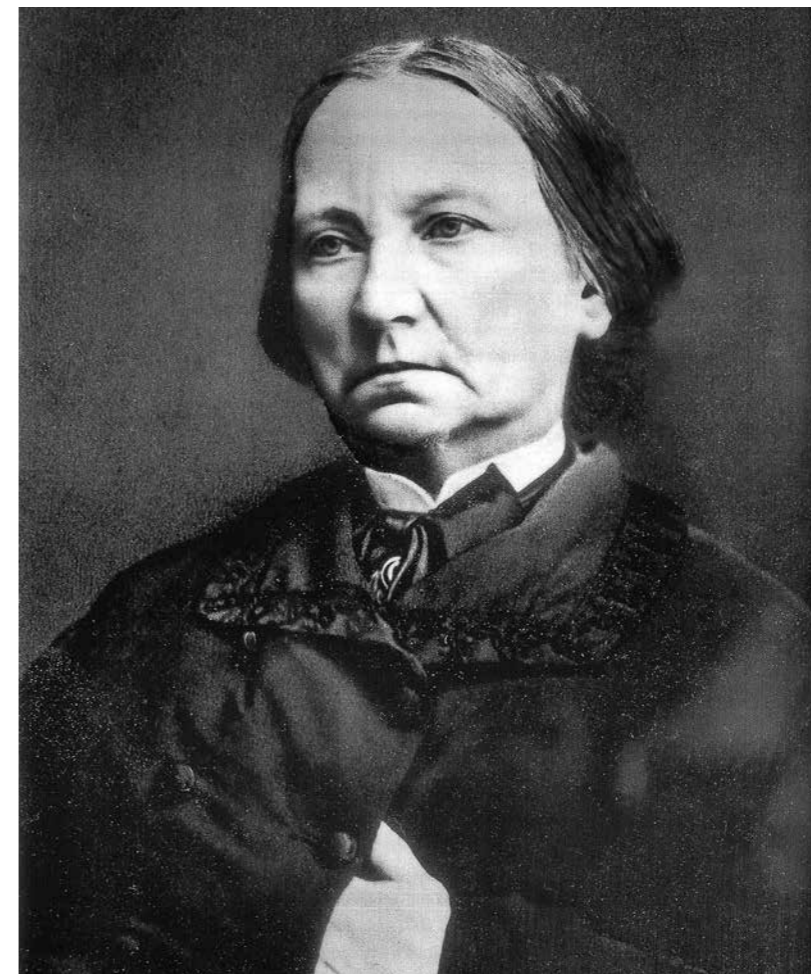
CAROLINA CORONADO:

LA VOZ ROMÁNTICA Y EL RECHAZO ÉTICO

Mientras Fernán Caballero desdoblaba la mirada y Pardo Bazán diagnosticaba, Carolina Coronado (1820-1911) no necesitó equilibrios. Su poema «Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España» es un acta de acusación sin atenuantes: la tauromaquia como síntoma de un país que prefiere las plazas de toros a las aulas.

El poema es una de las primeras manifestaciones literarias explícitamente antitaurinas escritas por una mujer, y su arranque es una acusación directa: «¡Bravo!... generación; rauda caminas / a modelar tus hombres con las fieras; / ¡bien tus nobles misiones adivinas, / te escapabas de las cátedras latinas / y en las plazas de toros te atrincheras!». Su rechazo no se limita a la compasión animal –aunque denuncia con crudeza «las carnes del buen toro acribilladas, / los pechos del caballo desgarrados»–, sino que inscribe la corrida en el debate entre tradición y modernización que atravesaba la España del XIX.

La invocación final a Jovellanos cierra el poema con una amargura que trasciende lo taurino: «Pan y toros tenemos –prorrumpiste– / pero tu siglo fue siglo de oro, / el nuestro, Jovellanos, es más triste, / tú, al menos, con el toro pan tuviste, / ¡a nosotros nos dan sin pan el toro!». Para Coronado, la tauromaquia no es un elemento cultural a reformar, sino un símbolo de atraso que debe ser erradicado para que España alcance un estatus de nación moderna, alineada con los valores europeos de progreso.



Concepción Arenal.

CONCEPCIÓN ARENAL:

LA CRÍTICA ÉTICA Y EL IMPERATIVO REFORMISTA

La mujer que asistió a la universidad disfrazada de hombre no iba a andarse con sutilezas ante las corridas de toros. Concepción Arenal (1820-1893), jurista, pensadora y primera Visitadora de Cárceles de España, abordó la tauromaquia desde las páginas de su revista *La Voz de la Caridad*, fundada en 1870, no como fenómeno estético ni como símbolo nacional, sino como problema moral directamente vinculado a la crueldad, la desigualdad social y la educación del pueblo.

En junio de 1877, respondiendo a la carta de un lector perplejo porque su esposa e hija habían reaccionado con horror ante una corrida de toros, Arenal expuso sin diplomacia alguna su diagnóstico. Lejos de considerar esa reacción femenina como debilidad o melindrería, la convirtió en piedra de toque moral: la sensibilidad ante el sufrimiento no es flaqueza, sino conciencia. Y dirigió su análisis hacia el público: «¿No llaman todos bueno al toro que hace más daño, mejor cuantos más dolores causa y pone en mayor peligro la vida de los lidiadores?». Su conclusión fue lapidaria: en la plaza de toros, el público es la fiera.

Lo que distingue a Arenal de las demás autoras de este periodo es la sistematicidad de su crítica. No se limita a la repugnancia moral: desmonta el espectáculo como estructura económica y social. Denuncia a los empresarios como «traficantes de dolores y sangre», señala que el torero gana en tres horas lo que un trabajador en un año, y le sorprende que un público capaz de entusiasmarse con la habilidad del diestro permanezca indiferente ante una obra de arte o un descubrimiento científico. Incluso observa, con escándalo,

En ‘Entre visillos’ (1958), novela que retrata la asfixiante vida provinciana de la posguerra, la plaza de toros aparece como uno más de los espacios rituales que articulan la vida colectiva.

que tras ser herido de muerte un lidiador, el público continúa divirtiéndose en la plaza. Desde su condición de precursora feminista, Arenal conectó tauromaquia y condición femenina con una lucidez que anticipa debates contemporáneos. En una de sus intervenciones más célebres, sentenció: «¡Sería fuerte cosa que los señoritos respetaran a las mujeres que van a los toros y faltaran a las

que entran en las aulas!». La frase condensa un programa entero: la tauromaquia como espacio de complicidad patriarcal, la educación como verdadera amenaza al orden establecido.

Para Arenal, la tauromaquia no era un símbolo que interpretar, sino una injusticia que erradicar.

PARTE II:

LA TAUROMAQUIA EN LA NARRATIVA FEMENINA DE POSGUERRA Y ACTUAL

CARMEN MARTÍN GAITE:

LA PLAZA DE TOROS COMO ESPACIO SOCIAL DEL FRANQUISMO

En la España de posguerra, una mujer podía pasar la tarde del domingo en tres sitios respetables: la iglesia, el cine o la plaza de toros. Los tres eran escenarios de un ritual social codificado hasta el detalle; los tres aparecen en las novelas de la época como espacios donde la vida colectiva se exhibía y se vigilaba. Las escritoras de posguerra percibieron esta función con lucidez: ya no se trataba tanto de opinar sobre la corrida como espectáculo, sino de leer su papel dentro de un sistema de control social.

Carmen Martín Gaité (1925-2000), una de las voces más destacadas de la Generación del 50, nunca dedicó una obra específica al tema taurino. Sin embargo, su atención minuciosa a los rituales sociales del franquismo ilumina indirectamente el papel que la tauromaquia desempeñaba en la arquitectura del régimen.

En *Entre visillos* (1958), novela que retrata la asfixiante vida provinciana de la posguerra, la plaza de toros aparece como uno más de los espacios rituales que articulan la vida colectiva: el casino, el cine, la iglesia, la plaza de toros. La crítica ha señalado cómo cada uno de estos ámbitos funciona en la novela como escenario de encuentros casi ritualizados, mientras que los espacios privados –el hogar, los visillos como puerta y como reja– refuerzan la sensación de encierro. Que Martín Gaité incluya la plaza de toros en esa cartografía sin detenerse en ella es, precisamente, lo revelador: la corrida no necesita ser descrita porque forma parte del paisaje asumido, del orden natural de las cosas que la novela busca desnaturalizar.

Es en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), su ensayo premiado con el Anagrama, donde esta lectura adquiere mayor alcance. Martín Gaité reconstruye la historia doméstica de los primeros años de posguerra a partir de consultorios sentimentales, revistas del corazón y discursos políticos, mostrando cómo la restricción y el racionamiento impuestos por Franco afectaron los usos amorosos de aquel tiempo. Aunque el ensayo no se centra en la tauromaquia, el marco que traza resulta iluminador: una sociedad donde la mujer era educada para aparentar y no para vivir su vida, donde el matrimonio era objetivo excluyente y los roles de género estaban rígidamente codificados. La tauromaquia, promovida por el régimen como



Carmen Martín Gaité.

símbolo de la «España eterna», encajaba en ese engranaje como espectáculo donde la masculinidad se exhibía y los rituales de cortejo se escenificaban públicamente.

La aportación de Martín Gaité al tema que nos ocupa es más oblicua que la de las pioneras, pero no menos penetrante. Su concepto de la «chica rara» –la mujer que se resiste a los modelos impuestos– implica una forma de rechazo que incluye, sin necesidad de explicitarlo, todo el aparato simbólico del régimen, del que la tauromaquia era pieza central. Martín Gaité mira la corrida de soslayo, y es esa mirada lateral, esa inclusión de la plaza como un dato más del paisaje opresivo, la que mejor revela hasta qué punto la tauromaquia había quedado integrada en la normalidad franquista.

ANA MARÍA MATUTE:

LOS NIÑOS, LOS TOROS Y LA CRUELDAD DEL MUNDO RURAL

Un niño ve por primera vez cómo una vaquilla embiste a un mozo en la plaza del pueblo. No sabe si lo que siente es miedo, fascinación o las dos cosas a la vez. Ese instante –anterior a cualquier juicio moral, anterior incluso al lenguaje que permitiría nombrarlo– es el territorio de Ana María Matute (1925-2014), Premio Cervantes 2010, que construyó su universo narrativo alrededor de la infancia como lugar de revelación y desengaño. Su vinculación con el tema taurino no aparece en sus novelas más celebradas, sino en sus colaboraciones periodísticas para el semanario *Destino*, reunidas en *A la mitad del camino* (1961).

Allí figuran dos textos que nos interesan: «El ruedo pueblerino» y «Los niños y los toros», cuyos títulos revelan ya la perspectiva desde la que Matute se



Ana María Matute.

aproxima: no la gran corrida urbana, sino la fiesta taurina de pueblo; no la mirada del aficionado adulto, sino la del niño que se enfrenta por primera vez a la violencia ritualizada.

En *Historias de la Artámila* (1961), su colección de relatos ambientados en una España rural dura y empobrecida, la fiesta del pueblo aparece como uno de esos momentos en que la comunidad se congrega y las tensiones sociales afloran bajo la apariencia de celebración. El ruedo pueblerino –la capea, la becerrada, la vaquilla suelta por las calles– era parte inseparable de ese paisaje. Sus niños descubren la crueldad del mundo adulto a través de experiencias que funcionan como ritos de paso involuntarios, y el encuentro con el toro es uno de esos umbrales.

Lo que distingue su acercamiento es la ausencia de juicio moralizante y, al mismo tiempo, la intensidad con que registra el impacto de la violencia en la sensibilidad infantil. Matute no escribe panfletos antitaurinos ni crónicas de aficionada: observa, con la precisión que la caracteriza, cómo el encuentro con el toro –su fuerza, su sangre, su muerte– se inscribe en la educación sentimental de los niños de la España rural. Esa mirada, más etnográfica que ideológica, conecta con la de Pardo Bazán en su atención al público y a la función social del espectáculo, pero la desplaza hacia un territorio que solo Matute domina: el de la percepción infantil, donde la frontera entre fascinación y horror aún no ha sido domesticada por la costumbre.

ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS: RESIGNIFICACIÓN Y DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN

Rosa Montero (n. 1951) creció rezando el rosario mientras su padre toreaba. Pascual Montero, apodado «El Señorito», se presentó como novillero en Madrid en 1939 y después ejerció como banderillero a las órdenes de toreros de la talla de Carlos Arruza. La escritora ha evocado públicamente aquella infancia taurina: la radio de baquelita con el parte de la corrida, la imagen del padre que regresaba con la camisa manchada de sangre de toro.

Lo que distingue su acercamiento es la ausencia de juicio moralizante y, al mismo tiempo, la intensidad con que registra el impacto de la violencia en la sensibilidad infantil.

En *La hija del caníbal* (1997), esa memoria familiar se transforma en materia narrativa. El personaje de Fortuna, viejo torero anarquista, protagoniza pasajes de crudo verismo ambientados en las novilladas de pueblos durante los años treinta, incluyendo una cornada mortal en Bustarviejo que evoca lo mejor de *Los clarines del miedo* (1958) de Ángel María de Lera.

Pese a esta raíz biográfica profundamente taurina, Montero se ha declarado antitaurina. Sin embargo, su posición rehúye la simplificación: no cree que toreros o aficionados sean sádicos, comprende la memoria que vincula los toros a padres y abuelos, y no es partidaria de la prohibición porque «favorecería un rebrote». Su literatura no simplifica el mundo taurino: lo reconstruye desde dentro, con la autoridad de quien lo conoció de cerca y la libertad de quien eligió alejarse de él.

Almudena Grandes (1960-2021) también creció entre costuras y capotes: su abuelo fue sastre de toreros. Pero donde Montero se alejó, Grandes se quedó. Su relato «Tabaco y negro», incluido en *Estaciones de paso* (2005), narra la experiencia de un abuelo que introduce a su nieta en el mundo de los toros. Grandes no ocultó su postura: se opuso a la prohibición por considerarla una imposición y reivindicó la corrida como «la única liturgia que respeto, la emoción incomparable del único milagro al que he asistido jamás».

Ambas escriben desde dentro: no son observadoras externas que juzgan la tauromaquia desde la distancia ideológica, sino mujeres que crecieron en ese mundo y que, al transformarlo en literatura, revelan la tensión irresuelta entre memoria afectiva, conciencia ética y herencia cultural que atraviesa el debate taurino contemporáneo.

PARTE III: POETAS FRENTE AL TORO: EL SILENCIO ELOCUENTE

Lorca escribió el *Llanto*. Alberti compuso su *Corrida de toros en Ronda*. Hernández dedicó poemas al toro como símbolo telúrico. Gerardo Diego comparó el ritmo del verso con la estructura de la lidia. En la posguerra, Blas de Otero, Caballero Bonald, Claudio Rodríguez y Francisco Brines fueron aficionados declarados que incorporaron lo taurino a su imaginario. Durante más de un siglo, la tauromaquia fue territorio poético compartido por prácticamente todos los grandes poetas españoles.

¿Y las poetas?

La revisión de las obras de Gloria Fuertes, Ángela Figuera Aymerich, Carmen Conde o Julia Uceda no arroja un corpus taurino comparable. No existen, en la poesía española escrita por mujeres, equivalentes del *Llanto* lorquiano ni de las elegías taurinas de Alberti o Hernández. Este silencio no es casual ni puede atribuirse a simple indiferencia temática: es, en sí mismo, una posición.

El caso de Gloria Fuertes (1917-1998) resulta ilustrativo. Poeta popular de profunda conciencia social y ética, contemporánea exacta de la generación que convirtió la tauromaquia en materia poética mayor, aborda el tema taurino en una sola ocasión: el poema «¿Cómo se dibuja un torero?»,



Gloria Fuertes.

incluido en *La Oca Loca* (1978), un libro de poesía infantil. En él, el torero se describe con la misma mirada enumerativa y despojada con que se dibuja un paisaje o un niño: la montera, la chaquetilla, la corbata, el capote. No hay épica ni condena, ni celebración del riesgo ni compasión por el toro: solo una figura que se compone pieza a pieza, como quien arma un rompecabezas.

La Fundación del Toro de Lidia reivindicó este poema en 2020 como prueba de que Fuertes «entendía que [la tauromaquia] es parte de nuestra cultura». Pero lo verdaderamente decisivo es el gesto de reducción: donde Lorca veía tragedia cósmica y Alberti espectáculo cromático, Fuertes ve un ejercicio de dibujo para niños. El torero queda desprovisto de toda carga mítica, devuelto a su condición de figura humana entre otras figuras humanas. Es una

desmitificación más radical, por serena, que cualquier denuncia explícita.

Ángela Figueroa Aymerich (1902-1984), la otra gran voz femenina de la poesía social de posguerra junto con Fuertes, emplea la imagen del toro en algún poema, pero siempre como metáfora de fuerza vital o erótica —«¿Qué toro embistió en el ruedo / de mi cintura cerrada?», escribe en «Cañaveral» (*Belleza cruel*, 1958)—, nunca como tema taurino propiamente dicho. La corrida como espectáculo, como rito social, como

problema ético, está ausente de su obra a pesar de que su poesía aborda la injusticia, la violencia y el sufrimiento en la España franquista. La tauromaquia, que otros poetas sociales de su entorno sí frecuentaron, no entra en su repertorio de denuncias.

¿Cómo interpretar este silencio colectivo? La explicación obvia —que las poetas, excluidas del ritual como participantes, carecían de la familiaridad vivencial que alimentó la poesía taurina masculina— es insuficiente: también Pardo Bazán o Martín Gaité escribieron desde la grada, no desde el ruedo. Una lectura más fértil sugiere que las poetas percibieron en la tauromaquia

La corrida ocupa en el imaginario latinoamericano un lugar distinto al que tiene en España, donde funciona como significante de identidad nacional.

un territorio simbólico tan saturado de significaciones masculinas —heroísmo, virilidad, desafío a la muerte— que optar por no transitarlo era en sí una forma de impugnación.

En el ámbito contemporáneo, Chantal Maillard (n. 1951), poeta y filósofa hispano-belga, Premio Nacional de Poesía en 2004, ofrece herramientas conceptuales para pensar este silencio y, más ampliamente, la relación entre violencia, compasión y cultura. En *La compasión difícil* (Galaxia Gutenberg, 2019) explora la paradoja fundamental de la empatía humana ante la violencia ritualizada. Maillard no aborda la tauromaquia de forma directa, pero su reflexión sobre cómo la compasión «no se apiada» sino que «acompaña», sobre la violencia como eje de la existencia y sobre nuestra relación con el sufrimiento animal, proporciona un marco filosófico ajeno a la polarización del debate taurino.

Su pensamiento, informado tanto por la tradición occidental como por la filosofía oriental, invita a superar las respuestas automáticas de rechazo o aceptación para interrogar qué revela sobre nosotros mismos nuestra fascinación —o nuestro horror— ante el espectáculo de la muerte ritualizada. Maillard ofrece así la reflexión más sofisticada que una escritora española ha producido en torno a las cuestiones que la tauromaquia plantea, precisamente porque las aborda desde fuera del marco taurino, elevándolas al plano de la condición humana.

PARTE IV: VOCES LATINOAMERICANAS Y MIRADAS PERIODÍSTICAS

LA PERSPECTIVA POSCOLONIAL: UNA AUSENCIA SIGNIFICATIVA

La Introducción prometió escritoras hispanohablantes, no solo españolas. Pero al buscar un corpus de escritura femenina latinoamericana dedicado al análisis literario de la tauromaquia, nos encontramos con una ausencia que merece reflexión —con la cautela de que toda ausencia puede reflejar también las limitaciones del investigador y no solo las del campo estudiado—.

Existen, ciertamente, posicionamientos públicos. Elena Poniatowska, por ejemplo, publicó en *La Jornada* (2012) una columna en la que respaldaba la campaña por la abolición de las corridas en Ciudad de México, coherente con su trayectoria de denuncia de las violencias estructurales en la sociedad mexicana. Pero ni Poniatowska ni otras escritoras latinoamericanas de primera línea han dedicado obras de fondo al fenómeno taurino como objeto de análisis literario o cultural. Esta ausencia contrasta con la tradición masculina, que cuenta con textos como «La fiesta brava» de José Emilio Pacheco (1972), relato que explora las tensiones poscoloniales del espectáculo taurino en México.

La pregunta pertinente no es, por tanto, qué han escrito las autoras latinoamericanas sobre la tauromaquia, sino por qué no lo han hecho —o no lo han hecho con la misma intensidad que sus homólogas españolas—. Varias hipótesis se entrelazan. La corrida ocupa en el imaginario latinoamericano un lugar distinto al que tiene en España, donde funciona como significante de identidad nacional. Para muchas intelectuales latinoamericanas, la tauromaquia puede percibirse como vestigio colonial antes que como tradición propia, lo cual la convierte en un tema de menor urgencia frente a otras violencias más inmediatas: el feminicidio, la desigualdad, la herencia colonial en sus múltiples formas. Además, la progresiva abolición o restricción de las corridas en varios países del continente —la prohibición en diversas

La corrida ocupa en el imaginario latinoamericano un lugar distinto al que tiene en España, donde funciona como significante de identidad nacional.

ciudades mexicanas, las tensiones en Colombia y Ecuador– sugiere un debilitamiento del arraigo cultural que reduce la presión de posicionarse ante la corrida.

Esta ausencia es en sí misma un dato elocuente. Sugiere que la relación de las escritoras con la tauromaquia está mediada no solo por el género, sino también por la posición geográfica y cultural desde la que se escribe. Las autoras españolas, inmersas en una sociedad donde la corrida ha funcionado históricamente como espejo de tensiones nacionales, han tenido más razones –y más presión cultural– para posicionarse ante ella. Las latinoamericanas, en cambio, han podido permitirse una indiferencia que es también, a su manera, una forma de lectura poscolonial.

CRONISTAS Y ENSAYISTAS ESPAÑOLAS

El ámbito de la crónica taurina, tradicionalmente monopolizado por voces masculinas, ha registrado la irrupción de algunas figuras femeninas cuya labor merece atención, aunque el panorama siga siendo exiguo.

La figura más destacada es Mariví Romero (1939-2020), considerada la primera mujer en ejercer la crítica taurina profesional en España. Hija del periodista Emilio Romero, comenzó su carrera en el diario *Pueblo* haciendo crónica taurina. Ingresó en Televisión Española en 1971 y entre 1973 y 1983 dirigió el espacio semanal «Revista de toros», que la convirtió en referencia para millones de espectadores. Posteriormente colaboró en el diario *Ya* y en las emisoras COPE y Onda Cero. Su trayectoria demostró que la mirada técnica y especializada sobre la tauromaquia no era patrimonio exclusivo de los hombres, y abrió un camino que, sin embargo, pocas han seguido con similar dedicación.

Esta escasez dice mucho: el discurso técnico sobre la corrida sigue siendo un espacio fuertemente masculinizado, lo cual refuerza el valor de las aproximaciones literarias –poéticas, narrativas, ensayísticas– analizadas en las secciones anteriores, donde las escritoras encontraron vías alternativas para dialogar con la corrida.

PARTE V: CUANDO EL TORO DEJA DE SER SÍMBOLO: LA TAUROMAQUIA A LA LUZ DE LA ECOCRÍTICA

En el discurso taurino tradicional, el toro no es del todo un animal. Es «bravura», «nobleza», «casta»; es símbolo telúrico en la poesía de Hernández, fuerza primigenia en la filosofía de Ortega, antagonista necesario en la narrativa del héroe. Para que el espectáculo funcione –estética, retórica, culturalmente–, el animal concreto que sufre en la arena debe quedar parcialmente eclipsado por estas categorías abstractas. ¿Qué ocurre cuando una escritora se niega a participar en esa abstracción?

Gloria Fuertes, al describir al torero como simple figura dibujable en un poema infantil, devuelve a los participantes del espectáculo a su condición literal: el torero es un hombre con montera y chaquetilla, no un héroe; y,

por omisión, el toro vuelve a ser un animal, no un símbolo. Ángela Figueroa Aymerich emplea la imagen del toro exclusivamente como metáfora de fuerza vital –nunca como tema taurino propiamente dicho–, rehusando entrar en el discurso que convierte al animal en espectáculo. Carolina Coronado denuncia con crudeza «las carnes del buen toro acribilladas», devolviendo al cuerpo su materialidad contra la retórica que lo sublima.

Estas operaciones –no deliberadas como programa teórico– cobran un relieve nuevo leídas desde la ecocrítica contemporánea. Val Plumwood, en *Feminism and the Mastery of Nature* (1993), identifica una serie de dualismos jerárquicos (cultura/naturaleza, razón/emoción, masculino/femenino, humano/animal) que no establecen meras diferencias sino relaciones de dominación: el primer término se define por su superioridad sobre el segundo. Diferentes formas de opresión –sexismo, colonialismo, especismo– comparten, según Plumwood, esta estructura conceptual común.

Aplicar este marco a las autoras estudiadas exige cautela: ninguna de ellas operó conscientemente en estas coordenadas. Pero la relectura resulta productiva. Coronado, al vincular la abolición de las corridas con el proyecto de una España «civilizada», anticipa la intuición de que diversas formas de violencia comparten raíces culturales comunes. Fuertes erosiona el dualismo héroe/bestia que sostiene la lógica taurina, no desde la teoría sino desde la poesía: al igualar al torero con cualquier otra figura dibujable, desmonta la jerarquía simbólica que justifica el espectáculo.

Carol J. Adams, en *The Sexual Politics of Meat* (1990), desarrolla el concepto de «referente ausente»: los animales deben desaparecer como sujetos vivos para que la carne pueda existir como producto. En la tauromaquia, el mecanicismo opera de otro modo –el toro es hipervisible–, pero el discurso taurino clásico consigue una abstracción análoga al recubrir al animal concreto con categorías estéticas y culturales que desplazan la atención de su experiencia como ser sintiente. Lo que las escritoras hacen, cada una a su manera, es resistir esa abstracción: devolver al toro –y al torero– su condición concreta, material, no sublimada.

El trabajo filosófico de Chantal Maillard, aunque no explícitamente ecofeminista, apunta en una dirección convergente. En *La compasión difícil* (2019) explora una noción de compasión alejada del sentimentalismo: compadecer no como piedad abstracta, sino como acompañamiento al otro en su sufrimiento. Su escritura interroga la violencia como hecho primordial de la existencia y busca una lucidez que sostenga la tensión entre la conciencia del dolor y la comprensión de sus raíces culturales, sin resolverla prematuramente. Esta perspectiva ofrece herramientas para trascender tanto la condena abstracta como la glorificación acrítica del espectáculo.

Leer a estas autoras desde la ecocrítica no significa imponerles etiquetas que no les pertenecen. Significa reconocer que sus textos anticiparon preocupaciones hoy centrales –la justificación cultural de prácticas violentas, la relación entre especies, los vínculos entre diferentes formas de dominación– y que su crítica a la tauromaquia no fue meramente moralista o sentimental, como a menudo se ha caracterizado, sino que intuía conexiones profundas que la teoría contemporánea nos ayuda a nombrar.

CONCLUSIONES: LAS QUE MIRARON DESDE LOS MÁRGENES

El recorrido por las diversas aproximaciones femeninas a la tauromaquia revela, ante todo, un corpus rico y diverso que la historiografía taurina ha invisibi-

La tradición masculina construye al torero como héroe prometeico: el hombre que desafía fuerzas superiores y funda cultura mediante ese desafío.

lizado. Desde las pioneras del siglo XIX hasta las voces contemporáneas, las escritoras españolas mantuvieron un diálogo sostenido con la corrida, mientras que la ausencia de un corpus equivalente en Latinoamérica constituye, como hemos argumentado, un dato igualmente elocuente.

Pero más que un inventario de voces silenciadas, el recorrido revela un modo de mirar que difiere del canon masculino en aspectos que van más allá de la posición ideológica –a favor o en contra de las corridas– para manifestarse en

el método, el foco y las preguntas que cada tradición formula.

El primer desplazamiento es de mirada: del ruedo a los tendidos. La literatura taurina canónica, desde Pepe-Hillo hasta Hemingway, ha privilegiado la descripción de suertes, la valoración estética de la ejecución, la mitificación del torero como héroe cultural. Las escritoras, en cambio, preguntan por lo que el espectáculo revela de la sociedad que lo sostiene. Pardo Bazán observa cómo la

multitud se transforma; Arenal desmonta la economía del espectáculo; Martín Gaité incluye la plaza como un dato más del paisaje opresivo. Del torero al espectador, del arte a la sociología, de la estética a la ética.

El segundo concierne al protagonismo. La tradición masculina construye al torero como héroe prometeico: el hombre que desafía fuerzas superiores y funda cultura mediante ese desafío. Las escritoras desmontan este protagonismo por diversas vías. Fuertes lo desarma con humor: donde Lorca ve tragedia cósmica, ella enumera prendas de vestir. Matute lo descentra: su foco no es el diestro sino el niño que presencia su primera capea. Montero lo humaniza al reconstruirlo desde la memoria familiar, y Grandes lo vindica desde la emoción pero sin épica. En todos los casos, el torero deja de ser arquetipo para convertirse en persona concreta rodeada de un mundo social.

El tercero atañe a la abstracción. Bergamín, Ortega o Leiris elevan la corrida a categoría metafísica: ritual existencial, verdad trascendente sobre la condición española. Las escritoras anclan sus reflexiones en contextos concretos. Arenal expone las dinámicas económicas de la plaza. Pardo Bazán diagnostica la psicología colectiva de la Restauración. Coronado inscribe la corrida en el debate entre tradición y modernidad. Incluso Maillard, la más filosófica de todas, parte de la fenomenología concreta del sufrimiento y no de grandes narrativas sobre el ser nacional.

Y el cuarto, quizás el más profundo, concierne a la jerarquía de valores. La tradición masculina tiende a subordinar la ética a la estética: el sufrimiento se justifica en términos de belleza, arte, catarsis. Las escritoras invierten esta jerarquía sin necesariamente renunciar a la dimensión estética. Para Coronado, la belleza del espectáculo no justifica su crueldad. Para Pardo Bazán, la degradación estética revela una degradación moral más honda. Para Fuertes, despojar al torero de su aura mítica desarma la retórica de la grandeza.

Estos desplazamientos no establecen una jerarquía: ambos modos de mirar se complementan. Pero sí permiten entender por qué la recuperación de estas voces no consiste simplemente en añadir nombres al canon, sino en reconocer un marco de lectura alternativo.

La relación con el feminismo confirma esta complejidad. Las escritoras no ocupan una posición única: algunas, como las toreras que lucharon contra la prohibición de 1908, reivindicaron la igualdad de oportunidades dentro del

espectáculo; otras cuestionaron la tauromaquia por su exaltación de valores asociados a la masculinidad hegemónica; y un tercer grupo –Arenal, Martín Gaité– analizó cómo la corrida funcionaba como sistema de representación que construye y refuerza modelos de género más allá del ruedo. Estas diversas posiciones advierten contra cualquier generalización sobre «la» perspectiva femenina ante la tauromaquia.

Mientras se escriben estas páginas, la tauromaquia ha vuelto al centro del debate cultural español. El documental *Tardes de soledad* (2024) de Albert Serra, retrato íntimo del torero Andrés Roca Rey y su cuadrilla, obtuvo la Concha de Oro en San Sebastián y el Goya al Mejor Documental en 2026, suscitando protestas animalistas y un debate que replicó, casi punto por punto, las tensiones que las escritoras aquí estudiadas habían identificado mucho antes. El propio Serra declaró al recoger el premio que «el mundo en el que vivimos es más complejo que estar en contra o a favor de algo». No es difícil reconocer en estas palabras ecos de la ambivalencia que Fernán Caballero expresaba a través de Stein y María, de la tensión irresuelta entre fascinación y conciencia crítica que vertebraba los artículos de Pardo Bazán, o de la compasión sin simplificación que Maillard propone en *La compasión difícil*. Pero el documental ilumina también, por contraste, la especificidad de las miradas analizadas en este ensayo. Donde Serra filma al torero desde dentro de la cuadrilla –un espacio masculino que la cámara retrata sin distancia–, las escritoras observaron desde fuera del ruedo, y fue precisamente esa exterioridad la que les permitió desplazar el foco hacia el público, las estructuras sociales y las preguntas éticas que el discurso taurino hegemónico dejaba en segundo plano.

Recuperar el legado de quienes observaron desde los márgenes es un acto de justicia literaria, pero también algo más: el reconocimiento de que fue precisamente esa posición de alteridad la que les permitió captar dimensiones que el discurso taurino dominante, desde su centralidad incuestionada, no podía percibir.

APÉNDICE

Sobre la construcción de nuevas plazas de toros en España

Carolina Coronado

¡Bravo!... generación; rauda caminas
a modelar tus hombres con las fieras;
¡bien tus nobles misiones adivinas,
te escapas de las cátedras latinas
y en las plazas de toros te atrincheras!

Nuevos campos de lid a los toreros
levanta ¡oh patria! agota los tesoros.
¿Pueblo de sabios son los extranjeros?
Pues aquí somos pueblo de vaqueros...
necios ¿qué vale más, leyes o toros?

¿La libertad, qué importa mientras brama
el acosado toro en la llanura
y la arena socava y desparrama
y sufre el agujijón... sufre la llama,
de la infeliz España imagen pura?

Y cuando ronco ya lanza profundos
del traspasado pecho los bramidos
y hombres caen y alazanes moribundos
¡cómo es ver a los mozos rubicundos
romper en gozosísimos silbidos!

Y a las damas, las dulces, las mimadas,
corazones de leche delicados,
cebarse en contemplar ensangrentadas
las carnes del buen toro acribilladas,
los pechos del caballo desgarrados.

Mas escuchad; a defender la lucha
de hombres y toros se levanta osado
el petulante hidalgo que me escucha
«Yo vengo –exclama– aquí con gloria mucha
porque esto es español». ¡Bien, ha gritado!

¡Oh Nacional ardor! cien aureolas
de rubias astas en la docta frente
coloquen del mancebo, que halla solas
en los chulos las glorias españolas,
en los toros su fuerza prepotente.

Para aquellas ¡oh pueblo! almas de toro
el valor y el saber son extranjeros;
no aprenden en el Cid que bate al moro,
no abren de nuestros libros el tesoro
y de España osan ser con ser toreros.

Pues también en las bellas de la España
tanto el patrio cariño se acrisola
que ven con entusiasmo a la alimaña;
con ellas la bondad es planta extraña,
tan sólo la crueldad es española.

¡Quién me diera tu numen, Jovellanos,
para tronar y despedir centellas
contra aquellos padrones castellanos
que se elevan más altos, más ufanos
en vez de perecer bajo tus huellas!

¡Varón ilustre, si tu mente pura
de los rayos del sol aquí descende,
mira al pueblo español en esa altura,
cómo rápido avanza en la cultura,
cómo en la escuela de la ciencia aprende!

Pan y toros tenemos –prorrumpiste–
pero tu siglo fue siglo de oro,
el nuestro, Jovellanos, es más triste,
tú, al menos, con el toro pan tuviste,
¡a nosotros nos dan sin pan el toro!

DAVID GONZÁLEZ ROMERO / Editor



Alameda del exilio taurino

En noviembre de 1944, en el número 20 de la revista *El Hijo Pródigo*, una de las mejores publicaciones culturales del exilio español en México, apareció el artículo «Disposición a la muerte», firmado por «Carlos Fernández Valdemoro» (Madrid, 1912-Ciudad de México, 1990).

Aunque el autor ya desde 1941 se había convertido en «José Alameda» y con magnífico resultado venía desarrollando su labor profesional como comentarista y periodista de radio y prensa en el mundo taurino mexicano, esta pieza seguía firmada con su nombre verdadero. De esta forma, con su propio nombre, andaba aún firmando artículos de carácter polémico sobre historia y «accidentes familiares» del exilio español, debido al papel muy principal que jugaba su familia en este. Su padre, Luis Fernández Clérigo, magistrado y gran aficionado a los toros, compadre de Manuel Jiménez *Chicuelo* y amigo de Belmonte y otros toreros, ocupó altas responsabilidades en gobiernos republicanos, fue vicepresidente de las Cortes españolas y el hombre que organizó la última sesión de las mismas en territorio español, en la noche del 1 de febrero de 1939, en el Castillo de San Fernando de la ciudad de Figueras. Su último cargo político fue por entonces nada menos que el de presidente de la Diputación Permanente de las Cortes españolas republicanas. De la lectura



José Alameda en los toros, en México.

de estos artículos del futuro Alameda, marcados por cierto resentimiento, podemos inferir que la familia de nuestro protagonista venía pasando duras estrecheces económicas debido a su apartamiento de la élite republicana exiliada. El manifiesto desagradado de Fernández Clérigo con la gestión de Indalecio Prieto sobre los fondos económicos del gobierno republicano en el exilio seguramente tuvo que ver en ello. Debido a esta situación, justo antes de su explosión mediática, el futuro Pepe Alameda tuvo que realizar trabajos de subsistencia en Ciudad de México mientras aspiraba a entrar en los cenáculos literarios y artísticos del momento. Su vocación no era el Derecho, que había estudiado –y sigue siendo un misterio saber si acabó sus estudios superiores–. Y aunque hubiera llegado a tentar con Juan Belmonte, y dictara lecciones de tauromaquia en los ambientes febriles de la pujante juventud artística española de la República –el mismísimo Federico García Lorca quedó prendado de sus comentarios taurinos cuando el genial poeta granadino le leyó en su apartamento madrileño una tentativa del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*–, no parece que los toros fueran a decidir su futuro. Siempre según sus memorias, publicadas parcialmente en México como *Retrato incon-*

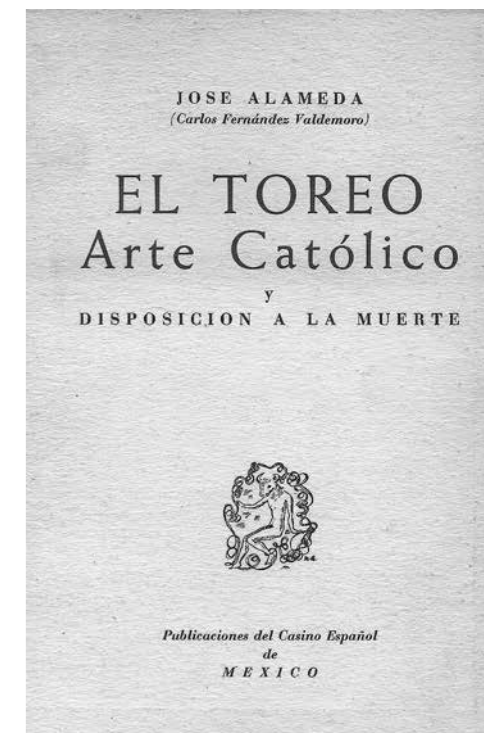
cluso, –y que en breve van a ser recuperadas por el Paseo editorial de forma íntegra–, deja claro que su intención siempre fue dedicarse a la pintura, la escritura y la poesía. Sin embargo, este artículo, «Disposición a la muerte», que de alguna manera fusionaba y decantaba ese doble rostro que mantenía por entonces Carlos Fernández Valdemoro entre su memoria política, cultural y familiar de reciente exiliado español y su ya por entonces célebre voz como cronista taurino en las ondas de México, supuso el bautismo del propio Alameda como escritor y crítico taurino.

El texto estaba dedicado a responder la aparición mexicana de un libro que se había publicado en España en 1930, *El arte de birlibirloque*, del escritor español, también exiliado, José Bergamín. Y Alameda procedía, como no podía ser de otra manera tratándose de la obra bergaminiana, de forma arrebatada y contradictoria. Alameda, que quedará por su obra declarado como gran incitador de la importancia de lo «gallista», adopta una graciosa e increíble impostura convertido en furibundo «belmontista», para hacer notar su discrepancia con la posición de Bergamín en su libro, igualmente deliberada a la hora de articular una rotunda defensa de Joselito el Gallo frente al envite que supuso el toreo de Juan Belmonte. Arranca así, de forma contradictoria y especulativa, la producción literaria que hoy conocemos con la firma de José Alameda, un verdadero hijo pródigo del toreo.

Este impresionante texto aparecería como añadido en el que podemos considerar en puridad el primer libro sobre toros publicado por Alameda, titulado *El toreo, arte católico y Disposición a la muerte*. (Decimos en puridad porque en 1952, y como era práctica habitual, se publicó un anecdótico suelto de resumen de crónicas de Alameda de *La temporada 1951-1952*, Ed. La Temporada, México, 1952). Este libro fue publicado en 1953 a resultas de la conferencia que el propio Alameda dictó en el Casino español de México el 23 de marzo de ese año y su portadilla todavía recoge un dubitativo paréntesis autorial y lleva la de firma de «José Alameda (Carlos Fernández Valdemoro)». Crucial resulta «Disposición a la muerte» a un nivel quizás más anecdótico, pero de enorme peso, ya que alberga en sus párrafos finales el germen del famoso eslogan con el que Alameda saludaba a sus radioyentes: «El toreo no es graciosa huida, sino apasionada entrega». Este célebre marbete general, de increíble proyección mediática por entonces, salió de una de las últimas frases de este artículo: «El toreo no es burla, sino pasión; entrega total, y no graciosa huida». Así lo explica el propio Alameda en la nota previa

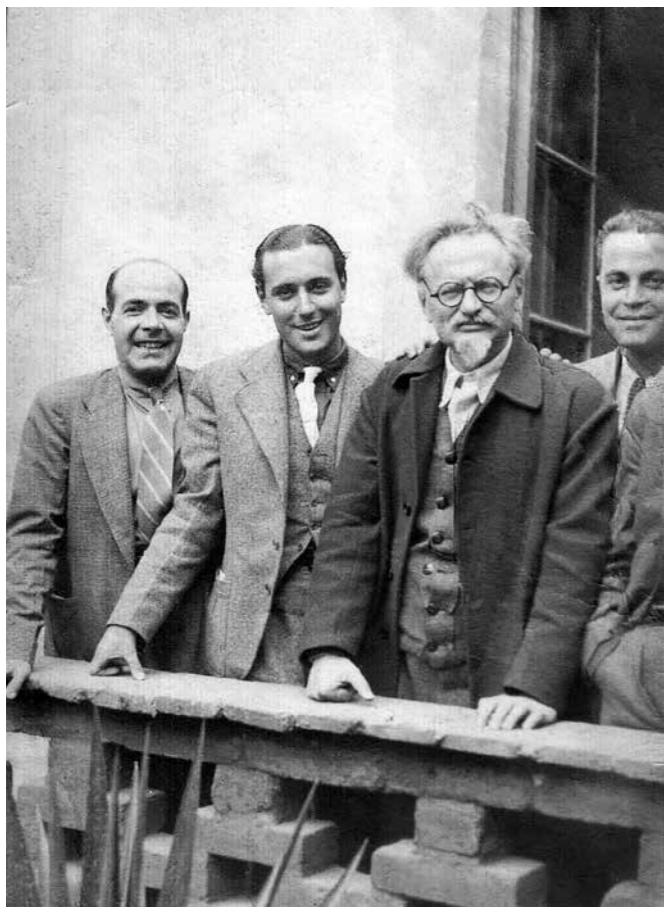
al texto (*El toreo, arte católico*, pág. 121) y en diversas ocasiones editoriales. Y, sobre todo, esta breve joya editorial poco conocida, *El toreo, arte católico*, también redobla su importancia por lo definitiva que resulta su lectura, por donde se la lea, del total de la obra, por entonces futura, de Alameda. En este libro tenemos ya los elementos básicos de la metodología constructiva que sobre el toreo irá aplicando nuestro autor: una deliberada intención literaria, dialéctica y asociativa; un férreo sentido evolutivo de la historia y una concepción de su obra como labor abierta, como un proceso inconcluso en el que siempre habrá renovaciones, paratextos, añadidos, apéndices, codas, suplementos, brindis poéticos, diálogos con las imágenes, etc.

Sin embargo, habrá que esperar hasta 1961 para que llegue otro gran producto de dicha aspiración: *Los arquitectos del toreo moderno*. Este libro,



Primera edición mexicana de *El toreo arte católico y Disposición a la muerte*.

El futuro Pepe Alameda tuvo que realizar trabajos de subsistencia en Ciudad de México mientras aspiraba a entrar en los cenáculos literarios y artísticos del momento.



Trotsky junto a Costa Amic, este último con corbata blanca. En la foto de la derecha, abajo, agachada, segunda por la izquierda, Frida Kahlo.



con las valiosas viñetas de su primera edición, obra del prolífico dibujante mexicano Pancho Flores, lo publicó de la mano de la casa editorial Costa Amic Editor. Bartomeu Costa Amic, político y editor exiliado, llegaría a ser el mayor editor en catalán de América Latina. Este apasionante personaje ya había estado en México antes del final de la guerra civil española en una misión del POUM para recabar apoyos del gobierno mexicano y entrar en contacto con León Trotski. En sus memorias, el editor asegura que vino en 1937 con el encargo de su líder, Andreu Nin, para ofrecer asilo en Cataluña al dirigente ruso, al que suponían acechado ya por el espionaje estalinista. Hay fotos de la fecha de esa visita en la que, entre otros personajes, están Frida Kahlo y su hermana Cristina. Este libro sí supuso un pequeño terremoto de la historiografía taurina. Su defensa de una evolución absolutamente diferente del toreo y la reivindicación de Manuel Jiménez *Chicuelo* como el verdadero inventor del toreo ligado y en redondo, venían a ser un desafío frente a los *trust* editoriales de colosos como Belmonte o Manolete. Desde entonces Alameda sufrió algún que otro revés de la hegemonía crítica española. Y esta vez, lo que son las cosas, por «antibelmontista», y sin que nadie supiera, como hemos recordado más arriba, de su acendrada, aunque impostada, defensa del trianero en su primer texto taurino de consideración. Poco tiempo después, en 1974, Alameda publica, también de la mano de «B. Costa Amic editor», un estupendo libro de poemas y ensayos: *Seis poemas al valle de México y ensayos sobre estética*. La nota que firma su editor confirma al lector que no estamos ante un debut poético cualquiera, pero es muy explícita frente a sus ensayos: «Por cuanto a sus ensayos, denotan un conocimiento profundo de las artes plásticas y específicamente de la historia y el significado de la pintura, así como una formación filosófica al servicio de una indudable imaginación asociativa. Las ideas brotan por todas partes,

Alameda sufrió algún que otro revés de la hegemonía crítica española. Y esta vez, lo que son las cosas, por «antibelmontista».

como en un campo bien sembrado». Este surtidor de conexiones literarias, plásticas y filosóficas fue también aplicado por Alameda a su visión del toreo. Sin duda, su poco conocida biografía, quizás escamoteada en exceso en su libro más biográfico, *Retrato inconcluso. Memorias*, de 1982, ofrece sin embargo muchas pistas sobre la raigambre cultural de un escritor, solo a la larga, esencialmente taurino. El hecho es que existen intenciones artísticas y literarias mientras compartía cofradía con amigos y maestros, entre los que se cuenta su tutor pictórico, Daniel Vázquez Díaz, además de Adolfo Salazar, Federico García Lorca, Luis Cernuda, José Caballero... Sus lecturas, mientras intentaba cumplir su sueño de ser «catedrático de Derecho político y constitucional», que incluían a Jellinek, Laband, Kelsen, y los maestros filosóficos como Kant o Hegel, filtrados por filósofos más atmosféricos como Dilthey, Spengler u Ortega, seguramente armaron los conceptos y reflexiones históricas con los que Alameda construyó su visión evolutiva y dialéctica sobre el toreo.

El siguiente libro de José Alameda se publicó en 1979, por la editorial Grijalbo, una editorial con pies de imprenta en Barcelona, México y Buenos Aires. Tuvo un sonado éxito editorial y se tituló *Los heterodoxos del toreo*. Mucho de lo que hasta aquí venimos diciendo explica que este libro pudiera ser radiografiado en las solapas de su primera edición, de 1979, con este texto, claramente alamedesco:

Sin duda, el lector aficionado a los toros y a las letras encontrará en estos «heterodoxos» más de una sorpresa.

Por un lado, se enfoca el toreo de forma a veces muy técnica; por otro, se llega a consecuencias lejanas, cuando no contradictorias de las doctrinas al uso, de las ideas «recibidas».

En el ensayo late una tesis, la de que ninguna figura, como ningún hecho, adquiere sentido sino en relación con su contexto, es decir, con otras figuras que pertenecen a su propio campo. Aunque la tesis no es explícita, no está declarada, toma evidencia sobre todo en el capítulo dedicado a Belmonte, quizás el más importante del libro. El autor, a quien se ve que la figura de Belmonte le interesa y le conmueve por su realidad contradictoria, por su drama interior, se revuelve contra la imagen falsa de un Belmonte aquietado, beatificado, «concluso», del que se ha hecho desaparecer la línea indecisa de la vida, camino de la muerte.

Trasciende el ensayo un cierto «polvillo filosófico», que viene de Dilthey a través de Ortega y Gasset, con la idea de que en la vida todo está haciéndose, sin que llegue jamás a una conclusión, y menos a un «happy end». Idea quizás no tan nueva, pues ya está esbozada en Montaigne: «Yo no pinto el ser, pinto su pasaje». Toda figura paralizada es antihistórica. Solo en su «pasaje», entre otras figuras, junto a ellas o contra ellas, va haciendo la historia.

Vistas así las cosas, es lógico que no se llegue a las conclusiones de la tauromaquia habitual. Aquí se enfoca y se refleja el toreo de otra manera.

Por eso *Los heterodoxos del toreo* será un libro de polémica.

Por esta época Alameda graba discos como rapsoda en los que uno de reencuentra con esa voz narradora de toros en radio y televisión.

El libro tenía algo de presentación en sociedad. Reúne muchos elementos muy personales y un diseño editorial intervenido por el autor, con paratextos y excursos gráficos. Se ajustan cuentas con el mundo de la crítica taurina española, cuando todavía eran recientes los desplantes y maniobras que sufrió Alameda con su vuelta profesional a España para retransmitir toros desde 1972. Reutiliza textos y presenta otros que serán aprovechados más

tarde, ilustra profusamente con fotografías y sus célebres pies alusivos, e incluso añade un perfil biográfico amplio, casi con total seguridad intervenido o escrito directamente por el autor, acompañado de fotos personales. Pero, sobre todo, con los capítulos de *Los heterodoxos del toreo*, Alameda retomó, de alguna manera, una vieja aspiración a la que le costó dar título y que desembocó en un casi mítico tejer-destejer sobre el toreo.

Mientras tanto seguirá desarrollando ese proceso con otros libros llenos de intuiciones y apuntes, pero en los que solo asoman pequeñas contribuciones a su pensamiento

taurino total. De 1980 es *La pantorrilla de Florinda y el origen bélico del toreo*, en editorial Grijalbo. Este libro recupera cosas ya publicadas, pero también guarda tesoros y esboza ideas prolíficas, más tarde reutilizadas en sus libros fundamentales. Su gracioso rebatimiento sobre las teorías de los orígenes del toreo, su nueva llamada de atención sobre la contribución del toreo mexicano, su acercamiento tremendamente profundo a Goya –al que más tarde dedicará páginas memorables en el póstumo volumen de recuerdos *Retrato de tres ciudades* (edición familiar de 2006)– o a Lorca, al que dedica varios textos, hacen urgente su recuperación. Y le sigue *Seguro azar del toreo*, con pie editorial mexicano de 1983 por Salamanca ediciones, una antología poética propia sobre el toreo, llena de deliciosos y arrebatados apuntes en prosa sobre la materia. Por esta época Alameda graba discos como rapsoda en los que uno de reencuentra con esa voz narradora de toros en radio y televisión, llena de oportunos silencios y una construcción fraseológica tan genial como poco afectada.

El rotundo legado alamedesco no obstante se realizó años más tarde, al final de su vida. Y comenzó de forma casi definitiva y rotunda en 1985 con esa gran intentona que supone *Historia verdadera de la evolución del toreo*, editado por Bibliófilos Taurinos de Ciudad de México. Allí deja un párrafo esclarecedor de lo que venía buscando:

Suelen las historias del toreo ser demasiado prolijas, con tantos nombres que los árboles nos tapan el bosque.

En realidad, la historia verdadera puede escribirse con relativamente pocos nombres, pues no son lo mismo quienes hacen la historia que quienes se limitan a dejarse llevar por ella, aunque entre estos los haya también muy brillantes. Por eso el presente libro no se titula historia de doscientos toreros, sino historia de una evolución, de un curso, de un proceso. «Itinerario del toreo» pudo haberse llamado y a punto estuvo de ello, pero este nombre por neutral me pareció frío. Hubiera ocultado ciertas discrepancias que deben proclamarse desde un principio respecto a doctrinas muy difundidas...

Y un punto importante, de fondo. Siguiendo el criterio de no considerar la historia como una sucesión de figuras, sino por su línea de coherencia interna, es necesario, para salvaguardar esta, abolir prontamente el viejo postulado de que Joselito fue el cierre de una época, idea que se ha venido repitiendo durante lustros sin revisión y que, revuel-

ta entre viejas fórmulas –las «ideas recibidas»–, llegó hasta alguno de mis libros anteriores. Rectificarla es importante.

Solo los espíritus simples creen que rectificación es contradicción.

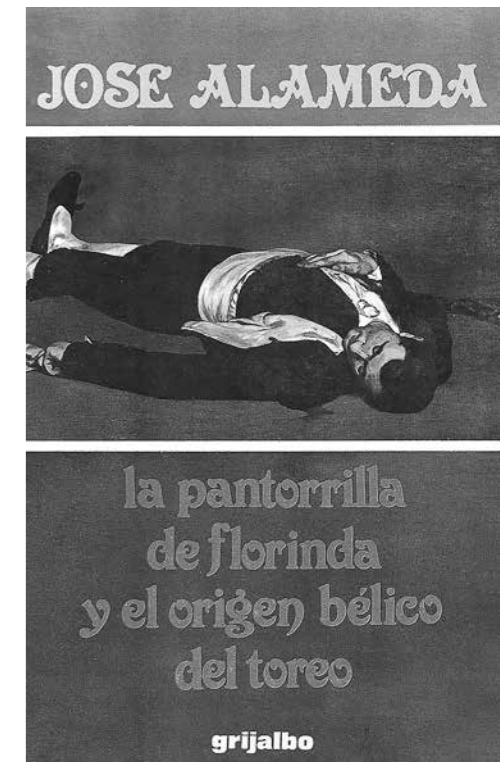
El reajuste de ciertos puntos de una teoría no la debilitan, antes al contrario pueden robustecerla, al encauzarla, precisando su orientación. No todos los puntos de un tema pueden abarcarse en un molde definitivo desde el primer tratamiento. Es aconsejable volver sobre los sucesos, para sorprender precisamente puntos débiles u oscuros e ir restaurando el camino. Teoría significa procesión, proceso, curso. Se hace camino al andar. Algunos han llegado así hasta su camino de Damasco. ¿No es legítima incluso la conversión plena?

Sería inocente pretender la anuencia de todos, pero hay algo a lo que rotundamente aspiro: una exposición tan clara del tema que incluso a los discrepantes pueda servirles como plano básico de la historia del toreo.

Este libro mexicano, brillante y visionario, debe abordarse sin embargo junto con su suma taurina, *El hilo del toreo*, editado por Espasa en 1989, ya que este último libro, sin duda el culmen de la obra sobre toros publicada por Pepe Alameda, tiene como núcleo el volumen mexicano publicado poco antes, *Historia verdadera...*, más allá de ligeras variaciones y la ampliación de una primera parte introductoria con apuntes que Alameda no quiso dejarse atrás. Y no es menor este hecho, ya que si *El hilo del toreo*, de José Alameda, está considerado uno de los mejores libros sobre la materia del toreo, sus tesis fundamentales estaban perfectamente desarrolladas en el libro mexicano anterior. *Historia verdadera...* adelantaba ya lo nuclear de *El hilo del toreo* y fue sabia, y también estratégicamente, sumergido en esta última obra, de forma que ambas publicaciones son y no son el mismo libro. *Grosso modo*, podríamos decir que *Historia verdadera...* conforma la segunda y tercera parte de *El hilo del toreo*, lo que supone la mayor parte de su extensión, pero también son libros distintos emitidos a dos orillas de todo un océano. Hoy por suerte se puede disfrutar de una edición refundida, realizada por la editorial El Paseillo, que viene a enriquecer e incluso agrandar todavía más la importancia de Pepe Alameda como uno de los mejores escritores de lo taurino.

grandes rasgos, hasta ahora, el lector de *El hilo del toreo* prescindía de los capítulos iniciales y los anexos finales que acompañaban la *Historia verdadera...* En los capítulos iniciales de 1985, y de nuevo no es menor la cosa, Alameda anunciaba ya su intención de «hilar» una historia del toreo, no de contarla, sino de detectar los pasos fundamentales con los que desovillarla. Los apéndices textuales finales de *Historia verdadera...*, llenos de jugosos detalles, son una muestra graciosa y leve de lo que venimos diciendo (y guardan la anécdota de haberse reflejado en un par de casos en la vuelta de la contracubierta, como se hace constar en la ocasión mexicana y recogemos aquí). De mucha más entidad es el impresionante apéndice gráfico de *Historia verdadera...*, ineludible, y que marca muy a las claras del concepto evolutivo que desembocaría en la perseguida historia hilada del toreo.

La labor de comparación de ambos títulos, idénticos y literales en la mayoría de sus tramos compartidos, refuerza sin duda la lectura o relectura de un libro tan señero como *El hilo...* Pero también presenta algunos cambios, supresiones y añadidos que son dignos de tener en cuenta. Las diferencias y solapamientos editoriales entre ambas obras son muchas veces instrumentales y puramente operativos, pero otras veces pueden tener otras motivaciones que



Ediciones de *La pantorrilla de Florinda y el origen bélico del torero* Grijalbo) e *Historia verdadera de la evolución del toreo* (Bibliófilos taurinos).

El capítulo fundamental sobre el toreo natural y el toreo cambiado suprimía en 'El hilo del toreo' algunos párrafos que hubieran encendido aún más la polémica entre el «trust taurino» belmontista y el «advenedizo» mexicano.

escamotean o empobrecen, rectifican y aumentan, hacen diplomacia crítica o que tapan incluso algún dislate que, sin embargo, puede ser muy ilustrativo del proceder investigador de Alameda. Además, hay pequeños cambios, de lógica autorial, por puro repaso entre ediciones y materiales reutilizados, pequeños detalles que, aunque en un primer momento puedan parecer insignificantes, sin embargo pueden hacer salir a flote algún destello del proceder de Alameda, factor no menor en un escritor que entre libro y libro dejó ver las costuras de su peculiar perspectivismo histórico, o algún cambio diplomático frente a los públicos y críticas de México y España.

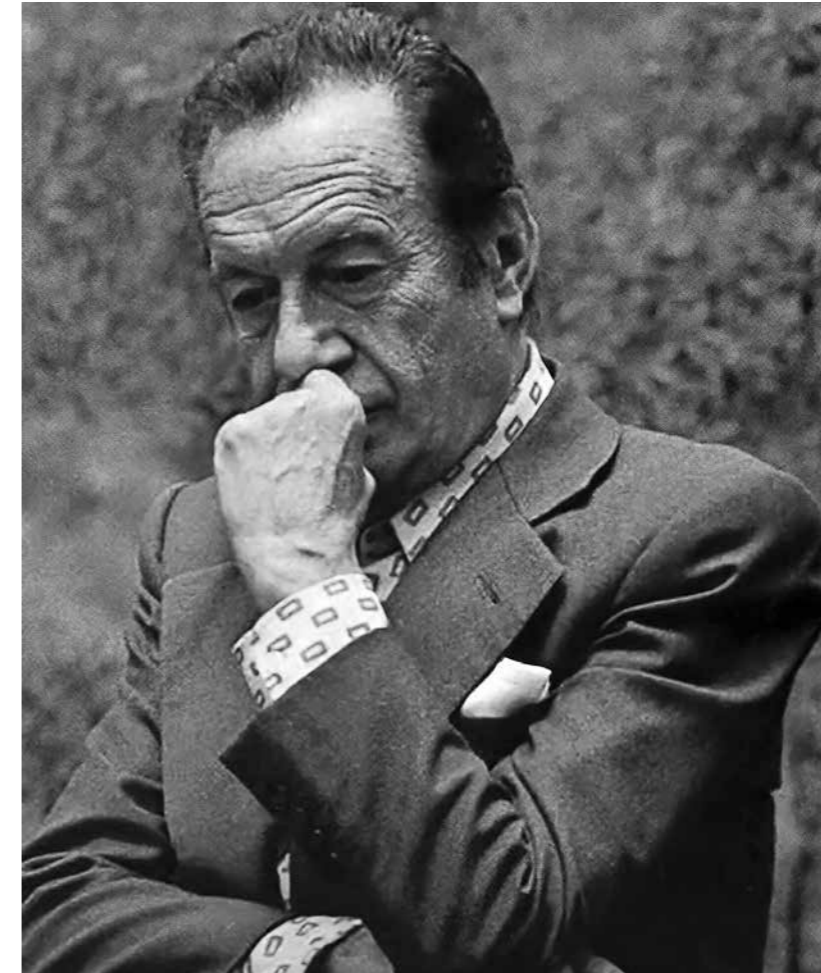
Entre ambos libros, y entrando en materia problemática, sí que se constatan supresiones y cambios que podrían tener un significado que va más allá de la pura presentación y repaso entre ediciones. Hay capítulos fundamentales de *El hilo...* donde se dan estos accidentes, como el 15 y la secuencia entre el 30 y el 32. Allí, Alameda establece algunas

de las tesis fundamentales que han pasado al acervo de su visión evolutiva del toreo. Habría que precisar que en *Historia verdadera...* ya estaban formuladas, a veces incluso con mayor amplitud y precisión. De ahí la importancia de que se restauren supresiones que ciertamente enriquecen y matizan. El capítulo fundamental sobre el toreo natural y el toreo cambiado suprimía en *El hilo...* algunos párrafos que hubieran encendido aún más la polémica entre el «trust taurino» belmontista y el «advenedizo» mexicano, al que más de un linajudo en algún momento le sacaba hasta su expediente maculado como exiliado republicano. La relativización de la aportación belmontina realizada por Alameda, que si se mira bien no es tal, quedaba claramente suavizada entre las ediciones de 1985 y 1989. Pero más allá de episodios de polémica, lo que interesa aquí es el matiz que se pudiera perder entre una edición y otra. Entre ambos libros hay marcas por las que se puede apreciar, con sus aciertos y posibles errores, que de todo puede haber en el particular *work in progress* de Alameda, la fragua de un razonamiento tremendamente bien elaborado y argumentado.

Además, aparece entre el capítulo 15 de *El hilo...* y el capítulo 4 de *Historia verdadera...* alguna otra diferencia que ya será habitual entre ambos libros, su producción a ambas orillas del Atlántico.

Historia verdadera... realiza menciones a fuentes documentales y bibliográficas mexicanas, que en mucho construyeron la mirada exhaustiva y original de Alameda sobre el toreo. También será habitual la supresión en *El hilo...* de intermedios muy mexicanos que, sin embargo, son de notable interés, como los largos fragmentos sobre la «dimensión mexicana» y la aportación de Rodolfo Gaona. ¿Cuánto del toreo moderno se construyó antes en un lado que en otro, y cuánto de ello fue apreciado o soslayado en un lado y en otro en función de las hegemonías críticas? Alameda ya afirma en sus memorias que construyó mucho de su visión original del toreo gracias al temprano acceso a fuentes trasatlánticas que le servía la correspondencia y la relación con toreros de su padre, Luis Fernández Clérigo.

Otro aspecto espinoso entre los dos libros hermanos se centra en la figura crítica de Gregorio Corrochano. Seguramente el propio Alameda, o alguna mano editorial que no hemos podido esclarecer, al elaborar *El hilo...*, apostó por matizar o suavizar los habituales dardos lanzados en *Historia verdadera...*



José Alameda.

contra la obra de Gregorio Corrochano como epítome del crítico taurino apriorístico, que explicaba las cosas según principios establecidos con una autoridad arbitraria que estaba a veces poco atenta a lo que pasaba realmente en el ruedo. Hay varios momentos donde se produce esa supresión diplomática. Pero es especialmente señalado, por la importancia de las tesis en juego, en el caso de los capítulos 30, 31 y 32 de *El hilo...* En ellos Alameda repasa el legado de Joselito y Belmonte. Es en *Historia verdadera...* donde Alameda muestra por primera vez la célebre secuencia del encierro de Gallito «con los toros colmenareños de Martínez, el 3 de julio de 1914», en la que se apoya para apostar por este como un pionero del toreo en redondo y de los albores de la tanda ligada. Además, es aquí donde una vez más insiste en su renuencia a ver toreo en redondo en las faenas de muleta de Belmonte. Y es en estos capítulos donde la discusión crítica, aun manteniéndose, se escamotea entre la edición más temprana, hecha en México, y la edición de *El hilo...* Parecería como si en la edición mexicana Alameda se sintiera más liberado para entrar en el cuerpo a cuerpo, mientras aquí, en *El hilo...*, quisiera llegar a una entente cordial con la crítica y la historiografía de lo taurino hechas en España. A falta de mayores pruebas, el asunto está por esclarecer.

EL HEGEL DEL TOREO

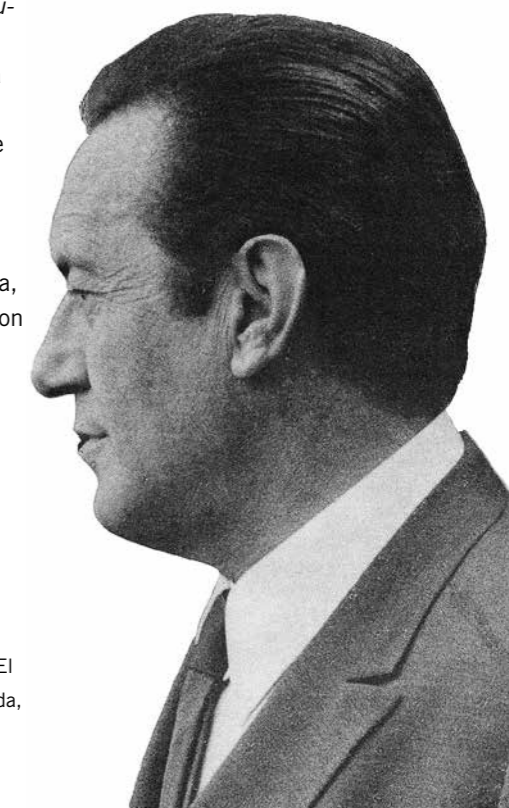
El hilo... se publicó originalmente en 1989, un año antes de su muerte, y desde entonces solo ha conocido una reedición de 2002, realizada en conjunto con *Los heterodoxos del toreo*. En esa última ocasión se presentaba bajo los auspicios maestros de un sensacional prólogo del periodista Paco Aguado. Sin duda, es *El hilo...* la culminación de la singular teoría evolutiva

Posiblemente sea el crítico que, por su práctica de juventud en Marchena, Sevilla o Salamanca, más se acerca al acontecimiento físico del toreo y señala la necesidad de describirlo y matizarlo.

Para destacar el paso singular de Alameda, que culmina en *El hilo...*, es obligado señalar el carácter dialéctico de su obra. Sus tanteos e intuiciones en materia taurina son tan prolíficos porque proceden de una inteligencia a la vez natural y versada sobre el toreo. Más arriba mencionábamos, a cuenta de sus apasionantes memorias, sobre sus lecturas: Jellinek, Laband, Kelsen, Kant o Hegel, Dilthey, Spengler u Ortega. Posiblemente sea el crítico que, por su práctica de juventud en Marchena, Sevilla o Salamanca, más se acerca al acontecimiento físico del toreo y señala la necesidad de describirlo y matizarlo. Pero, al mismo tiempo, es el que de forma más acuciante reclama la necesidad de estudiar la evolución del toreo de forma dialéctica, por sus resultados, como algo que nace, se desarrolla y muere en cada momento y chocando contradictoriamente con un antes y un después que también lo hicieron de la misma manera, y nunca como algo que obedece a un destino y unas preceptivas que suelen pertenecer por lo general a tradiciones inventadas, «edadeorismos» dictados por hegemonías puntuales de cada momento histórico.

Solo nos queda la cuestión del título. Con *Historia verdadera de la evolución del toreo*, Alameda intentó dar fin a su constante aspiración de trazar un «itinerario del toreo», opción que confiesa aquí haber manejado en aquella ocasión. Pero también demostró que no había dado con el marbete exacto para esa historia «de una evolución, de un curso, de un proceso». Mientras seguía en esa búsqueda con otros de sus libros anteriores, no tuvo suerte en eso de los títulos hasta que no aclaró del todo el bosque al que se enfrentaba. No sabemos cómo se llegó hasta este su último libro, pero estamos seguros de que desde la insuficiencia del título de esa *Historia verdadera de la evolución del toreo* se llegó al magnífico marbete que ya nadie le puede robar, el de haber tirado de un largo hilo para «que incluso a los discrepantes pueda servirles como plano básico de la historia del toreo». No sabemos si José Alameda es el mayor intérprete de la historia del toreo. El público quizás se acerque algo confundido a sus libros más completos, con el habitual afán enciclopédico de quién te cuenta la *Historia verdadera de la evolución del toreo* o presume de tirar de *El hilo del toreo*. Pero desengañense. Igual que el periodista Antonio Núñez de Herrera decía de la Semana Santa de Sevilla, hay hechos que son «incapaces de filosofía y de historia». Es posible que con el toreo pase lo mismo, y solo sea posible con él «hacer» historia y «hacer» filosofía. Y quizás Alameda fue el primero en percatarse de ello. ●

Este artículo está motivado por la investigación editorial que se ha llevado a cabo para el proyecto de publicación de la obra taurina completa de José Alameda a cargo de Editorial El Paseillo. Actualmente se han publicado *Los heterodoxos del toreo* (2024) y la nueva edición de *El hilo del toreo* (2026), refundida con *Historia verdadera de la evolución del toreo*. Igualmente se prepara una antología de ensayos y artículos escogidos, que resume toda la obra anterior a estos dos hitos de la producción alamedesca. Además, la editorial El Paseo, prima hermana de El Paseillo, tiene previsto publicar las memorias de José Alameda, de forma íntegra y con materiales inéditos. En este proceso está siendo fundamental la confianza de su sucesión, en manos de su sobrino, don José Andrés de Oteyza, a quien quedamos muy agradecidos.



de Alameda, que ya venía apuntando en sus libros de ensayos taurinos anteriores, en la que existía esa pulsión que en algún otro lugar tildamos de hegeliana, por cuanto Alameda siempre se aplicó a su visión histórica de lo taurino convencido de una descripción de lo histórico como resultado y no como apriorismo. Para dilucidar en profundidad sobre esta tendencia o matizar sobre lo que puede parecer una *boutade* a costa del filósofo alemán, haría falta aquí más espacio pero por ahora me bastara con aludir a que en ese «reversionismo» histórico y estético, solo «en cierto modo iconoclasta» —porque ya se sabe en los mundos puristas de lo popular moderno—, Alameda no estuvo solo.

Aunque tengamos un pionero y poroso ejemplo en los fundamentales *Cinco lustros del toreo*, de Don Quijote (José Díaz de Quijano) —obra de la que Editorial el Paseillo ha anunciado que prepara una edición antológica—, creemos que es a partir de la muerte de Manolete, y el subsiguiente y huérfano desconcierto taurino que trae este luctuoso hecho, cuando empieza a abrirse paso una necesidad de «revisión de juicios», un «hacerse cuestión de sus fenómenos», ya que para el mundo taurino no existía «esta realidad esencial que es el perspectivismo histórico». Junto con Alameda, serán Guillermo Sureda y Néstor Luján los que inicien, con las armas del periodismo, no quedaba otro remedio, este camino en España sobre «el acontecer histórico-taurino». ¹ De principios de los años 50 son *Ensayos taurinos* (1952), de Guillermo Sureda; *El toreo, arte católico* (1953), de José Alameda, e *Historia del toreo* (1954), de Néstor Luján. Por cierto, todos los entrecomillados de este párrafo pertenecen a *Ensayos taurinos*, de Sureda, libro que va a ser rescatado por la colección de clásicos de Editorial El Paseillo, junto con otras obras del crítico mallorquín. La cita completa en su inicio (página 6) merece la pena:

En el toreo hace falta una revisión de juicios; hacerse cuestión de sus fenómenos. Esto es lo que, aunque de un modo ciertamente incompleto, me he propuesto en estos ensayos. Los aficionados se encuentran con un repertorio de valoraciones, de juicios taurinos previamente hechos, es decir, anquilosados, fosilizados, sin savia vivificadora, y deciden, sin comprobar su veracidad, aceptarlos totalmente. El hecho, de suyo espantoso, es de una monotonía desesperante. Posiblemente este sea un fenómeno exclusivo del toreo. El sentido de revisión, en cierto modo iconoclasta, está dormido en las conciencias taurinas, entre otras cosas que no son del caso estudiar ahora porque es harto problemático que exista una «conciencia taurina». Cada generación taurina acepta el juicio de las anteriores sin detenerse previamente a meditar sobre su veracidad. El juicio que sobre Chicuelo tenía el aficionado del año 24 es esencialmente el mismo que el que sobre este torero tiene el aficionado del año 52. Para el aficionado a los toros no existe esta realidad esencial que es el perspectivismo histórico. La cosa resulta sobremanera curiosa, pero es incuestionable. De ahí que casi todos los juicios que sobre los fenómenos taurinos de alguna trascendencia tiene el aficionado medio sean radicalmente erróneos, falsos. Yo no sé en qué medida es posible una auténtica revisión de la historia del toreo, pero lo cierto es que un aficionado actual tiene más razones para emitir un juicio sobre lo que representa, por ejemplo, Chicuelo en el acontecer histórico-taurino que un coetáneo suyo.

Solo un apunte más a cuenta de la broma hegeliana: el libro de Sureda lleva un subtítulo nada inocente: «Para una fenomenología taurina».

1. Quizás tampoco quepa aquí, y bien necesario que es, abundar sobre el sangrante abandono de la ciencia histórica española sobre el hecho de lo taurino, más allá de loables intentonas en círculos taurinos de conocimiento restringidos y condenados, por esa misma indiferencia, a ser endogámicos y orillados, o la sempiterna cuerda de salvación del hispanismo. El teatro, el baile, el carnaval, el juego, las procesiones y festejos religiosos y civiles, los fuegos artificiales, los paseos, los coches de punto, los muebles, los utensilios domésticos, los perfumes o las naumaquias de Fernando VI tienen más repertorio historiográfico científico-académico que los toros. Eso sí, solo los toros, como hecho histórico y de mentalidades, fueron capaces de motivar, por ejemplo, la construcción de coliseos urbanos de masas impensables para su época, además de hacer florecer una cultura popular urbana, moderna y subalterna también impensable en su momento. Que algo más de peso tendría lo taurino en la conformación del acontecer y las mentalidades de su propio paisanaje, ¿no? Mientras vivimos de la excitación que provocaban los toros en la curiosidad europea y seguimos suspirando por los avisos que dejó don Julio Caro Baroja y la meritoria sucesión de sus antropologías. ¿Se imaginan que alguien hubiera sacado a los toros el jugo que E.P. Thompson o Natalie Zemon Davis le exprimieron a los hoy olvidados y timoratos *charivaris*?



JOSÉ ANTONIO HERGUETA / Cineasta

Dos cineastas y un destino taurino Rabal - Juncal - Armiñán

La creación de un personaje arquetípico es algo que rara vez sucede, en realidad, casi un milagro. Suele ser fruto de inspiración y mucho empeño, pero también de una suerte de coincidencias que consiguen fraguar, en el lugar y momento adecuado, las características de las que surge el modelo.

Es también parte del proceso esa sociedad donde el autor da en la tecla, pues ella le devuelve como un espejo la confirmación del éxito. Tras milenios de literatura, siglos de teatro y apenas cien años de audiovisual, los frutos son tan abundantes que los arquetipos posibles parecen agotados. El mismísimo Jean Luc Godard, tan filósofo como cineasta, vino a decir algo así: en Hollywood es más fácil ser creativo que en Europa, donde llevamos auestas tanta historia del arte que resulta complicadísimo inventar nada nuevo.

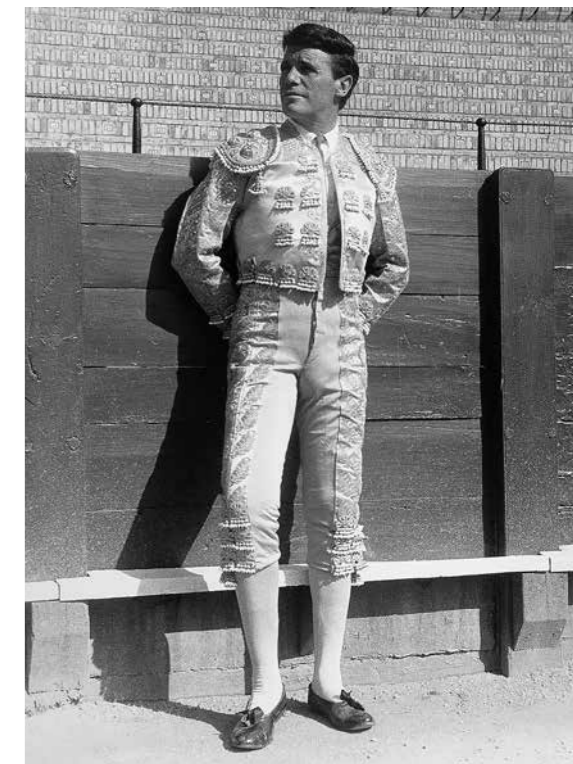
El personaje de Juncal es una de esas creaciones que, en el momento adecuado, cristalizó gracias a la personalidad de Francisco Rabal y su propia experiencia sumada al bagaje que Jaime de Armiñán cargaba en cine, tauromaquia y vida, justo cuando la televisión estaba a punto de perder esa condición de monopolio y espejo de España, como llamó Planeta (entonces editorial y no grupo) a su colección de *bestsellers* y testimonios recientes. Un encuentro de creadores que fraguó en esa forma de ver series de televisión en familia, a un capítulo por semana en el día y hora previstos, donde un hito así trascendería la pantalla para cobrar vida por las calles de Sevilla.

EL ACTOR

La pieza de toque, con su poco de azar, fue el intérprete que le dio vida: Francisco Rabal, de quien en 2026 se cumplen cien años de su nacimiento y 25 de su muerte. Tuvo desde joven una impronta particular, tanto que en seguida se convirtió en galán del cine español de los 50 y, claro, al uso de la época le llegaron papeles de bandolero, de cura, de romano incluso y, por supuesto, de torero. Es, probablemente, el actor que más veces se vistió de luces o encarnó personalidades en torno al toro: de matador, miembro de cuadrilla o ganadero¹. Casi todos los interpretó en su segunda época, la década de los 60, cuando ya se había consagrado internacionalmente. Eso sucedió de la mano de Luis Buñuel y dos películas: *Nazarín* (1959) y *Viridiana* (1960), que le hicieron apetecible para cuantos cineastas se pretendieran modernos: Leopoldo Torre-Nilson, Michelangelo Antonioni, Gillo Pontecorvo,

El personaje de Juncal es una de esas creaciones que, en el momento adecuado, cristalizó gracias a la personalidad de Francisco Rabal y su propia experiencia sumada al bagaje que Jaime de Armiñán cargaba en cine, tauromaquia y vida.

1. Rafael Azcona, *Memorias de un señor bajito*, pág. 67 (Pepitas de Calabaza, 2011).

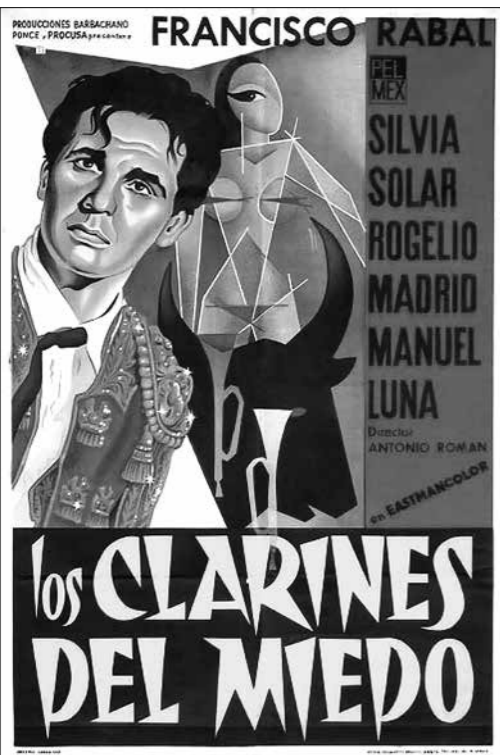


incluso Luchino Visconti y William Friedkin pensaron en él para unos personajes cargados de ambigüedad y conflictos íntimos.

En esa racha de cine vanguardista Paco Rabal apenas era llamado desde España, quizá los autores del Nuevo Cine Español lo asociaban a la iconografía franquista en que había brillado y su aura internacional –y conocido comunismo– les resultaba excesivo. Se cuenta que Miguel Picazo pensó en él para «La tía Tula» y Carlos Saura para «La caza», pero al final sólo acudió a la llamada de Juan Antonio Bardem, su socio en la productora UNINCI (con capital aportado por el Komintern), para una película taurina que había encargado la Metro Goldwyn Mayer. *A las cinco de la tarde* (1960) empezó siendo un *service*, que es como se llama a las producciones donde se trabaja por encargo (y sin derechos) pero se transmutó en coproducción para así acceder a las licencias de importación y doblaje de películas norteamericanas de la MGM, lo que de verdad daba dinero². Trabajar sobre un texto de Alfonso Sastre era lógico en manos de Juan Antonio Bardem y UNINCI, aunque complicó el resultado ante la censura y, en todo caso, redundó en escaso impacto. El público ya había visto a Rabal de luces en *Los clarines del miedo* (1958) la exitosa adaptación de la novela de Ángel María de Lera que en manos de Antonio Román quedó impecable. Inolvidables las escenas en la pensión mientras hacen tiempo para la corrida donde Aceituno, el subalterno interpretado por Rabal, comparte su desencanto con el joven novillero Filigranas, un Rogelio Madrid, como suele decirse, en estado de gracia.

Otra razón para que el cine español apenas pensara en Rabal pudo ser el boicot oficial impuesto tras el premio a *Viridiana* en Cannes, un gran escándalo para el régimen. Aun así, algunos de los principales cineastas afines sí contaron con él y es extraordinaria su relación con Rafael Gil, quien le había

Otra razón para que el cine español apenas pensara en Rabal pudo ser el boicot oficial impuesto tras el premio a ‘Viridiana’ en Cannes, un gran escándalo para el régimen.



Paco Rabal en una escena de *A las cinco de la tarde*.

Cartel *Los clarines del miedo*.

Pág. derecha:

Currito de la Cruz. Rodaje con Paco Rabal.

Currito de la Cruz. Archivo Paco Rabal.

2. Fotografías del luctuoso hecho y una detallada crónica en: https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/social/historia-esconde-instante-muerte-espontaneo-plaza-toros-albacete_1_11651225.html



Sangre en el ruedo. Paco Rabal y Ángel Teruel.

Pág. derecha:
Camino del Rocío. Paco Rabal y Arturo Fernández.

dado los primeros papeles cuando Paco era un simple eléctrico en los Estudios Chamartín. Aquel cateto de Murcia cargado de sueños y escasos conocimientos tenía talento, caía bien y puso empeño, lo que contribuyó a obrar el milagro. De la mano de Gil, Rabal dio vida a dos matadores consagrados: el Manuel Carmona de *Currito de la Cruz* (1965), cuarta adaptación del clásico de Alejandro Pérez Lugín (la novela que con permiso de Pérez Galdós más veces se habrá llevado a la gran pantalla, ya desde el cine mudo) y el Juan Carmona en *Sangre en el ruedo* (1969). Es curioso que, además del apellido, los dos personajes compartan un tormento interior a pesar del éxito y cierta dificultad con sus herederos de la que finalmente se liberan. También puede considerarse taurina *Camino del Rocío* (1966) sobre otra novela de Pérez Lugín (esta vez junto a José Andrés Vázquez) en su tercera adaptación al cine: «La Virgen del Rocío ya entró en Triana». Curiosamente vuelve a reproducir la rivalidad de *Currito de la Cruz* entre los personajes de Rabal y Arturo Fernández en esta ocasión por Carmen Sevilla, dos mundos en liza que volverán a encontrarse en la pantalla.

Este momento taurino en la filmografía de Rabal tiene un curioso eco en una película adscrita al cine más autoral: en *Los desafíos* (1969) el segmento dirigido por Claudio Guerín retrata a un matrimonio de actores interpretado por Francisco Rabal y Asunción Balaguer, su esposa en la vida real. En la

También puede considerarse taurina ‘Camino del Rocío’ (1966) sobre otra novela de Pérez Lugín esta vez junto a José Andrés Vázquez) en su tercera adaptación al cine.





La becerrada. Juncal es Fernando Fernán Gómez.



ficción ella cuenta cómo ha abandonado su carrera para impulsar la de él, algo muy parecido a lo que ambos experimentaron en vida. La cámara recorre una vitrina con recuerdos y trofeos para dejarnos ver al actor-torero vestido de luces en una foto de los títulos anteriores.

EL DIRECTOR

También Jaime de Armiñán está a punto de centenario (los habría cumplido en 2027) y su legado en televisión y cines combina una original propuesta dotada de un clasicismo narrativo capaz de atraer al público familiar y, a la vez, historias insólitas para la sociedad española del momento. Además de la conocida *Mi querida señorita* (1972), nominada al premio Oscar, son muestra de su valentía y acierto títulos como *El amor del capitán Brando* (1974) y *El nido* (1980).

Su filmografía arranca de la mano de José María Forqué, director, productor y guionista independiente que mantiene su autenticidad sin descuidar al gran público. Dirige el primer guion que firma Armiñán (junto a Ricardo Muñoz Suay y el propio Forqué): *La becerrada* (1963) sigue los avatares de una corrida benéfica para salvar el asilo de unas monjas cuyo conductor es, precisamente, un tal José Rodríguez *Juncal*.

Este primer *Juncal* estaría inspirado en un personaje real, así llamado, seguidor de toreros de los que se pretendía amigo aunque sólo fuera para conseguir entradas para la plaza. Un entrañable cantamañanas que interpretado genialmente por Fernando Fernán Gómez se ofrece a las monjas de San Ginés de la Sierra³ para asegurar grandes figuras al cartel de su corrida benéfica, aunque en realidad serán ellas las que consigan que Antonio Bienvenida, Antonio Ordóñez y Juan García Mondeño accedan a torear en una corrida que finalmente impedirá una tormenta.

«Dos años después uno de sus primeros trabajos como director es una serie para Televisión Española donde Armiñán incluye un drama taurino: el conflicto entre el matador maduro y un joven aspirante. El capítulo «El último toro» de la serie *Tiempo y hora* (1966)⁴, enfrenta a un jovencísimo Emilio Gutiérrez Caba frente al maestro José, interpretado por Francisco Piquer. En el reparto también están Irene Gutiérrez Caba como María, la esposa del torero y, en el papel de hermana que impulsa al dubitativo aspirante, Doris Coll. Algo en la escena de la habitación del hotel, esa tarde antes de la corrida, anticipa lo que acabará siendo el meollo de la serie *Juncal*. El diálogo entre el maestro, el chaval y su hermana es extraordinario, pero el broche final aún más: Armiñán funde los rostros de José y su esposa, cruzando unas frases que dirigen en off el uno al otro mientras suena una saeta. «Me hubiera gustado que uno de mis hijos me desobedeciera (para ser torero) y continuar viviendo yo en

3. Localidad ficticia pues se rodó en Sabiote, provincia de Jaén, además de Málaga (barrio de pescadores de El Palo y entorno de la Malagueta) y El Puerto de Santa María, Cádiz.

4. Emitido el 12 de junio de 1966, «El último toro» puede verse junto a otros capítulos de la serie en la plataforma RTVEplay: <https://www.rtve.es/play/videos/tiempo-y-hora/ultimo-toro/7040557/>



Escena del episodio televisivo «El último toro».

Las elucubraciones cinematográficas de Armiñán en torno al toro habían dado frutos tan diversos como ‘El juego de la verdad’ (1963), un thriller que también dirigió Forqué.

él», le confiesa el marido. El episodio acaba con una dedicatoria «a Antonio Bienvenida en el último año de su carrera».

Las elucubraciones cinematográficas de Armiñán en torno al toro habían dado frutos tan diversos como *El juego de la verdad* (1963), un thriller que también dirigió Forqué; la comedia romántico-musical *Solos los dos* (1968), dirigida por Luis Lucía a mayor gloria de Marisol y Sebastián Palomo Linares; y la inclasificable *Yo he visto la muerte* (1967), donde Antonio Bienvenida protagoniza el episodio «Blanco y oro», el más poderoso de los cuatro que componen esta suerte de documental extraordinario. Armiñán estaba ya volcando cosas vistas y oídas desde pequeño en la casa del llamado Papa Negro, el patriarca de la dinastía de los Bienvenida. En manos de su amigo José María Forqué esta película es una obra maestra que hila vida y muerte en torno al toro, sólo lastrada por el inevitable doblaje que entonces se imponía a los toreros –y muchos actores casuales– en papeles dramáticos.

EL PRIMER JUNCAL

La forja del verdadero *Juncal* surge unos años después, cuando Armiñán ya se ha consagrado como cineasta: en 1984 vuelve a proponer a Televisión Española una serie que tiene algo de Borges y Cortázar en su planteamiento. *Cuentos imposibles* son cinco capítulos que comparten algo de su planteamiento dramático y los mismos intérpretes. El último capítulo tendría, según una de las versiones oídas, un origen curioso: Sancho Gracia, cuya carrera había impulsado Paco Rabal años atrás al conocerlo en Uruguay, quiso devolverle el favor. A finales de los 70 la carrera de Rabal sufría un bajón importante: su teléfono apenas sonaba y su rostro no resultaba muy atractivo para los directores más activos del momento. Quizá asociado a otra época, el físico de Rabal se había deformado considerablemente tras dos accidentes de tráfico y una crisis personal, agravada en el rodaje de *Cabezas cortadas*

(1970), experimento dramático del brasileño Glauber Rocha que Rabal aceptó rodar (y terminar, pues a punto estuvo de abandonarlo) dada la escasez de papeles que le llegaban. Muy oportunamente Sancho Gracia hizo una llamada a su amigo Armiñán sugiriéndole que ideara algún papel para Paco Rabal. De ahí habría salido ese sexto episodio de *Cuentos imposibles*, con tema taurino y cuyo título es ya «Juncal».

Ahí está ya el torero retirado tras una cogida y múltiples fracasos sobrevive contando sus legendarias historias y dando sablazos por Sevilla. También su afán por asistir a la confirmación del hijo que abandonó con dos años y que ahora triunfa en los ruedos, aunque su presencia haga peligrar esa consagración en la Maestranza. Y finalmente la necesidad del reencuentro, el reconocimiento, perdón y aceptación, para que el hijo pueda por fin ocupar el sitio al que aspiraba (y sobre cuyo merecimiento tenía dudas) sólo cuando el padre le deje espacio mientras le da la bendición.

El éxito de la emisión (6 noviembre 1984⁵) en la entonces única cadena fue tal que Pilar Miró, directora de la RTVE, animó a Armiñán a lo que hoy se llama un *spin-off*: una serie específica con el personaje interpretado por este nuevo Paco Rabal. Las llamadas de Sancho Gracia y otros surtieron efecto y directores como Mario Camus, Gonzalo Suárez, Fernando Trueba, Carlos Saura o Bigas Luna empezaron a darle papeles que le reconectaron con el público. Era un cine español renovado precisamente por el impulso de la llamada Ley Miró, aprobada en su anterior puesto al frente del ICAA, y algunos de sus primeros éxitos ya mostraron a ese nuevo Paco: *La colmena*, *Epílogo*, *Los zancos*, *Sal gorda* o *Renacer* y, por supuesto, *Los Santos inocentes*, que le valdría la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Todo en apenas cuatro años entre 1982-85.

EL PÍCARO Y EL TORERO CLÁSICO

En ese momento dorado para Rabal y el cine español hay dos títulos aparentemente menores que no sólo no lo son, sino que añaden claves a la construcción y éxito de Juncal. Por un lado *Truhanes* (1983), una comedia del entonces joven cineasta Miguel Hermoso donde el conocido tándem Paco Rabal/Arturo Fernández, ahora maduros, compone una pareja de pícaros de distinto pelaje pero común destino. Un gran éxito que acercaría ya del todo el actor a una gran audiencia y que una década después tendría prolongación en forma de *sit-com* televisiva⁶, aunque eso sería ya en pleno fulgor de las cadenas privadas. No vayamos tan rápido, regresemos a esos años 80.

Otro cineasta muy prestigiado en ese momento gracias a su adaptación televisiva de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender, Antonio José Betancor, realiza para Televisión Española varios de los episodios de la serie *Paisaje con figuras* (1984-85). Bajo paraguas y concepto del escritor Antonio Gala, Betancor comparte realización con directores como Josefina Molina, Mario Camus, Miguel Picazo o Emilio Martínez-Lázaro, y elige a Paco Rabal y Lautaro Murúa para uno de los 12 capítulos que le toca dirigir, el dedicado a Juan Belmonte. Producido para la segunda temporada de la serie, se emite el 18 de noviembre de 1984⁷, es decir, apenas unos días después de su «Juncal» de *Cuentos imposibles* y cuando la tauromaquia no estaba tan cuestionada ni, por supuesto, oculta en la televisión pública nacional.

Este Rabal-Belmonte camina por Sevilla con aire crepuscular, repasando su vida por los escenarios más queridos al hilo de Manuel Chaves Nogales: desde el recuerdo del roce de su piel con la del toro en aquellas marismas al otro lado del Guadalquivir hasta la pistola guardada en el cajón de su despacho para el suicidio. Por escenarios y calles de Sevilla idénticos a los de «Juncal»,



Paco Rabal como Juan Belmonte en el episodio de igual título de la serie *Paisaje con figuras* (1981).

Quizá asociado a otra época, el físico de Rabal se había deformado considerablemente tras dos accidentes de tráfico y una crisis personal, agravada en el rodaje de ‘Cabezas cortadas’.

este Belmonte-Rabal ofrece un recorrido solemne y preñado que contrasta con la intensidad –pero también ligereza– del pícaro Juncal distraído con los cuerpos de las mujeres o cuidadoso con los conocidos a quienes pedir un favor. Las mismas calles, los mismos puentes, la Maestranza... todo ya estaba ahí para cargar la suerte y acabar la faena.

POR FIN JUNCAL

Tras estos ensayos, el personaje de José Álvarez *Juncal* acaba de conformarse en una fusión entre Francisco Rabal, quien se inspira en un tío suyo de Águilas (Murcia), el Chache Paco, que le acompañó en muchas andanzas incluido el accidente de coche que le rompió la nariz; y, a la vez, en las enseñanzas que Jaime Armiñán había sacado de los Bienvenida, todo lo que había escuchado y vivido en casa del Papa Negro, el paraíso de su infancia que, por amistad entre ambas familias, quedó ligada a esa saga y a la tauromaquia.

Lleno de orgullo para no trabajar, este José Álvarez no tiene problema en dar sablazos a sus conocidos repitiendo sus viejas cantinelas, prometiendo reintegrar los préstamos, o dárseles de millonario solo por ser padre de Manuel Álvarez, el hijo al que dejó con su madre 20 años atrás y que ahora da por hecho que le sacará de la miseria.

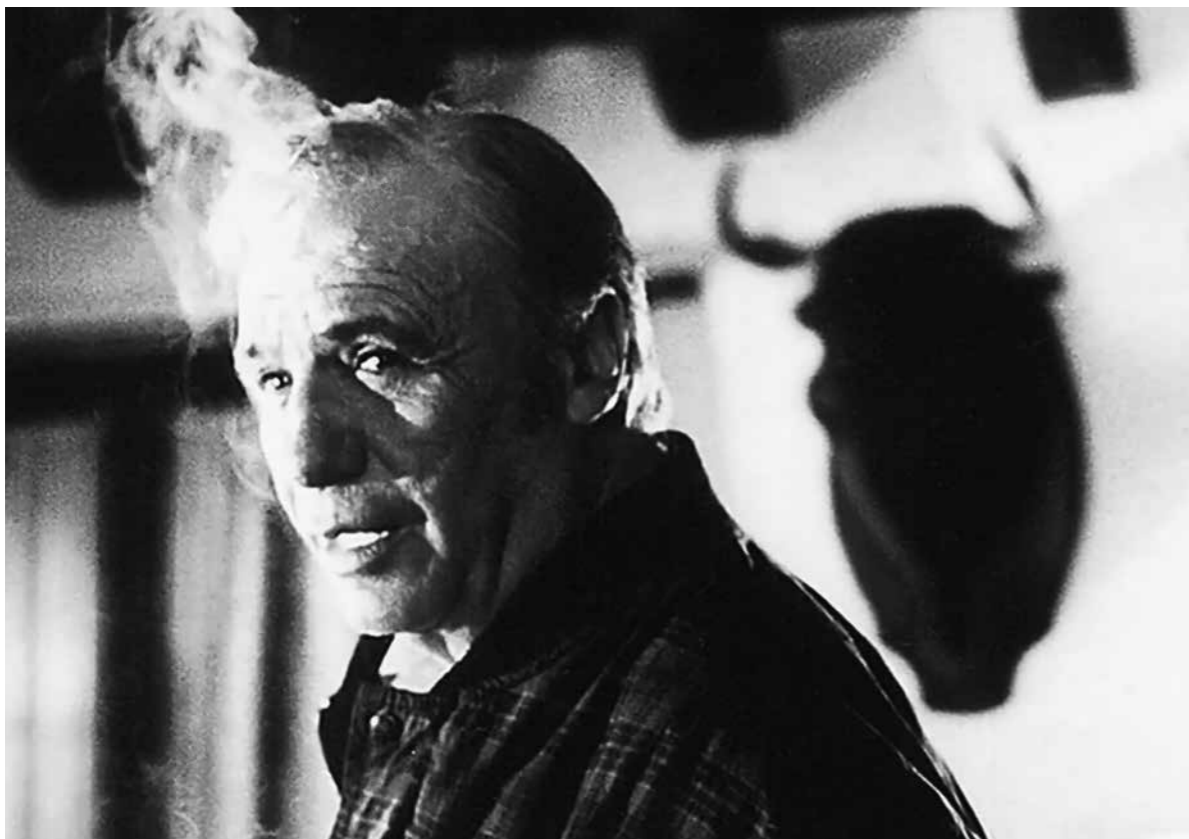
En este desarrollo del personaje y sus tramas (siete capítulos⁸ frente a 58 minutos del episodio en la serie anterior), Armiñán dota a su visionario Quijote de un Sancho que, conocedor y muy creyente de sus hazañas, se apunta a casi todas sus nuevas batallas y, sobre todo, le acoge, ofreciéndole una casa y muchas propinas. El personaje de Búfalo, interpretado por Rafael Álvarez *El Brujo* es un logro extraordinario en el proceso de humanización de Juncal, con Cristina Hoyos como esposa y Lola Flores (quien ya estaba en *Truhanes*) como suegra. Aunque ayude a compensar los delirios de Juncal, resulta

8. Emitidos en TVE entre febrero y abril de 1989, los 6 capítulos de la serie *Juncal* han sido editados en un estuche (DVD y Bluray) y también están disponibles en la plataforma FlixiOle y de forma gratuita en RTVEplay: <https://www.rtve.es/play/videos/juncal/>

5. *Cuentos imposibles* también está disponible en la plataforma RTVEplay: <https://www.rtve.es/play/videos/cuentos-imposibles/juncal/16774598/>

6. *Truhanes* (1993-94) serie emitida en Telecinco, también disponibles en FlixiOle los 26 episodios dirigidos por Miguel Hermoso y Mapi Laguna que contó entre sus guionistas con Mario Camus, Benito Rabal, Fernando Colomo, Ángeles González Sinde y Miguel Rellán entre otros.

7. La serie *Paisaje con figuras* está también disponible en RTVEplay, el capítulo «Juan Belmonte» incluido, dentro de la segunda temporada.



Paco Rabal en *Juncal*.

menos creíble la otra baza en esa humanización: Elsa, la amante belga enamorada de Andalucía, de Rainer María Rilke y del propio Juncal. Sí convence el giro de la ex-esposa y madre del Juncal-hijo para que, tras sucesivos rechazos, comprenda la bondad y generosidad del pícaro, y acabe ofreciéndole al final un desenlace feliz.

La proximidad del padre como un anticipo del conflicto que se ha de solucionar, tuerce la trayectoria exitosa del hijo. Y parece que fuera esa la clave del orgullo, el momento en que el pícaro renuncia a su botín (ya sea dinero, un

cheque o el disuadir al hijo de continuar la saga) en una honestidad que le salva. En el fondo, Juncal no es un vividor, pues no es dinero lo que quiere, incluso se percibe que cada vez que gana algo porque se deshace de todo para volver a su estado natural, que es casi espiritual. Es verdad que una profesión peculiar de fe, sin renuncia a la carne ni a las lisonjas, pero ligero como el aire, con lo que cabe en esa maleta como único equipaje.

Pudiéndolo dejar en las calles de Sevilla, donde arrancaba la historia, Armiñán se empeña en redimir a Juncal y acaba elevándolo a un rango superior, lo que le permite una

relación distinta con su hijo. Pero aún con ello fuerza un cierre asombroso: el colapso de Juncal-hijo ante el toro de la confirmación en la Maestranza. Un pánico ya anticipado en las dos producciones anteriores, que acaba empujando a Juncal-padre a tomar los avíos y completar la faena. Esta escena solo puede terminar con su vida, pues, de renovar su éxito en el momento de cobardía del hijo, no quedaría espacio para que éste continuara su carrera e

El personaje de Búfalo, interpretado por Rafael Álvarez ‘El Brujo’ es un logro extraordinario en el proceso de humanización de Juncal, con Cristina Hoyos como esposa y Lola Flores (quien ya estaba en ‘Truhanes’) como suegra.



Paco Rabal y El Brujo en una escena de *Juncal*.

inscribiera su nombre en el escalafón. Con este giro, Armiñán se asegura dos planos que son dos clásicos del cine taurino: el cuerpo del maestro en volandas por el callejón, un vuelo mágico hacia la inmortalidad, y la despedida en la enfermería (habitual en películas de toros pero también en otros géneros, como el «Ben-Hur» de William Wyler), unas últimas palabras esenciales. Claro que tras esa decisión de matar al protagonista de su creación parece que Armiñán buscaba ahorrarse la posibilidad de secuelas, y evitar que su criatura le acabara matando a él.

ESTELA Y CIERRE

Tras el éxito de *Juncal*, Armiñán preparó para Televisión Española una propuesta parecida también con Francisco Rabal: en *Una gloria nacional* el protagonista ya no es torero sino un actor venido a menos, algo que curiosamente Rabal ya había interpretado al principio de su carrera⁹. Pero en 1993 el panorama televisivo español había cambiado radicalmente y con una oferta de tres cadenas privadas los gustos ya no eran los mismos ni tampoco los hábitos de consumo: la nostalgia de Armiñán ya no gozaba de la acogida suficiente para soportar *shares* y *ratings*, las terribles mediciones de audiencia.

Su cine pertenecía a otra época y el toque nostálgico y literario que rezuma su obra, no sólo en esa etapa final, ya conectaba poco con el público de fin de siglo. En realidad, esa vocación crepuscular es marca de la casa Armiñán, su gusto por personajes solitarios, en franca decadencia y ajenos ya al tiempo en que son retratados. En el presente de la narración o bien se vuelven marginales, o llegan a ser perseguidos por resultar peligrosos a una sociedad que apenas mira ni atiende a los detalles.

Rabal también vivía un momento crepuscular muy dulce con personajes que cerraban, como él, una vida rica y llena de altibajos. Uno de ellos en un telefilme francés de ambiente taurino¹⁰. En otros, como *El evangelio de las*

9. En *La gran mentira*, de Rafael Gil (1956), el personaje que interpreta Rabal es un actor en decadencia que acabará teniendo un accidente que le marcará la cara, circunstancias que le sobrevendrían al propio Rabal años después, calcando la cicatriz ficticia con la que la vida iba a dejarle en el rostro.

10. *Sang et poussière* (1992), dirigido por Dennis Berry y ambientado en los encierros de la Camarga, Paco Rabal hace de Fernando Ortega, patriarca de una familia con mucha afición.

En el caso de Juncal, la redención del pícaro, su ingenuidad y generosidad, y el hecho de que muriera en la plaza, afianzaron el cariño de la audiencia hacia Paco Rabal.

maravillas (1998) de Arturo Ripstein y *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura, sus héroes parecen estarse liberando de las heridas que atormentaban a personajes como los toreros de *Currito de la Cruz* y *Sangre en el ruedo*, el Tempranillo, el Marqués de Bradomín, Che Guevara, el Abel en *Padre nuestro* o el César de *La hora bruja* (1986), de nuevo con Armiñán de director en otra de sus grandes pasiones: el circo.

En el caso de Juncal, la redención del pícaro, su ingenuidad y generosidad, y el hecho de que muriera en la plaza, afianzaron el cariño de la audiencia hacia Paco Rabal. La identificación con el personaje llegó tan lejos y fue tan absoluta que aún años después era saludado como Juncal por las calles de Sevilla. Junto a los autógrafos (que firmaba como tal) también estaban los reproches –hacia él y hacia Armiñán– por haberlo dejado morir cuando no le tocaba y en favor de su hijo¹¹. En realidad, como sucede con los grandes personajes, Juncal seguía vivo más allá de sus autores.

UN BROCHE FINAL

En su indiscutible habilidad para dirigir actores Armiñán sabía combinar bien los repartos, tanto en papeles protagonistas como secundarios. Esa categoría –que hoy dicen es errado llamar así– brilla en cualquier película o serie de Armiñán. En *Juncal* ni más ni menos que Fernando Fernán Gomez, Emma Penella o María Luisa Ponte. La elección de Rafael Álvarez *El Brujo* pudo surgir tras ver *El hermano bastardo de Dios* (1986), largometraje dirigido por Benito Rabal, el hijo de Paco, y es curioso que *El Brujo* y Rabal volvieran a coincidir en un esquema parecido al de *Juncal* (uno como Lazarillo de Tormes, otro el ciego) en la fallida *Lázaro de Tormes* (2000) dirigida por el propio Fernán Gómez que, por problemas de salud, acabó José Luis García Sánchez.

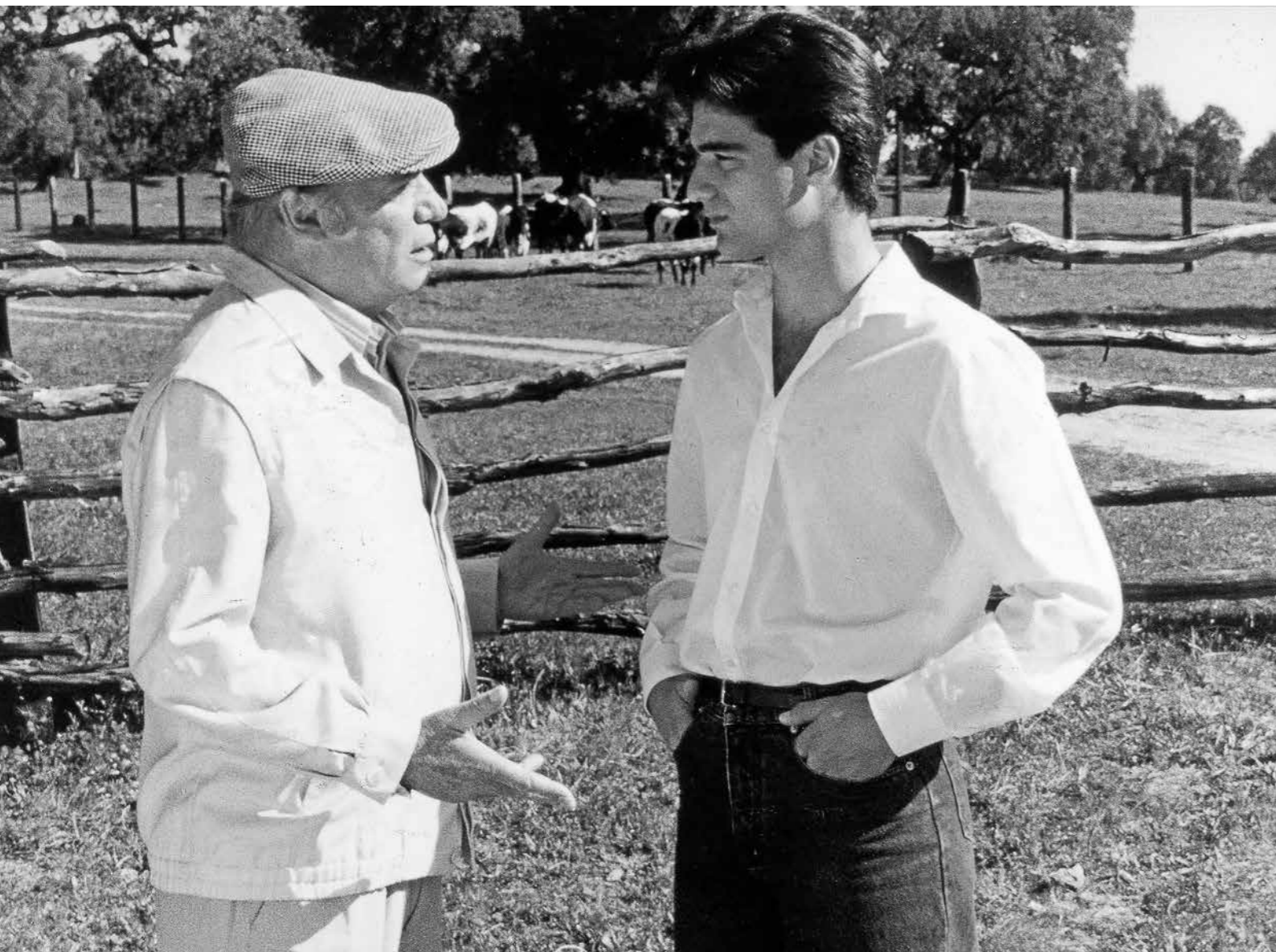
Imposible no mencionar a dos actores clave en los dos Juncal: Manuel Zarzo, el gran secundario de cine español, impecable como Bernabé, el hermano de Juncal, y Luis Miguel Calvo, un verdadero novillero que asumió el reto de interpretar al hijo del matador retirado dispuesto a perdonarle y asumir su nombre en los carteles. Calvo venía del mundo del toro y su interpretación tuvo continuidad en *Hemingway, fiesta y muerte* (miniserie de 1989 dirigida por José María Sánchez) y *Belmonte* (1995, por Juan Sebastián Bollaín), en las que interpretó, respectivamente, a Antonio Ordóñez y a Joselito.

El descubrimiento de Calvo se había producido ese mismo año en una producción diferente tras la cual estuvo también Armiñán: *Tú solo* (1984), un docudrama algo fallido del director de fotografía y gran aficionado Teo Escamilla, que quiso homenajear a los jóvenes aprendices de la Escuela de Tauromaquia de Madrid frente a los maletillas que aún pudieran quedar. Fue la primera producción de Serva Films, la empresa que montaron Teo Escamilla y Jaime de Armiñán para sacar adelante sus proyectos, y cabe destacar el logro de reproducir el aura de Juan Belmonte en la secuencia nocturna en la finca de Domingo Ortega, con aspirantes como José Miguel Arroyo, Joselito, entre los chavales que se animan a torear desnudos a la luz de la luna.

11. Anécdotas referidas por sus hijos Eduardo y Álvaro, que fueron respectivamente ayudante y auxiliar de dirección en *Juncal*, así como en otras películas de Jaime de Armiñán. Álvaro, además, ha dirigido un telefilm de temática taurina: *La soledad del triunfo* (2012).



Currito de la Cruz (1968). Paco Rabal, Arturo Fernández y El Pireo.



Juncal. Paco Rabal y Luis Miguel Calvo.

Una imagen fresca, la del joven aspirante que busca el toro en campo abierto, se contrapone al crepuscular *Juncal* con cuerpo y voz de Paco Rabal (cuya última aportación al cine fue, precisamente, una locución para una película taurina¹²), que sigue resonando en el imaginario español –y su cine– y quizá nos ayuden a superar el estremecimiento de pensar que pertenece ya a otra era.

«El último toro»

(1966, 31 min), capítulo de la serie *Tiempo y hora* (1965-67) Producido por Televisión Española. *Dirección y guion:* Jaime de Armiñán. Realización: Gabriel Ibáñez. *Reparto:* Francisco Piquer (José), Irene Gutiérrez Caba (María), Emilio Gutiérrez Caba (Lorenzo), Doris Coll (Inés), Rita Sanso (Carmen), Lola Gálvez (Socorro), Gregorio Alonso (Jesús), Ana María Ventura (Luisa), Amparo Baró (Paqui), Mari Carmen Alonso (Amparo), Antonio Queipo (Fermín), Antonio Burgos (Ignacio), C. Alonso de los Ríos, Mer Casas, Vicente Sangiovanni.

«Juncal»

(58 min, 1984) episodio 6 de la serie TV *Cuentos imposibles* (1984). Una producción de Serva Films para Televisión Española, S.A. *Dirección y guion:* Jaime de Armiñán. *Fotografía:* Teo Escamilla. *Montaje:* José Luis Matesanz. *Música:* Vainica Doble. *Decorados:* Antonio de Miguel. *Vestuario:* Gumersindo Andrés. *Maquillaje:* Ángel Luis de Diego. *Peluquería:* Consuelo Zahonero. *Sonido:* Miguel Ángel Polo. *Productor delegado TVE:* César Alonso. *Reparto:* Francisco Rabal (*Juncal*), Luis Miguel Calvo (Manuel Álvarez), Manuel Zarzo (Bernardo Álvarez), Lina Canalejas (Tere), Álvaro de Luna (actor), Amparo Baró (Fuen), Eduardo Calvo, Agustín González, Manuel Galiana, María Luis Ponte, Beatriz Elorrieta, Blanca Marsillach, Mercedes Lezcano, Lorenzo Ramírez, Emilio Segura.

Juncal

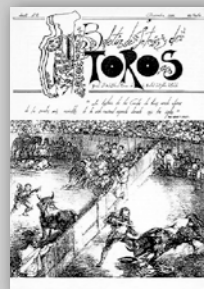
Serie para TV de siete capítulos de 55 min c/u, 1989. Una coproducción de Serva Films con Televisión Española, la Radio e Televisao de Portugal (RTP) y la alemana Beta film (en Alemania se distribuyó con el título *Der torero*). Premio Ondas para la serie (1989) y Fotogramas de Plata a Francisco Rabal como mejor interpretación masculina en serie (1990). *Dirección y guion:* Jaime de Armiñán. *Fotografía:* Teo Escamilla. *Montaje:* José Luis Matesanz. *Arte:* Alfonso Barajas. *Vestuario:* María Luis Zabala. *Banda sonora incluye el tema de cabecera por Vainica Doble.* *Productor:* Alberto Espada. *Reparto:* Francisco Rabal (*Juncal*), Rafael Álvarez *El Brujo* (Búfalo), Luis Miguel Calvo (Manuel Álvarez), Manuel Zarzo (Bernardo Álvarez), Fernando Fernán Gómez (Domingo Camprecios), Carmen de la Maza (Julia Muñoz), Lola Flores (Merche), Cristina Hoyos (Rosario), José Vivó (repcionista/Durruti), Emma Penella (Teresa Campos), María Luisa Ponte (Doña Emilia), María Galiana (Tita Sole), Julio Muñoz (Don Eduardo), Juan Antonio Jiménez (Juan Barquero), Claudia Gray (Elsa Wunderly), Asunción Balaguer (Trini), Alexander Allerson (Mariano Monteverde), Alexander Kerst (Curro Moreno).

12. *Torero, fra sogno e realtà* (2001), producción italiana escrita y dirigida por Federico Bruno con el maestro Juan José Padilla y la bailaora Cristina Hoyos entre otros intérpretes.

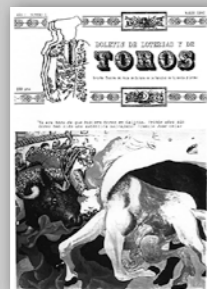
Todos los números pueden descargarse en pdf en
www.boletindeloteriasytoros.com



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



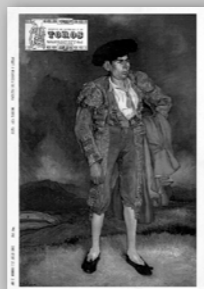
Nº0 / Diciembre 1991



Nº1 / Marzo 1992



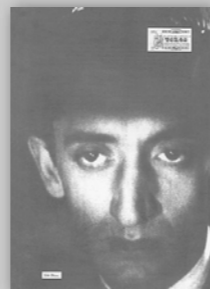
Nº2 / Mayo 1992



Nº3 / Julio 1992



Nº4 / Noviembre 1992



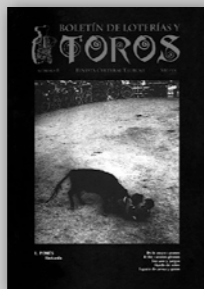
Nº5 / Marzo 1993



Nº6 / Otoño 1993



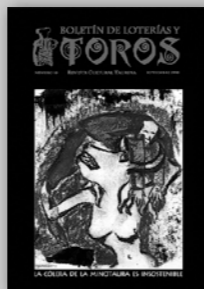
Nº7 / Invierno 1994



Nº8 / Julio 1995



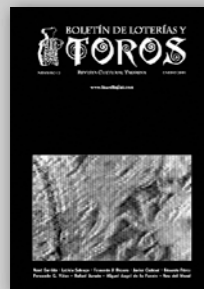
Nº9 / Mayo 1997



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



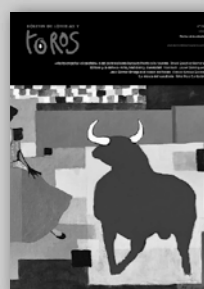
Nº21 / 2016



Nº22 / 2016



Nº23 / 2018



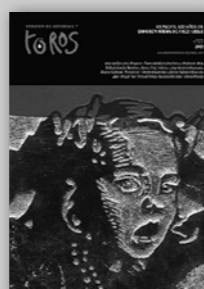
Nº24 / 2019



Nº25 / 2020



Nº26 / 2021



Nº27 / 2022



Nº28 / 2023



Nº29 / 2025



¡GRANDIOSA TROUPE!
 ¡DIVERSIÓN ASEGURADA!
 ¡CON BULA PAPAL!
 ¡EN TODAS LAS FERIAS
 DE ESPAÑA!

MORANTITOS TOREROS

IDEAL PARA SUS HIJOS, SOBRINOS, TITAS SOLTERONAS Y TITOS TATUADOS

Justo lo que necesita para quitarle de la cabeza a su hija irse de despedida de soltera, megáfono en mano, disfrazada de gamba tigre (en caso de persistir en su empeño por ridiculizarse, recomendamos llevarla de vedette al Teatro Chino de Morantita Chen).



**A ver,
la M... Aquí:**

*Morante. Un ensayo
de genealogía olímpica...*

*Morante o Morante. To be or
not to be... Morante. Reglas
litúrgicas del morantismo...*

*Morante y el ardor: ¿Qué harías
tú en un ataque preventivo de la
URSS?... Morante en Morante.*

*Congreso Internacional en memoria
de Emil Kraepelin... Morante.*

Guía de corrientes voltaicas...

*Morante y la UHF: la bilocación
catódica... Morante por Morante.*

*Autobiografía no autorizada
por Morante... Morante y las
masas. Libro de autoayuda para
antitaurinos... Morante: Del
ultraísmo a Che Guevara...*

*Morante y el gótico flamígero:
vínculos geométricos...*

*Morante y el gótico flamígero:
vínculos geométricos...*

Morante Mon Amour...

**¡Aquí está!
Manolete.**