

Papeles de la Academia

REAL ACADEMIA SEVILLANA  
DE BUENAS LETRAS



Tauromaquia  
y Cultura

Fátima Halcón Álvarez-Ossorio  
(ed.ª)



# Tauromaquia y Cultura



Fátima Halcón Álvarez-Ossorio  
(editora)

# Tauromaquia y Cultura



REAL ACADEMIA SEVILLANA DE BUENAS LETRAS

Sevilla, 2024

*Papeles de la Academia N<sup>o</sup>3*  
RASBL

Coordinadores de la colección:  
Antonio Caballos Rufino y  
Antonio Collantes de Terán Sánchez

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

Motivo de cubierta:  
El torero Joaquín Rodríguez, «Costillares» (Sevilla, 20.07.1743-Madrid, 27.01.1800)  
Grabado de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790)  
(Colección de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla).

© Real Academia Sevillana de Buenas Letras.  
C/ Abades, 14 - 41004 Sevilla.  
Tfno.: 954 225 174.  
Correo electrónico: [academia@academiasevillanadebuenasletras.org](mailto:academia@academiasevillanadebuenasletras.org)  
Web: <https://academiasevillanadebuenasletras.org/>

© Fátima Halcón Álvarez-Ossorio (editora científica), 2024.

© Por los textos, los autores, 2024.

Versión digital de la versión impresa  
con ISBN: 978-84-09-59168-8

Versión digital en <https://www.academiasevillanadebuenasletras.org/monografias/>



Licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada  
4.0 Internacional  
CC BY-NC-ND



# TAUROMAQUIA Y CULTURA

21, 22 y 23 de marzo de 2023

Dirección: Fátima Halcón

## Día 21

19.00 h Araceli Guillaume-Alonso

«Los toros: sustrato cultural en la sociedad del Siglo de Oro»

19.30 h Francis Wolff

«Los principios de la estética clásica en las bellas artes y en el toreo»

20.00 h Rogelio Reyes

«Los toros en la literatura: la dimensión poética de la fiesta»

## Día 22

19.00 h Luis Francisco Esplá

«El toreo como origen de la producción artística»

19.30 h Pilar León

«El toro: origen mítico y naturaleza sagrada»

20.00 h Agustín Díaz Yanes

«La tauromaquia y la cultura del pueblo»

## Día 23

19.00 h François Zumbielh

«Instantes de arte, arte del instante»

19.30 h Charla del torero **Pablo Aguado** con Alberto G. Troyano y Fátima Halcón

20.00 h **Clausura**

**Sede: Real Academia Sevillana de Buenas Letras.**  
Calle Abades, 14. Sevilla (Entrada libre hasta completar aforo)

Organiza:  
**Fundación de  
Estudios Taurinos**



Patrocina:  
**Real Maestranza de  
Caballería de Sevilla**





## ÍNDICE

<i>Presentación</i> .....	11
FÁTIMA HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO <i>Tauromaquia y cultura</i> .....	13
ARACELI GUILLAUME ALONSO <i>Los toros en el sustrato cultural del siglo de oro</i> .....	25
FRANCIS WOLFF <i>Los principios de la estética clásica en las bellas artes y en el toreo</i> .....	45
ROGELIO REYES CANO <i>Los toros en la literatura: la dimensión poética de la fiesta</i> .....	59
LUIS FRANCISCO ESPLÁ <i>El toreo como origen de la producción artística</i> .....	81
PILAR LEÓN-CASTRO ALONSO <i>El toro: origen mítico y naturaleza sagrada</i> .....	95

ÍNDICE

AGUSTÍN DÍAZ YANEZ <i>El toreo como cultura popular</i> . . . . .	117
FRANÇOIS ZUMBIEHL <i>Instantes de arte, arte del instante</i> . . . . .	129
PABLO AGUADO, ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO y FÁTIMA HALCÓN <i>Diálogo con un torero en activo</i> . . . . .	143
<i>Semblanzas de los autores</i> . . . . .	167

La Fundación de Estudios Taurinos, consciente de la polémica suscitada en los últimos tiempos por quienes niegan la dimensión cultural de la tauromaquia, organizó durante los días 21, 22 y 23 de marzo de 2023 un ciclo de conferencias que, bajo el título «Tauromaquia y Cultura», se celebró en la sede de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, contando con el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería. La finalidad de este ciclo era poner de manifiesto la relación existente desde los comienzos de la historia de la tauromaquia entre ésta y la cultura. Estos vínculos, evidenciados por innumerables manifestaciones literarias, arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y cinematográficas, y puestos de relieve por múltiples estudios históricos, han venido siendo analizados por la Fundación de Estudios Taurinos desde los inicios de su andadura en 1989, como lo evidencian sus iniciativas académicas y se expresa en sus publicaciones, la bianual *Revista de Estudios Taurinos* y la afamada «Colección Tauromaquias», coeditada por la Real Maestranza de Caballería y la Universidad de Sevilla.

En este ciclo, dirigido a un público amplio, tanto estudiosos del tema, como también aficionados y jóvenes, hemos querido contar no sólo con la intervención de reconocidos especialistas de distintos campos académicos, sino también con de la de los toreros, verdaderos protagonistas del arte de la tauromaquia junto con el toro, para que nos ofrecieran una visión personal del sentido de la fiesta. Las conferencias fueron pronunciadas en la sede de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, que desde el primer momento respaldó esta propuesta y en cuya colección «Papeles de la Academia», conjuntamente con la Fundación de Estudios Taurinos, se editan ahora las correspondientes Actas.



# TAUROMAQUIA Y CULTURA

FÁTIMA HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO

Prof<sup>a</sup>. Tit. de Historia del Arte

Universidad de Sevilla

Presidenta de la Fundación de Estudios Taurinos

La conexión entre la tauromaquia y varias disciplinas académicas está constatada en distintas culturas desde el mundo antiguo como puede comprobarse a través de arquitecturas, pinturas, relieves, esculturas y piezas de orfebrería que se han conservado. Durante el medioevo, a ese repertorio se le añadió un amplio elenco de fuentes escritas que han servido de referencia para analizar la tipología festiva con toros en distintos puntos de Europa, particularmente en aquellos que tuvieron relación con el mundo romano y mediterráneo. Esa tendencia ha continuado hasta nuestros días y la tauromaquia ha sido motivo de observación, estudio y análisis por parte de filósofos, historiadores y artistas que han dado sus frutos en compendios literarios e históricos y en

extraordinarias obras de arte. A partir del siglo XIX, la tauromaquia fue también objeto de atención por parte de fotógrafos y cineastas, españoles y extranjeros, llegando en la actualidad hasta los cómics.

La tauromaquia debe entenderse no sólo como el arte de lidiar un toro, sino que su contenido va más allá, incluyendo una serie de conocimientos y actividades artísticas y creativas que convergen en la corrida de toros moderna. Ortega decía que era impensable estudiar la Historia de España sin considerar las corridas de toros, pudiendo constatar que esa conexión no sólo existe desde el siglo XVIII, cuando la corrida de toros quedó institucionalizada como la conocemos en la actualidad, sino que la correlación existía desde la Antigüedad.

El culto al toro estuvo ligado a las culturas orientales y mediterráneas desde la prehistoria y Edad Antigua. Existen vestigios provenientes de culturas mesopotámicas, iraníes o europeas, siendo el más antiguo hasta el momento los toros tallados en piedras encontradas en el yacimiento de Göbekli Tepei, fechados entre el 9600-8200 a.C. La propia palabra, tauromaquia, deriva del griego. Si la presencia del toro como animal totémico y sagrado es taxativa de la antigüedad, los juegos de toros quedaron fijados en nuestra memoria desde la Grecia arcaica como puede apreciarse en las extraordinarias pinturas del palacio minoico de Knosos.

En la península ibérica, desde la época tartésica hay ejemplos de rituales y juegos con toros, así lo vemos en una placa de marfil, datada en el siglo VII a.C. y encontrada en la necrópolis de Medellín (Badajoz), en la que se representa a Melkart apuntillando a un toro en la testuz o en la forma de los altares rituales descubiertos en El Carambolo y Caura (Sevilla). Plinio (23-79 d.C.) hace referencia a juegos con toros realizados en el siglo V a.C. en los que los jinetes perseguían a estos animales hasta derribarlos, cogiéndoles por las astas. En Atenas se realizaron festivales en honor a Dionisos similares a los juegos de toros que se realizaron en la península ibérica. Los romanos conocieron los juegos de toros a través de

su relación con los griegos y queda constancia de ello a partir de la época de Julio César (100-44 a.C.) quien, tras sus conquistas en Tesalia, donde los había visto, mandó representarlos en monedas romanas. Además, durante todo el tiempo que duró la dominación romana, el culto de Mitra se difundió por el continente europeo y muchas de las fiestas con toros se realizaron en honor de estos dios, de procedencia persa. Los juegos se realizaban en los anfiteatros, bien luchando el toro contra otras fieras para medir su fuerza o contra un hombre que, a veces, utilizaba pértigas para saltarlos y esquivar.

A partir de la Baja Edad Media, existen escritos donde las referencias a juegos con toros están documentadas en la península ibérica. Desde el siglo IX hay testimonios de fiestas celebradas con toros en diversas partes de la península. Oviedo (Alfonso II Casto, 759-842) o Ávila (bodas reales), y a partir del siglo XIII hay constancia de fiestas donde se corrían toros en diversas partes de Castilla. Su popularidad llegó a tal punto que en el IV concilio de Letrán (1215) se prohibió que el clero asistiera a estos festejos por considerarlos perjudiciales para sus propias ocupaciones. Pero el testimonio pictórico y literario más relevante que se tiene de estos momentos taurómacos es el que recoge e ilustra las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio (1221-1284), en concreto la cantiga CXLIV, que hace referencia al milagro ocurrido y conocido como del toro nupcial, con ocasión de unas bodas celebradas en Plasencia.

La tauromaquia se inscribe a partir de esa época en la historia, en la literatura, en la pintura, en la escultura o la arquitectura. Por ello, tenemos noticias del surgimiento de caballeros alanceadores que hacen juegos de toros como entrenamiento para las guerras y no existió fiesta real o popular donde el toro no jugase un papel primordial. Muchos de estos ejercicios fueron realizados por la nobleza, consistentes en torneos, juegos de cañas o sortijas que, posteriormente, darían lugar al toreo a caballo y a encierros con

toros como base del inicio de la corrida reglamentada, que no llegaría hasta el siglo XVIII.

Las informaciones sobre juegos de toros serán frecuentes desde todos los ámbitos de la cultura y es relevante la variedad existente que dará lugar a una plétora de tratados relacionados con la monta, los caballos y las fiestas de toros. Algunas de ellas narran las intervenciones de la alta nobleza y, por supuesto, de los reyes, en esta tipología festiva. Destacamos el libro de Luis Zapata de Chaves (1526-1595), *Miscelánea o Varia Historia* en la que el capítulo 257 lo dedica a la descripción de justas y torneos, juegos de cañas y toros describiendo la intervención del emperador Carlos V (1500-1558) en las fiestas celebradas en Valladolid y Toledo.

Sería muy largo enumerar las referencias historiográficas de las fiestas de toros durante la Edad Moderna. A partir del siglo XVI comienzan a aparecer grabados de fiestas de toros como la representación de Jean van der Straet o Stradanus (1523-1605) de 1578. Pero será a partir del siglo XVII cuando las referencias literarias e historiográficas se incrementarán con las representaciones grabadas y pictóricas donde pueden observarse las distintas formas de los festejos. Un número relevante de estas pinturas muestran la plaza Mayor de Madrid o la de Valladolid durante la celebración de diversas tipologías festivas con toros, siendo suficientemente ilustrativas en manifestar esa variedad durante el siglo XVII, antes de dar lugar a la corrida reglamentada de la siguiente centuria. No existió en ese siglo ningún tipo de acontecimiento en la capital del reino ni en ninguna otra ciudad española o bajo dominio español en el que las fiestas de toros no ocuparan un lugar esencial dentro del desarrollo de las mismas. Una de las ilustraciones más precisas de este momento fueron las que realizaron el tratado de Jerónimo de Tapia y Salcedo (1617-1671), *Exercicios de la gínetá*, realizados por María Eugenia de Beer en 1643.

En el siglo XVIII aparecen representaciones gráficas que van mostrando la sustitución del toreo caballeresco por el toreo de



a pie, tanto en grabados como en pinturas. A ello contribuyó el pintor Antonio Carnicero (1748-1814), cuyas estampas taurinas realizadas entre 1789-1791 bajo el título *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* tuvieron una gran difusión en España y en el extranjero, y los tratados de tauromaquias aparecidos en ese momento que venían con ilustraciones, sobre todo la *Tauromaquia o arte de torear de a caballo y a pie* de Pepe-Hillo (1754-1801) de 1796 o el de Josef Daza (1720-1785) *Precisos manejos y progresos condonados...* de 1778. Sin olvidar la difusión que tuvieron los libros de viajes de los extranjeros que visitaban España, que solían incluir fiestas de toros como el de Richard Twiss (1747-1821) de 1775, el de Charles Theodore Middleton de 1777 o las estampas realizadas por David Alphonse de Sandoz-Rollin (1740-1809).

La transmisión de las fiestas de toros se expandió por todos los territorios de la monarquía hispánica, siendo notables en América y en los virreinos italianos. Del arraigo de esta práctica en América nos han llegado y nos llegan ejemplos hasta nuestros días en los que aún quedan plazas de toros en muchas ciudades iberoamericanas y donde se siguen celebrando importantes fiestas en México, Ecuador, Colombia o Perú. Y, si en algún país americano, en la actualidad, no se celebran fiestas de toros se debe a causas políticas más que a otras de cualquier índole. El caso de los virreinos italiano es diferente y, en la actualidad, solo quedan vestigios escritos y pintados.

No vamos a entrar en detalle del origen romano de las luchas entre los *venatores* y fieras de distinta especie, en las que se incluían toros, que tenían lugar en los anfiteatros romanos. De ello se han ocupado ilustres historiadores y arqueólogos españoles y extranjeros. Esa tradición de juegos con toros debió perdurar en Roma y durante la Edad Moderna se organizaron fiestas de toros de distinta índole que tuvieron lugar en los alrededores del Monte Testaccio, en la Piazza Venezia, etc. Algunas de gran relevancia como las organizadas desde la embajada española ante la Santa Sede con motivo

de la llegada de un nuevo embajador o con ocasión de cualquier efeméride real. La tradición debió seguir vigente hasta la Edad Contemporánea como se deriva del hecho de la transformación del Mausoleo de Augusto en plaza de toros. El Mausoleo de Augusto fue mandado construir por este emperador romano en el año 28 a.C. para que sirviese de enterramiento para él y su familia. De hecho, allí se enterraron todos los emperadores de la dinastía Julio-Claudia, salvo Nerón. Desde finales del siglo X, el mausoleo fue víctima de la ruina y deterioro sirviendo para distintos fines. En 1780, un empresario español Bernardo Matas lo alquiló para utilizarlo como plaza de toros, transformando parte de los jardines y de los restos que quedaban para este fin. Se creó una estructura con gradetríos de madera que posteriormente se convirtieron en una obra de fábrica con corrales para acoger a los toros que se fuesen a lidiar. La plaza estuvo vigente hasta la primera mitad del siglo XIX.

Tanto en el virreinato napolitano como en el siciliano hay referencias escritas de fiestas de toros que se efectuaron con motivo de cualquier efeméride real o por la llegada de un nuevo virrey. Es notable, cómo en la contraportada del imponente arco triunfal del castillo angevino de Castelnuovo en Nápoles se aprecia, una pintura al fresco que refleja fielmente una vista de la plaza Mayor de Madrid donde se están celebrando unas fiestas de toros. La pintura está fechada hacia 1680-1685, coincidiendo con la llegada del virrey marqués del Carpio. Pero hay noticias de fiestas de toros en Nápoles desde el siglo XVI recogidas por Gregorio Rosso en su obra *Storia delle cose di Napoli sotto l'Imperio di Carlo V* donde describe una fiesta de toros celebrada el 1 de enero de 1533, realizada a la usanza de España y en la que intervino el virrey Toledo. Pero quizá la obra que mejor ilustra las fiestas de toros del virreinato napolitano sea la escrita en 1668 por Andrea Rubino quien recopila todo tipo de fiestas taurinas (*caccia de tori*, juegos de toros, cañas reales, etc.) realizadas hasta esa época. Esas mismas

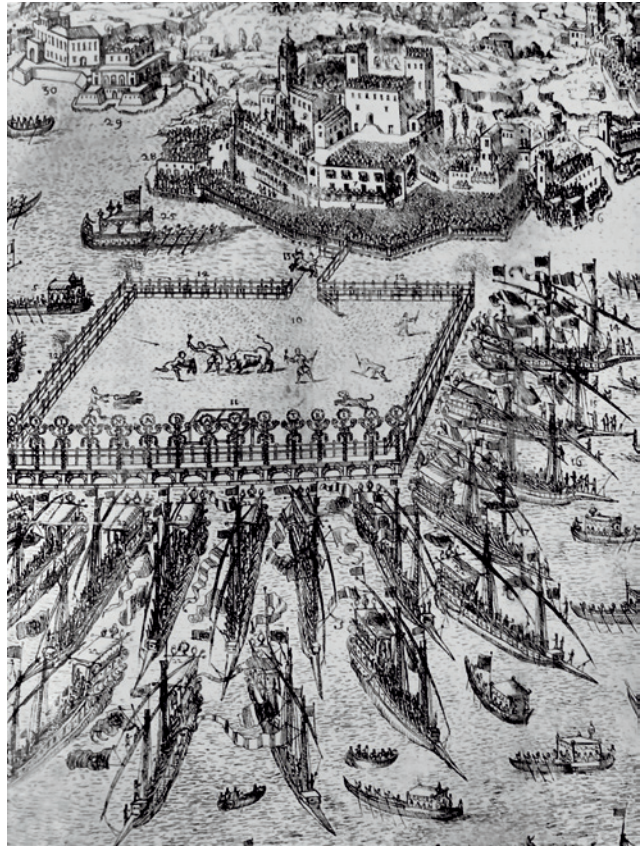


Figura 1.-  
 Federico  
 Pesche,  
*Celebración de  
 la onomástica de  
 la reina María  
 Ana en Nápoles*  
 (detalle), 1685  
 (Biblioteca  
 Nazionale di  
 Napoli).

costumbres están presentes en el virreinato siciliano y, aunque las referencias escritas y pintadas sea menores no por ello dejaron de tener importancia. Al igual que sucedió en Nápoles, las fiestas de toros se organizaron con motivo de alguna efeméride real o con la llegada de los virreyes como quedaron recogidas en las obras de algunos autores como Vincenzo Auria o Pietro Maggio.

La variedad de tipologías de fiestas de toros en la Edad Moderna podemos apreciarla en la considerable cantidad de ejemplos grabados y pictóricos por parte de autores españoles y extranjeros que nos han

quedado. Desde la pintura anónima que recoge las fiestas de toros celebradas en Benavente con motivo de la visita de Felipe el Hermoso en 1506 (conservada en el Château de la Folie), existen una gran variedad de las pinturas que reflejan las fiestas de toros en la plaza Mayor de Madrid, o en la de Valladolid, grabados como los de Emmanuel Witz (1717-1797) o los ya citados de María Eugenia de Beer (c. 1630-1652), Antonio Carnicero (1748-1814), etc., además de las pinturas de Juan de la Corte (1597-1660), Lorenzo de Quirós (1717-1789) y los más modernos de Goya (1746-1828), Delacroix (1798-1863) o Manet (1832-1883). El tema de la tauromaquia siempre ha sido y es motivo de inspiración para pintores como puede apreciarse en la cantidad de pinturas taurina del romanticismo del siglo XIX, la irrupción de Picasso (1881-1973) y el hecho de que todavía en el siglo XXI grandes pintores se sigan interesando por esta temática como podemos observar en uno de los grandes pintores actuales, Miquel Barceló (1957).

Lo mismo podríamos afirmar de la arquitectura. Desde la plaza de toros de la Puerta de Alcalá de Madrid proyectada por Juan Bautista Sachetti (1690-1764) en 1749, un importante número de arquitectos nacionales y extranjeros han participado en la planificación y dirección de plazas de toros por toda España y América. El interés por esa tipología edilicia irrumpió en el siglo XVIII, durante el siglo XIX se construyeron un gran número de plazas de toros de estética neomudéjar. Esa tendencia se fue alargando hasta comienzos del siglo XX en la que se adoptaron otros estilos y materiales. Dentro de este elenco destacamos la figura de Pablo Picasso quien en 1964 proyectó una novedosa plaza de toros para Madrid que firmó con Luis Miguel Dominguín (1926-1996) y el arquitecto catalán Antonio Bonet i Castellana (1913-1989), proyecto que incluía una cubierta para el edificio. Arquitectos contemporáneos siguen mostrando su interés por este tipo de obras como se aprecia en figuras de la categoría del arquitecto Rafael Moneo (1937) que hizo el proyecto de la ampliación de la plaza de toros de Pamplona.

Pero quizá lo más llamativo dentro de este panorama de la relación entre tauromaquia y cultura sea que llegado el siglo XX y XXI, el tema de las fiestas de toros ha seguido y sigue interesando. La dimensión universal de la fiesta en el siglo XX podemos apreciarla en la difusión que tuvo en el gran invento del siglo: el cine. Hollywood quedó fascinado con este espectáculo desde los comienzos del cine mudo.



Figura 2.- Cartel de la película *Blood and Sand* (1922), dirigida por Cecil B. DeMille e interpretada por Rodolfo Valentino (Paramount Picture).



Con anterioridad al cine americano, los franceses habían reparado en las posibilidades cinematográficas de la tauromaquia, filmando Alexandre Promio (1868-1927) una corrida de toros en Madrid en 1896 y los hermanos Lumière en Sevilla en ese mismo año. La fascinación hacia esta tradición española quedaría fijada desde comienzos del siglo XX con la figura del matador como héroe de la fiesta. Así podemos apreciarlo en alguna de las películas mudas como *Carmen* (1915) dirigida por Cecil B. DeMille (1881-1959), *Blood and Sand* (1922) con Rodolfo Valentino (1895-1926) como actor principal o la española *Currito de la Cruz* (1926), a las que seguirían las de cine hablado como *Fiesta* (1947), *Pandora y el holandés errante* (1951) con Ava Gardner (1922-1990), e incluso llegaría a Walt Disney (1901-1966) quien hizo un corto de dibujos animados *Ferdinand the Bull* (1938) que ganó un Oscar al mejor cortometraje.

A ello habría que añadir la repercusión a nivel mundial que tuvo alguna de las figuras del toreo de los años 60/70 como fue el caso de Manuel Benítez el Cordobés (1936). Los escritores Larry Collins (1929-2005) y Dominique Lapierre (1931-2022) escribieron el libro *O llevarás luto por mí* (1968) centrado en la figura del torero, que con posterioridad sería llevado al cine, *Aprendiendo a morir* (1962). Posteriormente se rodó *Chantaje a un torero* (1963), también centrada en su vida, o la película *Nuevo en esta plaza* (1966) sobre el torero Sebastián Palomo Linares (1947-2017). No podemos olvidar la película *The sun also rises* (1957) dirigida por Henry King (1886-1982) y basada en la novela de Ernest Hemingway (1899-1961). Este escritor estuvo en España entre 1959/1960 siguiendo a los toreros Luis Miguel Dominguín y Antonio Ordóñez (1932-1998) cuya rivalidad reflejó en su famoso libro *The dangerous summer* publicado en 1985. Ese interés del cine extranjero por los toros ha continuado a lo largo del tiempo como demuestra la película *Manolete* (2008) dirigida por el director Menno Meyjes (1954) con Adrien Brody (1973) encarnando la figura del famoso torero.

De igual forma, la fotografía taurina ha dejado su impronta con figuras extranjeras y nacionales que desde el siglo XIX han mostrado su interés en esta temática. El caso de la familia de origen francés, los Beauchy, sobre todo la figura de Emilio Beauchy (1847-1928) que desde los años 1880/90 fotografió plazas, toreros y lances taurinos; Luis Masson (1825-1882), instalado en Sevilla en 1850; Edward-King Tenison (1805-1878) a quién debemos una de las primeras imágenes de la plaza de toros de Sevilla; además del elenco de fotógrafos españoles como fue el caso de José Aguayo (1911-1999), Baldomero Fernández Raigón (1886-1958) o el inefable Paco Cano, Canito (1912-2016).





# LOS TOROS EN EL SUSTRATO CULTURAL DEL SIGLO DE ORO

ARACELI GUILLAUME ALONSO

Catedrática de Historia y Civilización de España Moderna  
Universidad de La Sorbona. París

**A**l hablar de «los toros en el sustrato cultural del Siglo de oro», utilizamos el adjetivo *cultural* en el sentido en que la Unesco definió el concepto de *cultura*, es decir, «... como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. [La cultura] engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.» Es decir que la *cultura* abarca los saberes, las creencias y pautas de conducta de los individuos que constituyen una determinada comunidad humana, incluyendo el modo de pensarse a sí mismos, de comunicarse y de ser conscientes de su pertenencia al grupo. En este sentido, la *cultura taurina* del siglo de Oro participaba de todo aquello que

configuraba la identidad colectiva de los pueblos ibéricos y de los reinos de España.

La idea de sustrato corresponde a las capas sucesivas que se superponen unas a otras y se refiere aquí a los estratos de prácticas taurinas diversas que se habían ido agregando a lo largo de los siglos y que al llegar el siglo XVI formaban parte del conocimiento común: referencias, costumbres, lenguaje, usos festivos y vivencias compartidas por los pueblos de la península ibérica. Hoy, por razones de espacio y tiempo, dejaremos de lado la historia taurina hispanoamericana que tiene su propia idiosincrasia.

En los ejemplos que nos ofrece la literatura clásica, las fiestas taurinas son, además de fuente de inspiración artística, reflejo de esa cultura compartida con su vocabulario y sus situaciones que no necesitaban de explicación para que cualquier lector o espectador de teatro de la época las entendiera. Muy reveladoras de esa cultura subyacente son las frecuentes alusiones taurinas, más o menos explícitas, que nos salen al paso en todos los campos de la literatura del Siglo de Oro. Los episodios taurinos son determinantes en el argumento de algunas obras. Es lo que ocurre por ejemplo en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega donde el protagonista, que ha lidiado un toro en Medina sin sufrir ningún percance, regresa al caer la noche a Olmedo para tranquilizar a sus padres, ocasión que aprovechan sus enemigos para asesinarlo en un descampado, haciendo de la circunstancia taurina un resorte dramático esencial de esta obra de teatro.

No obstante, en muchos otros casos, el asunto taurino no es el tema principal de la obra de ficción, como el propio Cossío lo subraya, sino tan solo una anécdota, una peripecia o un relato accesorio que remite a algo bien conocido de todos. Así, en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, arquetipo de la novela picaresca, va inserto en la trama principal un cuento de tema taurino-moruno, mientras que en el *Quijote* de Cervantes el caballero

y su escudero se topan en un descampado con unos vaqueros que trasladan toros y cabestros, lo cual propicia una peripecia más y otra situación de la que el protagonista sale maltrecho. En otras obras, el hecho taurino es una anécdota secundaria o una mera alusión. En la comedia de Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en la pausa festiva de la boda campesina del protagonista, labrador acomodado, se corren novillos, práctica al uso en muchas regiones, con reminiscencias de las antiguas tradiciones del toro nupcial, como lo confirma en un auto de Gil Vicente uno de los protagonistas, a modo de reproche, al declarar: «tú siempre en bodas, corriendo toros y vacas». O cuando Sancho aconseja prudencia con un refrán de su cosecha diciendo: «cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla», aludiendo a la suelta de novillos y vacas por las calles, tan populares, y cuyo peligro era menor si estaban enmaromados.

También el historiador que investiga en los archivos españoles, ya sean municipales, regionales, notariales..., civiles o eclesiásticos, encuentra por doquier alusiones a hechos taurinos en aquellos siglos XVI y XVII. Hay toda clase de noticias, en la mayoría de los casos muy escuetas, con muy pocos detalles: alquiler de balcones y ventanas, construcción de tablados, autorizaciones oficiales y poco más. En las crónicas, los comentarios: «se corrieron toros» o «se corrieron (buenos) toros y se hicieron muy buenas suertes» o «se corrieron toros sin que hubiera que lamentar desgracia alguna» y similares resultaban suficientemente informativos para el lector de entonces que sabía perfectamente de qué se trataba, aunque el investigador de hoy se queda siempre con las ganas de que le detallen esas «suertes» que se mencionan.

No obstante, procede periodizar ya que dos siglos es mucho tiempo y las fiestas de/con toros, entonces como ahora, evolucionaron paulatinamente al ritmo de los cambios sociales o políticos, de los gustos y de las circunstancias. Observaremos los aspectos

dominantes de cada uno de aquellos siglos que permitieron a las fiestas de toros organizarse, tomar arraigo y preparar el advenimiento de la corrida de toros moderna en el siglo XVIII.

### **SIGLO XVI: TAUROMAQUIAS EN LOS REINADOS DE CARLOS V (1516-1556) Y DE FELIPE II (1556-1598)**

En este siglo de renacimiento y humanismo, que los reinados de estos dos monarcas cubren casi por entero, las tauromaquias al uso podemos repartirlas en dos grandes grupos que, aunque no permanecían del todo el uno al margen el otro, sí correspondían a esferas distintas de la sociedad:

1. El legado popular y mítico.
2. El espectáculo formal en curso de consolidación.

El primer grupo —el legado popular y mítico— estaba constituido por un conglomerado de prácticas taurinas de muy diverso origen. Se trataba fundamentalmente de usos del mundo rural que también se daban en los barrios más populares y periféricos de los centros urbanos. Incluían fiestas con toros o novillos por las calles, en las plazas, o junto a iglesias y ermitas. Procedían de creencias ancestrales que todavía tenían plena vigencia en el siglo XVI, aunque a veces se hubiera olvidado el origen. Ya he aludido al toro nupcial que se corría en bodas y bautizos como una supervivencia de un rito de fecundidad, de intento de transmisión del poder genésico del toro al hombre, que había dejado una profunda huella en las mentalidades. Los toros en bodas y bautizos eran entonces una costumbre repetida sin saberse probablemente el por qué, pero eran una gran tradición. En la esfera religiosa, se hacían votos y promesas a los santos de correr toros en su honor, algo que escandalizó a los erasmistas que no se explicaban la razón de tales usos, los cuales, sin embargo, estaban profundamente arraigados

en las mentalidades. También se celebraban con toros las fiestas de santos patronos de artes y oficios, pueblos y barrios y varias advocaciones de la Virgen. Como estas fiestas emanaban del mundo rural, tenían lugar sobre todo en las festividades vinculadas a los ciclos agrarios y principalmente en el periodo de la recolección de los cereales: San Juan, Santiago, Santa Ana, San Antolín en el norte, Virgen de agosto o Natividad de la Virgen el 8 de septiembre. A todas estas fechas se agregó después, abriendo el ciclo en mayo, la festividad del madrileño Isidro Labrador, el patrono de la agricultura por antonomasia que sería canonizado en 1622 en un intento por exaltar la vinculación de la capital con su primitiva ruralidad.

Entre las fiestas taurinas populares del siglo XVI, juega un papel esencial la suelta de toros y vaquillas por las calles, destacando los toros ensogados o enmaromados, la forma de diversión taurina participativa más comúnmente compartida por todas las regiones ibéricas y una de las más antiguas. Las fiestas de los pueblos podían ser mixtas, desembocando las carreras de las calles y caminos en un coso más o menos improvisado donde se producía una especie de capea. Los jóvenes del lugar rivalizaban burlando al toro (según el término usual) al que, en aquel temprano siglo XVI, pocas veces se daba muerte. Ocurría ocasionalmente que se produjera con algún ejemplar, lo que daba lugar al día siguiente a una olla de carne de toro guisada, compartida entre los vecinos o solo entre los más necesitados o donando la carne a algún convento. Cada región, cada pueblo tenía sus propias costumbres. Cuando en 1574 el rey Felipe II ordenó realizar una encuesta por todos los pueblos y villas de Castilla, respondiendo a un mismo cuestionario de veinticuatro preguntas que describiese a cada uno de ellos en su historia, sus recursos y sus tradiciones, raro es el lugar que no cita entre sus fiestas la costumbre ancestral de correr toros. Talavera de la Reina, en Toledo, núcleo urbano de cierta entidad, pero muy vinculado a su entorno montaraz y colmenero, destaca

en su descripción por la densidad, importancia y peculiaridad de sus rituales taurinos durante el ciclo de sus fiestas denominadas «de las Mondas», a lo largo de dos semanas.

Las celebraciones en honor de la Virgen del Prado, bajo la advocación de los Desposorios de la Virgen, fiestas en las que el toro compartía con las ofrendas de leña y cera el protagonismo central, traían ecos de antiquísimos ritos paganos, probablemente de fertilidad, recuperados por un cristianismo primitivo que no dudaba en asociar la fiesta a las diferentes parroquias de la villa. Cada barrio tenía su toro, su día de la semana y su parroquia ante la cual se corrían los toros a pie, matándose algunos. El toro muerto se ponía encima de un carro con enramadas que entraba en la iglesia al son de la música, acompañado por mujeres que bailaban, antes de dirigirse a la ermita de Nuestra Señora del Prado, al exterior de las murallas, donde todavía hoy se encuentra la plaza de toros adosada al templo. Aunque Talavera presenta casi un compendio de los ritos y fiestas taurinos de aquel siglo XVI, muchos otros lugares ofrecen otros ejemplos de gran riqueza festiva y simbólica.

El segundo tipo de fiestas de toros en el mismo siglo XVI era el que podemos denominar *festejo formal*, con una liturgia cuyos cánones se iban fijando poco a poco y con características compartidas por muchas ciudades en los cuatro puntos de la península, incluida Lisboa en 1580. Se trataba de correr y lidiar toros en coso cerrado en el curso de un festejo ya muy reglamentado que presentaba en su desarrollo una jerarquía ordenada de fases y de protagonistas. La característica principal era que se trataba de espectáculos estrictamente sometidos a una autoridad (municipal, real, señorial) en los que se intentaba reducir al mínimo la dimensión popular participativa para centrarse en el toreo a caballo, ejecutado por nobles de cierta alcurnia que ponían de manifiesto su dominio de la montura y de las armas, es decir aquello que denotaba su capacidad para la guerra, característica del grupo social al que pertenecían.

En la primera mitad del siglo, en época del emperador Carlos V, los jinetes efectuaban lanzadas a caballo con el objetivo de matar al toro con eficacia y gallardía. En la esfera hispánica, la lidia a caballo había sustituido la tradición aristocrática del torneo medieval ya en desuso incluso en el norte de Europa. En estas «Fiestas de toros», según la denominación usual, aunque el protagonista central era el hombre a caballo, el hombre a pie casi siempre participaba de una manera u otra, como escudero del caballero poniendo en suerte al toro o en intermedios semi-cómicos protagonizados por plebeyos valientes que buscaban una recompensa haciendo gala de su inventiva y de su valor frente al toro.

Estos espectáculos taurinos que celebraban y ensalzaban el poder monárquico, la jerarquía social y los poderes establecidos eran fiestas suntuarias, sobre todo en el entorno de la Corte. Fueron ganando importancia a lo largo del siglo XVI hasta que se toparon con la célebre prohibición papal del papa Pío V de 1567. La bula papal recogía una extensa interdicción destinada a soldados y civiles, a eclesiásticos y legos tanto de asistir a los espectáculos taurinos como de correr toros a pie o a caballo, porque ponían en peligro la vida humana por mera diversión. Era el sentir de muchos moralistas desde siempre pero también fue por parte del papa una decisión de carácter político frente al monarca más poderoso de la cristiandad. Felipe II adujo que era un ejercicio necesario para preparar a la nobleza española a la guerra y además alegó que las fiestas de toros estaban en la sangre de los españoles. No obstante, la prohibición se respetó en general y los espectáculos taurinos no se autorizaron durante cerca de diez años. Cuando Felipe II contrajo nupcias con Ana de Austria, en plena prohibición, solo se toleraron toros enmaromados por las calles de varios lugares y en Madrid el sucedáneo fue soltarlos con cascabeles y cencerros. En la plaza principal (no se había construido todavía la plaza Mayor), hubo juego de cañas en el que los nobles hicieron alarde

de riqueza en su vestimenta y séquito y de su destreza lanzándose cañas unos a otros, lo que no implicaba gran riesgo. Pero en 1575, el papa Gregorio XIII atenuó considerablemente la prohibición de su predecesor rindiéndose al argumento de Felipe II de que sus reinos «sacaban provecho de correr toros». En 1580, el propio monarca acudió a varios espectáculos en Lisboa de los que dejó sus impresiones en la correspondencia con sus hijas.

Precisamente de 1580 es un ejemplo literario revelador de la importancia que los juegos y las fiestas de toros revestían para el hombre español de quinientos. Se trata de un romancillo de Luis de Góngora de inspiración popular, el cual a pesar de su sencillez tuvo gran éxito, muchos imitadores y una larga descendencia. Este romance del joven Góngora nos revela un poeta muy alejado aún de su culterana y adusta imagen barroca. La voz poética es la de un niño que se dirige a su hermana María con el diminutivo de «hermana Marica».

Hermana Marica,  
mañana, que es fiesta,  
no irás tu a la amiga  
ni yo iré a la escuela.  
Pondráste el corpiño  
y la saya buena,  
cabezón labrado,  
toca y albanega,  
y a mí me pondrán  
mi camisa nueva,  
sayo de palmilla,  
media de estameña;  
y si hace bueno  
traeré la montera  
que me dio la Pascua



mi señora abuela  
 y el estadal rojo  
 con lo que le cuelga,  
 que trajo el vecino  
 cuando fue a la feria.  
 Iremos a misa,  
 veremos la iglesia,  
 darános un cuarto  
 mi tía la ollera.  
 Compraremos de él  
 (que nadie lo sepa)  
 Chochos y garbanzos  
 Para la merienda;  
 Y en la tardecica,  
 En nuestra plazuela,  
 Jugaré yo al toro  
 Y tú a las muñecas...

El niño explica la excepcionalidad del día de fiesta, sin escuela, niños y niñas con el atuendo de los domingos, la misa, las chucherías que comprarán con la propina de la tía y su forma de ocio (que subrayo en cursiva): «En nuestra plazuela, jugaré yo al toro y tú a las muñecas». Y en las doce estrofas siguientes sigue evocando lo que será la tarde del día de fiesta, en la que Marica jugará con sus primas, la madre tocará las castañuelas y unas bailarán y la otra cantará mientras él se fabrica una librea de papel, teñida con moras, se hace un penacho con las plumas del gallo, se sube a su caballito de palo y va en busca de los otros chicos del barrio haciendo corvetas, para jugar cañas con ellos desde sus caballos de juguete.

Este romance de Góngora, el poeta cordobés del que por lo demás sabemos que era muy aficionado a los toros, nos presenta una escena que podríamos calificar de costumbrista de un día

de fiesta por la mañana y por la tarde, con el espacio reservado a los toros en los juegos de los niños. Se evocan ambas tradiciones taurinas, el ancestral enfrentamiento individual a pie entre el hombre y el toro (aquí el niño y su toro imaginario) y, después, el juego colectivo con sus amiguitos, a caballo, es decir imitando el caballeresco juego de cañas, que generalmente iba asociado al espectáculo taurino aristocrático. El romance resume con sencillez la impronta taurina en las mentalidades del quinientos y subraya el rasgo fundador de todas las tauromaquias: el hombre y el toro frente a frente.

### **SIGLO XVII. FIESTAS DE TOROS EN LOS REINADOS DE FELIPE III (1598-1621), FELIPE IV (1621-1665) Y CARLOS II (1665-1700)**

Tradicionalmente, se ha considerado que el siglo XVII fue, de manera fundamental, un siglo de toreo a caballo porque es el que mayor huella ha dejado en escritos laudatorios y lisonjeros, encumbrando a nobles de alta y mediana nobleza con ocasión de grandes conmemoraciones. Sin embargo, también en aquel siglo la tradición taurina vigente se distribuye —simplificando mucho— en dos categorías, con grandes interferencias entre ambas y que desembocaban muy a menudo en espectáculos mixtos:

1. El espectáculo taurino caballeresco y barroco
2. Las fiestas de toros populares

A la muerte de Felipe II en 1598, que no fue pródigo en fiestas en los últimos años de su reinado, con el ascenso al trono de su hijo Felipe III y el inicio de la privanza del duque de Lerma, los nuevos tiempos comenzaron bajo el signo de la fiesta cortesana. Don Francisco de Sandoval y Rojas había entendido perfectamente el papel que podían desempeñar las fiestas suntuarias en el ánimo del joven monarca y de su entorno, cansado de la tristeza de los

últimos años del reinado de su predecesor. El entonces marqués de Denia y después duque de Lerma puso en marcha su táctica de seducción del joven rey, empezando inmediatamente con un viaje a sus tierras del reino de Valencia. Allí organizó fiestas de toros, pero como la oligarquía local carecía de la tradición de toreo a caballo de la nobleza castellana, los espectáculos resultaron muy poco vistosos. No obstante, en los años siguientes, los jóvenes nobles de cualquier región fueron adquiriendo pericia ante el toro montando a la jineta, modalidad que había desplazado la monta a la brida, como el rejoneo había sustituido la antigua lanzada. Los estribos cortos de la monta a la jineta facilitaban las piruetas de los caballistas y contribuían a dar vistosidad al espectáculo. Además del juego de cañas donde siempre había imperado, esta modalidad de monta de origen moro se impuso igualmente frente al toro.

Los primeros años del reinado de Felipe III, con los incesantes viajes de su corte itinerante, permitieron extender el auge del toreo a la jineta por diversos territorios españoles, incluidas las zonas rurales. Valladolid en 1605, con los fastos barrocos por el nacimiento del futuro Felipe IV, marcó el cénit del toreo a caballo que prosiguió su andadura y su auge en Madrid, culminando en 1618 en la villa de Lerma con otro hito del rejoneo ejecutado por la más alta nobleza. No obstante, en Lerma, con asistencia de lo más ilustre de la Corte, las diversiones taurinas campesinas y populares tuvieron también su espacio, al margen de la plaza mayor, en particular en el despeño de toros en el río Arlanza.

Con la llegada al poder de Felipe IV en 1621, y de su valido el conde duque de Olivares, consumado jinete como lo había sido Lerma, las fiestas de toros aristocráticas imperaron durante algunos años en la plaza Mayor de Madrid y de otras ciudades españolas, en conmemoraciones diversas de victorias, bautizos, cumpleaños reales o visitas ilustres como la del príncipe de Gales en 1623 y la del cardenal Barberino unos años después. No obstante,

ya hacia 1630, el noble de alcurnia fue abandonando sus empeños taurinos, conformándose con hacer alarde de magnificencia y de pericia a caballo en el juego de cañas, rodeado por un elevadísimo número de lacayos vestidos con suntuosas libreas. Una nobleza media, urbana, con ganas de medrar le remplazó, concedora de la afición tremenda del monarca que sentía menoscabo de su persona en la resistencia por parte de muchos grandes nobles a torear y a poner en peligro la vida y la montura. Los rejoneadores eran entonces a menudo miembros de la milicia, otras veces personajes peculiares de orígenes diversos y algunos provenían del mundo del caballo, legándonos interesantes tratados. Fueron figuras habituales en muchos festejos, toreado en sustitución de la alta nobleza. Incluso en las muy aristocráticas fiestas de inauguración del palacio del Buen Retiro, en 1633, hubo gran alarde en los juegos de cañas, pero muy poco toreo a caballo y en las de San Juan de 1634 solo intervinieron hombres a pie —un grupo de portugueses, una suerte de forcados— provocando desagrado en el monarca que suspendió el espectáculo. Verdad es que la nobleza que se negó entonces a torear también lo hizo como rechazo a Olivares, a su autoritarismo y a su política. Los toros siempre han tenido una dimensión política.

Aun así, hubo todavía grandes fiestas taurinas caballerescas en aquel siglo, en particular en la plaza Mayor de Madrid y en presencia del rey, a pesar de la negativa a autorizarlas durante varios años por razones políticas o militares (secesión de Cataluña y de Portugal en 1640, derrota de Rocroi en 1643) o por acontecimientos luctuosos (muerte de la reina Isabel de Borbón en 1644, muerte del heredero Baltasar Carlos en 1646). Una de las Fiestas taurinas reales más brillantes en época de Felipe IV, fue la de San Juan de 1648, celebrada el 1 de julio. Eran años difíciles, con guerras incesantes en Europa, pero con anterioridad el mismo año, en una tentativa por suscitar el entusiasmo colectivo al anuncio del próximo enlace del rey con



Figura 3.- Anónimo, *La plaza mayor de Madrid durante una fiesta de toros regia*, c. 1664 (Madrid, Museo Municipal).

su sobrina doña Mariana de Austria, última esperanza del monarca para dar un heredero al trono, se había programado en mayo, para San Isidro, una gran fiesta taurina en la plaza Mayor. En este primer espectáculo del año se echaron en falta toreros de alcurnia:

Aliviados los lutos del penoso sentimiento que se tuvo a la temprana muerte de Baltasar Carlos, heroica sucesión de aquestos reinos, y publicados los casamientos del rey nuestro señor, hubo grandes fiestas congratulándose todos de las dichas que esperaban de tan gran suerte. Corriéronse los toros que esta corte dedicó perpetuos a la devoción de su patrón el gran Isidro en el más florido mes del año de 48. Fueron buenos. Y sabiendo los Grandes el gusto que Su Majestad tuvo en verlos y que se lograra con ventajas, si hubieran salido al campo algunos caballeros, en los de san Juan siguiente prometieron entrar a su juego el galán Almirante de Castilla, el bizarro duque de Uceda,

y el brioso andaluz, marqués de Priego, con el acertado en todas ocasiones Diego Gómez de Sandoval...

Este escrito, publicado por Alenda y Mira (*Relaciones de solemnidades y fiestas públicas...*) subraya precisamente que al rey le gustaban los toros, máxime si actuaban los Grandes de Castilla, los cuales fallaron aquel día, pero se comprometieron a hacerlo por San Juan. Otro autor, citado por Francisco López Izquierdo, explica algunos pormenores de la misma tarde, entre los cuales llama la atención la descripción de la suerte de matar a pie:

Ayer hubo toros que se corrieron por la fiesta de San Isidro, patrón desta villa. Fueron buenos... Huvo dos solos de a caballo con rejones que hicieron muy aventajadas suertes... A uno de estos caballeros, habiéndosele acabado los rejones a la última suerte que hizo, que fue excelente, viéndose sin rejón saltó del caballo, y echando mano a la espada y revolviendo la capa al brazo, le acometió al toro por tres veces y le dio tan buenas cu-chilladas en el pescuezo que luego cayó en tierra...

La fiesta siguiente, celebrada un mes más tarde por San Juan, con aristócratas de gran renombre a caballo para complacer al rey, se nos figura como una especie de retorno a un pasado añorado en el que el triunfo del noble frente al toro era una metáfora de las victorias españolas en los campos de batalla de Europa. Toreó lo más granado de la nobleza y se han conservado cierto número de escritos encomiásticos en alabanza a los lidiadores, aunque considerando el género literario no podemos tomarlos exactamente al pie de la letra. Una carta de Antonio de Oviedo y Herrera, con fecha del día siguiente, que cita Alenda y Mira en sus *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas*, nos ofrece un relato sin duda bastante ecuánime:

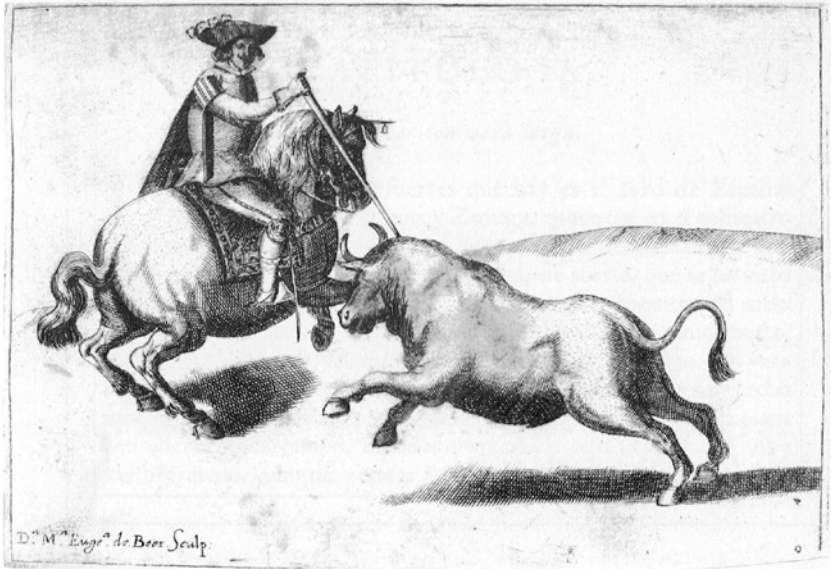


Figura 4.- M<sup>a</sup> Eugénia de Beer, *Caballero ejecutando la suerte del rejón*. (Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la Gineta*, Madrid, 1643).

...fue la mejor fiesta que habemos visto en muchos años. Toreó el almirante de Castilla muy bien con el rejón y con la espada; metió cien lacayos muy bien vestidos y un lacayuelo; mató un toro un caballo que le había dado el rey que fue el mejor que había en la caballeriza, que llamaban el Mantuano, y el segundo caballo en que entró era Valdepeñas, un caballo del señor marqués de Liche, el mejor que han parido las yeguas de la facultad y sacó una cornada de la cual le ha dado un accidente que los albéitarres no le dan de vida más que de aquí a mañana. Ha sido gran desgracia porque le daban cuatro mil ducados por él antes que se le hubiera prestado al almirante. Entró el primero y así que hizo su acatamiento al rey, entró el marqués de Priego con otros cien lacayos muy lucidos y un lacayuelo. Anduvo muy bien con el rejón y la espada, tuvo muchos caballos buenos. Luego entró por una puerta el duque de Uceda con otros cien lacayos y un

lacayuelo también muy bien vestidos y al mismo tiempo entró por otra parte Diego Gómez de Sandoval, hijo del conde de Saldaña con otros cien lacayos vestidos de muy buen gusto con dos turcos muy lucidos por lacayuelos y entrambos anduvieron muy bien con el garrochón y la espada. Entraron luego don Francisco Lasso, primer caballerizo del señor don Juan de Austria y gentilhombre de su cámara, con un lacayuelo muy bien vestido, y amo y criado anduvieron bizarros y hicieron famosas suertes; el otro era don Fernando de Caravajal que es tan desgraciado que cayó al primer toro como suele. El otro fue un portugués a quien llaman Barrabás. El otro fue don Diego de Padilla. Han muerto cinco caballos y están mal heridos hoy siete, pero a cada toro andaban las espadas en blanco. La fiesta fue tan aventajada que dudo mucho que se pueda hacer otra tan grande para cuando venga la reina.

Podemos hacer varias observaciones: primeramente, que participaron grandes nobles con excepción de los tres últimos jinetes, en particular el portugués apodado Barrabás. También notamos que, junto a gran número de lacayos a caballo vestidos suntuosamente para el alarde, siempre figuran uno o dos *lacayuelos*, jóvenes criados que hacían las veces de subalternos a pie y que se lucían a la par que sus amos. Es lo que subraya otro autor:

Fue la mejor fiesta que hemos visto en muchos años. Toreó en Almirante de Castilla muy bien con el rejón y con la espada... Entraron luego don Francisco de Lasso, primer caballerizo del Sr. Juan de Austria y gentilhombre de su cámara, con un lacayuelo muy bien vestido, lindo toreador de a pie, y amo y criado anduvieron bizarros e hicieron famosas suertes.

También observamos que fue una hecatombe de caballos. Los tiempos estaban cambiando y el hacer del torero en el coso también. Ya no bastaba con quebrar rejones montando a la jineta:



plebeyo, lacayo e incluso caballero echaban pie a tierra. Las razones eran muchas y la carestía de los caballos, con necesidad acuciante de ellos en los numerosos frentes de guerra en Europa, no era la menor. En la tarde de San Juan, en una fiesta taurina a la antigua usanza, murieron cinco caballos y quedaron otros siete malheridos, uno de ellos —Valdepeñas— valorado en 4.000 ducados.

Después, en la última parte del reinado de Felipe IV, entre 1650 y 1665, y en época de su sucesor, se produjeron en la plaza Mayor de Madrid numerosos espectáculos mixtos con intervención creciente de individuos o de grupos, venidos de otros lugares donde se criaban toros y que tenían sus propias tradiciones (de Talavera y de los Montes de Toledo y alrededores de Madrid, pero también de Navarra y de Aragón). Estos hombres banderilleaban y toreaban a pie, dando muerte al toro en una clara tentativa de profesionalización de su hacer. Algunos repetían en festejos sucesivos. En la segunda mitad del siglo, ya bajo Carlos II, las corridas puramente caballerescas se redujeron considerablemente aumentando el número de plebeyos que toreaban a pie, tanto en las fiestas madrileñas como en las de otras ciudades y pueblos. Debido a la situación personal del monarca y la general del reino, el número de Fiestas Reales en la Corte descendió muy considerablemente dejando gran margen a la iniciativa popular en los festejos.

A la inversa, en el mundo rural se había producido, en las últimas décadas del siglo XVI y en las primeras del XVII, una «contaminación» de los gustos urbanos y cortesanos en las tradiciones campesinas. Una vez más Talavera de la Reina nos ofrece el ejemplo más fehaciente de esta tendencia. El Concilio de Trento había incidido en costumbres muy antiguas heredadas de ritos paganos, prohibiendo lo que consideró como excesos. No entraban ya los toros muertos en las parroquias ni las mujeres cantándoles y aunque se seguía toreando a pie delante de algunas iglesias,

en otros barrios se hacía a caballo. Y en la plaza principal, la plaza del Pan, solo actuaban caballeros con sus monturas y obligación expresa de matar al toro. Todo el rito fue evolucionando y el coso anexo a la antigua ermita de la Virgen del Prado fue cobrando importancia y recuperando gran parte del espectáculo taurino de la fiesta de las Mondas al mismo tiempo que se perdía la memoria del mito que las había generado.

Es curioso comprobar que, cuando en la Villa y Corte los festejos evolucionan modernizándose y tendiendo a dar al torero a pie mayor protagonismo y un papel serio, las fiestas de otros lugares —y algo muy parecido ocurre en América— fomentan el toreo caballeresco más clásico, ejecutado por la nobleza provincial. Pero, a pesar de todo, se atisban rasgos de toreo a pie en todo tipo de espectáculos que tomarán después elementos de algunas suertes de corte popular para ir configurando hacia mediados del siglo XVII, el futuro toreo moderno.

Pero la conclusión que se impone y que hoy nos interesa es evidenciar la impronta taurina que marcó la cultura colectiva de los siglos XVI y XVII, bien fueran tradiciones populares de muy largo recorrido histórico, heredadas de tiempos pretéritos o un espectáculo de raigambre aristocrática que iba evolucionando al mismo tiempo que la sociedad que lo albergaba para desembocar a mediados del siglo XVIII en la corrida moderna, a la que aportó en un hilo conductor ininterrumpido, un saber taurino de largo trazo y una elaborada liturgia.

## BIBLIOGRAFÍA

ALENDA Y MIRA, Jenaro (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

GUILLAUME ALONSO, Araceli (1994): *La tauromaquia y su génesis: ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos*

*XVI y XVII / Naissance de la corrida: rites, jeux et spectacles taurins en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.* Bilbao: Laga.

- GUILLAUME-ALONSO, Araceli (2003): «Tauromaquia para un rey: la fiesta de toros en la inauguración del Buen Retiro», en Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (coords.), *Fiestas de toros y sociedad*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 283-302.
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli (2010): «Las fiestas de toros en el Madrid crepuscular de Carlos II. Crónica de una evolución imparable», *Revista de Estudios taurinos*, 28, pp. 81-109.
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli (2016): «El caballero, el toro y el príncipe», en Fátima Halcón y Pedro Romero de Solís (eds.), *Tauromaquia: historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 21-33.
- GUILLAUME-ALONSO, Araceli (2020): «Correr y lidiar toros en Talavera de la Reina (siglos XVI y XVII)», en César Pacheco (coord), *Ñoselito y Talavera, Cien años (1920-2020)*. Talavera de la Reina: Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, pp. 15-47.
- LOPEZ IZQUIERDO, Francisco (1993): *Los toros en la plaza mayor de Madrid. Documentos*, (edición prologada y revisada por Rafael Cabrera Bonet). Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos.



# LOS PRINCIPIOS DE LA ESTÉTICA CLÁSICA EN LAS BELLAS ARTES Y EN EL TOREO

FRANCIS WOLFF  
Catedrático de Filosofía  
École Normale Supérieure, París

¿Es la corrida de toros un arte? Esta pregunta no tiene mucho sentido: la corrida de toros es, sin duda, muchas cosas, y mucho más que un arte. Pero es seguro que el *toreo*, sí, es un arte. Es un arte de *performance*, como decimos hoy en día. Pero también es un arte en los dos sentidos clásicos del término, sentido débil y sentido fuerte: en el sentido débil, es un arte en el sentido de un saber hacer técnico permitiendo producir una obra adecuada a su función; y en el sentido fuerte de la palabra, el *toreo* es un arte en el sentido de que, entre sus criterios de éxito, entran necesariamente criterios estéticos.

## LA REVOLUCIÓN BELMONTINA

En esta comunicación, voy a mostrar más exactamente que el toreo es un arte nacido junto con las artes modernas pero que responde a los criterios estéticos clásicos.

Este arte tiene un inventor: Juan Belmonte. Y tiene una fecha de nacimiento. Pongamos que el 11 de abril de 1913 en Madrid, cuando encadena un saludo con el capote de cinco verónicas ligadas con los pies anclados a tierra, sin enmendarse. El público enloquece. Lo imposible se hace posible, el sueño está ahí, en la arena. En general para cualificar esta ruptura, hablan de «la revolución belmontina».

¿En qué consiste esta ruptura histórica? Andrés Amorós la resume así:

torear sobre los brazos, y no sobre los pies, como hasta entonces era habitual; en acompañar al toro con la cintura: así se realizaban las suertes con una nueva plasticidad. La estética predomina ya sobre el dominio de la fiera. Ha nacido el arte de la tauromaquia en el sentido estricto del término.

De esta forma se describe habitualmente la revolución belmontina. Se explica las consecuencias: la creación de un arte. Pero no se explica sus causas ni su fundamento. Vamos a intentar hacerlo. La verdad es que se trata de una revolución misma, porque las innovaciones de Belmonte se impusieron como reglas del arte de torear desde entonces —se convirtieron en cánones hasta hoy. Pero ¿por qué?

¿Será porque imponen nuevos criterios, denominados estéticos, los cuales van a dominar el toreo, de aquí en adelante? Falso. Es falso primero, porque los criterios estéticos, como la elegancia de las actitudes, la perfección de los adornos o la calidad en la ejecución de las suertes, siempre habían sido esenciales en la valoración taurina y no [lo] han sido más después de Belmonte que

antes: la oposición entre los partidarios del Combate y los partidarios del Arte atraviesa todo el siglo XIX; no hay nada más que recordar las críticas que sufría Cúchares por parte de los puristas. Es falso, también, porque basta con mirar fotos o vídeos de Joselito y de Belmonte: la suprema elegancia aristocrática, la desenfrenada improvisación, la continua efusión de la gracia, es José; sin embargo, el criador del arte del toreo, es Juan.

Lo esencial del belmontismo no es primeramente estético. Juan Belmonte es el fundador de un arte, denominado el toreo, pero de ninguna manera porque privilegió la estética en detrimento del combate, es decir, la ejecución de los pases en detrimento de su finalidad. Porque nunca jamás ningún arte se fundó sobre principios estéticos, es decir, puramente formales. Para entenderlo, hay que ver que todo arte clásico tiene una finalidad, una función. Y que nunca, en ningún arte, puede separarse la estética de la función. La regla de todo arte, y en particular del arte que inventó Belmonte y que Ordóñez recogió, es que la forma debe expresar y, por así decirlo, rematar el cumplimiento de la función. ¿Qué función?

## **LA BASE DE LA REVOLUCIÓN BELMONTINA**

Pues bien. En los principios, o sea, en el siglo XVIII, la única función de la lidia era la muerte del animal. Los lances con el capote se empleaban nada más que para desplazar al toro y los pases de muleta solo servían para la preparación de la estocada. Las suertes de capa o de muleta tenían una única finalidad: esquivar la cornada. Se necesitaba conducir al animal para evitar ser cogido. Así, la acometida natural era privada de su propia función: matar. El objetivo del hombre era finalmente detener al toro, por tanto, poner fin a su natural asalto.

A partir de los años 1830, como se comprueba leyendo las crónicas del siglo XIX, aparece una segunda función de la lidia y

de las diferentes suertes: el dominio del adversario. Esta función se convertirá gradualmente en central, hasta el punto de convertirse en la finalidad casi única del toreo: dominar al toro. La muerte del toro no se vuelve «secundaria». Pues ella misma se hace suerte, «suerte suprema»: es el gesto por excelencia que atestigüa, mejor que todos los que le han precedido, el dominio absoluto del hombre sobre el animal. Ya no se domina al toro para poder quitarle mejor la vida; es todo lo contrario; se mata para poder demostrar la dominación total que se ha adquirido sobre el adversario.

Desde que los pases de capa o de muleta se utilizan para probar el dominio del hombre, la embestida natural, en vez de ser lo que debe ser evitado, se transforma en un elemento útil para el toreo. En lugar de ser lo que hay que evitar, se convierte, por el contrario,



Figura 5.- Juan Belmonte atento al desarrollo del segundo tercio. (Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Serrano).



en lo que hay que provocar. En lugar de ser lo que impide la realización de la función (matar sin ser cogido), la embestida se convierte en lo que permite la realización de la función: transformar la arrancada natural en algo humanizado para mostrar su dominio sobre el animal. El torero debe servirse de la embestida para volverla contra sí misma. Así se domina al animal, obligándolo a actuar contra su propia naturaleza, es decir, conduciendo su natural acometida, de la manera y al ritmo que decida el torero.

Bien. Lo que pasa es que, antes de la revolución belmontina, la forma y la función estaban separadas: por un lado, la forma (elegancia, belleza de la ejecución de las suertes), por otro, la función (dominación del adversario). A partir de Belmonte, y en el toreo de todos los grandes artistas del toreo, la forma y la función corren parejas: las dos se funden, se hacen una: la forma estética sirve y realiza por ella misma la dominación. ¿Como? Para entenderlo, podemos dar la palabra al protagonista a través de la prosa de su famoso biógrafo Manuel Chaves Nogales: «Me convencí entonces de que en la lidia (...), lo primero es parar. El que sabe parar, domina. De aquí mi técnica del parón como dicen los críticos».

De esta técnica se obtiene el arte de Belmonte: provocar la arrancada del toro sólo en cuanto esté parado, delante de él, cerca de él, frente a él, y, por tanto, dentro de [lo que era denominado] «su» terreno; y citar al pitón contrario [con el fin de] provocar la arrancada, que será conducida por el brazo desde el principio hasta el final y así podrá ser armonizada y templada con su acometividad. Así es como se deduce la famosa trilogía: «parar, templar y mandar» (Manuel Chaves Nogales, *Juan Belmonte matador de toros*, Alianza Editorial, t. 1, p. 63).

Eso es el arte nuevo que nace en 1913: el toreo. Desde entonces, y hasta hoy, en el bello gesto, el bello pase, la bella serie, la bella faena (no en el sentido de la elegancia de los movimientos o de

brillantes arabescos), ya será imposible distinguir lo que es funcional (que expresa la omnipotencia del hombre) de lo que es ético (valiente, arriesgado, comprometido, conquistado en el combate contra el riesgo de la herida y la amenaza de la muerte), y de lo que es estético (medido, armonioso, necesario, magnífico).

Nuevo arte, como he dicho. Arte moderno. Pero obedeciendo a cánones clásicos. Para entenderlo mejor, hay que abrir un paréntesis sobre esos cánones clásicos de las bellas artes tradicionales, de su historia, de su crisis, volviendo a un hecho muy importante para entender el nacimiento del arte del toreo: su fecha: 1913. Que, al mismo tiempo, es una fecha que marca una ruptura muy importante en la historia de las bellas artes.

### **1913: CREPÚSCULO DE LAS ARTES CLÁSICAS, NACIMIENTO DE ARTES NUEVAS**

1913, el año de la «revolución belmontista en el toreo», simboliza el punto de inflexión del arte moderno. En 1913 se inauguró la Exposición Internacional de Arte Moderno, el Armory Show de Nueva York. Fue también el año en que Proust comenzó a publicar *En busca del tiempo perdido*, que rompe con la narrativa clásica haciendo que la acción gire en torno a la conciencia del narrador y no del mundo. Poco antes, Kandinsky y Mondrian inventaban la abstracción rompiendo irreversiblemente con la función clásica de la pintura: la representación. Al mismo tiempo, Schoenberg y su escuela inventan la atonalidad, rompiendo también con la función clásica de la música: apoyar el canto y provocar la danza con sus melodías y ritmos.

La transición a lo moderno es una especie de retorno reflexivo de la función a su propia forma. El arte visual deja de representar las cosas, el mundo, las personas, representa las condiciones mismas de la representación. La pintura abstracta no es el fin de la

representación, es el principio de la representación de sus propias condiciones: colores y formas. En lugar de pintar lo que se ve, la pintura muestra lo que permite pintar, pinta la propia pintura, el rojo, el blanco, las líneas, los cuadrados, los círculos, como se ve en Kandinsky y Malevitch.

En la música atonal, en lugar de oír la necesaria continuidad melódica de las notas, se oyen las notas mismas, las notas distintas de la gama cromática, es decir, las condiciones de toda melodía posible. En la pintura, formas y colores ya no se ensamblan en objetos visibles, en la música, notas o silencios ya no se unen según las leyes de las expectativas armónicas. No hay más unidad predecible en la sucesión de sonidos de la música atonal que figuras reconocibles en el lienzo abstracto. El arte narrativo, en lugar de contar las mil historias del mundo, cuenta la conciencia reflexiva del narrador como en Proust y en Joyce.

Pero, lo más importante es eso: al mismo tiempo, nacen nuevas artes recuperando los cánones clásicos y obedeciendo a ellos, en el lugar dejado vacío por las anteriores. A partir de ahora, será el papel de la fotografía representar a las personas y las cosas del mundo. El cine, por ejemplo, se encargaría de contar historias. Griffith codifica la sintaxis narrativa: montaje alternado, campo contra campo, *flashback*, etc. Y en estas nuevas artes nacidas del modernismo, como en todo arte clásico, «la forma sigue a la función», por utilizar el eslogan del arquitecto de Chicago Louis Sullivan —pero la arquitectura siempre es más o menos «clásica», en el sentido de que la forma nunca puede ser totalmente independiente de la función: habitar. (Es, como en el toreo, dominar). Estas nuevas artes como la fotografía o el cine, deben obedecer a los cánones clásicos, para cumplir su función: representar las cosas o contar las historias. Por eso, reinventan para sí mismas las condiciones de la representación (mostrar, contar) y la estética clásica que deriva de ella: equilibrio, armonía, unidad en la variedad, etc. Para las artes

clásicas, la estética es siempre una consecuencia, nunca un fin. La regla suprema, la repito, es que la forma debe expresar y, por así decirlo, realizar la función.

Con Belmonte, pasa lo mismo. Inventa un arte nuevo en 1913: el toreo. La belleza resulta del perfecto cumplimiento de la función. Es una consecuencia necesaria de la dominación. El toreo es un arte moderno nacido como los otros en 1913 pero con las reglas clásicas de las artes nuevas (fotografía, cine, etc.): la fusión de la forma estética con la función, la dominación del toro.

### **PARÓN Y PUNTO FIJO**

Volvamos al arte de Belmonte. El parón le permite unir la estética del gesto con la función del pase. Con el parón, Belmonte consiguió encontrar un punto fijo en el toreo: la posición del torero antes del pase. Ahora bien: la noción del punto fijo es una exigencia de cualquier arte clásico, y uno de sus cánones.

Todo arte necesita un punto fijo que sirva de punto de referencia para la representación: pensemos en la unidad de *acción* dramática, punto fijo del teatro, teorizado en la Antigüedad y continuado en la época clásica. En la pintura es el punto de fuga. Cuando en el Renacimiento la pintura pasó a ser un arte autónomo, hubo que encontrar un medio técnico para hacer entrar el espacio en el plano (el cuadro) o, mejor dicho, para dar la ilusión óptica de la tercera dimensión utilizando solo dos dimensiones. La invención de la perspectiva responde a ese problema creando esa apariencia para el espectador fijo de la ventana vertical del cuadro. El punto de convergencia de las líneas paralelas, llamado «punto de fuga», era el correlato objetivo (es decir, dentro de la misma representación) de la necesidad de la fijeza del observador. La constitución del arte en su pura función representativa entrañaba que un sujeto dado tuviera una visión total, la más objetiva posible, de lo representado.

Pero el caso más claro, o por lo menos más análogo al toreo, de la necesidad del punto fijo, es este otro arte del tiempo y del movimiento que es la música. El problema que se plantea a la música es la transposición, en cuanto al tiempo, del problema que se planteaba a la pintura en cuanto al espacio. ¿Cómo representar en el decurso musical la dimensión que falta al tiempo en el que se expresa? El plano carece de una dimensión, la tercera, por lo que hay que hacerla entrar en el cuadro. Y la linealidad del tiempo musical carece de una dimensión, la permanencia. A la invención de la perspectiva en pintura corresponde la invención de la tonalidad en la música. En la música es necesario un punto de referencia fijo, la tónica, que sigue dejándose oír implícitamente, para un oyente dado, en todo momento del decurso musical, según las leyes de la atracción de la tonalidad. Por ejemplo, para que haya un efecto melódico, para que todas las notas sucesivas sean oídas como formando un único proceso, hay que suponer o imaginar que sean todas oídas en relación con una nota de base. En cualquier pieza sencilla, y en cualquier pasaje musical de una pieza más compleja, hay un sonido de altura fija que se oye de forma constante —más bien, generalmente, se da por oído. Esta altura constante sirve como «sonido de referencia» cualitativo, o como lo he llamado en mi libro sobre la música el «sonido director». Las notas sucesivas del discurso musical se escuchan en su relación con este sonido director y se comprenden, por así decirlo, como sus variaciones accidentales. Así se resuelve, en el decurso mismo de la música, el problema de la permanencia. Aunque la música sea fugaz, el oído dispone de un asiento fijo, la tónica, hacia el que tiende en todo instante el decurso.

Lo mismo ocurre con el toreo, desde que se constituyó en arte y en particular en arte del movimiento. Aunque el pase, el lance, sea fugaz, el ojo o el oído disponen de un punto fijo, el parón del torero. La conquista del arte por Belmonte fue para el toreo la



Figura 6.- Juan Belmonte instrumentando un bello natural. (Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Serrano).

conquista de «su» punto fijo, un punto cada vez más fijo. Fue en primer lugar el punto fijo durante el pase, el mantenimiento por el torero de una sola posición durante la unidad de un asalto del toro... (punto conseguido con Belmonte en 1913). Después vino la conquista del punto fijo durante una serie de lances o de pases, que fue una búsqueda ininterrumpida desde Belmonte (con sus etapas principales en Chicuelo, Manolete, Paco Ojeda, José Tomás). Y hay también la tendencia asintomática, pero constante, del toreo a acercarse a su punto ideal: el mantenimiento en un solo punto durante toda la faena.

Pero el parón, como explicó el mismo Belmonte, no tiene solo una vertiente estética, sino que tiene una vertiente funcional. Como el punto de fuga y la tónica: ellos permiten dar una unidad

estética a la representación y al mismo tiempo permiten representar más y mejor lo representado. El punto de fuga permite al espectador percibir la dimensión de la profundidad espacial, allende los límites del plano; la tónica permite al oyente captar la continuidad temporal más acá de la sucesión de las notas.

Del mismo modo, la inmovilidad del torero en el parón permite percibir el dominio que ejerce sobre la embestida del toro, al convertirla en el único elemento móvil de su relación. La dominación de uno sobre el otro se manifiesta de forma tanto más evidente cuanto que uno (el dominante) está inmóvil y el otro (el dominado) está condenado por él a moverse (en vano). El segundo da vueltas sin fin en torno al otro. El dominio es una relación: la representación del dominio, en un arte del movimiento, debe mostrar qué límite máximo puede alcanzar dicha relación entre dos seres móviles: cuando uno puede, desde un mismo punto fijo, pasar a ser la causa única del movimiento indefinido del otro y así hasta la muerte, entonces la diferencia entre ellos es infinita. Y cuanto más alcanza el hombre la inmovilidad, mientras que correlativamente el animal se ve puesto por él en movimiento desde esa inmovilidad misma, más poderosa es la representación del dominio, conforme a las exigencias del arte. Entonces el punto fijo ocupado por el hombre inmóvil, en el centro del círculo de la embestida, e incluso a veces en el centro del ruedo de la plaza, es la imagen de la posición de un dios todopoderoso que mueve el mundo en torno a sí y le ofrece, así, la vida durante un tiempo antes de disponer de su muerte.

Sin su búsqueda, inquieta e ilimitada, de un punto fijo, no se podría ver el toreo como un arte del movimiento. Con esa condición el torero podrá aparecer más evidentemente como el amo del movimiento de la embestida del toro.

## EL PRINCIPIO DE ARMONÍA

Hay un segundo principio de las artes clásicas, es uno que se percibe mejor en las artes visuales, de manera particular en la pintura. Es un principio que los teóricos de los siglos XVII y XVIII, como Leibniz, han definido como principio de perfección o de armonía que es más o menos el siguiente: el máximo de variedad compatible con el máximo de orden. De que resulta la unidad perceptible de un composición visual o plástica. O dicho en términos dinámicos: el máximo de efectos resultantes del mínimo de causas. Y de esos dos principios racionales resulta la belleza clásica. Y en particular la *belleza* del toreo belmontista y post-belmontista.

La creación de belleza, en el toreo, no es prerrogativa de los llamados toreros artistas. Desde Belmonte, es el efecto estético buscado más o menos por todos los toreros, por más guerrilleros que sean, porque todos los toreros, o casi todos, son post-belmontistas. Eso, puedo probarlo. Ahora mismo.

Busquemos en internet con Google imágenes con la palabra clave *bullfight*. Esto es lo que obtenemos:



Figuras 7 y 8.- Bullfight (Google). Dos imágenes de bellezas distintas; una se basa en el colorido de la fotografía (<https://www.bullfightticketsmadrid.com>) y la otra es la belleza en un lance de Morante de la Puebla ([www.abc.es/cultura/toros](http://www.abc.es/cultura/toros)).



¿Son bellas estas imágenes?

Hay que distinguir entre dos sentidos de la pregunta: ¿son bellas fotografías? o ¿son representaciones del bello toreo? Alguien que nunca haya visto una corrida de toros puede juzgar que algunas de estas imágenes son bellas. Que, incluso, tal o tal de ellas podría ganar un premio de fotografía: por la composición de la imagen, por la oposición de formas, por el contraste de masas.

Pero el aficionado, en cambio, torcerá la nariz: para él, ambas imágenes son representaciones de un toreo feo. Por el contrario, mire una u otra, vemos la unión de la función (dominio sobre la embestida) expresada por la mayor economía de gestos, el máximo de efectos sobre el toro con el mínimo de gestos, de espacio, de movimientos, del torero, tanto más juzgamos que el toreo es bello.

Ahora bien. Vamos a concluir. Vamos a ver la realización contemporánea del belmontismo y del parar, mandar, templar. Veamos esta última imagen. Veámosla desde un punto de vista técnico: el dominio sobre el toro. El torero está frente al toro. Ahora el toro embiste y el hombre, ligeramente de tres cuartos, espera inmóvil a media distancia en el terreno que ha elegido. Ha citado al toro y recoge los pitones en su muleta ligeramente adelantada. El torero domina esta violenta embestida que consigue canalizar, ralentizar y conducir, lejos, muy lejos, contrarrestando la embestida natural del toro. A fuerza de «humillar», el toro se ve obligado a frenar y, siguiendo la curva del engaño, curva su propia trayectoria que continúa muy por detrás del hombre. Domino absoluto.

Volvamos a la misma imagen desde un punto de vista ético: el valor del torero. El toro roza los tobillos del torero cuando este baja la mano, la tensión es máxima. Es justo antes de que la tensión de la suerte va a convertirse en relajación. Compostura impassible del aguante; vergüenza de la abnegación; autocontrol de sí mismo; lealtad y sinceridad de la postura. Valor absoluto.

Volvamos a ver el mismo pase natural de un punto de vista estético. Pero esta vez, en lugar de fijarnos en los pitones y en la manera en que el engaño conduce la embestida, fijémonos en los dos cuerpos, en las masas de su relación, en el ritmo de su movimiento, en las líneas que el hombre dibuja con el animal. Percibimos cómo esos valores estéticos se funden con las virtudes morales y técnicas. La impassibilidad del torero era el signo de su valor, ahora la vemos como la verticalidad inmutable del hombre opuesta a la horizontalidad en movimiento del animal. Del contraste entre estas dos masas nace la belleza, porque la armonía surge de la oposición y de la falsa simetría de los contrarios. El parón ya no significa la abnegación ni el dominio del hombre, sino que se convierte en una cualidad estética: la elegancia de una posición natural, que parece sin esfuerzo, contrasta con la violencia del animal. Tal es la belleza clásica que nace naturalmente de la simplicidad de los caminos. Todo parece fácil, obvio, necesario, como en una sinfonía clásica. Belleza absoluta.

# LOS TOROS EN LA LITERATURA: LA DIMENSIÓN POÉTICA DE LA FIESTA

ROGELIO REYES CANO  
Catedrático de Literatura Española  
Universidad de Sevilla

Uno de los ámbitos culturales más vinculados a la fiesta de los toros es, sin lugar a dudas, el mundo de la creación literaria, atraído, al igual que el de la pintura, por la enorme fuerza dramática de la corrida, por el *pathos* colectivo vivido en los tendidos de las plazas y por el colorido y pintoresquismo que por lo general acompañan al sentido sacrificial de una fiesta que, a ningún artista, sea de la palabra, sea del pincel, puede dejar indiferente. De ahí que los toros, una vez codificados como verdadera fiesta pública, pasados ya los tiempos más primarios y salvajes de la caza y el acoso a campo abierto de la fiera, despertaran el interés de los poetas y escritores tanto españoles como extranjeros, y que sea del todo imposible, en el plazo de tiempo concedido a esta conferencia, intentar siquiera enumerar la extensa nómina de autores

que nos han dejado su testimonio escrito sobre ella. Pretenderlo sería reducir esta charla a un simple catálogo de nombres, cosa que naturalmente no voy a hacer.

Para poder decir algo sustantivo sobre la relación entre toros y literatura me voy a centrar, tomando como referencia la historia literaria española, en algunos momentos estelares en los que esa relación ha sido más intensa, de mayor altura estética y de mayor impacto social, y no solo lo escrito a favor de la Fiesta sino también en contra, pues un signo de la pasión con que los españoles han vivido siempre el fenómeno de los toros ha sido, paradójicamente, el mismo antitaurinismo, que en algunos momentos ha adquirido el carácter de verdadera cruzada, cuando no ha tenido que soportar la misma inquina de nuestros gobernantes.

Atendiendo a esos dos polos de la controversia, nos podremos hacer cabal idea de hasta qué punto la fiesta de los toros ha estado presente en el curso de los siglos —en su favor o en su contra— en el imaginario de nuestros mejores escritores y en la actitud receptiva de un pueblo que ha encontrado en los textos literarios —tanto en verso como en prosa, y hasta en el mismo teatro— la confirmación de su apego al ritual de la corrida y a su pasión inmarcitable por los juegos de toros, santo y seña, más allá de la fiesta en los ruedos, de una secular relación con el toro que hoy sigue todavía viva en medio del buenismo animalista al uso, de la actitud obtusa o acomplejada de la clase política y del cerrilismo anti-español del nacionalismo rampante y populista. El conocido dictamen de Antonio Machado —que contabilizaba nueve cabezas que embisten por solo una pensante— se hace hoy presente, paradójicamente, en el ataque irracional a una fiesta que hace de la razón su virtud más esencial, patente en la liturgia de la plaza, en la cabeza clara que se necesita para no romper la geometría de la faena. Al servicio de esa lucidez que toda lidia exige, veremos desfilar el testimonio de tantos hombres de pluma como se han

acercado a esa dimensión intelectual de la fiesta y también a la grandeza antropológica que la misma encierra, alegoría del vivir mismo del hombre sobre la Tierra.

Los toros escenifican a lo vivo el sentimiento trágico de la vida, un imperativo que no caducará nunca por mucho que el hombre de hoy se empeñe en enmascarar el hecho cierto de su muerte. Ese alegorismo radical de los toros es, de todas las notas de una corrida, la más honda y veraz, la más impactante, y por ello mismo la más valorada por los escritores más lúcidos y los poetas más esenciales.

Trasvasada a la literatura, esa alegoría que enfrenta al hombre con su propia muerte se proyectará —por poner solo dos muestras muy señeras— en textos de tanta elevación trágica como *El caballero de Olmedo*, en el que Lope de Vega escenifica la lucha de don Alonso Manrique con el toro como un augurio más de los que anuncian su trágico desenlace; o en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, en el que Lorca eleva al torero a la condición de héroe que trascenderá su misma muerte. Esa capacidad que la creación literaria tiene para eternizar las aventuras humanas y librarlas de la acción destructora del tiempo es la que ha salvado tantas veces del olvido una fiesta en sí misma fugaz y transitoria, pues nada hay más efímero, más perecedero que una faena, que apenas surge, se esfuma para siempre y solo queda en la retina de los espectadores. Como afirma el poeta Francisco Brines, gran amante de la fiesta brava, «la tauromaquia es un arte [que] a medida que se hace, se desvanece». Pues bien, La literatura viene a fijar ese milagro de dominio o de estética en el rigor de un texto en prosa o en la musicalidad de un poema. Es, en ese sentido, una gran aliada del mundo de los toros.

Aunque las alusiones a las fiestas de toros aparezcan ya en los textos medievales (prosificaciones del *Cantar de Mío Cid*, *Poema de Fernán González*, *Cantigas* de Alfonso X, etc.) como una costumbre que se daba tanto en la España cristiana como en el territorio dominado por los musulmanes, los primeros elogios no

aparecen propiamente hasta el Siglo de Oro, cuando ya la corrida está asociada al poder de la nobleza y a la heroificación del caballero como encarnación del valor frente al toro en la doble faena del desjarrete o el empleo del rejón. En las plazas mayores del reino de Castilla, a veces en presencia del mismo rey y su corte de damas, el caballero había de demostrar la superioridad propia de su clase. Es sin duda el primer ejemplo de heroificación literaria del torero —en este caso todavía en el ámbito aristocrático— que más tarde, a partir de la Ilustración y sobre todo en la época romántica pasaría, como nos ha expuesto Alberto González Troyano en un libro ya clásico, a la clase llana, al hombre del pueblo que a través del toreo asciende en la estimación social.

Pero volviendo a nuestro Siglo de Oro, don Alonso Manrique, que ya en su apellido llevaba la nota de dignidad nobiliaria que el autor de las *Coplas* otorgaba a su padre el maestre don Rodrigo, alancea toros en la plaza de Medina en presencia del mismo rey y de la dama de sus amores. En un lance apretado y falto de arrojo, su rival amoroso, don Rodrigo, está a punto de ser cogido, y es salvado por don Alonso en medio del ridículo general: «Cayó don Rodrigo» —grita un hombre». / ¡Afuera! —grita don Alonso, llegando resuelto al toro en su caballo. Y otros espectadores de la corrida agregan: «¡Qué valientes cuchilladas! / ¡Hizo pedazos el toro!». Aunque ese descrédito público en que ha puesto a rival le cueste después la vida

De noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo

su sentido heroico de la vida («nobleza obliga») le impulsará a afrontar todos los peligros. Y el correr toros estaba entre los

paradigmas de ese ideal heroico que la literatura del Siglo de Oro resalta una y otra vez. Baste este episodio —dada la brevedad del tiempo— como ejemplo señero de esta heroificación.

La primera heroificación literaria de un torero a pie la encontraremos en la época ilustrada, cuya muestra más señera es la «Canción» que Nicolás Fernández de Moratín le dedica «A Pedro Romero, torero insigne». La Ilustración, con sus resabios antitaurinos y su afición a la polémica, fue, sin embargo, el momento en el que la corrida se codifica y ordena, alejándose ya del toreo caballeresco y encumbrando a los hijos del pueblo llano que accedían al olimpo taurino. El poema de Moratín, escrito en sonoros endecasílabos y heptasílabos a la manera de las odas de nuestro Siglo de Oro, eleva al rondeño Pedro Romero a una dimensión clásica, comparándolo con Aquiles, con Jasón y con otros héroes mitológicos y asimilándolo a un atleta de la Grecia antigua. En la arena del coso madrileño se planta, intrépido, el «gladiador ibero» nacido en «la áspera Ronda»;

el vencedor circense,  
lleno de glorias que la fama canta.

hasta que cae el toro a sus pies rendido:

hasta que mira al golpe poderoso  
el bruto impetuoso  
muerto a sus pies, sin movimiento y frío,  
con temeraria y asombrosa hazaña  
que por nativo brío  
solamente no es bárbara en España.

Frente a la acusación de fiesta bárbara frecuente entre los europeos y otros ilustrados españoles, Moratín, desde su prestigio

intelectual, rompe ya esta lanza en favor de los toros como emanación del carácter español. Abrirá así la lista de poetas que en los tiempos modernos abogarán sin complejo alguno por la legitimidad de la corrida.

Ya sin esa dimensión clasicista, la fiesta de toros adquiere su mayor atención literaria primero en la poesía romántica y más tarde en la novela realista, que exaltará la figura del torero como hijo del pueblo llano, convertido en héroe literario del mismo modo que siglos atrás se había hecho con la clase nobiliaria. Ahora el torero, de extracción social muy humilde, irá escalando los peldaños de la profesión hasta desclasarse y codearse con la aristocracia de la sangre o del dinero.

El ejemplo más notorio fue la novela *Sangre y arena*, publicada en 1908 por Vicente Blasco Ibáñez, un texto que gozó de gran impacto internacional ya que fue objeto de varias versiones



Figura 9.- Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena* (Filmoteca Española).



cinematográficas, entre ellas una muda, en 1922, protagonizada por Rodolfo Valentino, y otra sonora, en 1941, por Tyrone Power y Rita Hayworth. Fue el precedente de otra novela muy difundida y también llevada al cine en varias ocasiones: *Currito de la Cruz* (1921), obra del escritor madrileño Alejandro Pérez Lugín, que incide igualmente en la pobre extracción social del torero que la protagoniza.

En la misma línea naturalista del novelista valenciano hay que destacar, ya en los años treinta del siglo pasado, las «Novelas del campo andaluz» del sevillano José Más, autor de *Luna y sol de marisma*, donde describe con los mismos acentos naturalistas la vida y la crianza del toro de lidia, exaltado como el animal más bello de la creación en medio de un paisaje trágico. Es ya una muestra de la heroificación del toro al margen de su destino en la plaza, el tótem de los campos de España.

Más reticente a la fiesta fueron por regla general los autores del Regeneracionismo y del 98, que vieron tantas veces en el taurinismo uno de los «vicios» tópicos de esa «España inferior, zaragatera y triste» de Antonio Machado. Ni Azorín, ni Baroja ni el mismo Unamuno mostraron entusiasmo por la corrida, y el caso de Antonio Machado fue ciertamente especial, ya que en el curso de su vida fue adoptando ante los toros posiciones muy diferentes. En sus años jóvenes ejerció la crítica taurina junto a su hermano Manuel, firmando los dos con el seudónimo de Cabellera y emocionándose con las faenas de *Bombita* y de Reverte. Más tarde, ya en sus años más regeneracionistas, arremetió contra la «España de charanga y pandereta» que ponía una vela a Frascuelo y otra a la Virgen, una España que «embiste más que piensa», la de «ese hombre del casino provinciano» que había visto a Carancha matar recibiendo aquella memorable tarde en la plaza de Madrid, o la de don Guido, el señorito urbano que solo amaba el «humo de los altares» y la «sangre de los toros».

Y, sin embargo, ya en los años finales de su vida, cuando escribe el *Juan de Mairena*, su visión de la fiesta adquiere tintes más hondos. Reflexionando sobre los toros, el viejo maestro de la Escuela Superior de Sabiduría Popular dijo una de las cosas más nobles que se han dicho sobre la personalidad de un torero:

Y un matador, señores —la palabra es grave—, que no es un matarife, esto menos que nada, ni un verdugo, ni un simulador de ejercicios cruentos, ¿qué es un matador?, ¿un espada, tan hazañoso como fugitivo, un ágil y esforzado sacrificador de reses bravas, mejor diré de reses enfierecidas para el acto de un sacrificio? Si no es un loco —todo antes que un loco nos parece ese hombre docto y sesudo que no logra la maestría de su oficio antes de las primeras canas—, ¿será, acaso, un sacerdote? No parece que pueda ser otra cosa.

El destilado más radical del antitaurinismo de los regeneracionistas y de los hombres del 98 fue, sin la menor duda, la postura de Eugenio Noel, que protagonizó una auténtica cruzada contra la fiesta sobrada de exageraciones y llena de paradojas y contradicciones. Hombre de personalidad egocéntrica y con un ardoroso afán de destacar, fustigó la corrida con un auténtico fervor de misionero, practicando un ensayismo militante monotemático y poco riguroso contra los que él consideraba los dos grandes vicios de la España de su tiempo: el flamenquismo y el taurinismo, el primero como fenómeno más general de la sociedad española y el segundo como un apartado del primero que —dice— «se da cita en las plazas de toros, engorda y se desarrolla allí».

Para Noel, la afición de los españoles a los toros era un mal moral, una patología, una suerte de «pandemia moral», de «epidemia psíquica colectiva» responsable del primitivismo y del atraso de nuestra nación. Era un mal esencial de carácter estructural que corroe el alma de la nación. Oigamos sus propias palabras:



Figura 10.- Portada de Eugenio Noel, *Escritos antitaurinos*.

No se trata —dice— de costumbres adquiridas por este o aquel capricho, por aquella o esa otra supervivencia de fiestas de antepasados; se trata de un mal que está en la entraña de nuestro ser; de una horrible saponificación de virtudes labriegas..., de una amplificación cancerosa de células sentimentales, de emociones mantenidas a presiones bárbaras...

Y en el orden socioeconómico, los toros son para él una ruina que canaliza torpemente el gasto de los españoles por el sumidero de las corridas y también de la lotería, el culto y el clero, y fomenta el caciquismo y las grandes extensiones agrarias improductivas. En su ansiosa búsqueda de notas negativas, Noel llega a achacar a los estragos de la fiesta hasta la decrepitud física de los mozos españoles, reacios, según él, a las bondades del ejercicio físico: «Los dos fenómenos del toreo —escribe— Belmonte y Joselito, han acusado, el uno, un perímetro torácico casi cercano a la depauperación, y el otro ha sido desechado».

En síntesis: todo en el antitaurismo de Noel es tan extremado, tan ardoroso y tan beligerante, tan esquemático y simplificador que sus efectos no se dejaron sentir en el desarrollo de la fiesta, que en su tiempo vivió, por el contrario, una de sus etapas más brillantes. Y ello, a pesar que su conocimiento tanto del casticismo flamenco como del mundo de los toros eran muy solventes, hasta el punto de que algunos autores piensan que en verdad Noel era en el fondo una especie de torero o de aficionado frustrado. Pero su mesianismo de cruzado resta autoridad y verosimilitud a sus numerosos escritos. Como afirma con toda razón Andrés Amorós:

para un aficionado medianamente inteligente, Noel no aparece, visto desde hoy, como un enemigo. Lo debemos contemplar con simpatía, casi con ternura: es uno de esos ejemplares únicos que da nuestra raza, una especie de torero al revés. Con su fervor apasionado, da testimonio de la grandeza de nuestra Fiesta; algo

así como el blasfemo postula la fe religiosa, igual que el creyente y mucho más que el agnóstico sereno.

En los tiempos modernos la mayor y más brillante conexión del mundo de los toros con la literatura corresponde sin la menor duda al conocido como grupo poético del 27, expresión de la modernidad poética española que integra el más refinado neopopularismo —herencia de los antiguos cancioneros— con el aliento culto de Góngora y la fijación a las vanguardias de procedencia europea. De los integrantes más señeros de esa nueva estética sólo de algunos —especialmente de Gerardo Diego y de José Bergamín— puede decirse que fueron en rigor aficionados a los toros, pero casi todos ellos —con la notable excepción de Luis Cernuda, que proclamó abiertamente su desagrado ante la crueldad de la corrida— se acercan a la fiesta con una actitud receptiva, desligándola del puro pintoresquismo popular y ubicándola en una dimensión culta e intelectualmente elevada comparable a las señas identitarias más nobles de la condición española.

Varias son las claves que explican esta nueva actitud ante la fiesta, que se despega de las reticencias de los regeneracionistas y los escritores del 98. Como apuntan Rosario Cambria y Jacobo Cortines, a los jóvenes poetas del 27 les había llegado, entre otras referencias angulares, la alta estima en que Manuel Machado tenía a los toros. Más allá de su conocida y altisonante *boutade* modernista

Medio gitano y medio parisién —dice el vulgo—,  
con Monmartre y la Macarena comulgo...  
Y antes que un tal poeta, mi deseo primero  
hubiera sido ser un buen banderillero.

más allá —digo— de esa retadora salida de tono, el mayor de los Machado había dedicado a los toros todo un libro de poemas, *La Fiesta Nacional*, publicado en 1906, donde asociaba los toros a valores tales como la exactitud, la agilidad, la gracia, la elegancia, la destreza o la precisión en las suertes, valores universales todos ellos consustanciales a la estética del 27, patentes, por ejemplo, en la concisión expresiva del *Cántico* de Jorge Guillén.

Hay un ejemplo señero en el que Manuel Machado nos describe con ese mismo espíritu la suerte de las banderillas:

Ágil, solo, alegre,  
sin perder la línea  
—sin más que la gracia  
contra de la ira—,  
andando,  
marcando,  
ritmando  
un viaje especial de esbeltez y osadía...,  
llega, cuadra, para  
—los brazos alzando—,  
y allá por encima  
de las astas, que buscan el pecho,  
las dos banderillas  
milagrosamente  
clavando... se esquiva  
ágil, solo, alegre,  
sin perder la línea.

Otra referencia intelectual de primer orden para esos poetas fue la respetable figura de don José Ortega y Gasset, que, aunque no llegase nunca a publicar su prometido libro sobre la tauro-maquia de Paquiro, se enfrentó al sentido de la fiesta desde una

óptica intelectual, valorándola no por su tipismo sino por ser un elemento determinante de la personalidad histórica de España sin el cual sería imposible entender nuestro pasado. Esa «razón histórica» le llevó incluso a proclamarse el número uno —digámoslo en términos de Luis Miguel Dominguín— entre todos los entendidos de toros. O quizá mejor: el único que en España sabía realmente lo que la fiesta significaba, de ahí esta proclamación que puede parecer jactanciosa pero que tenía para él absoluto fundamento:

De la historia de los toros —de esa fiesta que durante dos siglos ha sido el hontanar de mayor felicidad para el mayor número de españoles— ningún español sabe nada que merezca la pena, sea dicho para su vergüenza y como baldón de ingratitude, resultando que soy yo, el menos llamado a ello, el único que, de verdad, en serio y con todo el rango de la más reciente inteligencia científica, ha tenido que elaborársela; yo, de quien gentes más o menos tonsuradas dicen que soy el extranjerizante.

Estas ideas de Ortega, sacando el mundo de los toros de la marginalidad y el casticismo y convirtiéndolo en eje de la reflexión intelectual, en un tema digno de ser afrontado por pensadores y por estudiosos de nuestra historia, contribuyeron, sin duda, a la pasión taurina de los autores del 27, ensayistas algunos como Bergamín, pero todos en mayor o menor medida poetas y por lo tanto dueños de un lenguaje esencial que eleva la fiesta de los toros a una dimensión superior, cantándola como un producto de la inteligencia («Aire de Roma andaluza le doraba la cabeza»), pero con un trasfondo patético que pone en juego valores universales, al ver en la corrida una alegoría de la misma vida del hombre, la «suerte o la muerte», como reza el libro de Gerardo Diego.

En esa apropiación poética de los toros por parte del 27—liberada ya la fiesta del marchamo casticista y ubicada en el dominio del arte y de la cultura— tuvo mucho que ver el prestigio intelectual

de José María de Cossío, un sólido intelectual que además sabía de toros porque era asiduo espectador de las corridas y amigo personal de muchos toreros. Fue Cossío, en una conocida escena relatada por Alberti en su *Arboleda perdida*, quien les presentó un día en el Palace de Madrid a Ignacio Sánchez Mejías, que fue para ellos la encarnación viva del héroe taurino, fusión de una lucidez mental preclara con el valor de quien ponía todas las tardes su vida «al tablero».

Esa amistad entre el torero y los entonces todavía muy jóvenes poetas del 27 fue dando sus frutos literarios de signo taurino, tanto por parte de los poetas como del propio Sánchez Mejías, que terminaría escribiendo, como es sabido, dos novelas vinculadas al mundo de los toros: *Zaya* y *La amargura del triunfo*, y hasta en algún momento —hecho un tanto insólito— las crónicas periodísticas de las mismas corridas que él toreaba. Y en 1929, llevado por Lorca, pronunció una conferencia sobre los toros en la Universidad de Columbia. Dos años antes, en diciembre de 1927, cuando todavía estos poetas estaban en ciernes, medió con el Ateneo de Sevilla para traerlos aquí y rendir homenaje a Góngora, en aquellos momentos el símbolo de una estética basada en la hegemonía del lenguaje con la que todos ellos se identificaban.

No es cierto, como suele decirse, que Ignacio corriese con todos los gastos de aquella curiosa excursión mitad seria mitad recreativa, con disfraces morunos, sesiones de espiritismo y cante grande en el cortijo de Pino Montano. Al Ateneo le costó más de dos mil pesetas, cantidad entonces nada desdeñable, e Ignacio, ahora sí, los invitó a quedarse algunos días más una vez terminadas las veladas ateneístas. Esa excursión sevillana acentuó el maridaje amistoso e intelectual entre el torero y los poetas y el progresivo acercamiento de éstos al mundo de los toros.

Salvo Cernuda, como ya hemos dicho, por su repudio a la fiesta, casi todos ellos echarían más o menos su cuarto a espadas





Figura 11.- Ignacio Sánchez Mejías y sus amigos disfrazados en el cortijo de Pino Montano. (Fototeca Municipal de Sevilla. ICAS-SHAP).

en el dominio de los toros. Unos, como Bergamín, en el terreno del ensayo, definiendo al toreo en *El arte de birlibirloque* como un arte paradójico y hondamente intelectual: «En lugar del cartel de “No hay billetes” que veo en la entrada de la plaza, preferiría ver este otro: ‘Nadie entre sin saber geometría’». O, ya en tiempos posteriores, en *La música callada del toreo*, recurriendo a la metáfora de San Juan de la Cruz para intentar entender las contradicciones de algunos artistas como Rafael de Paula. Y los más en sus libros de poemas, como Alberti en su *Joselito en su gloria* y en el poema *Verte y no verte*, dedicado a la muerte de Ignacio en 1934; Gerardo Diego, en *La suerte o la muerte*, Villalón en *La Toriada...*, etc.

Pero la pieza taurina más notable de toda la poesía del 27 fue, sin la menor duda, el *Llanto* que Federico García Lorca le dedicó a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Con ese título de resonancias medievales —de los viejos «plantos» que pueblan nuestra literatura didáctico moral de aquellos siglos— Lorca levanta una monumental elegía que, al igual que las *Coplas* manriqueñas, se centra en la exaltación de las virtudes de una persona elevada a la condición heroica. Es un inmenso poema mortuario que Lorca dio a conocer en 1935 y que leyó él mismo ante un grupo de amigos en el Alcázar de Sevilla. A la manera de una gran sinfonía, el arranque martillea nuestros oídos con el ritornelo de las cinco de la tarde, hora fatídica que presagía la aparición de todos los ingredientes de la tragedia en aquella clínica madrileña en la que murió el torero: los algodones, el arsénico, el yodo, el sudor frío de Ignacio, la gangrena y la camilla como un ataúd en movimiento:

Un ataúd con ruedas es la cama  
*a las cinco de la tarde.*  
 Huesos y flautas suenan en su oído  
*a las cinco de la tarde.*

El toro ya mugía por su frente  
 a las cinco de la tarde.  
 El cuarto se irisaba de agonía  
 a las cinco de la tarde.  
 A lo lejos ya viene la gangrena  
 a las cinco de la tarde.  
 Trompa de lirios por sus verdes ingles  
 a las cinco de la tarde.  
 Las heridas quemaban como soles  
 a las cinco de la tarde,  
 y el gentío rompía las ventanas  
 a las cinco de la tarde.  
 ¡Ay qué terribles cinco de la tarde!  
 ¡Eran las cinco en todos los relojes!  
 ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

La segunda parte del poema se centra obsesivamente sobre la sangre de Ignacio derramada en la plaza. Una sangre que lo invade todo y que el poeta no quiere ver, mientras el torero se busca a sí mismo en medio de un paisaje onírico. Asociado a la condición principesca y ennoblecido por su lucidez de prosapia clásica («Aire de Roma andaluza le doraba la cabeza»), suenan las ocho anáforas finales al modo en que Manrique había ponderado las virtudes de su padre el maestro de Santiago:

¡Qué amigo de sus amigos!  
 ¡Qué señor para criados y parientes!  
 ¡Qué enemigo de enemigos!  
 ¡Qué maestro de esforçados  
 y valientes.  
 ¡Qué seso para discretos!  
 ¡Qué gracia para donosos!

¡Qué razón!  
¡Qué benigno a los sujetos,  
y a los bravos y dañosos,  
un león.

Y Lorca:

¡Qué gran torero en la plaza!  
¡Qué gran serrano en la sierra!  
¡Qué blando con las espigas!  
¡Qué duro con las espuelas!  
¡Qué tierno con el rocío!  
¡Qué deslumbrante en la feria!  
¡Qué tremendo con las últimas banderillas de  
tiniebla!

Al conectar su poema con la gran elegía medieval de Manrique, Lorca estaba elevando el toreo a una dimensión superior, ennoblecido por la dignidad literaria de ese alto precedente estético. Asimilado a un héroe antiguo, el torero merece la alta consideración moral otorgada a los modelos clásicos. Y aunque el cuerpo de Ignacio se destruye, «también se muere el mar», suprema metáfora de la vida. Y ya Ignacio —muerto para siempre— podrá tener el consuelo de la inmortalidad que le otorga la palabra poética y su poder eternizador. El torero —el toreo— en el olimpo de la más noble de las artes literarias. Una elegía que al tiempo es también una oda a la grandeza épica del matador.

A pesar de su grandeza taurina y de su trágico final en la plaza, Joselito no tuvo —si así puede decirse— la «suerte» de su cuñado Ignacio o de Juan Belmonte —este con la excelente semblanza de Chaves Nogales— en el ámbito de la literatura culta. Heroificado por el pueblo, no lo fue tanto ni con tanta elevación poética por los

escritores de su tiempo. La razón principal: su absoluta profesionalidad taurina. José era torero en todo, por todo y, ante todo; en la plaza y fuera de la plaza, vestido de luces y vestido de corto, y también en sus relaciones y amistades. No tenía la pasión intelectual de su cuñado ni tampoco la de su rival en los ruedos y amigo Juan Belmonte, ni las conexiones con el mundo del arte y la literatura. Por eso su tragedia, aunque la cantaron también poetas como Alberti y Gerardo Diego, repercutió sobre todo en el campo de la subliteratura, en esas famosas «coplas de Joselito» que Valle Inclán comenta en una de las escenas de *Luces de Bohemia*.

En esta escena una prostituta de la noche madrileña cree que Max Estrella, el poeta ciego y extravagante que protagoniza el esperpento, es el que sacó de su magín esas coplas. Coplas hechas suyas por el pueblo como antes había sucedido con las del Espartero, contagiado por los ciegos copleros y los modernos juglares que de pueblo en pueblo las iban difundiendo y produciendo con ellas un impacto emocional en las capas sociales más alejadas de la literatura culta. Sin embargo, como afirma Alonso Zamora Vicente, «están estas coplas en la base de una actitud vital que llevará a las grandes elegías por los toreros (Lorca, Alberti...)».

Siendo yo niño, una de las muchas versiones de esas coplas se las oía cantar a mi madre, que había nacido en 1915, mientras acunaba en su mecedora a mis hermanos más pequeños. Recuerdo su literalidad, aunque entonces no conocía su significado. Como el coro en el teatro griego, los malos augurios, esta vez en los airosos octosílabos españoles, acompañaban el viaje del diestro desde Madrid a la ciudad toledana:

Cuando iba *pa* Talavera  
 el famoso y gran torero,  
 en la estación de Torrijos  
 riñó con un camarero.

Le puso de más dinero  
que la cuenta presentaba,  
y como más le insultaba,  
le pegó una bofetada / Joselito a él.  
Mas como no se atrevía,  
el camarero cobarde  
dijo: ¡Dios quiera esta tarde  
te de una cornada grande  
cuando tú torees.  
Pensativo, Joselito  
se marchó hacia Talavera,  
y encontró la muerte fiera  
de cornada traicionera  
que le dio la res...

Con el *Llanto* por Ignacio llegó a su más alto punto de calidad estética el proceso de heroificación literaria del torero que había comenzado varios siglos atrás. Pero faltaba la heroificación del toro, cuya grandeza iba a ser trasvasada metafóricamente a la misma condición humana. Ser como el toro, poseer su ímpetu, su fuerza, su coraje, ese crecerse en el castigo que es el signo de los toros bravos. Las cualidades del toro como arquetipo de la grandeza moral del hombre. He aquí, como ejemplo señero de esa heroificación del otro gran protagonista de la fiesta, el magistral soneto de amor de Miguel Hernández, en el que el poeta de Orihuela, llevado por sus urgencias eróticas y dolido por la casta resistencia de Josefina Manresa, se identifica con ese viejo tótem que campea por las tierras de España:

Como el toro he nacido para el luto  
y el dolor; como el toro estoy marcado  
por un hierro infernal en el costado

por varón en la ingle con un fruto.  
 Como el toro lo encuentro diminuto  
 todo mi corazón desmesurado,  
 y del rostro del beso enamorado,  
 como el toro a tu amor se lo disputo.  
 Como el toro me crezco en el castigo,  
 la lengua en corazón tengo bañada  
 y llevo al cuello un vendaval sonoro.  
 Como el toro te sigo y te persigo,  
 y dejas mi deseo en una espada,  
 como el toro burlado, como el toro.

Pero tal vez la más alta poetización de esa fuerza telúrica que es el toro la haya hecho, ya en años posteriores, el poeta de Talavera de la Reina Rafael Morales, quien con su libro *Poemas del toro* abrió en 1943 la prestigiosa colección Adonáis:

Es la negra cabeza negra pena  
 que en dos furias se encuentra rematada,  
 donde suena un rumor de sangre airada  
 y hay un oscuro llanto que no suena.  
 En su piel poderosa se serena  
 su tormentosa fuerza enamorada  
 que en los amantes huesos va encerrada  
 para tronar volando por la arena.  
 Encerrada en la sorda calavera,  
 la tempestad se agita enfebrecida,  
 hecha pasión que al músculo no altera:  
 es un ansia cercada, prisionera, por las astas buscando la salida.

Concluyo así este apretado recorrido por la senda literaria española en torno a la Fiesta ponderando sobre todo el aliento poético

que la Fiesta tiene, la elevación trágica de un ritual de muerte —la del toro y la del torero— que a la altura de nuestro tiempo y en medio de la delicuescente sociedad de hoy, proclama su grandeza heroica y seduce a los espíritus más sensibles del orbe literario.

Soy consciente de que por razones de tiempo no he podido entrar en dos ámbitos de mucho interés: por una parte, la aportación de la literatura extranjera (los viajeros románticos, y más tarde las visiones de Montherlant, de Hemingway... y de tantos otros...), y por otra el ancho mundo de la crónica taurina, un género que en el curso del tiempo ha dado en ocasiones —de Corrochano a Joaquín Vidal, de Cañabate a Vicente Zabala— por citar solo lo más cercanos a nosotros en el tiempo— muestra de una calidad de estilo de primer nivel. Quédense para otra ocasión, y en todo caso para el coloquio que vamos a abrir ahora.



# EL TOREO COMO ORIGEN DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA\*

LUIS FRANCISCO ESPLÁ  
Matador de toros y pintor

**E**s un lujo poder estar aquí en esta tribuna compartiendo con ustedes apreciaciones acerca del toreo. Con ello, pretendemos imaginar que, como todos, engrandecerlo y darle la dimensión que merece a todos los niveles. Cuando leo a Francis Wolff me pasa lo mismo que con Oscar Wilde, al principio me río después dudo y solo con el tiempo termino dándole la razón. Digo esto porque Francis Wolff dijo hace mucho tiempo en un maravilloso libro titulado *Filosofía del toreo* que el toreo era un batiburrillo donde cabía absolutamente todo el espectáculo el divertimento, podía ser rito, creencia y por qué no ciencia, así hasta un largo etcétera.

---

\* Transcripción literal de la conferencia que impartió Luis Francisco Esplá en el curso *Tauromaquia y Cultura*.

Lo cierto es que, pese a su polimorfismo escénico, el arte vertebra toda esta arquitectura de posibles, pero esta impregnación por el arte no ha existido siempre, sino que ha sido paulatina. Los primeros espectáculos que conocemos no solo por los vestigios de pintores y lecturas, dan origen a las tauromaquias, que llaman arte, pero no era un arte en sí, era como el arte de la esgrima, el arte de la cetrería, el arte de la gínetica, era más bien ciencia, no existía el arte tal y como lo entendemos hoy. Al final era nada más que un minucioso ejercicio sometido a reglas. La épica y la rudeza son los principios del toreo, pero poco a poco se van endulzando con una técnica mucho más depurada, después llegan los recursos y con los recursos, poco a poco, se introduce la filigrana con ella, de su mano, el gracejo, que el gracejo es sin duda precursor del duende y el duende a su vez es padre del arte.

Pero en qué momento de la historia de la tauromaquia se hizo esa bandera del arte. Después de Lagartijo y Frascuelo, y esto lo explica muy bien Peña Goñi en un libro en el que cuenta que después de Lagartijo y Frascuelo, hay una decepción absoluta con el Guerra, porque el Guerra empieza a intuir el toreo con cierta gracia, para los taurinos de la época, el toreo se había afeminado, había perdido su esencia, pero no solo ahí sino que además a Joselito lo pone como hoja de perejil porque Joselito todavía, a través de los Gómez Ortega, introduce muchos más elementos artísticos en la concepción del toreo. Esto abre de alguna forma el paso al entendimiento de la nueva figura que llega que es Belmonte. Si no hubiese sido por los Gómez Ortega con esta nueva concepción del toreo donde se abre mucho más al arte, difícilmente la heterodoxia de Belmonte hubiese sido abrazada por el público. Después ya está el toro de la posguerra que nos lleva a la bandera que hoy enarbolamos en torno al arte. De alguna forma esta bandera nutre sus conceptos y concepciones en una doctrina del arte que nace del idealismo y el romanticismo. Sabemos que los elementos de los cuales se compone toda

obra de arte se originan en el mundo de la experiencia y no en el de las ideas, ajeno completamente a lo mundano y a lo sensorial. Pero eso no se lo pueden decir a los aficionados que siguen obcecados con ese idealismo y romanticismo, ese concepto del arte fraguado en aquella época, para ellos, y para una gran parte de la sociedad también, el principio la génesis de toda creación se sigue sustentando en las musas que son las que soplan al artista al oído, en el espíritu santo que tantas veces ha visto Rafael de Paula, vagando por las plazas, el relámpago iluminador o incluso un rapto divino.



Figura 12.- Rafael de Paula en una media, seguramente un día de «soplo». (Wikimedia Commons).

Así es cómo concibe el aficionado a los toros el principio estético, en su definitiva el arte todo, y esto viene a corroborar que nuestro sentido práctico de la existencia, pese a la era digital, está mucho más cerca del idealismo romántico que del pragmatismo que requiere esta vorágine existencial. Somos en ese aspecto inmutables, seguimos pensando que el arte es obra de la magia y considerar que la obra artística no es más que una emanación del alma y en esencia idéntica a esta, solo agiliza el convencimiento de su naturaleza autárquica y de inspiración divina, de modo que cualquier intromisión entre el genio y su obra desvirtúa el acto creador, es decir cualquier estancia intermedia, que no venga del individuo y la obra, es un elemento que mancilla la purísima concepción del acto artístico.

Esto cimienta de alguna forma la idea de que la inspiración obedezca a una concepción netamente mística subrayando con ello la irracionalidad e independencia del acto creador a la par que evidencia el concepto de espontaneidad enajenada tan propia del entusiasmo báquico y tan común en los artistas románticos. Por tanto, si lo que llamamos proceso creador es un comportamiento basado en el impulso, en el talento, y en la resistencia irreducible a los estímulos exteriores, esto lo acerca el ideal romántico. O bien un acontecimiento que a lo sumo es parcialmente autónomo, pero por lo demás está condicionado con las relaciones humanas, esto lo acercaría a la psicología. Ni una ni otra, sin intentar de alguna forma atentar contra el artista. Cabe confirmar que hay un punto intermedio entre estas dos reflexiones porque nada nace de la nada, todo se remite a un ser anterior, cualquier pensamiento necesita de otro, decir que el arte nace, se genera y se concreta en el individuo sin necesidad absolutamente de nada, es sumirnos en un misterio irresoluble. Yo diría y confirmando ya esto, que lo que se denomina inspiración significa a veces un misterio o un misterioso origen de una idea súbita que parece no tener justificación exterior,

pero que realmente obtiene del exterior, como he dicho antes, ese pretexto. Otras veces es el resultado de un acontecimiento externo casual o incluso una experiencia que nos parece irrelevante donde tomamos conciencia de que hay algo que nos llama la atención.

Para que fructifique algo se necesita un árbol, pero no solo el árbol, también necesitamos la tierra y, evidentemente, el agua. Se trata de una serie de elementos externos al árbol que harán que este dé sus frutos, pero no todos los árboles darán los mismos frutos. Si todos los árboles crecieran en estas condiciones, porque tanto en la naturaleza como en el arte, el resultado es el producto de dos factores totalmente distintos, una situación interior y una serie de estímulos externos. La situación interior es la asimilación de aquello que le estimula del exterior, que nos ha incitado. La suma de ambos nos va a llevar a la inspiración y la inspiración no es más que una idea conclusa. El artista, por dotado e inteligente que sea, no deja de sorprenderse hasta la cristalización de su propia idea. Siempre lo sacude un cierto desconcierto al comprobar que los pensamientos se han hecho a sí mismos en lugar de aguardar a su creador, de alguna forma se le anticipan esos pensamientos. Este sentimiento es conocido como intuición y es tan necesario no solo para los artistas, ahora veremos que también lo es para los toreros.

Y aunque al artista le parezca ver en ello algo suprapersonal, es en realidad algo impersonal, entendiendo por impersonal, público, es decir lo que va a trascender porque cuando una persona piensa, es imposible vislumbrar el momento de transición entre lo personal y lo impersonal, de nuevo el mundo hacia adentro y hacia afuera y además se da que cuanto mejor es una cabeza, menos se percibe todo este proceso. Yo digo y he dicho siempre que tanto el torero como el artista gozan de estos esquemas creadores, la diferencia surge en el material, el toro es un animal, es un ente vivo, es un ente con voluntad, no contiene nunca la docilidad, no

se deja manipular por el ser humano y esto va a alterar el proceso de creación. Por tanto, la intuición del torero es a la vez inspiración en el sentido de que el torero no capta la inspiración como los artistas de esos elementos ajenos a él, una circunstancia, un objeto, una cosa, un momento, la inspiración la propicia el toro. Y entonces se da este debate que es, digamos, sincrónico, el pensamiento se elabora hacia adentro, la idea hacia afuera resuelve el muletazo y así va creando constantemente esa situación, ese diálogo con el toro en el que la intuición es el vehículo por el cual puede leer absolutamente todas las consignas del toro. He hablado de todo esto para entender un poco lo que es intuición, lo que es inspiración, todo ello adaptado a un lenguaje moderno, no como lo entendíamos antes, la cosa vaga que está ahí en la mente del artista y recibe inspiración de no se sabe qué elementos y en qué circunstancias, pero vengo aquí a hablar de lo que ha estimulado artísticamente el toreo y uno se pregunta primero ¿en qué época?

Al principio el toreo tenía muy pocas cosas para impresionar, era la épica pura y habría que preguntarle a Goya. Goya, desde el naturalismo obsesivo de la época, es un pintor que retrata perfectamente la crueldad del momento, pero una crueldad expuesta no cuestionada, simplemente era lo que había, sin embargo vemos cómo con ciertos personajes, en sus tauromaquias, en los retratos, hay otro tratamiento es decir, cuando a Goya se le cuestiona su afición o no a los toros, a mí me cuesta trabajo creer que alguien que no es aficionado a los toros pueda crear un gesto como el de Pepe-Hillo, en un quiebro por debajo a un toro donde es absolutamente la definición de un quiebro delicado y gracioso, si no se sabe, si no se entiende, si no es un degustador del espectáculo. Luego está también el de Pedro Romero con la espada, hay que ver con qué sutileza coge la espada. Sin embargo, hay otros grabados donde lo que sí quiere constatar es la brutalidad, pero también hay que ubicarse en la época donde la crueldad era un argumento cotidiano

donde nadie veía en todo eso el más mínimo indicio o lo contemplaba sin ningún indicio de agitación, era la época.

Y de alguna forma Goya es el gran retratista, pues explica como ningún otro cómo era la tauromaquia y cómo se administraba la tauromaquia en aquella época. Después, por no hacer alusión a todos los pintores que son una lista interminable, he traído a Gutiérrez Solana y a Zuloaga que son dos pintores encuadrados en la generación del 98 y que hablan del pesimismo de España, y hablan del pesimismo de España incluyendo el espectáculo. Aquí ya no hay una simple exposición de la crueldad, sino que hay una denuncia de ella. Y esto lo vemos cuando nos habla de cómo eran los espectáculos dentro y fuera de Madrid. Cuando Solana retrata o recrea paisajes de corridas fuera de los pueblos nos damos cuenta de lo terrible y de lo crudo que era el toreo en aquella época, estamos hablando de

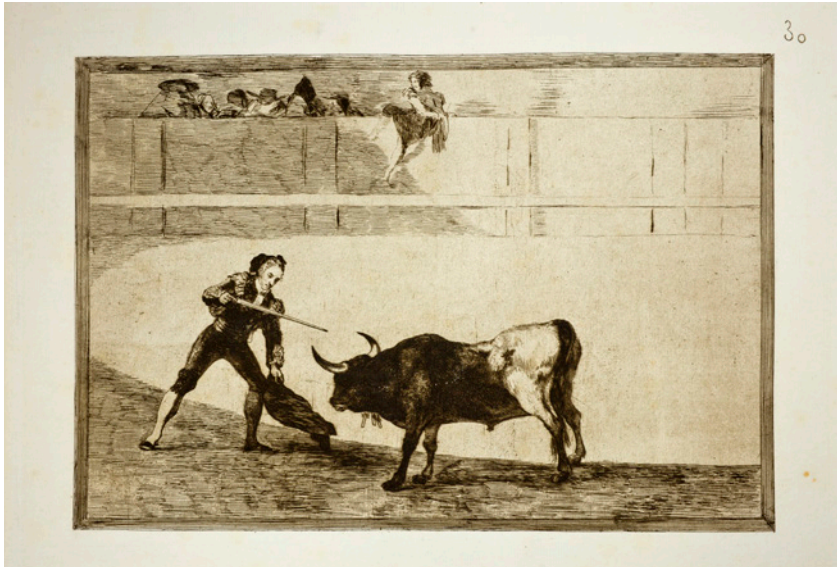


Figura 13.- Francisco de Goya, *Pedro Romero matando un parado toro*. (Colección de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla).



esa época en la que todavía los toreros de época existían, estamos hablando de una época que, además, debido al pesimismo que destilaban absolutamente todos los escritores del 98, se refleja en los pinceles de todos ellos, pero también en la cuestión de que ambos eran taurinos, y Zuloaga, mucho más.

Tuve la suerte de leer unas cartas en la casa de Zuloaga que me dejó su nieta, en las que mantenía una relación epistolar con un torero que se llamaba José Trillo. Los dos se hablan como si fuesen matadores de toros, cuestionan la técnica ya cuando había abandonado sus excursiones taurinas por Andalucía, y siguen manteniendo esa relación y hablando como auténticos matadores de toros. Incluso en una de las cartas, hay una foto muy curiosa de Julián Marín que comentan ambos ¿que cómo se puede torear así? Ya estamos hablando de un torero moderno y cuestionan la foto como la evidencia de que el toreo había degenerado. Con esto, quiero decir que eran grandes conocedores del toreo y pese a esa pintura comentada, muchas veces, como lo es el cuadro *La víctima de la fiesta* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que es un cuadro donde Zuloaga ha vertido mucho más que el retrato de un picador que va derrotado, es un ser que va a la nada, es la sensación del individuo que acaba una corrida y no tiene porvenir, está vacío, no digamos el caballo que lo sustenta.

Estamos viendo, y sobre todo contemplando, a dos retratistas de la época de esa España que querían diferenciar de Europa. Sin embargo, a la hora de los retratos cambiaban completamente. Se torna en respeto y en primor cuando los personajes son retratados y sobre todo un respeto, yo diría solemne y de veneración, hacia los toreros que posan para ellos. De ahí podríamos pasar a Picasso. ¿En qué se inspira Picasso? Pues al principio simplemente en las corridas que ve en Barcelona. Picasso ve mucha corrida en Barcelona y hace muchísimo cuadro, pero antes de la época azul. Son impresionistas, son cuadros que tampoco intentan dramatizar.



El color, de alguna forma matiza, atenúa toda esa dramatización, después vemos que hay otro Picasso que le interesa la evolución de la corrida, la dinámica de la corrida y los caballos. Picasso vive la época del caballo sin peto; es decir, que en la pintura de Picasso existe la posibilidad de germinar la violencia y sin embargo la matiza, la oculta perfectamente. No le interesa en absoluto. Sí le interesa la mitología, la mitología digamos es el hilo conductor en todas las obras de Picasso y es lo que de alguna forma quiere dejarnos ver, el aspecto mitológico y ritual de la corrida de toros. Y así llegamos, diría yo, al toreo moderno donde como decía Francis Wolff uno puede elegir exactamente en qué quiere conmovirse, en qué ámbito quiere conmovirse del toreo: a unos les conmueve el valor, a otros les conmueve la gracia, a otros les conmueve la serenidad, a otros el torero despojado absolutamente de recursos que da esa sensación de endeblez. Pero de todos estos pintores modernos, voy a hablar de Miguel Barceló, que puede elegir entre todo ese panorama. Es curioso que sea un pintor que se mueve por todos los ámbitos: podía haber usado la tradición, el rito, porque Barceló es un hombre amante del rito, pero a él le preocupa la huella, la intensidad, el calado, que pueda dejar emoción en el espectador. Llega a la conclusión de que todo lo que induzca a conmoción estética tiene que dejar vestigios de materia; es decir, si ha habido emoción en la plaza tienen que verse esos rastros reflejados en la plaza y el público tenía que verlos, así lo explicaba una noche después de haber asistido a los toros a una corrida de Vitorino. Explicaba todo esto y puedo decir que fui testigo de todo lo que he contado, de cómo nace la inspiración en un pintor.

Después del agasajo que nos dieron tras la corrida en el ayuntamiento, Miguel sacó su libreta y me explicó que había descubierto que esta intensidad que había vivido hoy en la plaza, tenía que dejar unos redondeles impresos en la arena como unos cráteres en medio que eran los pies del torero, lo otro se suponía que eran

los desplazamientos de la capa, y eso tenía que estar ahí. Le dije a Miguel que eso no existía, que no podía ser. Sí, insistía, todo lo que provoque conmoción ha de dejar una huella en algún sitio. Y pasados unos meses estaba yo toreando de salón en una era completamente virginal, había llovido mientras estaba toreando, en un momento dado me subí a un elemento más alto que había allí a descansar un poquito y me quedé alucinado con lo que vi allí abajo. Era la propuesta de Miguel Barceló, el toreo de salón seguramente es lo que más se parece a la perfección porque no existe el toro para distorsionarlo y no se puede tener excusa alguna para no buscar la perfección.

Allí estaban esos círculos perfectos con esos cráteres provocados por mis pies en medio y esto me hizo pensar en la inspiración vicaria. Es decir, me había inspirado a través de una inspiración suya, había podido yo recibir otra inspiración y llegar a una conclusión: la idea de que el círculo es una constante en el toreo moderno y sirve para contener velocidad, es cómo se doma un caballo que sometido al círculo pierde la velocidad, pierde la fuerza. ¿Cómo se disminuye la velocidad de un vehículo? Sometiéndolo al círculo, o la moto que tanto más la sometas más velocidad pierde.

Pero además, el círculo es o supone la contención de fuerzas; es, de alguna forma, tensionar cargas que en arquitectura las vemos contenidas y eso nos da la sensación de que hay tensiones. En el toro precisamente se tiene que dar esta doble incurvación para que cree esas tensiones, el toro se incurva doblemente sobre sí mismo y sobre el torero. Si no se da esa incurvación en el toro, primero sobre sí mismo, no se deja someter y, segundo, si no se da sobre el toreo, es imposible realizar el toreo que hoy entendemos, el toreo moderno, el toreo de emoción, largo y sentido. Pero también dentro del espectro circular quedan asimilados los terrenos y las querencias, tanto los terrenos como las querencias tienen una modulación circular. El espectro de los terrenos del toro es circular y



Figura 14.- Miguel Barceló, *Banderillas negras*.

dependiendo de dónde esté el torero puede cambiar este círculo, se puede hacer más grande o se puede hacer más pequeño, también en virtud de esas querencias que obran un doble círculo dentro de este. Además, tiene o contiene el círculo una cantidad de simbolismo tremendo. Lo vemos en la plaza, los tendidos, los gradas, el callejón, la doble raya, todo es circular en la plaza de toros y no porque sí, es además símbolo de perfección, nos hace vivir la equidistancia y de alguna forma el toreo. Cuanto más se ciñe al círculo más perfecto es siempre.

También hay una forma de inversión de la inspiración, y es la que recibí del poeta Francisco Brines. Normalmente somos los toreros, es el torero el que inspira y, en este caso, Brines cambió

completamente a través de esa inspiración mi percepción del toreo. Sé que no coincido muchas veces, aunque en el fondo coincidimos, con mis compañeros. Ellos tienen esa percepción del toreo más idealista, más romántica, donde las musas vagan, donde la inspiración desciende del cielo, donde decir que el toro es el material con el que creamos, les ofende; pero es que no hay otra, es con lo que nosotros causamos emoción, es con lo que damos sentido absolutamente a todo. Entonces Francisco Brines cambió esta percepción del toreo, cuando habló de la emoción sensorial, cuando habló de la emoción estética. Yo sabía lo que era eso porque iba a la ópera y lloraba.

Recuerdo un día, ante un cuadro recién restaurado, *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Me senté allí, me daba vergüenza, porque parecía una Magdalena, llora que te llora. Allí dirían ¿qué le pasa a esta criatura? ¿qué se ha tomado? Pero lo cierto es que entendía esa emoción estética y cómo no podía vivirla en el toreo, y Brines me abrió las puertas de todo esto, me explicó el porqué. La mayoría de nosotros, en mi caso desde que soy pequeño, vivo cargado con un cúmulo de cuestiones técnicas, los axiomas que me enseñaron para entender y para traducir el toreo, para interpretar el toro, esos axiomas obran constantemente en mi cabeza o han venido obrando constantemente y no podía desprenderme de ellos, no ponía descarnarlos, por lo que al final, que la emoción estética pudiese manifestarse sin ningún tipo de lastre era imposible.

Yo cuando veo una faena, y a ustedes los taurinos les pasa exactamente igual, se emocionan, pero ya lo dice Stella, no hay mayor desgracia que la de vivir analizando y dudando cuando se está gozando. Pues en pequeña medida eso es lo que hacemos todos, aunque no queramos. Hay un componente interno en nosotros, en el subconsciente que vive analizando y dudando de lo que estamos viendo y eso impide que ese goce profundo llegue a consumarse. Yo hice mis ejercicios después de torear, porque les aseguro que

toreando nunca pude conseguir desprenderme de esos mecanismos, pero al dejar de torear ya me preocupaba menos que el torero estuviese muy bien o estuviese mal. Cuando toreas tú lo que quieres es que esté mal el compañero, pero cuando está bien le reconoces el mérito, aunque haya alguna cosa por dentro que te impide disfrutar de eso.

He dejado de torear cuando he podido ir dándole dimensión a todo esto, y fue aquí en Sevilla una tarde con Pablo Aguado cuando al final me ocurrió lo mismo que en la ópera y los mismo que ante ciertos cuadros, me emocioné y lloré. Y no solo eso, sino que además la emoción estética tiene un componente indeleble y es que queda para toda la vida. Los otros van confundidos, es un cocido en el que la emoción se mezcla con tecnicismos, con cuestiones de mil tipos, se diluye en el tiempo, esto es una experiencia apta para perdurar, es inmarcesible en el ser humano, y esto es lo que recomiendo yo a los taurinos. Que hagan ese ejercicio, ese ejercicio que todos los artistas que se acercan a los toros no tienen que hacer simplemente. Se dejan impresionar, como he dicho antes, gestionan esa impresión, la convierten en inspiración, y nos hacen vibrar después con sus obras. Esto es más o menos lo que yo quería contarles, el toreo con sus peculiaridades, y una de las más importantes es que no es representación, es la vida misma. El resto de las artes se sostienen sobre la representación, tienen esa capacidad de conmover hasta los cimientos a los creativos, hagamos del toreo algo serio, porque precisamente los creativos, los artistas, son los que van a custodiar por los siglos de los siglos la naturaleza del toreo.

Muchas gracias.



# EL TORO: ORIGEN MÍTICO Y NATURALEZA SAGRADA

PILAR LEÓN-CASTRO ALONSO  
Catedrática de Arqueología  
Universidad de Sevilla

**E**n la historia de las religiones y en la mitología raramente se encuentra una figura totémica tan poderosa como la del toro. Su aparición remonta a la prehistoria y desde entonces ha acompañado al hombre fascinado por su poderío y por sus características extraordinarias. Las más antiguas representaciones prehistóricas son la más clara imagen de esa fascinación, rendido el ser humano a la magia del animal. En opinión de José Luis Escacena Carrasco las más antiguas representaciones de bóvidos corresponden a la Prehistoria y se tienen por muestras relacionadas con una actividad cotidiana, la caza, aunque más adelante se las ve también como símbolos religiosos. De hecho, afirma José Luis Escacena, que en esas imágenes late un contenido espiritual complejo y profundo, por ejemplo, astronómico, y que entre las figuras que

antes empiezan a poblar el repertorio de representaciones figuradas en el mundo mediterráneo está el toro. Ya en el yacimiento de Çatal Hüyük parece divinizado por próximo y conocido para el hombre y así prosiguió por el Mediterráneo oriental.

La fuerza y el poder del toro permiten tomarlo por una divinidad, es decir, se reconocen en él cualidades por las que se podría identificar a una divinidad. Es símbolo inmejorable de fuerza, de poder de reproducción; sacraliza todo aquello en lo que aparece su imagen, de donde la frecuencia con que se lo representa en objetos cerámicos y elementos votivos. Resumen de todo lo cual es la correlación de su imagen con la de poderes superiores como el sol o Baal, divinidad suprema del mundo oriental.

A pesar de la evolución que haya podido experimentar el significado de la imagen del toro a lo largo de los siglos, esas características extraordinarias son las mismas que admiramos todavía: la gallardía de su estampa, el poder de sus defensas, la fuerza física, la potencia genésica, sin olvidar otras menos conocidas pero muy celebradas, entre las cuales la inteligencia. A propósito de esta última ya dio su veredicto Ramón Pérez de Ayala, gran aficionado, cuando afirmó que «en España no saben latín más que los toros de D. Eduardo Miura». Una forma humorística e ingeniosa de valorar la agudeza y el «sentido» que desarrolla el toro durante la lidia. Si a esto se añade la ayuda que el toro podía prestar al hombre en los trabajos que requerían mayor esfuerzo, se comprende que se lo tuviera por un animal especialmente dotado y que se lo apreciara por encima de cualquier otro como víctima sacrificial, especialmente apropiada y grata a los dioses.

En relación con el origen mítico y con la naturaleza sagrada del toro hay que resaltar como hecho fundamental que, dentro de la religiosidad antigua, más concretamente en el ámbito mediterráneo, el hombre no ve al toro como una representación de la divinidad sino como la divinidad misma. José Luis Escacena se ha



extendido sobre el tema y ha demostrado que el toro, como el sol, fueron originariamente dioses y solo la evolución del pensamiento humano determinó que pasaran a ser imágenes o representaciones de aquellos; es decir, se les asignó carácter de símbolos sagrados provistos de una gran carga religiosa. En ello fue decisivo el reconocimiento de la fuerza telúrica del toro, símbolo de fertilidad siempre asociado a la tierra. Un gran conocedor de la religiosidad antigua, Walter Otto, dice que «la fe antigua se arraiga en la tierra y en los elementos, como la misma existencia. Tierra, procreación, sangre y muerte son las grandes realidades que la dominan.... Lo notamos en la representación de sus deidades: todas son allegadas a la tierra, todas tienen parte en la vida y en la muerte». La revelación de lo divino en forma de animal tiene que ver con la fuerza, con el primitivismo natural; se explica así la omnipresencia del toro en las religiones más viejas de África y Asia, o sea, de Egipto y de los pueblos de Oriente Próximo. Egipcios, sumerios, acadios, asirios, iraníes, entre otros muchos, dieron al toro un alto rango teológico manifiesto en la riqueza y abundancia de mitos, en los que el toro fue protagonista.

En el panteón animalista de Egipto sobresale el toro Apis, al que se identifica con Osiris y cuya cornamenta acoge el disco del sol, símbolo de Ra, la gran divinidad solar. Es una imagen sobradamente conocida, que prolifera en la iconografía religiosa y funeraria. Asimismo, las diversas culturas del Próximo Oriente asiático veneraron al toro como divinidad astral y así se ve en estelas, placas, sellos. Probablemente ningún pueblo supo captar, como captó el asirio, la majestuosidad y la grandeza del toro, al que dotó de alas, máximo signo de divinización, y de rostro humano. «Puso el asirio las alas en el lomo del toro», dice D. Ramón del Valle Inclán en *La lámpara maravillosa* y con esa sencilla expresión plasma la imagen soberbia, sobrecohedora, de un hibridismo iconográfico que realza el poderío del toro como genio sagrado protector del rey y de la

ciudad. Las manifestaciones artísticas son múltiples, pero las más espectaculares son las imágenes imponentes de toros alados colosales con tiara de cuernos y largas barbas rizadas, como las que conserva el Museo del Louvre. La iconografía de estos genios benéficos tuvo tanta fuerza que perduró en otras manifestaciones religiosas y así, en cuanto expresión de lo sagrado llevan cuernos la figura de Moisés o las de los querubines.

Se puede decir que el toro sagrado es una figura de la mitología y de la religiosidad antigua, que remite a viejas creencias de Egipto y de Anatolia y que a partir del Neolítico se manifiesta de forma pujante en los pueblos de la antigua Mesopotamia, desde donde inunda la cultura religiosa de los pueblos mediterráneos. Desde los cuernos y cabezas de toro de Çatal Hüyük en el Oriente Próximo hasta las manadas de toros de Gerión en el Occidente remoto el toro ha acompañado al hombre como divinidad, como víctima, como objeto de metamorfosis, como protagonista de juegos.

Desde el segundo milenio a.C. está atestigüado el culto al toro en el mundo minoico o cretense, aunque el origen sea probablemente anterior asociado al culto de la Gran Diosa o Diosa Madre procedente de Anatolia. La relación con los cultos de la fertilidad y del mundo subterráneo está en su origen; se veneran los cuernos y la cabeza del toro, símbolo de su poder y de su fuerza. Numerosas estatuillas cerámicas, estatuillas de toros ofrecidas como exvotos recuerdan la presencia viva del toro en la cultura cretense. La imagen más impresionante que se nos ha conservado de estas cabezas de toro cretenses es la que se utiliza para unos vasos especiales en forma de cabeza de animal —*rhyton*—, de toro en este caso. Son piezas magníficas que presentan los cuernos, la roseta colocada sobre la frente, los ojos y la boca chapados en oro. Como ha demostrado José Luis Escacena la suntuosidad de esta ornamentación alude a la consagración-sacralización del animal dispuesto para el sacrificio a la divinidad, cuyo símbolo es el oro.

El ejemplar más conocido se fecha en el siglo XVII a.C. y procede de una tumba real de Micenas (1600-1100 a.C.), por lo que la pieza se considera de influjo y probable elaboración cretense, dentro de la época micénica.

Algo parecido ocurre con otras dos piezas célebres del Museo Nacional de Atenas dedicadas al toro, las tazas de Vaphio (1500-1400 a.C.). Reproducen en oro repujado escenas de la vida del toro, suelto en medio del campo en una de ellas, en acometida furiosa en el intento de ser cazado con una red de cuerdas en la otra. Ambas nos recuerdan el valor inmenso que la sociedad creto-micénica atribuía al ganado bovino, toros y bueyes. Así lo da a entender la *Ilíada*, cuando Homero alaba el valor y la belicosidad de los héroes, al decir que cada uno de ellos valía cien toros; y cien toros era el máximo sacrificio que se podía ofrecer a un dios, la *hecatombe*.

Ahora bien, la escena cretense por excelencia de la vida del toro es la que aparece representada en los frescos del palacio de Cnosos y en representaciones cerámicas que ilustran la faceta del juego, en el que el protagonista es el toro. Este fenómeno, conocido como *taurokataspsia*, nada tiene de religioso; cierto es que se ha interpretado de maneras diversas, entre las cuales como ritual mágico relacionado con la fertilidad o con el mundo inferior, aunque la opinión más generalizada es que se trata de un ejercicio lúdico, de un deporte profano ancestral, en el que participan jóvenes de ambos sexos, tal vez con carácter iniciático. Consiste en enfrentarse al toro, cogerlo por los cuernos, saltar por encima de él y dar la vuelta en el aire antes de caer al suelo. El ejercicio requería gran destreza y habilidad y se realizaba ante espectadores, aunque no se conozca muy bien este aspecto de la cuestión.

El toro más famoso de Creta es el que lleva este nombre, el toro de Creta, y junto con él su vástago, el no menos famoso minotauro. Estos mitos junto con el del rapto de Europa, estrechamente vinculado a Creta, dan idea de la fuerza que tuvo la presencia del toro en

la mitología cretense y en sus cultos. Por tratarse de mitos muy conocidos con gran repercusión en la literatura y en el arte, más que pararse a relatarlos, merece la pena detenerse a analizar los elementos esenciales de su contenido.

Son mitos en los que sobresale la belleza del toro, su epifanía como animal extraordinario de piel blanca y hermosa apariencia. Tanto en el caso del mito del toro de Creta con en el del rapto de Europa el toro está destinado a dar cumplimiento a los deseos de los dioses: ser inmolado como víctima a Poseidón y facilitar los intentos de Zeus de seducir a Europa. Por otra parte, el toro puede ser asimilado al hombre y constituir con él un híbrido monstruoso y terrible, como monstruosa y terrible había sido la pasión insana de Pasifae, esposa del rey Minos, por el toro, amores de los que nació el Minotauro. No menos llamativo es el papel jugado en estos mitos por la mujer —Pasifae, Ariadna, Europa—, heroínas que no solo potencian la carga erótica, sino que se enfrentan y rompen el tabú, al tiempo que arrostran el peligro a través de mares y tierras ignotas.

Por otra parte, hay que señalar el sentido del mito como factor explicativo de lo raro, de la transgresión y de sus consecuencias funestas. Pues efectivamente el origen del ciclo de mitos cretenses relacionados con el toro está en la negativa del rey Minos a ofrecer en sacrificio a Poseidón el toro bellísimo que el dios le había enviado desde el mar. Enfurecido el dios, acarrea una serie concatenada de desgracias sobre Creta, la más terrible de las cuales fue la pasión que sintió por el toro la esposa de Minos, Pasifae; a la que siguió el nacimiento del temible Minotauro, un monstruo de cuerpo humano y cabeza de toro, que se alimentaba de carne humana y al que hubo que encerrar en el laberinto. Con toda esta secuencia de calamidades acabará el héroe ateniense Teseo, un extranjero secundado por Ariadna, hija de Minos y Pasifae, a la que se ha de ver como la heroína rebelde que por amor al héroe contraviene

el orden establecido, la norma, lo corriente. La literatura y el arte se han encargado de ahondar en estas situaciones dramáticas y de presentarlas como guiones de determinadas conductas humanas.

En cuanto al mito del rapto de Europa encubre un hecho histórico de gran relevancia, como fue el desplazamiento de gentes de Oriente hacia Occidente de inevitables consecuencias conflictivas. Los elementos fundamentales del mito son la idea de rapto y la de metamorfosis, metáforas que idealizan acontecimientos remotos inexplicables. De hecho, el rapto es siempre una acción violenta, impuesta por la fuerza, que da lugar a una situación nueva; basta recordar el rapto de Perséfone por Hades o el de Oritia por Boreas para constatarlo así. En el mito de Zeus y Europa el rapto es la metáfora tras la que se encubren los conflictos que desde tiempos remotos enfrentaron a Oriente y a Occidente, mientras la metamorfosis se enfoca hacia los protagonistas. Zeus se transforma en un toro de extraordinaria belleza para atraer y seducir a Europa;



Figura 15.- Mosaico con representación del *Rapto de Europa*. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).

esta deja de ser la princesa joven hija del rey Agenor de Tiro, para convertirse en la heroína adulta que acepta su destino y que da su nombre a una tierra desconocida y nueva. Por lo que se refiere al toro hay que destacar que fue la elección hecha por el señor del Olimpo, Zeus, para adoptar una apariencia cautivadora pero engañosa, ante la que sucumbe la joven princesa.

Una gran conocedora del tema, Guadalupe López Monteagudo, ha analizado detenidamente el contenido de estos mitos y los motivos iconográficos más representativos, que no pasaron desapercibidos en el lenguaje artístico de la Antigüedad y que ilustraron un rico repertorio de pinturas y mosaicos. Así, por ejemplo, el laberinto se ha convertido en uno de los iconos más conocidos y populares de la mitología a lo largo de la historia de la cultura en cuanto símbolo de la encrucijada y de la dificultad en la búsqueda del propio interior, del propio centro. De esta forma el mito ha pasado a ser leit-motiv literario magistralmente utilizado por autores contemporáneos como Jorge Luis Borges y Umberto Eco. Quien contempla la imagen del laberinto en mosaicos romanos experimenta aún hoy el desconcierto que la imagen provocaba en la Antigüedad.

Mayor repercusión ha llegado a tener en nuestro tiempo el mito del rapto de Europa a causa del estudio magistral del mismo título que le dedicara en 1954 Luis Díez del Corral. Por más que el tema sea apasionante, aquí solo nos concierne decir que el mito adquiere en este caso especial trascendencia, por cuanto sirve de guía para la interpretación de un problema histórico candente. La clarividencia de Luis Díez del Corral da al análisis del mito vigencia y plena actualidad, pese a los años transcurridos. La larga travesía que hará Europa a lomos del toro viene a significar el devenir de la historia de la cultura convertida en transposición del tiempo y de los acontecimientos que han llegado a configurar la Europa actual. Como la heroína del mito, nuestra Europa encara un destino histórico, en el que la utopía abre paso a la distopía, una de las enseñanzas más

recurrentes hoy entre las muchas que se pueden extraer de la obra de Díez del Corral.

La mitología griega introdujo cambios en la visión del toro, situación que evolucionó aún más en época romana. Los griegos privaron al toro de condición divina, pero su figura fue siempre tratada con dignidad y respeto, hasta el punto de imprimir carácter ético a las representaciones artísticas. El ánfora de Exequias con la manada de toros de Gerión o la metopa del templo de Zeus en Olimpia con la lucha de Herakles con el toro de Maratón son ejemplos representativos. Como ya se ha dicho, los dioses pueden adquirir la forma de un toro y así lo hace Dionysos para manifestar la fuerza vivificante del vino y su identificación con la naturaleza pujante. Como víctima el toro juega también papel importante en los cultos dionisiacos.

El valor y el significado del toro para el sacrificio se conservan en época romana, presente siempre en la ceremonia religiosa más majestuosa conocida como *suovetaurilia*. Consiste en la inmolación de un cerdo (*sus*), de una oveja o un cordero (*ovis*) y de un ternero o un toro (*taurus*) y tiene máxima relevancia como ceremonia religiosa estatal. Muy conocido es también el *taurobolium* o sacrificio de un toro en honor del dios Atis, divinidad oriental asociado al culto de la diosa Cibele. Sin embargo, el sacrificio más popular y conocido del toro en la religiosidad romana es el centro del rito conocido como *taurotonía* o muerte del toro a manos del dios Mithra, el dios-sol de ascendencia persa. Estas divinidades orientales fueron incluidas en el *pantheon* oficial romano y sus cultos supusieron un auténtico revulsivo en la religiosidad de época imperial por la novedad y el atractivo implícitos en los cultos, liturgia y pensamiento religioso de Oriente. Se comprende así que el toro conservara su fuerza y prestigio en el ámbito religioso a lo largo de los siglos.





Figura 16.-  
Relieve con la  
representación  
de Mitra  
matando al toro.  
Siglo III d.C.  
(Museo del  
Louvre, París).

La época romana implica cambios que apuntan a una evolución de creencias y a nuevas costumbres sociales y culturales. El escenario en el que acontecen dichos cambios se puede decir que es básicamente el anfiteatro romano y la manifestación culminante son los juegos en los que intervienen toros, un prelude de los espectáculos taurinos. Guadalupe López Monteagudo ha mostrado el interés de los más conocidos de ellos mediante el estudio de las escenas reproducidas en mosaicos, que incluyen acrobacias, saltos con pértiga, combates de hombre y toro, luchas de toros con otros animales. Conocidos como *venationes*, los combates contaban entre las modalidades preferidas de los *ludi* —juegos— celebrados en el anfiteatro con la peculiaridad de que en algunos de ellos se pueden reconocer los preludios de algunas suertes actuales. Así, por ejemplo, señala Guadalupe López Monteagudo las escenas de *venationes* de un mosaico de Kreuznach, concretamente una en la que un *bestiarius* ha clavado un rejón al toro, que cae sobre las patas



traseras, mientras él abre los brazos triunfante y sostiene en la mano derecha la tela —*mappa*— con la que se citaba al toro; o bien la decoración pictórica de la tumba de Scaurus en Pompeya con la representación de un *bestiarius* triunfante tras haber alanceado un toro, del que mana sangre; en otros casos el *bestiarius* rodilla en tierra espera la acometida del toro, para clavarle una lanza; o bien escenas de *taurokatapsia* a caballo e incluso un quite a un peligro.

En pinturas y mosaicos estos temas resultaban muy populares, como lo eran los juegos de anfiteatro, todo lo cual da a entender los cambios producidos en la valoración cultural del toro por parte de una sociedad que se ha desprendido del respeto reverencial que se le profesaba en otro tiempo.

Los comentarios vertidos hasta aquí prueban, que tradicionalmente para buscar respuesta a la cuestión de base aquí planteada se ha recurrido a manifestaciones del fenómeno en pueblos y culturas de máxima relevancia dentro del ámbito de la historia de las religiones y de la mitología, como Egipto, Mesopotamia, Asiria, Creta, Grecia, Roma. Sin embargo, hoy día, sin prescindir de lo anterior, se encuentran respuestas y explicaciones al origen mítico y a la naturaleza sagrada del toro en el ámbito peninsular hispano, concretamente en el más próximo a nosotros, la baja Andalucía. El mundo tartésico acoge las manifestaciones más esplendorosas, cuyas raíces se han de buscar en Oriente y cuya implantación llegó por la vía semita a través de los fenicios.

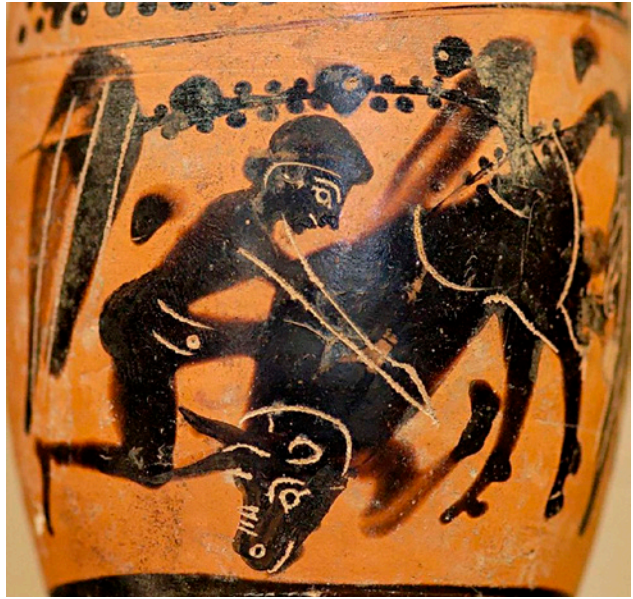
El acercamiento de la arqueología al toro en los últimos años ha sido especialmente fructífero en el ámbito de la protohistoria de Andalucía, más concretamente en la región comprendida entre el cauce inferior del Guadalquivir y el estuario del río. El antiguo *Lacus Ligustinus* y las tierras alledañas, hoy Marismas del Guadalquivir —el río que antes fue *Baetis* y antes *Tartessos*— es el escenario al que se ha de dirigir la mirada para ver al toro en su origen mítico y en su naturaleza sagrada. Poetas griegos como Estesícoro, cuya

fuente es Hesíodo; poetas actuales como Fernando Villalón, conoedor de las fuentes antiguas; geógrafos antiguos como Estrabón y actuales como Juan Manuel Suárez Japón han descrito esos paisajes en asombrosa armonía con la visión que hoy se puede reconstruir desde la paleogeografía y la arqueología.

A mi modo de ver, hoy no se puede avanzar por esta senda si no es de la mano de José Luis Escacena, autor prolífico y estudioso renovador de estos aspectos de nuestra protohistoria. Al tema del toro, de la religiosidad y del culto en torno a él ha dedicado José Luis Escacena estudios que ya son clásicos, plenamente vigentes y a los que ha infundido una nueva forma de pensar y de plantear estas cuestiones desde la óptica de una mentalidad antigua, sencilla y primitiva pero llena del sentido de la religiosidad antigua. Otros muchos investigadores como Fernando Amores, Francisco José García Fernández, Álvaro Gómez Peña, Rocío Izquierdo han cultivado esa línea de trabajo con valiosas aportaciones, consecuencia de todo lo cual es el auge del estado actual de conocimientos.

Como punto de partida se puede tomar una lámina de bronce en forma de creciente lunar —*lunula*— consagrada como exvoto en el Heraion de Samos o santuario de la diosa Hera en aquella isla griega. Grabado en el bronce aparece el mito de Herakles y Gerión, es decir, la lucha sostenida entre ambos por el robo de los toros lustrosos y magníficos de Gerión, perpetrado por Herakles. Curiosamente el mito ha sido ubicado en un paraje tartésico y corresponde a Ramón Corzo el mérito de haberlo demostrado así, pues efectivamente la escena acaece en un paisaje dominado por la presencia del drago, el árbol legendario del lejano Occidente con presencia conocida en Gadir (Cádiz). Tras haber dado muerte al boyero Eurythion y al perro Orthros, Herakles arremete con sus flechas contra Gerión, el monstruo tricórpore dos de cuyos cuerpos han quedado fuera de combate y el tercero está a punto de quedar fuera de él. En contraste con la belicosidad de la escena central

Figura 17.-  
*Herakles y el toro  
 de Creta*. Detalle  
 de pintura  
 en vasija de  
 figuras negras,  
 c. 480-470 a.C.  
 (Museo del  
 Louvre, París).



los toros se muestran sueltos y tranquilos en un paisaje en el que se distinguen cabras hispanas, aves rapaces y los troncos nudosos y retorcidos de los dragos, lo que significa una referencia geográfica concreta y alusiva al entorno del *Lacus Ligustinus*, esto es, al entorno del golfo de Cádiz, a la desembocadura del Guadalquivir y a la Marisma. Es el enclave geográfico con el que los griegos hacían coincidir a la mítica Tartessos, reino de Gerión, hasta donde hubo de llegar Herakles para apoderarse de los toros.

Curiosamente en época contemporánea la poesía ha hecho renacer el mito y ha sido el poeta Fernando Villalón el que lo dejó plasmado en el poema *La Toriada* (1928), que es la epopeya del toro, como su referente la *Iliada* es la epopeya de los héroes de Ilión, o sea, Troya. Para Villalón los toros son héroes y al igual que los homéricos tienen una caracterización ética y son conscientes de su categoría y de su superioridad. La belleza natural del medio que

los acoge es idealizada con recursos literarios de gran sensibilidad poética, hasta el punto que el lector se ve inmerso en ese ambiente único y supranatural, caracterizado así:

Llanura sin confín, lagos de plata  
rizados por los vientos marineros,  
horizonte soldado con luceros  
a la bruma de cielos escarlata.  
Soledad marismeña, serenata  
de silencio dormido en los esteros.  
Una cuerda de cisnes viajero  
el cielo con la tierra en plumas ata.

(F. Villalón, *La Tórida*)

Es un escenario cósmico, en el que el héroe —el toro— vive la atmósfera, los colores, los sonidos de una tierra especial, de ahí que su única tragedia sea perderla, ser arrebatado de ella para servir de espectáculo en la plaza. La magia telúrica de ese escenario transmite al héroe mítico, que para el poeta es el toro, la fuerza de su naturaleza sagrada.

Pues bien, en nuestro tiempo ha sido posible demostrar con todo rigor por vía arqueológica, que ese mundo legendario del toro hecho de mito y poesía tiene un trasfondo real, tangible y concreto. José Luis Escacena lo ha desvelado en una larga serie de trabajos, en los que progresivamente ha afinado y matizado sus tesis hasta llegar a una teoría irrefutable. Un conocimiento profundo de las fuentes antiguas y unos paralelos asombrosos por convincentes fundamentan dicha teoría, según la cual, la extraordinaria riqueza agropecuaria de las campiñas del Guadalquivir era conocida por los fenicios, que se interesaron por ella desde el primer milenio a.C. En concreto la comarca de las Marismas fue objeto prioritario de sus planes, por cuanto resultaba fácil identificarla con las tierras míticas de Gerión.

Para obtener confirmación de esta hipótesis, José Luis Escacena emprendió excavaciones arqueológicas en la antigua *Caura*, en el Cerro de San Juan de Coria del Río (Sevilla), y localizó un santuario de los siglos VIII-VI a.C. consagrado a Baal, la gran divinidad fenicia. Las excavaciones proporcionaron resultados de máximo interés, pues demostraban que los primeros indicios de la importancia del toro y de su carácter sagrado eran más simbólicos que reales, ya que lo que apareció en el centro de la capilla principal fue un altar con forma de piel de toro, semejante a la forma de los conocidos lingotes mediterráneos de bronce de origen chipriota. El altar de Coria es un sencillo altar de adobe de forma rectangular, lados cóncavos con las esquinas prolongadas y una protuberancia cuadrangular en la cabecera, alusiva al cuello y cabeza del animal. En una fase posterior por necesidad de arreglos y retoques se suprimió la protuberancia y se dio al altar una forma más estilizada y simétrica, como ha observado José Luis Escacena. Es la forma que prevaleció y la que quedó como definitiva.

El auge del yacimiento y del santuario se sitúa en torno al siglo VII a.C. y la relación con el dios Baal es indiscutible. La forma de piel de toro no solo se observa en el altar, sino que se da a todo cuanto se relaciona con el culto, por ejemplo, objetos sagrados como un vaso o un exvoto, ambos cerámicos, o bien objetos decorativos y de adorno. Con razón argumenta José Luis Escacena, que la coincidencia entre todos estos elementos es prueba de que el modelo poseía una fuerte carga simbólica.

Conviene resaltar el hecho de que en el Mediterráneo en general y en el mundo fenicio en particular los bóvidos adquieren gran relevancia como víctimas y epifanía de la divinidad, ya que la fuerza se identifica con el poder divino. En el santuario de Coria la relación de Baal con el toro se ve expresada tanto en la forma del altar como en su cromatismo marcado por los colores rojizo y amarillento, que hacen pensar también en la divinidad solar.

A la misma fecha que el altar de Coria de la segunda fase pertenecen el santuario del Carambolo (Camas, Sevilla) y el altar descubierto en él por nuevas excavaciones de José Luis Escacena. La forma estilizada del altar y su cromatismo en tonos rojizos y amarillentos se conservan bien, por lo que no caben dudas sobre su función ni sobre su significado. Es más, hallazgos arqueológicos de las excavaciones de los años 50 del siglo pasado y de años recientes han permitido saber, que en el santuario recibía culto la pareja de divinidades masculina y femenina formada por Baal y Astarté, la diosa identificada con la roseta. Volveremos sobre esta pareja divina y sobre la importancia de los bóvidos en su culto.

Antes hay que recordar que el origen de los altares en forma de piel de toro está en Oriente y los numerosos paralelos aducidos por José Luis Escacena son claros y seguros. Por la belleza y la calidad

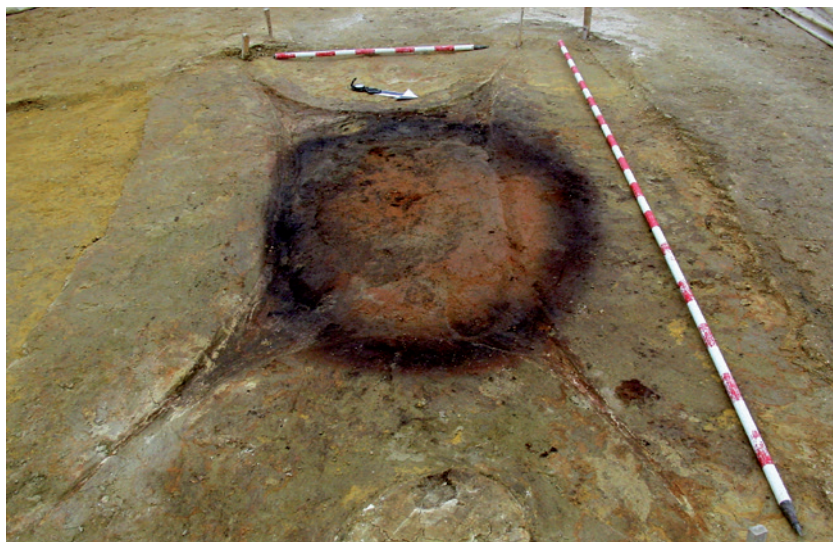


Figura 18.- Altar con forma de piel de toro. Santuario del Carambolo, Santiponce (Sevilla). Siglo IV a.C. (Escacena, Fernández Flores y Rodríguez Azogue, *AEspA* 2007).

artística sobresalen dos paneles asirios pintados, en los que parejas de bóvidos, que van a ser sacrificados, aparecen junto al altar; en uno de ellos dos toros corren hacia el altar y humillan la cabeza ante él, en otro un toro y una vaca se postran genuflexos ante el altar en señal de respeto y reverencia. Estas actitudes revisten gran importancia y son clarificadoras del carácter sagrado de la escena, pues en la religión antigua, para que el sacrificio sea válido y grato a los dioses, la víctima no solo debe ser un animal perfecto, sin el menor defecto, sino que además debe acudir sumisa y reverente al sacrificio.

Desde Oriente se expande hacia Occidente la forma de piel de toro como signo de sacralidad y su pervivencia siglos después en las monturas de los caballitos ofrecidos como exvotos en el santuario del Cigarralejo (Murcia) y de Cancho Roano (Badajoz) habla de la fuerza de una tradición ancestral firmemente arraigada en el sur del ámbito peninsular. Y más sorprendente es aún que perviva en nuestros días la forma de la piel de toro en manifestaciones tan notables como la costumbre de dar al pelado de los animales integrados en las faenas del campo o en una prenda como los zahones. Son estas algunas de las manifestaciones actuales aducidas por José Luis Escacena como muestras de un signo perdurable y ancestral que ha penetrado en cuanto se relaciona con la sacralidad del toro y de su mundo.

No obstante, los paralelos más llamativos con los altares en forma de piel de toro son los llamados «pectorales» del tesoro del Carambolo. No solo esas dos piezas sino el tesoro en su conjunto merece explicación detenida por el cambio radical que han encontrado en los últimos años su función y significado, así como por la vinculación al culto de las divinidades Baal y Astarté.

Cuando el tesoro fue descubierto en 1958 durante las excavaciones realizadas por Juan de Mata Carriazo y Arroquia causó la sensación que era de esperar por la calidad artística, por el número



y la diversidad de piezas y por la fascinación del oro. La propuesta explicativa lanzada en aquel entonces hacía referencia de alguna manera a la riqueza legendaria de Tartessos y del rey Argantonio y así se dieron a conocer las piezas como símbolos del poder de un gran soberano: corona, brazaletes, collar, pectorales y cinturón. La propuesta no resultaba del todo convincente, pero a falta de otra mejor se mantuvo durante décadas.

Tras ser reexcavado el yacimiento del Carambolo en tiempos recientes y tras ser ampliada la investigación arqueológica, saltó a la vista la necesidad de replantear el análisis tanto del yacimiento como del tesoro. Así lo hicieron José Luis Escacena y Fernando Amores, quienes en el año 2011 dieron a conocer unos resultados espectaculares. Precedidos por la larga experiencia de sus trabajos y por sus conocimientos de este periodo histórico ambos estudiosos fueron capaces de llegar a propuestas y soluciones totalmente nuevas, articuladas y fundamentadas. El célebre yacimiento fue presentado como santuario y el no menos célebre tesoro como ajuar litúrgico de sacerdotes y víctimas para las ceremonias sacrificiales ofrecidas en honor de Baal y Astarté. Rasgos nuevos establecidos con certeza son: a) el carácter sagrado del ajuar religioso; b) la función litúrgica implícita en la utilización de las piezas en procesiones y sacrificios; c) la definición de las piezas como ornamentos de la vestimenta litúrgica del sacerdote y como adornos sagrados de las víctimas, toro y vaca ofrecidos a Baal y a Astarté.

La similitud absoluta de los «pectorales» con los altares en forma de piel de toro, la identificación de Baal con el toro y el toro inmolado como víctima son aspectos impresionantes de un culto en el que la divinidad, el altar y la víctima son y expresan lo mismo: la epifanía del toro.

Igualmente, impresionante es la forma de engalanar a la víctima antes de presentarla y ofrecerla a la divinidad. Las placas rectangulares de oro cosidas o enganchadas a la banda que cubre el



lomo de la víctima, sacralizan a esta y la asimilan a la divinidad. Es un rito perpetuado en otras épocas y en otras religiones, entre las cuales la griega y la romana; por citar ejemplos conocidos, piénsese en escenas relivarias del arte romano, en las que el toro llega al altar revestido con el *dorsuale*, la banda sagrada que cuelga sobre el lomo. Por su parte, los llamados «pectORALES» han sido reconocidos por José Luis Escacena y Fernando Amores como frontiles, esto es, las piezas que adornan la frente del toro sujetos a la cabeza por medio de cuerdas que atraviesan los conductos laterales de las piezas. En cuanto al sacerdote se adorna con los brazaletes encajados en los brazos y con el collar magnífico con sus numerosos colgantes, que penden del cuello.

Una observación curiosa y aguda de José Luis Escacena y Fernando Amores es la concerniente a la decoración de los dos

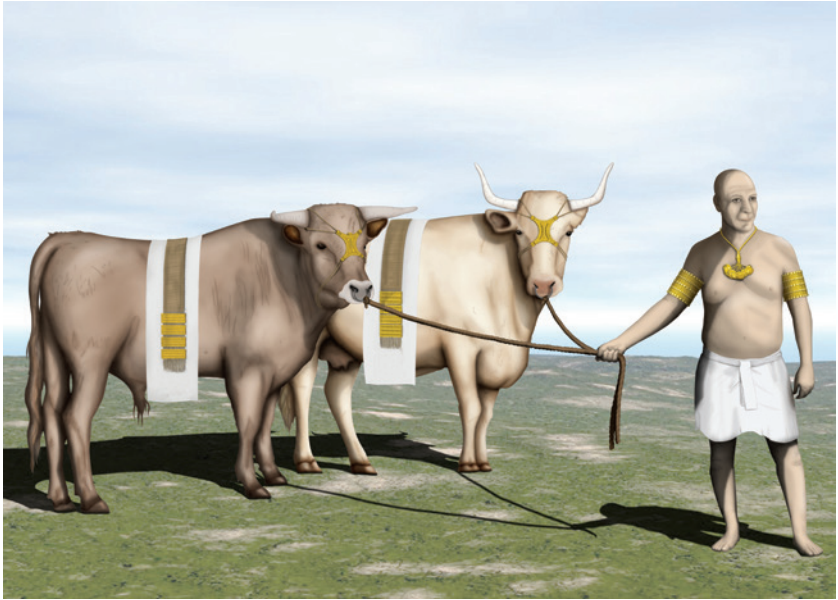


Figura 19.- Recreación de la colocación de las piezas del tesoro del Carambolo (Escacena y Amores, *Spal*, 2011).

frontiles, que es distinta en uno y en otro; en uno de ellos se observa en el centro una hilera de esferillas o semiesferillas, que pueden ser símbolos del sol, alusivo por tanto a la divinidad masculina; en cambio el otro frontil muestra hileras de rosetas, símbolo inequívoco de la diosa, de la divinidad femenina. En opinión de los autores citados esto significa que los frontiles eran portados por un toro y por una vaca, víctimas ofrecidas respectivamente a Baal y a Astarté.

Con ser todo esto importante, en relación con la cuestión del origen mítico y la naturaleza sagrada del toro lo es más el mensaje y el significado que ambos investigadores extraen de las indagaciones sobre los santuarios de Coria y del Carambolo, sobre los altares en forma de piel de toro y sobre el ajuar litúrgico. Como dato simbólico es fundamental el color castaño del toro, un color que puede evocar la tonalidad rojiza peculiar, algo apagada, que puede mostrar el sol al amanecer y al atardecer, o sea, en crepúsculos intensos. Es la tonalidad que se advierte en los altares bien a causa de la pintura, bien a causa del quemado. En consecuencia, el mensaje que emiten los altares por medio de sus colores es que el toro es una divinidad cuya epifanía es metáfora del poderío físico, de la fuerza fecundante y de la capacidad de infundir temor. Para José Luis Escacena y para Fernando Amores estas características son las que Oriente plasmaba en Baal.

Respecto al tesoro del Carambolo quedan de manifiesto la fuerza sacralizante inherente al oro, gracias a la cual las joyas sagradas convierten al animal en el propio dios. Nos encontramos, pues, de nuevo con el principio antes mencionado: la íntima coherencia entre divinidad, altar y víctima, cuya esencia es el toro.

Una religiosidad, unas creencias, unos cultos de tradición tan vieja, tan arraigada y tan extendida no era fácil que perecieran, antes, por el contrario, han conservado su identidad. Ya el gran estudioso de la historia de las religiones Ángel Álvarez de Miranda en su obra *Ritos y juegos del toro* (1962) hace ver que esa perennidad es

característica de lo telúrico, de la tierra y del toro, manifiesta en cuanto se relaciona con ellos.

Como acertaron a mostrar José Luis Escacena y Fernando Amores, la imagen de los bueyes impresionantes, que procesionan en la romería del Rocío adornados con majestuosos frontiles barroquizantes sobre la frente y con lujosas bandas sobre el lomo, recuerdan hoy la imagen de un precedente ancestral, cuyo mensaje y significado llenan un capítulo tan brillante como atractivo de la religiosidad antigua.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel (1962): *Ritos y juegos del toro*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio (1972): *Arte antiguo del Asia Anterior*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup>, LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, NEIRA JIMÉNEZ, María Luz y SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar (1990): «Pavimentos africanos con espectáculos de toros», *Antiquités Africaines* 26, pp. 27-50.
- CORZO SÁNCHEZ, Jorge Ramón (1998): «El drago de Cádiz en un bronce samio del siglo VII a.C.», *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 155-204.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1954): *El rapto de Europa*. Madrid: Revista de Occidente.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis (2002): «Dioses, toros y altares. Un templo para Baal en la antigua desembocadura del Guadalquivir», en Eduardo FERRER ALBELDA (coord.) *Spal Monografías II. Ex Oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*. Editorial Universidad de Sevilla, pp. 33-76.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis (2017): «Diis tauris sacrum. Las joyas del carambolo como atuendo litúrgico», en Alonso

- RODRÍGUEZ DÍAZ, Ignacio PAVÓN SOLDEVILA y David M. DUQUE ESPINO (eds.), *Historias de tesoros. Tesoros con historia*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 201-240.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis (2021): «Montemolín y los toros del cielo», en Eduardo FERRER ALBELDA, Mercedes ORIA SEGURA, Enrique GARCÍA VARGAS, Francisco GARCÍA FERNÁNDEZ y Ruth PLIEGO VÁZQUEZ (eds.), *Arqueología y Numismática. Estudios en homenaje a la Profesora Francisca Chaves Tristán*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 476-496.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis y COTO-SARMIENTO, María (2010): «Altars para la eternidad», *Spal* 19, pp. 149-185.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis y AMORES CARREDANO, Fernando (2011): «Revestidos como Dios manda. El tesoro del Carambolo como ajuar de consagración», *Spal* 20, pp. 107-142.
- ESCACENA CARRASCO, José Luis y GARCÍA FERNÁNDEZ, Francisco José (2012): «La Sevilla protohistórica», en José BELTRÁN FORTES y Oliva RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (coords.), *Hispaniae Urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 763-858.
- LEÓN-CASTRO ALONSO, M<sup>a</sup> del Pilar (2003): «Jonia e Iberia», *Romula* 2, pp. 13-42.
- LEÓN-CASTRO ALONSO, M<sup>a</sup> del Pilar (2019), «La epopeya poética en Fernando Villalón», *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 47.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe y SAN NICOLÁS PEDRAZ, María Pilar (1995): «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II-8*, pp. 385-438.
- SUÁREZ JAPÓN, José Manuel (2002): *Caminos y paisajes del bajo Guadalquivir*. Sevilla: Turismo de la Provincia de Sevilla.

# EL TOREO COMO CULTURA POPULAR

AGUSTÍN DÍAZ YANEZ  
Director de cine

**E**l enunciado de esta pequeña charla es lo suficientemente ambiguo, a propósito, para divagar deliberadamente por los intrincados caminos de la historia del toreo.

Les hablo sin pretensiones de historiador, sino, más bien como aficionado algo confuso por la deriva que está tomando la explicación de qué son y a qué rama del saber pertenecen las corridas de toros: si al arte con mayúsculas, o al arte con minúsculas. O, si tienen que ver poco o mucho con la moderna acepción de la palabra *arte* en la que caben la pintura de Velázquez, o el cochinillo desestructurado, los tatuajes, etc.

Mi modesta propuesta es que los toros, las corridas de toros, son un artefacto cultural lo cual, dicho sea, entre paréntesis, no pretende rebajarlas de categoría. El prestigioso historiador Enrique Krauze considera a México un artefacto cultural. Un

artefacto creado a medias por la burguesía española del siglo XIX, el público de sombra, y por grupos proletarios: los toreros, en su gran mayoría, de origen humilde, y el público de sol, en su gran mayoría trabajadores populares.

Dicho esto, intentaremos empezar por el principio. En un día brumoso en plena época victoriana, el célebre detective Sherlock Holmes le dijo a su amigo y biógrafo doctor Watson: «Una vez descontado lo imposible, lo que queda, por improbable que parezca, debe ser la verdad»

Pues, hablando de las corridas de toros, de su nacimiento y desarrollo, de su creación como artefacto cultural, una vez descontado lo imposible: la mitología, el arte con mayúsculas, los ritos agrarios, etc., lo que queda, como ya explicaron los profesores García Baquero y Romero de Solís, es una modesta verdad: que el inicio o fundación de las corridas de toros surgió más que probablemente aquí en Sevilla, en el matadero de la ciudad, entre los hombres que lo servían, pues eran los únicos que disponían, por su experiencia trabajadora, de unas técnicas de trato y muerte del ganado.

Y el elemento civilizador, el objeto que transforma las fiestas de toros, anárquicas y violentas, donde el pueblo más pueblo festeja con el toro y lo mata como puede: a lanzadas, desjarretándolo o a puñaladas. El objeto que convierte a las fiestas de toros en un artefacto de organización germánica, puntualidad británica y sensibilidad española, es la espada.

Una vez más, los objetos creados por el hombre, como la espada en nuestro caso o el tenedor que trajo de Venecia la princesa bizantina Teodora Ana Ducena, actúan como elementos civilizatorios independientemente de su función primigenia.

Ya advirtió Javier Marías que los objetos eligen a las personas, y no al revés, como es común creencia. Y la espada que nos ocupa eligió a un joven trabajador del matadero, un proletario sevillano



Figura 20.- Anónimo, *Escena de encierro en el matadero de Sevilla*, c. 1720. (Colección de la Real Maestranza de Caballería de Ronda).

que se colocó frente a un toro, montó una espada y, mirando a los ojos al toro, lo mató. Y, en ese momento, todo cambió. Al matar al toro, cara a cara, los jóvenes del matadero abrieron el camino para diseñar un espectáculo que inevitablemente tenía que ser urbano, y que también, inevitablemente, tenía que ser reglamentado y organizado, porque de lo que se trataba era de preparar el toro para su muerte. Así, se inventó la lidia.

La tauromaquia se convirtió poco a poco en un espectáculo, por una parte, físico (la lucha del toro y el torero), y por otra parte intelectual (pensar esa lucha), y, como hemos dicho antes, fundamentalmente urbano. Se preparó al protagonista: al torero, al espada, al matador de toros del público. Se construyeron las plazas de toros y

los toros se convirtieron en un espectáculo de pago. En el campo se criaban los toros, pero se toreaban y se mataban en la ciudad. Y es la ciudad, a través de sus intelectuales, los tratadistas, los críticos, más tarde los pintores y poetas, como se intelectualiza la corrida y se canoniza. Ellos se encargan de dotar a las corridas, además del componente intelectual, de un componente moral.

Y, también se encargan de dignificar el espectáculo (algo parecido ocurrió también, y casi al mismo tiempo, con el boxeo, al que se le aplicaron reglas muy similares). Pensemos que el boxeo pasa de ser un espectáculo eminentemente popular, rural, clandestino e ilegal, la mayoría de las veces, y para poder convertirlo en un espectáculo urbano y de pago, se reglamenta y se acota: el *ring*, los asaltos, los guantes de los boxeadores, el peso de los mismos.

Decía que los intelectuales taurinos se encargan de dignificar el espectáculo porque el espectáculo desde sus orígenes era bastante sangriento y porque las corridas de toros eran difíciles de explicar, si se querían explicar, como algo completamente diferente al tumulto de las capeas, romerías o fiestas populares, si se querían explicar como un arte, es decir, como una actividad realizada con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones, y, en general, una visión del mundo a través de diversos recursos plásticos, lingüísticos, corporales y mixtos. La dignificación moral era necesaria, porque a diferencia de otros artes populares o folklóricos, las corridas de toros tenían sus dificultades morales: se traían seis toros del campo para matarlos en el centro de las ciudades y en presencia de un público que pagaba por verlo. Y, no solo se mataba a seis toros, sino que también morían en el ruedo, hasta la llegada del peto, innumerables caballos de picar.

Y, sin embargo, a pesar de las contradicciones y de la posible barbarie, en un siglo —el XIX— donde se estaba creando el mundo moderno, una fiesta tan arcaica como la que representan las



corridas de toros se desparrama por España, convirtiéndose en el espectáculo de masas por excelencia.

El intento de convertirla en una fiesta respetable y respetada se consigue a base de literatura; una precisa y muy decimonónica, mezcla de advertencias y normas «científicas» para torear: las tauromaquias. Y otra más intuitiva, la de algunos críticos que empiezan a vislumbrar que dentro del artefacto tan bien diseñado hay dos bombas ocultas: una es la imperfección a la que obliga el toro (de la que luego hablaremos), y otra la tragedia que siempre planea sobre las corridas. Pues como escribe un crítico de la época: cuando un matador se perfila para matar, de los pitones del toro cuelgan todos los dramas de Shakespeare.

Pero es el toro el gran hallazgo cultural de las corridas. El protagonista que las dignifica. Todos sabemos que el toro bravo se le cría en el campo para que un torero, un matador de toros lo lidie y lo mate en una plaza. Pero se obliga al torero a torear de forma reglamentada, de forma que respete la esencia del animal. Así, se convierte al toro bravo, como al caballo de carreras, en un animal aristocrático, como dice Savater, muy diferente al toro salvaje que alanceaba en una romería o terminaba su vida en el matadero para venderlo como carne.

El toro de lidia sufre un proceso de humanización, se le bautiza masculinizando el nombre de la madre y pertenece a una determinada familia de la que conocemos su linaje. Y, lo que es más importante, una vez en la plaza, se le conceden premios y castigos derivados de su comportamiento. Premios y castigos más propios de humanos que de animales: se le aplaude de salida si gustan sus hechuras, su trapío. Se le aplaude también cuando muere, si su comportamiento ha sido bueno a ojos del público. Incluso se le da la vuelta al ruedo si su comportamiento ha sido ejemplar. Por el contrario, se le silba si se ha portado mal, e incluso se le castiga con severidad con banderillas de fuego si su comportamiento ha sido indigno de un toro bravo.

Comparemos esta humanización del toro bravo, esta dignificación de su muerte, con el trato dado a elefantes, leones o búfalos muertos a manos de cazadores en el siglo XIX. Son animales anónimos de los que no sabemos nada. Conocemos los nombres y la historia de los cazadores, pero no la de los cazados. Pero esta humanización del toro, la manipulación de su bravura, crea en su evolución un problema irresoluble. La bestia se va pacificando, la antigua violencia y el desenfreno se van limitando, acotando, convirtiéndose en sabiduría. En el boxeo a esa sabiduría se la denominó la dulce ciencia, en los toros: el arte de torear.

Pero, cuando la razón taurómaca se impone, el peligro se minimiza, y todo se puede o se intenta explicar, aunque muchas veces sea inexplicable: las reacciones del toro, las cogidas del torero, la muerte que se asoma al ruedo. Este raciocinio, esa ilustración dada la vuelta, lleva a que en la historia del toreo flote una permanente insatisfacción. Es entonces cuando entra en juego el público, o como diría el profesor Jorge Lozano, los públicos. Y, por supuesto, el torero: los descendientes de ese joven proletario del matadero sevillano.

Haciendo la salvedad de que el pasado, que es de lo que vamos a hablar, es un país extranjero en el que se hacen las cosas de manera diferente, y que, además, es problemático, porque no existe físicamente, es en realidad una construcción enteramente mental. El pasado solo existe usando la imaginación y lo imaginamos solo gracias a las historias que cuentan o han contado otros. Si esto es así en la Historia con mayúsculas, mucho más lo es en la historia del toreo que es fundamentalmente literaria en su expresión crítica, no en vano, el mejor libro de toros es una novela: *Juan Belmonte, matador de toros*, y, fundamentalmente, de tradición oral.

En la larga marcha para conseguir crear un espectáculo único y masivo, el público, los públicos van lentamente amoldándose a una representación dominada por aficionados (preferentemente los de

sombra, donde se agrupan fundamentalmente hombres de profesiones burguesas, médicos, ingenieros, comerciantes, etc.) que dominan la opinión y el gusto taurinos y que, bien adoctrinados por tratadistas y críticos, velan desde sus localidades por la integridad de la fiesta, a la que cuidan con tal mismo que a lo largo del siglo se convierten en espectadores rigoristas, arcaizantes y que acuden a la plaza con ínfulas de examinador y pretensiones de cátedra exigente.

Un público abierto a la sorpresa. Son los entendidos, los juzgadores, los que dan seriedad al espectáculo. Los que van a la plaza, no a juzgar lo que se ve, sino a juzgar lo que no se ve, lo que ellos desean que se vea. De ese público sabemos bastante, conocemos cuáles fueron sus preferencias, cómo ningunearon a los toreros que se apartaban del dogma. Y cómo intentaron en vano, conservar las esencias: la preeminencia de la espada sobre las demás suertes del toreo, el estilo vigoroso y punitivo de los matadores, la sequedad de estilo, etc.

Pero esa dictadura del aficionado tiene sus fisuras por las que se cuelan los nuevos tiempos, los nuevos gustos, los nuevos públicos. Estas fisuras en el armazón de la ortodoxia empezaron, creo, por un factor extraño a la fiesta en la que primaba la hombría, la majeza, el valor visible y la fortaleza de piernas. Ese factor nuevo, desequilibrante, fue el cuerpo del torero, sus gestos y actitudes. Su forma de andar y de moverse por el ruedo, lo que ahora conocemos como torería y, que para los demás mortales se le conoce como elegancia. La elegancia, ese concepto tan difícil de definir, tan etéreo, y tan deseado, pues su déficit puede llevar a situaciones muy incómodas. Ya lo advirtió Marlene Dietrich cuando dijo aquello de que «nunca me desmayo porque no estoy segura de caer con elegancia». Y, que a pesar de lo que se dice interesadamente no es privativo del dinero ni de las clases altas. Ya habló Ortega de los aristócratas del pueblo. Y, con toda seguridad, los toreros ocupan el primer lugar en esa jerarquía.

La primera vez que tenemos constancia escrita de la presencia de la elegancia en el toreo es gracias a don José María de Cossío que



Figura 21.- Lagartijo quebrando y, pese a la teoría, sacando el pie a un lado para marcar el quiebro (*La Lidia*, 30 de julio de 1883; Colección de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla).

narra lo acontecido en la plaza de Madrid cuando Lagartijo va a poner un par de banderillas y espera en el centro de la plaza a que su cuadrilla lo ponga en suerte. Mientras aguarda, el califa cordobés flexiona la pierna derecha y apoya el par de banderillas en la cadera. La plaza, al contemplar la postura de escultura romana del califa cordobés, estalla en una ovación. Esa elegancia, esa gracia bajo presión que admiraba el presidente Kennedy, es el estilo, como ya he dicho, se conocerá en la jerga taurina como torería, y como todo lo que se ve y se comprende al primer golpe de vista, pero no se puede explicar, la torería, concepto etéreo donde los haya, abrió el camino para futuras revoluciones.

La segunda fisura a la que me quería referir, se produce con los toreros raros, enigmáticos, imprescindibles, y cuyo mayor y mejor exponente en la tauromaquia clásica fue Rafael el Gallo. Y por esas rendijas se fueron colando arropadas por el otro público,

las tres grandes revoluciones del toreo moderno: la de Belmonte, cuando la corrida clásica se estaba agotando, el artefacto creado en el siglo XIX languidecía de éxito; la de Manolete, cuando la revolución de Belmonte había tocado techo; la del Cordobés, cuando la sociedad empezaba a desinteresarse del toreo y a sustituirlo a marchas forzadas, como el gran espectáculo de masas, por el fútbol. Solo aludiré a las dos primeras: la de Belmonte y la de Manolete. No hablaré de la del Cordobés, pues me acojo a la ya clásica sentencia del dirigente chino Chu En Lai sobre la Revolución Francesa: «es demasiado pronto para hablar de ella».

Sobre la revolución que encabeza el público en la época de Joselito y Belmonte está casi todo dicho y escrito, menos las razones de los públicos que abarrotaron las plazas. Lo poco que sabemos del público de aquella época lo sabemos de manera indirecta: sabemos que la revolución Belmontina ocurrió en unos años en los que en Europa el viejo orden cultural y político cambió y dio pie a las vanguardias artísticas y a las revoluciones políticas.

También sabemos que el toreo de Belmonte no se había visto nunca. Y que las sensaciones que provocaba tampoco se habían sentido en las plazas de toros. Su falta de oficio, su carencia de físico, su patetismo ante la cara del toro, su quietud, su barroquismo extremo, sus cinco verónicas sin enmendarse, abrieron de par en par las ventanas del toreo. No había que ser un entendido para entender a Belmonte. No hay torero sin público y Belmonte creó su propio público.

Sin Belmonte no hubieran sido posibles las verónicas de Cagancho, Curro Puya o el Soldado, ni se hubieran acercado al toreo los poetas jóvenes y vanguardistas: ni se hubieran escrito *A las cinco de la tarde*, ni estos versos sobre la verónica gitana:

Lenta, olorosa y redonda  
La flor de la maravilla

Se abre cada vez más honda  
Y se encierra en su semilla.  
¡Cómo huele a Abril y Mayo!  
ese barrido desmayo, esa playa de desgana  
ese gozo, esa tristeza  
esa rítmica pereza  
Campana del Sur, campana.

Sin Belmonte, probablemente no estaríamos aquí hablando. Ni el toreo, las corridas de toros ya en su época tan perfectas, hubiera podido resistir esa perfección inhumana que representó Joselito: el español, según Parmeno, que mejor conocía su oficio.

La segunda revolución, en mi opinión es una consecuencia obligada de la de Belmonte y de la intuición genial de Joselito, como ha explicado magistralmente Paco Aguado, de empezar a ligar los muleta-zos, y que culmina otro torero sevillano, Chicuelo, es la de Manolete.

Hay que señalar, y no de pasada, que Manolete surge justo al término de la Guerra Civil. Discrepo un poco de la idea ya muy asentada de que el público se volcó con Manolete porque después de una guerra atroz necesitaba olvidar. Más bien creo que las costumbres y los sentimientos de los públicos. Por primera vez en la historia de España, una gran parte de la población, la más desfavorecida, había salido del anonimato para convertirse en protagonista. Y aunque su proyecto fuera derrotado quedó el momento, la experiencia. Manolete era un torero al que no se le vio llegar, oculto entre las desgracias de la guerra. Irrumpió, como Belmonte, de repente, como una ola gigantesca que arrasó con todo.

Heterodoxo: torea de perfil, con la muleta retrasada, dando todas las ventajas al toro, inventa la faena moderna en tres tiempos: prólogo, nudo y desenlace. Melancólico, como la mayoría de la población, hierático y majestuoso, y un verdadero aristócrata del pueblo con quien el pueblo, el público, conecta de inmediato (no así una

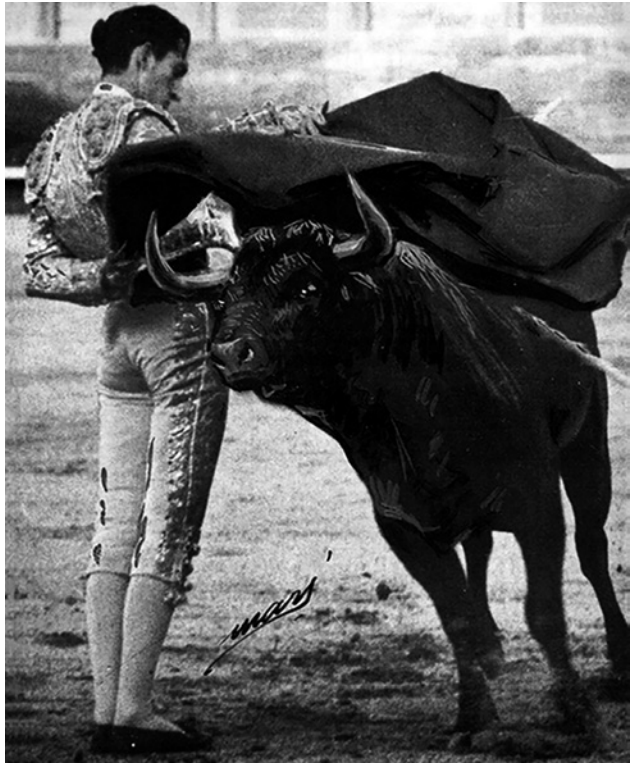


Figura 22.-  
Manolete  
ejecutando una  
«manoletina».  
(Imagen  
cedida por José  
Morente, *Revista  
de Estudios  
Taurinos*, 42,  
2018, p. 195).

gran parte de la crítica y de los entendidos que le niegan la mayor). El público impone a Manolete y al manoleatismo, y así el toro cambiará para siempre. Además de todos los adjetivos con los que se pueda calificar a Manolete, me gustaría recalcar que, en mi opinión, es el más español de los toreros, el que mejor entronca con los artistas españoles más puros, más genuinamente hispanos. Y que esto no se tome como fervor nacionalista, simplemente con la constatación de un hecho.

Es curioso, solo lo dejo caer, que la revolución manoleatista llevada en España en volandas por un público entregado, enfervorizado, espiritual, alcanzara, sin embargo, su epifanía en México, la otra España. Donde se tuvo que construir la Monumental para

poder albergar a los que le querían ver torear. Y también que fueran los otros españoles, los exiliados de la guerra tan generosamente acogidos por el presidente Cárdenas, los que mejor entendieron y escribieron sobre el torero cordobés.

Su genio escribió el pintor Ramón Gaya, exiliado en México cuando debuta Manolete no parece residir en lo que hace, sino sencillamente en lo que era: una presencia. Esa era su aristocracia, no actuar, no hacer, o sea restarle hacer a lo que hacía. Como Velázquez, añadido yo, en las Meninas o en el retrato de Juan de Pareja, Porque, prosigue Gaya, el arte español aspira a no hacerse, no por pereza sino por soberbia, por desdén. Así lo toreado por Manolete, quedará siempre ahí en el suelo de la plaza, un tanto inútil, cumplido, pero vacío de su resplandor, porque su resplandor ya se había independizado de los hechos, y levantándose como un alma empezaba a vivir su valor fijo, milagroso.

Termino aquí estas notas desordenadas donde he intentado ahondar en ese misterio que son las corridas de toros. Un artefacto cultural producto del genio español, que nació del pueblo llano, que reglamentó, con gran acierto, la burguesía, y que toreros y público han salvaguardado durante dos siglos. Un artefacto que ha sobrevivido al ferrocarril, al avión, a los ordenadores y a la inteligencia artificial, a dos guerras mundiales, a cambio de mentalidad y de costumbres casi imposibles de enumerar. Una fiesta misteriosa y arcaica, instantánea. Y en la que, si las cosas se dan bien, si el toro, el torero y el público se ponen de acuerdo, ocurre algo tan irrepetible y milagroso que es casi imposible de explicar, a no ser que se recurra a las palabras de un viejo y sabio taurino, que preguntado por qué sentía un torero cuando triunfaba, contestó a la manera griega: «Es como hablar con Dios y que te conteste».



# INSTANTES DE ARTE, ARTE DEL INSTANTE

FRANÇOIS ZUMBIEHL  
Catedrático de Letras Clásicas

**M**i propósito es examinar las relaciones que el ritual de la corrida entretiene con el tiempo y con lo que yo llamaría las obligaciones del instante. La mirada de los aficionados, como es lógico, se centra en primer lugar sobre el toreo que se desarrolla en el ruedo y sobre la técnica de la lidia que lo permite, facilitando el dominio por el hombre de un animal imprevisible e indómito, y luego su compenetración con él. Pero una corrida es un espectáculo total, en el que se pueden captar muchas más cosas que sólo el núcleo de la tauromaquia. Ahí existe un amplísimo repertorio de gestos, actitudes y palabras o exclamaciones pronunciadas al momento, que estructuran el ritual de una tarde de toros y constituyen su expresión teatral. Algunos quedan insertados en la ejecución de las suertes, pero otros las enmarcan anunciándolas o rematándolas. Todos estos gestos y actitudes contribuyen a

la representación del rito y subrayan su significado, que entren de lleno en el acto de torear, o se sitúen al margen. Pertenecen según el caso a la liturgia, al protocolo de la ceremonia, o a las supersticiones —colectivas o personales— que se derivan de ella y ayudan a superar la tensión del momento.

Unos son casi no pensados, y otros, más conscientes, son inspirados por las circunstancias particulares del instante. De hecho, el hombre vestido de luces tiene mucho que torear: al toro, desde luego, pero también al público, al que tiene que convencer y emocionar; al tiempo, que le viene prestado y no perdona, que tiene que esculpir en cada pase, alargándolo en todo lo posible; y al final —o mejor dicho al principio—, al miedo, primer adversario con el que se encuentra y que tiene que lidiar, al ver en la silla, al despertar en su habitación del hotel —decía Pepe Luis— el traje de torear. Para lidiar todos estos toros sólo dispone de sus trastos y de su cuerpo. De ningún modo puede alzar la voz.

El silencio es la barrera principal que le separa del tendido y del respetable el cual, por el contrario, tiene plena facultad para comentar, aleccionar y vituperar al de turno. Sin embargo, el torero no para de hablar, al toro y al público. Su lenguaje, además de la retórica de su faena, consiste en sus brindis, sus cites, sus remates, sus adornos, sus desplantes... Habla básicamente con su cuerpo que es, a la vez, el instrumento y el escenario de su expresión, y sorprende que Belmonte y Pepe Luis Vázquez parezcan contradecirse en ello, aunque en realidad no lo hagan: el primero afirmando que para torear bien hay que olvidarse del cuerpo, para que se aparte el miedo y el alma del artista se exprese de forma transparente; el maestro de San Bernardo asegurando, por su parte, que una de las mayores frustraciones del torero es que no puede ver su cuerpo al actuar y que, por lo tanto, la contemplación de su obra, realizada en el instante, resulta truncada. Pero los dos coinciden en pensar que la manifestación suprema de este arte es la naturalidad,

cuando ya el cuerpo no opone ninguna traba a los designios del espíritu, y todo corre sin esfuerzo.

Una gran cantidad de gestos pertenecen a la prosa del toreo. Son los gestos esperados, dictados por los cánones, el protocolo y los rituales. Pero algunos, los más preciados, plasman su poesía; son los que, dentro de las figuras impuestas, se visten de improvisación, los que nadie esperaba, ni el propio torero, los que son pura creación, cuando este, sin ya proponerse nada, ni temer cosa alguna, «confiándose» como reza la jerga, se abandona a la magia del instante. Aunque también se han puesto de moda en la actualidad gestos rituales para manifestar eso de «abandonarse», de entregarse con cierta desnudez a lo que viene: quitarse las zapatillas en el ruedo, incluso si la arena está seca, tirar el estoque, al citar abrir la chaquetilla y enseñar el chaleco como si fuera un cebo...

Este conjunto coreográfico de gestos y actitudes tiene dos vertientes, a veces separadas, a veces entremezcladas. La primera tiende a una suma de acciones concretas para hacerse con el toro, obedeciendo a las necesidades de la lidia, y llevarlo de la mejor manera hasta la suerte suprema. La segunda se desarrolla en el campo de la representación y de los signos. Se refiere a esa otra realidad que trasciende lo que pasa en el ruedo, no visible pero presente, signficada por el ritual de la corrida: esa realidad trascendente es el dominio por el hombre de un animal temible, de la naturaleza por la cultura, el enfrentamiento entre la vida y la muerte. De hecho, la tauromaquia es una manifestación cultural en la cual el teatro y la vida real se conjugan de forma excepcional.

La famosa frase, lanzada por un espada del siglo XIX a un célebre actor que le increpaba, sentado en el tendido, por su falta de valor —«¡Aquí, señor, se muere de verdad y no de mentirijillas!»— marcando la diferencia entre la ficción del teatro y la realidad de la plaza de toros se ha convertido en lugar común. Esa diferencia no debe hacer olvidar que el toreo y todo lo que acontece en

el ruedo son también un arte escénico, con otro lenguaje que las palabras, dirigido a un público que es su razón de ser, y que puede convertirse a su vez en actor o en el coro del drama. La crisis del coronavirus hizo contemplar, hace tres años, la posibilidad de celebrar corridas televisadas y a puerta cerrada como en el fútbol. Todo el mundo vio que era un sinsentido, en el aspecto económico y aún más en el aspecto cultural. Sería como montar un *ballet* sin su orquesta o una tragedia sin el coro.

Santiago Martín el Viti, poco sospechoso de caer en el histrionismo, decía que el buen torero no debe solo preocuparse de torear dominando al toro, sino además de «vender» lo que está haciendo, considerando, —cito sus palabras— «que la mayor satisfacción es sentir que le sienten», es decir, debe procurar por su forma de estar en la plaza que los espectadores capten el significado y la emoción de cada uno de sus gestos. ¿Dónde está la diferencia con el teatro? Y esa advertencia tan taurina de que uno, en la plaza, pase lo que pase, debe siempre estar en torero, significando que hay que cumplir plenamente con el papel asignado, y hacerlo evidente para todos, ¿acaso no tiene nada que ver con el teatro? Eso no impide que una tarde de toros nunca pueda reducirse a un mero espectáculo, y que por lo tanto las retransmisiones por los medios casi siempre empobrecen, pues dejan escapar todo ese conglomerado de reacciones que nace y muere en el instante. «El espíritu santo no sale en la televisión», dijo Rafael de Paula.

Todo lo que sucede durante la corrida es realidad, pero es también representación. Es obvio aquí que una representación no implica una ausencia de verdad, sino una verdad que se sitúa más allá de las apariencias físicas y que se puede leer gracias a ellas. Es lo que entendemos por los signos. Estos sirven para manifestar y subsanar a la vez la intensidad de las circunstancias (al fin y al cabo, en la corrida la vida está en juego). En los que apelan a la protección divina o de la suerte se mezclan, con diferentes matices, el

recurso a la fe auténtica, algo de superstición y la rutina del protocolo, si hablamos, por ejemplo, de la costumbre de trazar con el pie el signo de la cruz al pisar la arena, de santiguarse al iniciar el paseíllo o antes de la salida del toro, del hecho de alzar el brazo y la mano para desear suerte a los compañeros, de tocar la puerta de salida al ruedo, o de besar y beber el vaso de plata antes de coger los trastos para la faena, recordando así el rito del ofertorio.

Los ritos se respetan, pues en ellos se basa la liturgia de la Fiesta con toda su carga de símbolos y significados, pero quedan sometidos a la evolución del contexto social como cualquier cosa humana. Algunos son nuevos, como los selfis con el matador a su entrada al patio de cuadrillas, para hacerse una reliquia con su imagen, o esa marea de móviles alzados con sus flashes disparados que iluminan la salida por la puerta grande de un matador triunfante, como si fueran velas alumbrando un paso de Semana Santa. Otros se modifican: ahora el torero, que ha brindado al público y tirado al suelo su montera, suele, si cabe, enderezarla discretamente con la espada y ponerla boca abajo, para apaciguar la superstición que se ha contagiado al respetable, provocando de su parte un hálito de alivio. También ha cobrado fuerza la costumbre generosa de brindar a un compañero herido, colocando la montera encima de la barrera próxima a la enfermería, o de despedirse de una plaza con agradecimiento, cogiendo y besando un puñado de arena, haciendo como si se iba a guardar esa materia tan huidiza en el bolsillo interior de la chaquetilla; símbolo renovado y barroco de la constante lucha del arte del toreo con el tiempo y con el recuerdo.

¿Qué nos enseña esa combinación de gestos perennes o evolutivos, por otra parte, múltiples y diversos? Que, sobre la base inquebrantable del ritual taurino y de su significado, una tarde de toros da lugar a una extrema volatilidad de emociones y sentimientos si nos atenemos a las reacciones del público. Cualquiera que se sienta por primera vez en un tendido lo puede observar, y no

deja de quedar sorprendido: la gente, movida por la esperanza, y en todo caso la expectación, puede pasar en unos segundos del beneplácito a la decepción, y de la exaltación al enfado, expresando lo que siente de forma clarividente, y sin reparo a contradecir lo que ha manifestado unos segundos atrás. Y los diestros, en la manera de llevar a cabo sus faenas, de prolongarlas o cortarlas, de brindarlas o de saludar, teniendo en cuenta tal versatilidad en las reacciones del respetable, deben hacer muestra de dos virtudes ligadas e imprescindibles: el sentido de la oportunidad y el sentido de la medida. Aquí nunca hay que pasarse, o quedar desfasado, pues en este caso la sanción sería inmediata. Por eso el remate, en todas sus vertientes, es la clave del éxito o del fracaso.

El desarrollo de una corrida se abre y se cierra en un marco muy sólido, que son los tres tercios, pero el arte del toreo —lo dicen casi todas las figuras— es un camino de perfección, nunca alcanzada. «Esa faena soñada, nunca he llegado a cuajarla en el ruedo, y moriré llevándola todavía en las entrañas». Eso me han dicho muchos artistas entrevistados. Por eso algunos, una vez retirados, quieren volver, y por eso todos, retirados o no, siguen sintiéndose toreros. El acto artístico en sí —sea una tanda de verónicas o naturales— es también una subida hacia una cumbre ideal a la cual nunca se llega, porque hay que cortarla para que no se canse o se avise el toro, o para que no se marchite la emoción de los aficionados, como lo señaló acertadamente el ensayista hispano-argentino Anselmo González Climent, en su libro *Flamencología*. También Michel Leiris, en su *Espejo de la tauromaquia*, ha glosado sobre esta ascensión frustrada, poniendo matices estéticos y eróticos. De ahí el remate, y su muy especial sabor agri dulce para coronar esas tandas, pues implica a la vez la culminación de un momento de belleza, y la resignación ante la necesidad de acabar con ella. Cierra el conjunto de la escultura y abre el portón del recuerdo. Es la consagración de ese vínculo único entre lo efímero y la permanencia,

tan propio al arte del toreo, que requiere, repito, un sentido agudísimo de la oportunidad, estética y temporal.

La estocada es el remate por antonomasia; cierra la faena y consagra con su muerte el dominio del toro. Pero también supone una frustración por parte de un artista como Antonio Ordóñez, pues para él la estocada es el acta de defunción de su obra: «Un artista tiene que sentir mucho tener que matar a un toro... Como sintieran pena los pintores si, después de terminar su cuadro, lo tuvieran que quemar.» En los toros el triunfo es agridulce (recordemos el canto de Gerardo Diego a las *Verónicas gitanas*: «Ese gozo, esa tristeza...») Así lo siente el torero, y así lo siente el aficionado quien, además, experimenta una frustración particular al no poder captar todo lo importante que está aconteciendo ante sus ojos en estos segundos o minutos. Para lograrlo



Figura 23 - Belmonte, con un significativo gesto, mira al toro a punto de morir. (Col. Familia Belmonte).

el estrabismo para él sería una bendición, o sea una doble mirada que le permitiese admirar a la vez, en toda su dimensión, el trazo de los pases templados del torero y el galope de un toro bravo hundiendo la cabeza en el engaño. La conjunción de los dos espectáculos nunca se puede contemplar del todo. Por ello, supongo, algunos, resueltos a escoger, se dividen en toristas y toreristas.

En el conjunto de la tauromaquia todo se resuelve en conflictos superados, no solo el enfrentamiento del hombre y del toro. La alegría de esta superación sigue bañada en la tensión inherente al choque de unas dinámicas opuestas. Así es como en el rostro del torero, cada vez que se encuentra en el trance de dar un pase —incluso toreando de salón— una mueca se imprime y deforma ligeramente su boca. ¿Es un rictus de tensión?, ¿de gozo? Las dos cosas, seguramente. Nace en el momento del cite antes de que el diestro haya iniciado el recorrido de su pase, como el anuncio y la promesa de la coreografía que lleva en la mente y que dentro de un segundo va a plasmarse como realidad. Se apaga con un *olé* ronco, murmurado desde las entrañas de su boca, con el que acompaña al toro hasta la salida del pase, para renacer enseguida en el cite siguiente. Es la traducción física de la expresión tan torera que se usa para sugerir que el artista, actuando en el ruedo, se conmueve y se transfigura con su propia emoción al torear, y se jalea a sí mismo. Esa expresión, que confirma que ha llegado aquí y ahora a su meta artística, es *gustarse*.

Oigamos cómo Miguel Abellán, interrogado por mí, interpreta el significado de ese rictus:

Esa mueca es una demostración de compromiso. Puede ser que te estás vaciando artísticamente, y te estás expresando verdaderamente con el alma que tienes como torero y artista, y tu cuerpo toma formas que ni tú mismo conocías, porque eso no se practica, se te sale innato. Entonces tu cuerpo se desfigura



o se transforma en el artista que llevas dentro. Eso puede pasar por una complicidad absoluta con el toro, o puede también ser porque no alcanzas a superar esa barrera que te está imponiendo el animal, y entonces necesitas transformar tu cuerpo y tu personalidad en un dragón, en una bestia más fiera que el propio toro. La mueca puede ser un reflejo de gozo, un reflejo del artista que eclosiona y se transforma en mariposa, y pasa de ser un mortal a ser un alma inmortal, disfrazada de torero; o puede ser la inversa: la necesidad imperiosa de transformarte en demonio, en monstruo, para ser capaz de superar y vencer a esa fiera que tienes delante. La mueca te expresa a veces como un dios, y a veces como un demonio. Estás entre el caos de la guerra y el fuego, con el demonio reflejado en un toro, o, por el otro lado, la divinidad absoluta del paraíso.

¡Ahí queda eso! Lo ha dicho todo.

Un desplante, al final de un remate feliz, encierra la misma ambigüedad. En parte sirve para descargar los nervios. En ese trance muchos toreros simulan el enfado, como si estuvieran a punto de golpear al contrincante —con un movimiento brusco del brazo o de la mano que lleva la espada—, aunque en realidad agradecen al toro que se haya prestado. Luego, por cierto, se tornan hacia el graderío y, sonriendo, reconocen que el enfado no iba en serio. La felicidad tiene la última palabra. A veces no necesita de ningún gesto o teatro previo; se evidencia de inmediato en la famosa sonrisa de Antonio Bienvenida, que le iluminaba la cara, o en la más discreta de Morante, más bien para sí mismo. En ese mismo momento la emoción alegre de algunos espectadores, después de la tensión mientras se encadenaban los pases, puede hasta hacerles soltar una risa.

La muerte del toro, después de una estocada certera y como mandan los cánones, es la consumación del rito que celebra la victoria del hombre, por su inteligencia, su valor y su arte, sobre

las amenazas de un animal que lleva la muerte en sus pitones. Pero la percepción de la agonía de este permite medir la evolución de la sensibilidad de los espectadores, incluso sus contradicciones. Si el animal tarda en morir es muy posible ahora que buena parte del público se sienta invadido por la compasión, la repugnancia por la prolongación de este momento penoso, y entonces se impacienta y manifiesta su indignación. Esta se hace mayúscula cuando se producen una sarta de descabellos y de puntillazos fallidos. Muchos trofeos se han perdido porque ante tal situación los ánimos estaban por lo menos enfriados. Lo que explica esta otra reacción en sentido contrario: si, después de una gran actuación, coronada por una estocada de igual nivel, pero insuficiente para que el astado caiga rápidamente, el matador se dispone a descabeallar, se produce un estallido de «noes» furiosos. Es el miedo de que esa muerte solemne regrese, si el golpe falla, a la realidad sórdida de un matadero.



Figura 24.- El gesto de Manuel Benítez el Cordobés, alrededor del toro, parece acompañarlo después de acometer la estocada.

Pero si se entiende que, de hecho, el toro se resiste a morir, que, apoyado en su bravura y luchando para no caer sigue haciendo frente hasta el final, la empatía se torna en admiración. Unos leves aplausos dan el tono y se hacen más nutridos hasta estallar en una ovación que abarca toda la plaza cuando cae el astado al final; aplausos que van dirigidos al buen hacer del matador, pero mucho más al toro y a su bravura, con la cual se identifica el personal, como lo ha hecho ya con su bravura en la suerte de varas, pues esta forma de crecerse ante la adversidad parece emblemática, por no decir modélica para todos nosotros que estamos llamados a morir. Es una ilustración particular del antropomorfismo en el que incurrimos a menudo, y sobre todo los toreros, cuando hablan del toro y cuando hablan al toro en los cites y en los desplantes.

Muchos, y no solo los antitaurinos, consideran la fiesta de los toros como algo estancado en el pasado, desfasado con la modernidad, perpetuando viejos valores y modos de relación entre hombres y animales, y entre géneros. Se puede contestar que es todo lo contrario. Si algo caracteriza la tauromaquia, es que acerca e incluso traspasa las fronteras habituales. Se inclina por la transgresión. Se la acusa de machismo exacerbado, sin percibir la ambigüedad sexual de su juego, puesta en evidencia por los trabajos del antropólogo Julián Pitt-Rivers, y olvidando lo que salta a la vista: «El vestido de torear es un vestido de mujer hecho para un hombre». Cito las palabras de Antonio López de la Casa Fermín, y remito al malestar, más o menos fingido, de Luis Miguel Dominguín, al tener que calzar medias rosas y zapatillas de ballet para cumplir con su oficio. El mismo Antonio López asegura que «el torero va vestido así para salir desnudo»; desnudo porque el traje resalta las líneas de su cuerpo, subraya su fragilidad, y le obliga a salir inerme ante el toro, en gran parte de la lidia.

En muchas fases de esta se transgreden las fronteras. En los quites, término que por cierto alude a situaciones bien distintas,

la competencia se torna en compañerismo; en las banderillas las jerarquías profesionales, muy marcadas en la mayoría de los momentos, se invierten: son los dos matadores, prestos al quite, que se ponen al servicio de los banderilleros del compañero y les dejan el protagonismo. También se borran las diferencias de estatutos en las cortesías del inicio y del final del festejo. Matadores y cuadrillas se desean suerte, y se saludan o se abrazan antes de cruzar el ruedo para salir al acabar la tarde.



Figura 25.- Un torero procede al ritual de vestirse ayudado por personas de su confianza.

Terminando estas reflexiones quiero insistir en el hecho de que la corrida no es simplemente un espectáculo, porque el público nunca es mero espectador. Él es la tercera parte integrante del ritual, o sea el coro de esta última tragedia que nos ofrecen nuestras raíces mediterráneas. La dimensión que cobra todo lo que sucede en el ruedo en cada instante se debe a los numerosos matices de las reacciones del tendido. Esto va desde el silencio expectativo, pasando por algunas voces de aprobación, unos aplausos escasos o nutridos, hasta la sinfonía del ole, que tiene diferentes fuerzas, relieves y momentos. La discrepancia, llegando hasta la bronca ensordecedora —menos frecuentes en la actualidad, por la evolución del espectáculo—, se expresa también en diferentes niveles. Contrariamente a otras expresiones artísticas en vivo, el juicio del público se verifica en el acto, y pesa sobre lo que está aconteciendo.

El torero tiene que corresponder con su sentido de la medida, que debe mantener en todas las circunstancias. Si, al final de su actuación, no tiene la respuesta adecuada ante la valoración que le manifiestan desde el tendido —respuesta que puede ser un simple gesto de la mano, entre barreras, para agradecer escasos aplausos, un saludo desde las tablas o desde el tercio si son más nutridos, o en los medios para recibir una ovación, si inicia de una vuelta al ruedo abusiva— está inmediatamente castigado por las protestas. ¿Quién va a negar que en los toros el pueblo es soberano y que ahí cunde en el acto la democracia directa? Estos son, creo yo, algunos aspectos de este gran teatro del ruedo, de este arte y de esta fiesta eclosionados en el instante, cuyas expresiones particulares desaparecen muy pronto de nuestras miradas, dejándonos, sin embargo, para largo tiempo, mucho que pensar.



# DIÁLOGO CON UN TORERO EN ACTIVO\*

PABLO AGUADO (PA),  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (AGT) y  
FÁTIMA HALCÓN (FH)

**FH.** Voy a presentar a las personas que vamos a participar en este coloquio. Alberto González Troyano, profesor de Literatura Española que ha estado vinculado a las universidades de Fez, de Cádiz y de Sevilla. Ha dedicado gran parte de su producción literaria al mundo taurino, ha colaborado con muchísimas editoriales, ha sido también presidente de la Fundación de Estudios Taurinos, fundación a la que pertenece desde sus orígenes en el año 1989.

---

\* Transcripción literal del coloquio de Alberto González Troyano y Fátima Halcón con el torero Pablo Aguado en el curso *Tauromaquia y Cultura*.

Fátima Halcón profesora de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y actual presidenta de la Fundación de Estudios Taurinos desde 2016, fundación a la que pertenece desde sus comienzos. Gran parte de sus investigaciones las ha centrado en los aspectos artísticos de la tauromaquia, particularmente en el estudio de las plazas de toros en España y América, así como a la pintura taurina.

Por último, al torero Pablo Aguado de quién tampoco tengo que contaros mucho porque todos sabemos el gran torero que es. Pertenece a una familia vinculada al mundo taurino. Lleva en activo desde el año 2012, que empezó como banderillero. Tomó la alternativa en la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla en septiembre de 2017, confirmándola en la plaza de las Ventas un año más tarde. Permanecerá en la memoria de todos los aficionados que estamos aquí presentes la gran faena de la Feria de Abril de 2019 cuando cortó cuatro orejas y salió por la Puerta del Príncipe, faena que resultó inolvidable para todos los que asistimos a esa maravillosa corrida de feria.





**AGT.** Gracias por una parte a la hospitalidad académica, luego también al patrocinio maestrante, que gracias a este patrocinio nuestra Fundación lleva ya unos treinta años con la Maestranza, y gracias a esa generosidad podemos también, una vez más, estar aquí reunidos. Y gracias también a Fátima por invitarme y muchas gracias al maestro por estar aquí e interesarse en saber algo de esta gente tan rara.

Yo le contaba antes al maestro, ahí en el patio..., que nosotros somos unos tipos raros, porque pensamos que, en estos años, los toros no solo hay que vivirlos en la plaza, y hay que aplaudir y sentir el entusiasmo de cómo transcurre la lidia en estos momentos... sino también, por aficiones particulares y profesionales, hemos querido indagar, hurgar en los libros antiguos, en los anaqueles de las bibliotecas cómo era Joselito, cómo era Belmonte, cómo era Cúchares. Entonces eso, en lugar de ser una rémora para entender y comprender y disfrutar de la lidia hoy, yo creo que nos puedes ayudar. Sobre todo, en momentos como ahora, para poder recuperar el pasado de la tauromaquia, hacerlo asequible, interpretarlo, comprenderlo y sobre todo compararlo.

Compararlo con lo que está pasando ahora, yo creo que debe ser una de las misiones de esta gente rara, —como nosotros— que en lugar de disfrutar solo de una tarde de toros y luego tomarse unas copas, llegan a sus casas y se ponen a leer.

Eso es lo que nosotros quisiéramos conservar y dentro de nuestra modestia, yo creo que puede servirle, no vamos a hacer unos redentores, pero puede servirle a la fiesta el que haya una gente que se preocupe por que los libros no desaparezcan, y, sobre todo, de la memoria, que no desaparezcan las faenas de los grandes maestros antiguos y viejos.

Por eso, tenemos aquí a Pablo, para que él nos cuente, desde nosotros que estamos metidos en el pasado, cómo él ve ese pasado en función de su experiencia, de lo que él está viviendo, de lo que

él está en el día a día de la plaza. Vamos a intentar un poco, o a ver si fuéramos capaces, de confrontar cómo ha cambiado el mundo de los libros, el mundo del pasado, el mundo de hace un siglo... porque fijaros que hemos pasado dos días hablando de El arte del Toreo. Joselito, Belmonte... todo eso ha significado... pero claro, todo era una abstracción, en cambio ahora hay alguien que eso lo está viviendo. Entonces si pudiéramos conseguirlo, y yo creo que gracias a lo que yo ya he visto, de la sabiduría suya, nos puede salir muy bien. Vamos a intentar contrastar y comparar algunas cosas de ese pasado con la experiencia que él está teniendo en estos momentos.

Me gustaría empezar con un tópico. Para nosotros, a través de los libros y de las biografías, hacerse torero era ya desde el comienzo algo épico, es decir estabas si no muriéndote de hambre... algo muy parecido. Tenías todos tus horizontes sociales muy cerrados, prácticamente no había expectativas de vida. Eso es, lo que, por lo menos, se ha ido acumulando como más o menos tópico. Entonces, para ser capaz de enfrentarte con un toro para ese aprendizaje, para lanzarte esas noches de luna llena, a aprender a torear en una ganadería perdida en las marismas necesitabas que tuvieras una fuerza, y esa fuerza era la necesidad de salir adelante, de poder comer.

¿Eso cómo se vive ahora?

**PA.** En primer lugar, muchas gracias por invitarme a este acto con tanta categoría, delicadeza, y bueno —antes lo hablábamos...—, que hacen falta cosas así que solo le hacen bien y engrandecen a la tauromaquia desde un punto de vista muy muy profundo. No es —lo hemos hablado— lo típico de muchos sitios, y se agradece.

La tauromaquia, por mi corta experiencia puedo hablar poco, pero más que por la experiencia, hablo por lo que sabemos todos, que la tauromaquia siempre va acorde a la evolución de la sociedad,

en todos los sentidos. En el sentido del toro, en el sentido de la forma de torear y también lógicamente en el sentido de las motivaciones por las cuales uno se pone delante un toro.

En esa época que comentas pues imagino que el pasar hambre sería algo que te empujaba a ponerte a jugarle la vida; y no cabe duda que muchos de ellos, decir la mayoría, lo harían para poder llevar algo que comer a su casa.

Hoy en día, es totalmente distinto, por suerte. La sociedad ha evolucionado positivamente, hay acceso a todo, cualquier chaval que quiera ser torero tiene una oportunidad, tiene un vestido para torear, tiene una muleta para torear y no necesita de esa hambre o esa necesidad vital para ponerse ante un toro. Quizá, por sacar lo positivo quizás lo que haga que te pongas adelante un toro es porque de verdad lo sientas más, y no por la necesidad de ganar dinero.

**AGT.** No es una elección obligada, sino que es algo que, realmente, lo eliges ahora tú y por tanto es mucho más otro tipo de heroísmo. Es lo que ha logrado que prevalezca la fiesta por encima de que la necesidad haya desaparecido. Sin embargo, hay unos señores que, como decía, me parece que era Alberti, se visten de rosa para salir a torear y entonces me parece muy bonito que vosotros lo mantengáis...

**FH.** Yo creo que va en la propia evolución de la sociedad, es decir ahora mismo la mayor parte de los toreros que han salido de la generación de Pablo o más jóvenes casi todos tienen carrera universitaria. Por lo tanto, pertenecen a una clase social distinta a la que había por ejemplo en los años 50 o en los años 40; son personas que tienen una formación universitaria y que su cabeza ha estado ya inclinada hacia otro tipo de motivos que no es simplemente el tener que ganarse la vida poniéndose delante de un toro.

Eso es una vocación como estaba diciendo Alberto, y como ha dicho Pablo, una vocación y simplemente es por la afición que tienen para ser torero, o sea está por encima de las propias posibilidades que uno tiene, porque se podía haber ganado la vida o se puede ganar la vida con otras muchas cosas, puesto que ha estudiado una carrera y tiene otras oportunidades, por eso pienso que va en relación con la propia evolución que tiene la sociedad ahora.

**AGT.** Vamos..., sin salirnos del capítulo del aprendizaje, para ti ¿que ha tenido más dificultades... ¿la técnica? ¿Adquirir la técnica o conocer el toro?

**PA.** Creo que es más difícil conocer al toro, porque la técnica es una y es para todos los toreros iguales y es la que hay, no hay más. El toro cada día tiene uno distinto, y es mucho más difícil conocer al toro que conocer la técnica. Lo que pasa es que, sin conocer la técnica, no puede llegar a conocer el toro.

**AGT.** Una de las cosas que a nosotros nos preocupa más es como ese animal ha ido adquiriendo otras características, y sobre todo en ese antiguo poder que tenía el ganadero, nosotros podemos pensar que, hasta cierto punto, del toreo aristocrático y caballeresco, quien hereda el prestigio es el ganadero, no es el torero, ni el varilarguero.

Entonces, desde hace muchísimo tiempo en que el ganadero impone todos sus criterios, prácticamente no hay torero que se atreviera a entrar en una ganadería por propia iniciativa, y se respetaba mucho lo que podíamos llamar «el poder y el territorio del ganadero».

Pues poco a poco, coincidiendo con lo que hemos hablado ayer y antes de ayer, coincidiendo con el nacimiento de eso que se llama «el toreo como arte y tal ...», se va imponiendo ya el criterio de

que, para eso, hace falta un toro específico, y ese toro específico hay que imponérselo al ganadero porque el ganadero no está dispuesto a cederlo. Entonces vamos teniendo unos años en los cuales el torero va cada vez reclamando más el toro que necesita para poder efectuar o ejecutar esa faena, y, por tanto, está imponiendo sus condiciones a un empresario y a un público, parece que... «si queréis la faena que yo voy a hacer... artística... me tenéis que dejar que yo elija ese toro».

A mí me parece que es importante ese gran cambio que se da en la época de Joselito, Belmonte, ya antes como Bombita, porque ha llegado un momento en que el poder anterior del ganadero se va completamente desplazando, y sois vosotros los diestros los que vais a elegir el toro que queréis torear.

A veces no pensamos en el cambio tan radical que ha representado para la fiesta, que ese toro es un animal que vosotros vais a elegir y a escoger en función de vuestros intereses, de la eliminación del riesgo, de que las cosas las haga de otra forma y, por tanto, yo creo que a veces nos ganamos una especie de satisfacción diciendo «el arte ha conseguido salvar la fiesta» a partir de Belmonte, pero también ha desaparecido una serie de características del toro.

No sé si tú eso ahora continúas también viéndolo...

**PA.** Sí lógicamente el toro ha evolucionado, pero dices que el toro ha perdido características, pero tú ves los vídeos de esa época y si saliera ese toro hoy en día a la plaza, no llegaba el caballo, porque lo han echado para atrás. Entonces creo que ha evolucionado hacia una tauromaquia que el público, que es quien sustenta el espectáculo, demanda.

Yo creo sinceramente que sale un toro, no voy a decir más bravo de la historia, porque no tengo fundamento para ello, pero si no es el más bravo, es casi, y aparte de bravo, exigente, un toro fiero que se prepara como antes no se preparaban.

A la vista está que las conocidas como banderillas negras ya por suerte no existen. En fin, yo creo que la evolución ha sido positiva. La marca el torero, claro, y el guitarrista, cada guitarrista necesita una determinada guitarra, o cada músico, de piano, otros son de violín y cada uno busca el instrumento que más le va para su obra.

¿Se hace buscando la eliminación del peligro que es otro de los tabús, uno de los tópicos? No, en el momento que sale un toro a la plaza el peligro está, sea como sea... y a la vista está el maestro Bienvenida, que no le hizo falta un toro, con una becerra bastó.

¿Qué busca el torero cuando intenta junto con el ganadero buscar una determinada embestida?: pues sentirse, poder sentirse torero, según su concepto, poder gracias a ello triunfar, hacer feliz al que ha pagado una entrada, y al final lo único que busca el torero es el triunfo, aunque sea bien por la vía sentimental, que esa es la primera. Incluso si nos vamos a la más materialista, incluso por el dinero.

Creo que el argumento de buscar una embestida en busca de la comodidad, creo que no cabe.

**FH.** Yo pienso también que el toro está adecuado a las necesidades del torero, creo que el torero evidentemente ahora mismo manda mucho, pero esta relación de lo que hablábamos ayer del toreo artístico, es decir que se hace un toro para que el torero se pueda lucir lo más... Yo con respecto a que el toro sea más fiero o más bravo ahora mismo, eso tendría que discutirlo mucho.

Veo toros que llegan a la plaza y se caen, toros que no tienen fuerza, toros que finalmente... pues se siente que es muy difícil que el torero pueda hacer algo con él. Entonces no sé si buscando esa perfección de un toro que permita al torero lucirse y que sea un toreo artístico, ha ido en detrimento quizás de la bravura del toro, o de la fuerza del toro en cierto sentido.

**PA.** Ahí lógicamente hay excepciones. Yo hablo en términos generales de la embestida que hay hoy en día en las fiestas. Después pues hay corridas que se caen más, otras que se caen menos. Yo hablo siempre buscando una media, y esa media de toros que embisten hoy en día, considero que es muy alta.

Lo que ocurre que cada vez que un toro se cae o una corrida no sale buena, pues nos aferramos a ella no para decir que el toro hoy en día no sea tan fiero como el de antes. Pero no sé, no tengo números, pero la cantidad de toros que embisten en Madrid con la exigencia que hay en Madrid... Aquí tenemos, he visto a Don Álvaro (Martínez Conradi) lo puede decir, incluso unas exigencias que han estado a punto de acabar con muchos encastes, y que con otros han acabado. Que embista así es muy difícil, y eso solo se consigue mediante la bravura.

**AGT.** Cuando hablamos de esto no es para encontrar culpables, sino analizando en el pasado decir, en qué momento hubo como un cambio.

Entonces el momento en que ya, como hace Joselito, tú ya empiezas a decir «toda esa camada para mí» y tal... es un momento que tú ya eliges el toro que te gusta, ahí se crea una fisura con el pasado.

Entonces no es que los toros se han salvado gracias al arte, gracias a que ese toro se hace ya... pues menos fiero o como queramos llamarlo, pero tenemos que pensar en qué momentos se introdujeron esos cambios, si queremos entender lo que está pasando ahora. No es para hablar mal de lo que está pasando, ni mucho menos, sino para entender por qué hemos llegado a esta situación.

O sea que, por lo menos, el afán de una serie de gentes de las que yo leo y hablamos, no es tanto el decir «hay que ver... con Joselito los toros se vienen abajo» ...no, todo lo contrario. Pero se crea ya otro cambio ahí, por decir, o una fisura.

A partir de ese momento, la gente es un público nuevo, es un público mucho más urbano, menos rural y entonces le interesa, no tanto el que a ese animal se le domine, sino como que se transmite a los tendido esa sensación tan importante del arte; es decir, el momento en que ya la gente va a soportar entrecomillado «ir a los toros no porque tú al toro lo domines, sino porque le estás transmitiendo una sensación artística que le satisface mucho», y ya va a haber muchos de vosotros que se va a decantar, no tanto por dominar al toro, como para transmitirle a los tendido esa sensación de arte tan maravillosa

**PA.** Evidentemente pasa en la época de Joselito, que fue el precursor de todo eso, de ir buscando, de compartir ideas con los ganaderos en busca de un toro que le permitiera expresarse, o que le permitiera hacer lo que él veía que el público iba cada vez pidiendo con más insistencia, pues fue a raíz de Joselito.

También hay que tener en cuenta, como hemos dicho antes, la evolución de la sociedad. La fiesta, por llamarla así, o las corridas de toros, son corridas de toros, y el protagonista inicial es el toro, inicial y final. Hoy en día también lógicamente, pero lo que quiero decir es que en esa época se iba a ver al toro.

Hoy en día no, hoy en día se va a ver una faena artística, perfecta, digo artística en general, no del concepto artístico. Porque todo, para mí, todos los conceptos son artísticos, lo que pasa que es que cada uno lo siente de una forma. La tauromaquia evoluciona a eso. Hoy en día se pide un nivel de perfección que como el toro te enganche una vez la muleta, toda la faena se viene abajo. Entonces eso necesita un tipo de toro. Es que es imposible darle al público la faena que hoy quiere sin ir creando un toro para ello.

**FH.** Sí, bueno, yo pienso que ahora el público es bastante menos exigente que lo que era en tiempos de Joselito, incluso en



tiempos del Cordobés. En estos momentos, aisites a corridas de toros, donde, por ejemplo, las banderillas no sabes en qué parte del lomo del toro se han puesto y el público no protesta... El matador entra a matar y la espada está caída o trasera y nadie protesta...no sé si es que no se ve o no se quiere ver. Por ejemplo, antes se organizaban unas broncas en la plaza que ahora mismo no se forman; en ese sentido creo que los toreros habéis ganado algo... ¿no?

**PA.** Si de algo puedo hablar es de la espada. Antiguamente se cortaban orejas con dos o tres pinchazos y con medias «estocadas la-gartijeras» que se llamaba. Hoy en día te cae dos dedos caídas, —que eso un torero no tiene capacidad para apuntar con esa precisión a un animal en movimiento con una espada—, ... te cae dos caídas y no se corta ninguna oreja. O sea, que yo creo que esa exigencia ha crecido. Lo que pasa que es muy fácil tirar de los tópicos, y parece que somos mejor aficionados porque somos más críticos. Y no, hoy en día hay un nivel de exigencia que no lo había antes.

Lo que pasa es que es así. Aquí estamos para hablar sin tabú y es la realidad, y yo como torero lo sufro. Yo puedo hacer la mejor faena del mundo, que ya no te hablo que pinche una vez, es que le quedan tres dedos por entrar a la espada, que aquello ya no es de triunfo; y antiguamente se pinchaban tres o cuatro veces media estocada y se cortaban las orejas.

**AGT.** Yo creo que los dos habéis tocado un tema que no podemos eludir, y es el público; es decir, cómo ha ido cambiando ese público. Yo creo que es una de las cosas que a vosotros más os afecta. Por una parte, la necesidad que tú has señalado de que hay una exigencia, a lo mejor excesiva. Pero, por otra parte, hay un público de masa que está llegando a la plaza buscando cosas que vosotros no podéis dar nunca, porque son cosas completamente triviales, buscando el espectáculo más cómodo ¿no?

Yo creo que por qué no nos hablas algo del público. Le he oído decir a otros diestros ¿Cómo se puede torear prescindiendo del público? ¿Si tú eres capaz de ensimismarte y decir «lo que estoy haciendo lo estoy haciendo solo por mí, por el disfrute que me da esta faena, que yo estoy haciendo a mi rumbo, a mi modo»? o ¿ese público siempre se interfiere y es un gusto del que tú no puedes escabullirte?

**PA.** El verdadero sentido del toreo por lo que uno es torero, es para torear para sí mismo. Pero creo que eso se da, por desgracia, muy muy contadas ocasiones, y en la mayoría de ellas siempre tienes que tener un oído puesto en el público. Sobre todo, porque las faenas tienen que mantener un nivel, «una estructura» que se le dice, y tú tienes que saber en cada momento cuando lo que estás haciendo le está llegando al público, cuando tienes que buscar otra cosa... Es verdad que es muy frío el explicarlo y hecho, pero es una realidad, es así. Lo ideal que es..., pues lo ideal es todo lo contrario. Lo ideal sería torear en Sevilla y en Madrid como si estuviera solo. De hecho y curiosamente, hoy estaba hablando con un amigo de la posibilidad, de lo bonito que sería —yo no lo he hecho nunca, muchos toreros lo habrán hecho—, de torear a solas. Pero a solas en el campo, sin nadie en un burladero, porque creo que ahí saldría lo más puro de uno como torero.

**AGT.** Es una figura muy literaria. En las novelas ese pasaje ha funcionado.

**PA.** Lo hablaba porque lo había escuchado mucho, es una cosa que siempre entre toreros se habla, y creo que hace alusión a eso del público. Lo ideal sería esa situación, y lo más puro sería esa situación en la que nadie te ve, ni tú mismo te valoras.

**FH.** Ayer mismo lo explicaba el maestro Esplá, con respecto a una pintura de Miquel Barceló que era un círculo, y como él, posteriormente, sin haber entendido el significado de lo que le explicaba en ese momento, estando un día solo toreando en una era, se hizo el mismo hueco en forma de círculo, mientras toreaba.

Independientemente de lo que estábamos diciendo, en una entrevista tuya que he leído decías que para torear hay que tener miedo. Y a mí me llamó mucho la atención, porque pienso que para torear lo que uno tiene que tener es lo contrario, valor. Pienso que, en un momento determinado, delante de un toro, supongo, que no es que sea miedo lo que se sienta, debe de ser pánico; independientemente de la técnica que uno tenga o del conocimiento del toro y de todo lo demás..., pero me llamó la atención lo que dijiste.

**PA.** Llevas razón, lo ideal es no pasarlo. Pero, yo solo lo digo y lo mantengo, porque me imagino que te referías a que lo ideal es el torero valiente, no que no tiene miedo...

**FH.** Es que me llama mucho la atención que un torero diga que para torear hay que tener miedo, cuando lo que se le supone es que tiene un valor infinito, por lo menos desde mi punto de vista.

**PA.** Es que la valentía pasa por tener miedo. Si no tienes miedo no eres valiente. El valiente es el que teniendo miedo se pone delante el toro. Y no sé por qué, bueno quizás sí. Yo las veces que más miedo he pasado, después las cosas se te dan mejor. Será que el miedo es síntoma de responsabilidad, o será que el miedo te obliga a concentrarte más. Pero si es verdad que cuando estás, lo que decimos, hasta las trancas, y te pones delante el toro y lo ves pasar o le pegas tres lances, es cuando más torero te sientes. Porque has superado ese miedo, y cuando sale una versión de ti enrazada, y de

enfado contigo mismo, pero de un enfado interior. O sea, tu cuerpo se quiere ir, pero tu mente se quiere quedar. Y cuando ves que tu mente supera tu cuerpo, pues es muy gratificante, te sientes muy torero claro

**AGT.** Ya que ya habéis estado hablando un poco de los públicos ¿por qué no nos cuentas algo de los distintos públicos que tú vas encontrando a través de la geografía española? Y luego, haciendo una cierta alusión, en lo que puedas, a Francia. Tenemos aquí, y hemos tenido, unos representantes franceses maravillosos, y uno de ellos todavía está aquí. Para muchos de nosotros hay una esperanza en Francia. Pero antes, hablemos algo del caso español, del público español o de la situación en las plazas en estos momentos...

**PA.** Lógicamente los públicos son el fiel reflejo de la sociedad de cada sitio, y, por tanto, el público de Sevilla es distinto al de Madrid, el de Madrid distinto al de Bilbao, porque su gente son distintas, y la idiosincrasia de cada plaza pasa por su gente, lógicamente.

Francia yo desde novillero solamente tengo palabras de agradecimiento hacia su afición. Recordaba que, en Bayona, de novillero, tuve la suerte que salió la cosa bien y me abrió muchas puertas allí, y desde entonces, yo he ido con mucha ilusión.

¿Qué cómo es la afición? También depende de cada plaza. No es igual la de Arles, que la de Nîmes, la de Dax, que la de Mont de Marsan. Cada una es distinta y lo que sí, en general, es un público muy respetuoso, con una medida muy buena de mantener la seriedad del toro, pero buscando que no se salgan las hechuras. Con un respeto infinito a las características propias de cada encaste. Sabiendo diferenciar lo que se le puede pedir morfológicamente a uno y lo que se le puede pedir a otro. Y después, una afición que valora mucho o premia mucho el triunfo, tanto del torero como del ganadero.

**AGT.** ¿Tú crees que hay ahí como una reserva intelectual y taurina para lo que está pasando en España? ¿Si ahí hay un tipo de modelo que está empezando a funcionar, y que puede servir precisamente de referencia de cara a los momentos de caída que pueda haber en España?... Porque es raro que en tan pocos años eso se haya consolidado tanto, y que haya una defensa. Ahora mismo, hace un mes, en el parlamento francés se ha votado a favor de la fiesta.

Lo que está pasando en Francia es un verdadero misterio, incluso aquí mismo hemos tenido tres intelectuales franceses, con una labor tan combativa, con una ilusión, que no les cuesta nada venir de Francia, de París, de donde sea. Eso nos ilusiona mucho... ¿Tú eso cómo lo interpretas, desde el punto de vista del torero que está en las plazas francesas?

**PA.** También es un reflejo de la historia. La personalidad de Francia ha sido muy defensora de sí misma y quizá en España siempre hemos sido especialistas —lo dice la historia— de destruirnos a nosotros mismos.

Francia hace una defensa legal ejemplar, no cabe duda. Después el pueblo, la gente, está muy metida a través de lo que conocemos, en las comisiones taurinas y demás, en la organización de los festejos y es un modelo que no cabe duda funciona. Porque a ellos les va bien cómo les va.

A mí me llama mucho la atención y me gratifica mucho ese carácter que tienen para defender lo que lo que consideran suyo, y algo además también muy bonito es que no han tenido nunca celos con España por querer apoderarse de la fiesta. Creo que, al revés, no hubiéramos sido capaces de hacerlo, creo que es algo de alabar a toda Francia. Se me acaba de venir a la mente la corrida que hubo —creo que fue la primera corrida después de la pandemia— en Francia, no recuerdo si en Mont de Marsan, que al finalizar el paseíllo sonó el himno francés, pero también el español.

Se me ponen los pelos de punta porque creo que es algo que nos une a las dos sociedades, y nos separa. O sea, más allá de una frontera estamos unidos por la tauromaquia.

**FH.** Seguimos hablando del público, nosotros, como decía antes Alberto, aparte de que seamos aficionados, trabajamos para la tauromaquia desde otros ámbitos que no están en la plaza de toros. Una de las cosas que yo siento y que me preocupa, es que ni a las corridas de toros va gente joven, ni yo creo que el trabajo que nosotros hacemos lo lee la gente joven. Es decir, los libros que publicamos, las revistas, incluso este mismo curso que hemos organizado aquí. Por ello, no sé qué forma habría para que en un momento determinado la fiesta de toros fuera atractiva para un público al que han educado que el animal (el toro) te lo tuvieras que sentar aquí al lado, cómo te sientas al perro. Evidentemente estamos hablando de un toro que no es el caso, pero que a los jóvenes les choca mucho las fiestas de toros, por lo que puedan tener de cruentas.

Desconozco si, desde el punto de vista vuestro, como toreros o ganaderos, si pensáis que se podría de alguna manera enfocar la fiesta de toros hacia algo que pudiera traer un público joven, de lo contrario pienso que la fiesta pueda acabar por consunción de edad. Porque la edad media que va a una plaza de toros es de 30-40 años y de ahí para arriba. Por debajo de eso es muy difícil ver gente joven que de verdad compre una entrada para ir a ver una corrida. A mí personalmente me preocupa, porque pienso que es un déficit que puede tener ahora mismo la tauromaquia en el caso español, y no en Francia, porque en Francia sí he visto ya mucha gente joven en las corridas de los toros, o en Portugal que también las he visto, pero aquí realmente a los jóvenes resulta muy difícil atraerlos hacia los toros.

**PA.** Creo que es el tema que tradicionalmente siempre ha preocupado a la tauromaquia.

Si es verdad que todo el movimiento animalista o antitaurino o como queramos pues frena mucho el poder enseñar la tauromaquia en las escuelas. Antes lo hablábamos, yo creo que todos los toreros hemos intentado llevar a un colegio, o llevar a un grupo de chavales al campo, y siempre hay el padre de un alumno o un profesor, alguien que lo frena.

Dicho esto, si es verdad que también es muy alentador ver como, por ejemplo, —por hablar de lo positivo— iniciativas como la de la plaza de Madrid, que sacó los bonos jóvenes y se agotaron en nada de tiempo.

Después, también hay iniciativas muy buenas en Sevilla. Yo recuerdo las novilladas, las novilladas de verano. Lo que quiero decir es que al final, nos gustaría que fuera mucha más gente joven a los toros. Aunque también hay ciertas cosas que te dan alegría, yo recuerdo muchas plazas cuando vas al patio de caballos con ese miedo que hemos hablado antes y una de las cosas que te da más alegría es ver a gente joven y parece que no, pero se ven. Es verdad que nos gustaría que hubiera muchas más, no cabe duda. Pero para los frenados que estamos en los mecanismos que tenemos para difundirla, peor podría ir, la verdad.

;;;Pero vamos, es por ser positivo!!!

**AGT.** Voy a pasar al apartado del *Hola*. En tu vida privada, nosotros, por ejemplo, hablando siempre de Joselito, del Guerra y demás, se vestían de corto todo el día, y ellos decían «yo soy torero las veinticuatro horas del día, aunque no toree».

¿Cómo lleváis ahora los toreros esa cosa de la vida privada del torero? Vuestra mentalidad, vuestra forma de desenvolveros. No me refiero a otro tipo de cosas, no es decir ¿se vive ahora en torero de alguna forma?

**PA.** Claro, el torero es torero veinticuatro horas del día. Sí, lógicamente en tu interior sí.

Es verdad que antiguamente la vida era una vida en el campo, no había móviles, no había internet, no había WhatsApp y, al final, estabas aislado. Y creo que eso para un torero debía ser muy positivo porque debería de reflexionar mucho contigo mismo, y no tenía otra cosa que hacer que torear, que pensar en tus cosas, en tus trajes, en tu mulatazo, en tu capotazo.

Si nos fijamos en esa época, se viviría más en torero, sí pero bueno, hoy en día también uno interiormente es torero, o debe de ser torero veinticuatro horas del día.

**AGT.** A raíz de esto mismo que estamos comentando, nosotros vamos a sacar la próxima *Revista de Estudios Taurinos* dedicada a lo que podíamos llamar los toreros que tuvieron una corte. Por ejemplo, Joselito, Belmonte o Antonio Ordóñez con Hemingway.

Eso que fue tan peculiar... ¿tiene todavía alguna perdurabilidad hacia vosotros? ¿os hace ilusión que una serie de intelectuales, —gente rara como nosotros— esté aquí alrededor y os preguntemos y tal? o bien ¿estáis ahí en vuestra burbuja y el mundo de esta gente de los libros no os interesa nada? Porque claro, ahora en este número que va a salir dentro de muy pocas semanas, realmente hubo una especie de preferencia —no excluyente ni mucho menos— pero de toreros que quisieron. Tenían sus flamencos, pero también el intelectual, como pasa en el caso de Belmonte, que iba arrastrando maletas llenas de libro para luego asistir a las tertulias de Ortega, etc.

Por tanto, hubo esa cosa de que «esta gente nos puede enseñar cosas»...y bueno eso se mantiene con Antonio Ordóñez, se mantiene con muchísimos toreros como vamos a demostrar.

(Esto una publicidad para la Revista... que la compréis que está muy bien)



**FH.** Yo te diré que él (Pablo Aguado) es un gran lector de Bergamin.

**AGT.** Ah, bueno, hombre claro...

**PA.** En aquella época es verdad que el primero que inició eso fue Belmonte, que se reunía con intelectuales de la época y me imagino que se curtiría de toda la sabiduría de ellos. Eso, yo creo, que es beneficioso para un torero y para cualquier persona. Es verdad que hoy en día no se da. También, por desgracia, ese movimiento contrario que comentaba Fátima, pues también ha incidido mucho en separar las artes.

En esa época, el poeta y los intelectuales, todos admiraban al torero. Hoy en día parece que, en la lucha que llevan de que «el toro no es cultura», lo quieren sacar de todos ellos. Entonces, a lo mejor se haya hecho esa diferencia. Además, —aquí tenemos una excepción con Agustín Díaz Yanes— que siempre nos ha defendido, por allí, y es más difícil. Pero estaríamos encantados por supuesto de mantener esas reuniones y esas charlas, creo que nos enriquecería mucho.

**FH.** También veíamos que es muy difícil ahora. Yo creo que, en esa época, en la época, por ejemplo, de Ordóñez o de Dominuguín, incluso la del Cordobés, creo que era más fácil llegar al torero que ahora. Ahora, para hablar con un torero es como si hablas con el ministro de no sé qué ministerio. Es prácticamente imposible porque te derivan al apoderado o a un representante.

Ayer, precisamente, hablando de esto, comentábamos con Agustín Díaz Yanes y con Esplá que los toreros de esa generación eran más fáciles de acceder a ellos; que ahora es más complicado. Yo creo que eso también facilita el que, en un momento determinado, si por ejemplo estamos aquí reunidos una serie de personas que nos dedicamos a la tauromaquia desde un punto de vista digamos

más de libros, de escritos o de lectura o de lo que quiera que sea, si queremos contactar con un torero para estuviera presente en una reunión con nosotros simplemente para hablar de toros, si nos conoce a alguno es más fácil que asistiese. Pero, ahora mismo, yo lo veo muy complicado, independientemente de que ahora, estemos en temporada o no, es muy complicado. Porque es prácticamente imposible acceder al torero, es una barrera infranqueable.

Entonces quizás antes había esa unión, porque la relación entre los toreros y los intelectuales era mucho más fluida, tú mismo lo has vivido, y yo creo que eso ha llegado hasta los años 60, no más de 60, 70, y, a partir de ahí, eso está roto, que es una cosa que podría recuperarse para el bien de todos. Para vosotros, los toreros, es positivo, y para nosotros, desde luego, también. por supuesto!!!

**PA.** Sí, hombre, mi teléfono lo tienes, cuando quieras y encantado...

Es muy bonito esas reuniones, es bonito. Es verdad que depende también de la época, pues muchas veces podemos o no podemos. Ahora mismo estamos ya con Sevilla a la vuelta de la esquina, y muchas veces, la verdad, el cuerpo lo que te pide es estar entrenando, y es complicado, pero enriquece, enriquece siempre.

**FH.** Otra cosa que yo quería comentarte es que, en el caso, por ejemplo, del Cordobés, yo creo que el Cordobés, independientemente de su significado dentro del mundo de la tauromaquia, fue el último gran torero universal, porque no solamente vino Larry Collins y Dominique Lapierre a hacerle el libro, que, después se llevó al cine, sino que fue un torero que traspasó las fronteras españolas. Fue a Hollywood, tenía la popularidad de un actor de cine, es como si se presenta aquí Brad Pitt, porque la popularidad sobrepasaba los límites de lo que es un torero.

Esa dimensión que tuvo en ese momento el Cordobés, que yo creo que ni siquiera lo tuvieron toreros anteriores, por ejemplo, como Ordóñez, o como Dominguín. Ahora mismo eso no se da, se da en los futbolistas, pero no en un torero.

**PA.** Es imposible, no porque no queramos ni porque seamos menos accesibles, nosotros estaríamos encantados de llevar la tauromaquia allí y a donde sea. Pero volvemos a lo mismo que antes, de las trabas que nos encontramos. En esa época todo el mundo quería una foto con el Cordobés. Hoy en día a los toreros los quitan del photocall, para que no vayan a dañar la imagen de la marca. Entonces no es que nos quitemos nosotros, por desgracia, nos quitan.

**AGT.** No sé lo que tú tienes pensado, pero me gustaría que cuando tú fueras a acabar nos hicieras una serie de recomendaciones tres, cuatro, como en los programas...«diga cinco palabras», algo parecido. Que nos hicieras una recomendación antes de que fuéramos acabar.

Te pediría que nos hicieras una serie de recomendaciones, dado que estás aquí y tenemos la fiesta como perspectiva. ¿Cuál serían las recomendaciones ideales? Tú imagínate que en estos momentos tienes una varita mágica, y tienes la posibilidad de introducir una serie de deseos y de cambios ¿Cuáles serían, en cuatro minutos o en cuatro palabras?

**PA.** La primera es que no dejéis actos así. Que da gusto, de verdad, lo hemos hablado antes, con la categoría que lo hacéis y, sobre todo, que habláis del toreo en profundidad y prácticamente entre amigos, y eso nos da mucha libertad para decir realmente lo que pensamos, y no hablar como hablamos en cualquier sitio. Y después, yo siempre, como recomendación general, yo siempre digo una cosa: que a la plaza hay que ir libre, libre de tópicos, libre

de ideas preconcebidas. La tauromaquia es un arte libre que considero que, como arte, cuanto menos sepas, mejor. Porque la sabiduría muchas veces nos hace querer objetivar cosas que van del lado de los sentimientos, de la razón, y que nos debemos sentar a ver los toros como el que se toma una copa de vino, sin saber de vino. Simplemente saber si le gusta o no, y no entrar en análisis que van en contra de su disfrute. Eso creo que nos haría ser más viscerales cuando nos sentamos en un tendido, y a los propios toreros se le daría un aliento para también ser libres en su forma de interpretar el toreo.

**FH.** Sí hay alguien que quiera preguntar por supuesto...

Agustín Díaz Yanes. Cuando saliste de matador de toros eras un torero muy distinto, no se había visto torear como tu torearas, no digo ni mejor ni peor, para mí muy bien pero distinto. ¿En qué torero te fijaste tú?

**PA.** A mí los toreros que me han gustado siempre, creo que son los que nos gustan a todos. Si tiramos por lo antiguo, lógicamente Joselito y Belmonte. Creo que históricamente el artista era Belmonte, pero yo veo cosas de Joselito que veo mucha gracia. Entonces, considero que los dos eran muy artistas. Quizás Belmonte más seco y Joselito más «en gracia», quizás más cercano a la sevillanía.

Después sigue la rama de Chicuelo, Pepe Luis, Manolo Vázquez, Pepe Luis Vázquez «hijo», a mí a Manuel (Vázquez) que tengo mucha relación y lo quiero mucho, para mí tiene una forma de torear sencilla, que para mí es lo más bonito, la sencillez y la naturalidad. Antonio Bienvenida —así nos podríamos tirar mucho tiempo—, Romero, Paula. El problema de esto es que cuando vaya por ahí, diré: «me dejo fuera a fulanito». Pero bueno, Pepín (ya me había dejado uno).

Todo ese tipo de toreros que yo sentaría, más que fijarme en torero, en fijarme en un concepto, en una forma, que es la de la sencillez. Mientras más sencillo y más natural, mejor. Es lo que me gusta. Hay una diferencia que un torero tiene que hacer: que es lo que te gusta ver y lo que te gusta hacer, que no tiene por qué ir de la mano. Porque, muchas veces, si quieres hacer lo que te gusta ver, imitas o es artificial.

Entonces, no siempre tienes que ir de la mano de los toreros que te gustan, con lo que después hagas. Porque no creo que a nadie no le guste ninguno de esos toreros que he nombrado. Cada uno lo interpreta como Dios lo ha mandado. Yo buscaría siempre la sencillez, naturalidad y despacio, que no siempre se puede.

**FH.** Vamos a clausurar el acto, pero quiero decir unas palabras antes de terminar.

El curso que ha organizado la Fundación de Estudios Taurinos para mostrar las relaciones existentes, desde tiempo inmemorial, entre la tauromaquia y la cultura ha llegado a su fin.

A lo largo de estos tres días se nos ha enseñado la relación de la tauromaquia con la historia desde la Edad Media. A través de escritos y de grabados se nos ha enseñado que, en el año 1913, fue el punto de partida de la tauromaquia moderna; relacionando esta fecha con las distintas fases por las que pasaron la pintura, la música, la literatura, incluso la fotografía y el cine.

También la estrecha relación de la literatura con la tauromaquia a través de poesías y escritos dedicados a las fiestas de toros, o a la exaltación de un torero en concreto. El nacimiento del toreo, más como una ciencia que como un arte, con las innovaciones artísticas que realizaron los hermanos Gómez Ortega.

Hemos aprendido también el origen totémico del toro a través del análisis del cartel de Norman Foster para la fiesta taurinas de este año. Que la espada constituye el elemento civilizador de la fiesta de toros, constituyendo el germen de un espectáculo que

debía ser urbano y reglamentado, del que va a surgir la lidia. Y que el toreo es el arte del instante que se llega a memorizar eterno y que se nos graba en la memoria para siempre.

Hemos tenido la suerte de contar con la presencia de un torero sevillano en activo, que realmente representa una forma nueva de torear, como hemos dicho aquí hace un momento, y que nos ha hecho entender la dificultad de un arte que es mágico y prodigioso, que encierra cuantas expresiones artísticas podamos imaginar. Todo ello ateniéndonos a la faceta humanística de la tauromaquia, sin habernos adentrado en el análisis de sus aspectos científicos, como ya dije ayer, relacionados con la zootecnia, la biología, la veterinaria, la estadística, etc. que daría lugar, evidentemente, a otro ciclo distinto a este.

La fundación de Estudios Taurinos compuesta por un patronato de dieciséis personas vinculadas al mundo universitario y académico, lleva trabajando desde el año 1989 en la difusión del patrimonio cultural de la tauromaquia a través de la publicación de dos revistas y un libro por año, centrados en el análisis de distintos aspectos de la fiesta de toros. Creo por tanto que nuestra defensa de la tauromaquia se basa fundamentalmente en la divulgación académica de la fiesta, y debe incluir los aspectos que hemos analizado estos días, y proclamar, sin vergüenza de ningún tipo, que la tauromaquia es cultura. Esa ha sido, es y será nuestra mayor basa para defender la fiesta de toros.

No quiero terminar sin agradecer a la Real Academia Sevillana de Buenas Letras por habernos permitido realizar este ciclo de conferencias en su casa, habiendo contado además con la presencia, no solamente de su director, sino también de muchos académicos.

Igualmente, mi agradecimiento a la Real Maestranza de Caballería de Sevilla por su constante apoyo a todas las iniciativas que presentamos desde la Fundación.

Muchas gracias.

## SEMBLANZAS DE LOS AUTORES

**DRA. ARACELI GUILLAUME-ALONSO.** Catedrática emérita de Historia y Civilización de España Moderna en la Universidad de La Sorbona. Sus investigaciones se han centrado en la historia moderna de España, sobre todo en las almadrabas del Estrecho y en la tauromaquia. Este tema lo comenzó a partir de los años 80, tras realizar una tesis doctoral titulada «Tauromaquia y su génesis», leída en la Universidad de La Sorbona en 1982. Fue pregonera de las Fiestas de Toros de Sevilla en el año 2017.

**DR. FRANCIS WOLFF.** Catedrático emérito de Filosofía de la École Normal Supérieure de Paris además de las universidades de Reims, Paris-Nanterre, Aix en Provence y Sao Paulo en Brasil. Sus líneas de investigación están centradas en la filosofía del mundo clásico y en la tauromaquia, a la que ha dedicado gran parte de su vida. Entre sus libros dedicados a la tauromaquia se encuentran *Filosofía de las corridas de toros, 50 razones para defender las corridas* o el documental *Un filósofo en la arena*.

**DR. ROGELIO REYES CANO.** Catedrático emérito de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, especializado en literatura española del Siglo de Oro y en las relaciones literarias hispano-italianas. Miembro correspondiente de varias academias españolas y académico de número de la Real Academia de Buenas Letras desde 1992 de la que ha sido director a lo largo de tres mandatos consecutivos. Pertenece a la Fundación de Estudios Taurinos desde su fundación, de la que ha sido presidente entre 1997 y 1999. Actualmente es el director de la «colección Tauromaquias».

**LCDO. LUIS FRANCISCO ESPLÁ.** Matador de toros. Gran lidiador y licenciado en Bellas Artes, ha desarrollado su vida profesional en ambos sentidos. Torero de grandes recursos, destacamos su arte en la suerte de banderillas considerándosele como uno de los grandes del siglo XX. Fue memorable su actuación en Madrid en 1982 con toros de Victorino Martín, que se halla en la memoria de cualquier aficionado. Su pintura se acerca a la abstracción y al expresionismo, teniendo como referente su pasión por la tauromaquia.

**DRA. PILAR LEÓN-CASTRO ALONSO.** Catedrática de Arqueología de la Universidad de Sevilla, ha sido docente en varias universidades españolas y becada en el Instituto de Arqueología de la Universidad de Bonn y en el Instituto Arqueológico Alemán de Berlín. Su línea investigadora está centrada en el mundo clásico dirigiendo proyectos internacionales de arqueología en la Villa Adriana, en Tivoli, durante varios años. Académica de la Real Academia de la Historia y de las Reales Academias de Bellas Artes y de Buenas Letras de Sevilla.

**LCDO. AGUSTÍN DÍAZ YANES.** Hijo del mítico banderillero Michelín. Licenciado en Historia, director de cine, guionista y



novelista. Consiguió su primer Goya en 1995 como mejor guionista y director por la película *Nadie hablará de nosotros cuando nos hayamos muerto*. Ha sido varias veces nominado a mejor director en los Goya en películas como *Sin noticias de Dios*, *Alatriste* o *Solo quiero caminar*. Autor de numerosos artículos de la *Revista de Estudios Taurinos* ha participado en el Congreso Internacional «Fiestas de toros y Sociedad», así como en el curso «Tauromaquia y Cine».

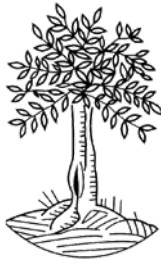
**DR. FRANÇOIS ZUMBIEHL.** Catedrático de Filología Clásica y doctor en Antropología. Consejero cultural de la Embajada de Francia en Madrid y director de la Casa de Velázquez. Ha publicado en España y en Francia diversos libros sobre la vida artística de los toreros. Militante taurino, siempre ha apostado por la autenticidad de la fiesta de toros. La Asamblea Nacional Francesa, máximo órgano parlamentario galo, debatió la prohibición de la fiesta de toros, que fue ganada por los aficionados al reivindicar su libertad cultural, en la que jugó un papel principal.

**DRA. FÁTIMA HALCÓN.** Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Ha dedicado su vida profesional al estudio de la arquitectura y retablistica barroca. Su tesis doctoral fue sobre la historia y arquitectura de la plaza de toros de Sevilla. Parte de sus estudios están centrados en la arquitectura y pintura taurina en España y los virreinos americanos e italianos. Pertenece a la Fundación de Estudios Taurinos desde sus comienzos de la que es presidenta desde el año 2013.

**DR. ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO.** Profesor de Literatura Española en las universidades de Fez, Cádiz y Sevilla. Sus estudios se han centrado en la literatura de los siglos XVIII y XIX y en la Tauromaquia. Ha creado y participado en la edición de diversas revistas y como colaborador del periódico *Diario de Sevilla*. Fue

director de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y miembro fundador de la Fundación de Estudios Taurinos, de la que fue presidente.

**LCDO. PABLO AGUADO.** Matador de toros. Licenciado en Administración y Dirección de Empresas. Vinculado al mundo taurino desde pequeño al pertenecer a una familia que tenía ganadería de reses bravas. Fue alumno de la Escuela Taurina Sevilla-Amate, toreando novilladas desde 2012. Tomó la alternativa en 2017 en la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, confirmándola un año más tarde en la plaza de toros de Las Ventas de Madrid. Fue la revelación taurina de la temporada del año 2019 tras salir por la Puerta del Príncipe en la Feria de Abril de ese año, recibiendo el premio de la Real Maestranza de Caballería por la mejor faena a un toro de Jandilla. Ese mismo año salió a hombros también en las plazas de Valladolid y de Nîmes, además de torear en México, Ecuador y Perú.



## **Papeles de la Academia N° 3**

### **RASBL**

La Fundación de Estudios Taurinos, consciente de la polémica suscitada en los últimos tiempos por quienes niegan la dimensión cultural de la tauromaquia, organizó un ciclo de conferencias que, bajo el título «Tauromaquia y Cultura», se celebró en la sede de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, contando con el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería. La finalidad de este ciclo era poner de manifiesto los vínculos existentes entre la tauromaquia y la cultura, evidenciados por innumerables manifestaciones literarias, arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y cinematográficas, y puestos de relieve por múltiples estudios históricos.

En este volumen, editado por la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y dirigido a un público amplio, tanto estudiosos como aficionados, se publican los resultados de aquel ciclo, en el que intervinieron reconocidos especialistas de distintos campos académicos junto a dos afamados toreros, quienes, como verdaderos protagonistas del arte de la tauromaquia junto con el toro, ofrecen una visión personal del sentido de la fiesta.



**REAL ACADEMIA  
SEVILLANA DE  
BUENAS LETRAS**



**FUNDACIÓN  
DE ESTUDIOS  
TAURINOS**