

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MEDICINA VETERINARIA Y ZOOTECNIA

APROXIMACIÓN AL ARTE TAURINO Y PROCESO CREATIVO:
ESTUDIO DE REVISIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MÉDICO VETERINARIO ZOOTECNISTA

PRESENTA:

MARCOS GERSTEIN VILLANUEVA

Asesor:

MVZ, Dr Eduardo Ramón Téllez Reyes Retana

México, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mi mamá, Guadalupe Margarita Villanueva Colín, por tu amor infinito e incansable, por hacerme libre de pensamiento, por ser mi guía y más grande ejemplo, mi agradecimiento interminable.

A mi padre, David Gerstein Munguía, por tu extraña forma de mostrarme la vida, por los recuerdos...

A mi hermano David, por permitirme crecer contigo, por la risa de navaja automática, por la simbiosis perfecta e indisoluble que va más allá de llevar la misma sangre.

A Natalia, por las infinitas sonrisas, por el brillo en los ojos.

A Pepe, Miguel, José Angel y Jorge, por ser gran parte de mi.

A todos los animales, por existir y por darme tanta felicidad.

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, el Dr. Eduardo Ramón Téllez Reyes Retana, por las invaluable enseñanzas, científicas y humanas, por haber creído en mi proyecto.

A mi jurado: Dr. Santiago Aja Guardiola, Dr. Pedro Ochoa Galván, Dr. José Ignacio Sánchez Gómez, Biol. Carlos Gustavo Vázquez Pelaez.

Al Dr. José Luis Payró y a todos los profesores que contribuyeron en mi formación profesional.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A todos los animales que me acompañaron y que me permitieron aprender de ellos durante mis estudios, y por supuesto, a todos los toros bravos, mil gracias.

CONTENIDO

	Página
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
Capítulo 1: La corrida de toros.....	4
1.1 Orígenes y antecedentes.....	4
1.2 Tauromaquia antigua.....	15
1.3 Tauromaquia moderna.....	19
1.4 Otras consideraciones.....	34
Capítulo 2: El arte taurino.....	41
2.1 Concepto.....	41
2.2 Pintura taurina.....	43
2.2.1 Francisco de Goya y Lucientes.....	43
2.2.2 Pablo Picasso.....	53
2.2.3 Otros autores.....	60
2.3 Escultura taurina.....	62
2.4 Literatura.....	64
2.5 Música.....	81
Capítulo 3: El proceso creativo y aporte personal.....	83
3.1 La creatividad.....	83
3.2 El proceso creativo.....	85
3.3 Obras.....	87
Conclusiones.....	94
Referencias.....	95

RESUMEN

GERSTEIN VILLANUEVA MARCOS. Aproximación al arte taurino y proceso creativo: Estudio de revisión, bajo la dirección del MVZ Eduardo Téllez Reyes Retana.

Las corridas de toros, un espectáculo con una amplia historia, lleno de tradición y significado, de orígenes milenarios y que subsiste en la actualidad. Las opiniones son divididas acerca de su carácter moral y de su valor ético; el médico veterinario zootecnista se enfrenta a una gran disyuntiva cuando se mencionan los toros bravos, por un lado emergen y se toman en cuenta los principios del bienestar animal y por otro lado, el deber zootécnico con las producciones animales. Para encontrar una respuesta a esta encrucijada y teniendo en cuenta que la medicina veterinaria, además de ser una ciencia médica, es también cultura, se explora el aspecto indudablemente positivo de las corridas de toros, que es el arte taurino.

En este trabajo se realiza un recorrido por la historia de la tauromaquia, desde sus orígenes, evolución, época moderna y contemporánea, pasando posteriormente a una revisión por las diferentes manifestaciones artísticas que han sido producto de la fiesta brava, para concluir con un trabajo artístico de tres obras, guiado por un proceso creativo en el área de la pintura taurina. Todo esto, mediante la revisión bibliográfica en bibliotecas especializadas, como la biblioteca de la Academia Nacional de San Carlos (posgrado en artes visuales de la UNAM).

Introducción

La expresión en la cara del toro sufriendo mientras es torturado a muerte, estallamiento en sangre; después, parece escucharse en la plaza un hermoso preludio funerario al próximo toro, un pasodoble *El Gato Montés, España Cañi ó Cielo Andaluz...* contradicción.

Sorprende la grandiosa belleza de esta música, siendo solo comparable en proporción, al grado superlativo de dolor que el toro experimenta cuando agoniza mientras es toreado.

La fiesta de los toros, para algunos criterios es un arte, para otros es una aberración del comportamiento humano y uno de los espectáculos más crueles y terribles. “*Es la fiesta más culta que hay hoy en el mundo*” según Federico García Lorca, “*La tauromaquia es de todas las bellas artes la más ortodoxa, pues es la que más prepara el alma para la contemplación de las grandes verdades*” dijo Miguel de Unamuno. La contraparte, en palabras de José Saramago: “*El que disfruta con la tortura y sufrimiento de un noble animal es simplemente un monstruo*”(1)...

Se acerca a lo incomprensible el hecho de que a partir de una actividad terrible como es la fiesta brava se produzcan manifestaciones artísticas magnificas. Este aspecto es origen y objetivo del presente trabajo: Exponer el aspecto positivo de la fiesta taurina, de éste singularísimo espectáculo, de alguna forma homenajear y agradecer a los miles de toros, mártires del ruedo que han muerto brutalmente y que solo gracias a su participación en esta fiesta se han podido producir innumerables obras de arte en sus diversas manifestaciones.

No es deber de este trabajo esclarecer el punto de que si la fiesta brava es un arte o un grave error, se limitará a exponer las definiciones de los conceptos de interés en este particular, para que así el lector juzgue objetivamente. También se listan y definen las llamadas *bellas artes*, al mismo tiempo de mencionar en cada una de ellas, el aporte que han tenido las corridas de toros., de esta forma se ofrecerá una revisión del arte taurino, que sin lugar a dudas es la parte más bella e invaluable de la fiesta de los toros.

A partir del acopio de datos que incluye la revisión bibliográfica, observación de arte, lectura de poemas, audición de música, junto con la información sensorial recabada al visitar lugares de interés, como el Museo Taurino y la Monumental Plaza de toros México para así experimentar el fenómeno de los toros asistiendo a las corridas, se contribuirá, siguiendo un proceso creativo, con el arte taurino; pintando tres obras por quien sustenta este trabajo. Esto, porque la medicina veterinaria también es cultura, es arte.

Para hablar del arte taurino, se tiene primero que conocer el origen de la tauromaquia para así poder tener un panorama más amplio y tal vez entender el porqué de esta peculiar práctica.

Parecería simultaneo el nacimiento del hombre y del toro, desde que el ser humano tuvo la capacidad de expresarse a través de imágenes, el toro estaba ahí, su imagen llena de simbolismos, fue considerado signo de fertilidad, también como potencia genésica engendradora del hombre, animal celestial que convoca el rayo...(2,3).

CAPITULO 1

La corrida de toros

1.1 Orígenes y antecedentes

Los orígenes de las relaciones del hombre y del toro, en específico del culto hacia este animal, datan desde el periodo Paleolítico Superior, hace aproximadamente veinte mil años (4). En efecto, en las cavernas franco-cantábricas como la Cueva de Altamira (España) fueron realizadas representaciones pictóricas de bisontes (5). Para ciertos autores, el siguiente paso de esta evolución se observa en los vestigios de la civilización neolítica de Çatal Hüyük, que se encontraba al sur de la península de Anatolia, en la planicie de Konya, actual Turquía. A esta civilización, que se desarrolló en los milenios VI y V a.C. se le atribuyen los orígenes de la deificación y los saltos del toro, que fueron populares y representados en la cultura Minoica. Los vestigios a los que suelen atribuirse estos orígenes son, en primer lugar, el hallazgo en las habitaciones de culto, representaciones de cuernos y cabezas de toros (*bucrania*) en altares y columnas. Como segundo elemento están las pinturas murales, en las que se representan escenas de cacería de toros salvajes acompañadas de danzas rituales de veneración a la fuerza animal (6).

La Creta minoica es el sitio donde se encontraron numerosos documentos que revelan la estrecha relación del hombre con el toro. Así se encuentran primero la mitología, donde Zeus, en figura de toro, rapta a la princesa Europa, la lleva a Creta y engendra el linaje del rey Minos. Posteriormente, la reina Pasifae esposa del rey, bajo las influencias del dios Poseidón, se enamora del toro

sagrado y con la ayuda del disfraz que Dédalo construyó, logró aparearse con dicho toro, de esta manera procrea y pare al Minotauro, que a su vez, reinará en su laberinto de Cnosos y morirá a manos de Teseo (7), quien poco después se enfrentaría al toro furioso que llenaba de espanto el llano de Maratón. Al mismo tiempo de la mitología, en Creta se desarrollaron las *taurokathapsíai* o juegos del toro, que fueron reproducidos bellamente en los frescos de la ciudad. Estas pinturas representan los saltos que realizaban atléticos jóvenes, mujeres y hombres sobre el lomo de los animales. En estos saltos participaban dos atletas, uno que esperaba de frente la embestida del toro y, que al momento preciso, deslizaba sus brazos por encima de los cuernos del animal, para saltar encima de su lomo, aprovechando el impulso y la fuerza del cuadrúpedo al embestir; el segundo participante esperaba detrás, para recibir a su compañero, tras haber realizado el espectacular salto de vuelta de campana (8).

Hasta el momento no existen evidencias que ofrezcan respuesta a como era el desenlace de estos juegos, cómo fue que se terminaba con la vida de los toros; pero después del sacrificio de estos, que corporeizaban para los minoicos los beneficios de la fecundidad y la manifestación del poder del dios con particular intensidad y evidencia, se tomaban las cabezas o sus cornamentas y se colocaban en los altares de los lugares de culto (9). Estos mismos altares los encontramos también en los templos megalíticos de Malta en el 5000 a.C. (10).

Llega a Egipto el culto por el toro y es la paleta de Neumer (que conmemora la fundación del Imperio faraónico) que está precedida por una doble cara de la vaca Hator, se encuentran también cuatro advocaciones del dios-toro: el Apis

menfita, Mnevis en Heliópolis, Min en Coptos y Bukhis en Hermontis. En un poema sumerio se evidencia la presencia de Anu, dios-toro-padre de todos los dioses. También en la civilización hindú existe el terrible Parjanya, que es el toro que brama, dios del trueno, de la lluvia y de la fecundidad. También en los antiguos circos romanos existía una actividad llamada *Agitatio taurorum*, que consistía en una lucha a muerte entre un furioso toro y un matador (10).

Los toros también formaron parte de la vida militar de los Iberos, ya que ciertas tradiciones cuentan que en el año 228 a.C., los habitantes de Helice (cerca de Zaragoza) soltaron, en la batalla contra el ejército Cartaginés a una manada de toros con los cuernos untados de resina y encendidos con fuego, que lucharon en contra de los elefantes y la caballería del enemigo (2). Así, se podría continuar hablando de todos los dioses, mitos y juegos relacionados con los toros durante mucho tiempo, pero es necesario limitarse ahora a mencionar algunos de los demás hallazgos arqueológicos encontrados en España, que demuestran la fuerte relación del toro y el hombre.

En primer lugar, está una representación de la epifanía del toro sagrado ibérico. En La Mancha (región central de España), se encuentra al toro androcéfalo de Balazote, mejor conocido como la Bicha de Balazote, escultura de doble significado, el primero de carácter funerario, que al poseer el toro una increíble fuerza, fuese un mágico guardián de los monumentos y su segundo significado, fue el de la fecundidad, ya que se encontraba la imagen de este toro androcéfalo como emblema de la ciudad en las monedas de Arse-Sagunto (9).

Los toros de Cabezo Lucero en Rojales, Alicante. En este yacimiento se encontraron varios fragmentos de una serie de estatuas de toros, entre los que sobresale una cabeza bovina a la que los arqueólogos le han adjudicado el valor de un toro sagrado. Lleva una tiara entre los cuernos, que podría ser a su vez, la base para un disco solar, muy similar a la figura egipcia de Hathor, la diosa en forma de vaca “que dio a luz el sol” (9).

El toro de Porcuna (Jaén), ubicada en la región de Andalucía donde se alzaba la antigua ciudad de Obulco; en su solar se encontró el Toro de Porcuna. Esta obra fue datada como perteneciente a los siglos V-IV a.C. y su importancia recae en “los rasgos que pueden caracterizar al animal como toro sagrado: el lirio que lleva en la frente y los dos tallos que nacen en la cruz y descienden por sus palas humerales para terminar en largos capullos puntiagudos” (9).

Los toros de Costix: en Mallorca (mayor isla del archipiélago balear español), fueron encontradas tres cabezas de toros fundidas en bronce, al igual que una serie de cuernos y exvotos (cabezas de toros colocadas en las puntas de cuernos, que se convierten así en sus respectivos cuellos). Estas obras son datadas como pertenecientes a la época helenístico-romana y destacan por su depurada técnica y trabajo (9).

El toro de Azaila (provincia de Teruel): esta figura de bronce macizo de tamaño medio (16 cm de alto por 23 cm de longitud), pertenece al siglo I a.C. y tiene la particularidad de llevar en el testuz, al igual que el toro de Porcuna, una roseta, en este caso, es una roseta de siete hojas revueltas, que da como

interpretación el que ésta figura también tendría un significado religioso o astral (9).

Gracias a estos hallazgos arqueológicos se deduce qué tan arraigado esta el toro en la vida del pueblo ibérico, la importancia que tiene este animal a través de los milenios y que no es fortuito el apego de los españoles a las fiestas taurinas, que también ya cuentan varios siglos de existencia. Estas antiguas tradiciones, juegos o formas de sacrificios de toros nos muestran como fue la génesis y la evolución de la actual Fiesta Nacional. Las corridas de toros modernas han llegado a una estilización y una reglamentación ciertamente complejas, pero con la misma base y punto culminante que aquellas prácticas ancestrales, que como común denominador comparten un solo acto final, que no puede ser mas que la muerte llena de violencia y de sangre derramada por el animal. Existieron y aún subsisten muchas de estas antiguas festividades, se menciona que son alrededor de diez mil fiestas taurinas las realizadas en los pueblos, aldeas y barrios (11). Existen por ejemplo las siguientes:

El despeño de los toros: Este cruel juego o rito es de los más antiguos, aunque su primer caso documentado es del 1602, en Zamora (España), también existen datos que se practicaba en Valladolid, Cuenca, Lerma, Aranjuez entre otros. La esencia de este juego era arrojar al toro desde lo alto de un despeñadero (natural, o construido de madera como en Valladolid), y al caer a tierra o al río (que era la variante más popular y apreciada por la duración de la matanza) era recibido por numerosos participantes a nado o en barcas que le herían y acosaban hasta darle muerte (2).

La *corrida carnicería* era una actividad terrible en la que:

“El toro es acosado, desangrado, traspasado por mil lanzazos y arponazos, mutilado, desjarretado y descostillado, hasta que una jabalina o una daga experta pone fin a la diversión [...] finalizados los primeros encuentros, los aldeanos abandonan su refugio y atacan al cornúpeto, se agarran de su cuello, se aferran con fuerza a sus defensas, se empapan con su sangre... El cuerpo a cuerpo, el miedo a sus cuernos y el contacto con sus heridas, es lo que buscan estos enardecidos” (2).

El Toro de la Virgen o Toro de la Vega, de Tordesillas en la provincia de Valladolid (Castilla la Vieja): “la romería a la capilla de la Virgen se celebra el segundo domingo de septiembre y el lunes” (11), en esta fiesta, se compra un mes antes de dicho domingo un toro, que tiene que ser aprobado por las personas del pueblo. De ser aprobado, el toro pasa un mes entero en los prados del río Zapardiel. Llegado el momento de la celebración, a las once de la noche se conduce al toro escoltado por cabestros a la plaza de Tordesillas, en donde será capeado por espacio de veinte minutos para comprobar su bravura, pasado este tiempo se le encierra en un corral, donde pasará la noche. Al día siguiente, a las once de la mañana, el toro se suelta para que corra por las calles (cerradas con barricadas de madera) donde lo esperan los lanceros, llamados *torneantes*, que pueden ir a caballo o a pie y que intentarán atravesar al toro con sus lanzas. Rápidamente, es muerto el animal, víctima de cuantas heridas hayan gustado asestar los participantes. El torneante que dio muerte al toro, toma como trofeo los testículos del animal y los coloca en la punta de su lanza, recorrerá todo el camino hacia el pueblo mostrándolos con orgullo. Los demás torneantes que hirieron al toro toman las orejas y el rabo, para de la misma forma, exponerlos

ante el público agradecido; todos los participantes manchan sus lanzas en la sangre del animal (11).

El Toro ensogado y el Toro Nupcial: en algunos pueblos españoles todavía subsiste la terrible tradición del *toro ensogado*, que consiste en atar de los cuernos al toro con una soga, para disminuir su fuerza y poderlo controlar de alguna forma, a veces se le ciñe a un poste para inmovilizarlo aún más. Todo el pueblo puede colaborar en la muerte del toro; los participantes ayudados de dardos, cuchillos, flechas, lanzas y cuanta arma gusten blandir, hieren ferozmente al toro hasta abatirlo por completo. Una variante de este festejo, es el *toro nupcial* que es una tradición afortunadamente extinta en nuestros días, sus últimas celebraciones fueron a finales del siglo XIX y se llevaba a cabo en Extremadura; esta tradición se perpetraba por los amigos del novio, que dos días antes de la boda, sacaban a un toro del matadero, lo ataban de los cuernos dirigiéndolo por las calles de la ciudad hasta la casa de la novia (en el trayecto, la gente de las calles podía acosar al toro a su gusto). En la puerta de la casa, el novio clavaba en el toro dos banderillas que habían sido adornadas por su prometida y después se mataba al animal (10).

El Domingo de Calderas y el Toro de San Roque: estas dos festividades comparten el mismo desenlace; el pueblo se alimenta de los toros sacrificados. En el *Domingo de Calderas* (Soria, España), que es la culminación de las fiestas de San Juan y San Pedro (24-29 de junio), días antes se sueltan doce toros, que al igual que en las otras fiestas, son conducidos por gente a caballo y a pie hasta la plaza que se encuentra en el centro de la ciudad. Ahí, son corridos y muertos a

estoque los animales ante miles de personas y es, para el décimo segundo toro, cuando los espectadores enardecidos saltan al ruedo y descargan su furia y deseo de sangre sobre el toro, que lógicamente es muerto brutalmente por la multitud. Los doce toros son descuartizados y cocinados, de esta forma, estarán listas las doce calderas, rebosantes de carne de toro que desfilarán hasta subir a los Altos de la Alameda. En el momento en que llegan las calderas a su sitio, la carne adquiere el nombre de *carne de Satán* y es primero probada por las autoridades civiles y posteriormente repartida al pueblo (12).

El Toro de San Roque se celebra en Siles (Jaén, España), en esta fiesta, se corren vaquillas llamadas *vacos*, que son previamente asperjadas con agua y llevadas hasta la puerta de la ermita advocada a San Roque, donde son sacrificadas tumultuariamente, descuartizadas, cortadas y desmenuzadas. Después, en terreno sagrado son cocinadas en un gran caldero que tiene la capacidad de hasta cuatro vaquillas enteras; se cocinan durante toda la noche y llegada el alba el párroco bendice el guiso, de esta forma, la carne de toro se transubstancia en *caridad de San Roque* y el guiso es repartido a toda la comunidad (12).

Los Sanfermines de Pamplona, en Navarra (España): tal vez estas sean las fiestas más populares e internacionalmente famosas de España; dan inicio el 7 de julio, aunque las corridas comienzan, por lo general el día 6, con ocho corridas consecutivas (2); se celebran en honor de San Fermín; cada día a las 8 de la mañana se lanza un cohete, que indica el inicio de la carrera del encierro hacia la plaza, muchas personas corren delante de los toros en un recorrido que mide 825

metros. Llegados los toros a la plaza, (que es la segunda más grande de España) se encierran, y esperan la hora de la corrida; mientras tanto, aproximadamente a las 9 de la mañana se sueltan vacas viejas y astutas que revuelcan a las personas que gustan probar suerte de torero. Los toros para las corridas de Pamplona son temidas por los toreros y muchas de las primeras figuras rechazan el torear en ellas. Esto, debido a que los toros durante el encierro de la mañana aprenden a buscar el cuerpo de las personas, incluso, los que se llegan a desprender del grupo mientras corren se vuelven más peligrosos por la misma razón que han luchado con hombres horas antes de la lidia. Otra razón más, es el ambiente de la plaza, las *peñas* en el tendido de sol son las causantes de un grandioso alboroto que impide la cabal concentración del torero. Estas corridas resultan casi siempre exitosas, en gran parte, por la calidad de los astados, que provienen de las mejores ganaderías de España, como la de Miura, Villamaría, Conde de la Corte, Marqués de Domecq, entre otras. En el pasado, siendo Navarra una de las regiones más religiosas y rigurosas en la moral, los *Sanfermines* tuvieron la función de “higiene social”, se permitía una semana de liberación general (la semana de las fiestas de San Fermín) al año, por cincuenta y una semanas de trabajo y buenas costumbres (2).

Existieron y algunas todavía subsisten muchas más fiestas taurinas en la Península Ibérica, como lo fueron los toros *encohetados*, que consistía en colocar un artefacto o estructura que sostenga sobre el lomo del toro una serie de fuegos pirotécnicos que son en su mayoría cohetes, esta celebración fue popular en Valladolid, el *torojúbilo* de Medinaceli (entre Zaragoza y Madrid) o el *toro de*

fuego vasco, celebraciones en las cuales se prendía fuego a los cuernos del toro con ayuda de resina; y otras más como el “toro del aguardiente” en Moraleja (Cáceres), “nocturna de espanto” en Arroyomolinos (Coria), “toro del Alba” en Andalucía, *sokumutarra* o “toro de cuerda” del País Vasco, “vaquilla del Ángel” en Teruel, entre otras (2).

Existe una teoría que pretende atribuir el origen a la Fiesta Nacional de España a los musulmanes, que sostiene que estas corridas de toros se desarrollaron mientras mantuvieron su dominación islámica en el territorio europeo. Pero esta teoría carece de validez hoy en día, ya que no se han encontrado hallazgos históricos que confirmen que existía una tauromaquia en la cultura islámica. Con las siguientes preguntas puede concluirse que la fiesta taurina no pudo ser creación musulmana: en dado caso de que las corridas hayan sido inventadas por los musulmanes aprovechando la gran cantidad de toros en suelo ibérico, ¿por qué al término de la Reconquista o durante ésta, no extendieron dicha fiesta y la perpetuaron en África del Norte u otras partes del mundo islámico? Y ¿por qué si Sicilia estuvo tanto tiempo dominada por el Islam (aproximadamente doscientos años), nunca se corrieron toros en ella? (2).

La teoría en que se basa el presente trabajo es la que ofrece pensar que las corridas de los toros tuvieron su origen en la Península Ibérica, dado que resulta muy lógico y natural que la tauromaquia haya nacido y se haya desarrollado en España; después de todos los hallazgos, tradiciones y festividades mencionados anteriormente, se regresa al predicado más simple, que es: la presencia milenaria de numerosos *Uros* (*Bos taurus primigenius*: raza de toro salvaje que

dio lugar a la mayor parte del ganado vacuno tras su domesticación) en suelo español. Hecho atestiguado por las diversas pinturas rupestres, como las anteriormente citadas en la Cueva de Altamira, y también, en el mismo periodo, las halladas en la cueva de Puente Viesgo. Posteriormente se encuentran muchas más; en el periodo Neolítico están las pinturas de Albarracín (Teruel), Alpera (Albacete), Cogull (Lérida) y en la laguna de La Janda (Cádiz). Es de esta forma que adquiere lógica la teoría, el toro “al que el clima, las aguas, los pastos, embravecen indudablemente, como lo demuestra su persistencia a través de los tiempos, hizo del toreo una necesidad para los primeros pobladores” (3). Nicolás F. De Moratín dilucida esta presencia dual de una manera muy clara y, concluye, que fue muy natural que en la convivencia del toro y el hombre en el mismo espacio, la necesidad de evitar el peligro, la demostración del valor o ya para buscar el sustento dieran como resultado las corridas de toros (3).

Así bien, después de haber expuesto brevemente sobre los orígenes de la tauromaquia, es posible hablar sobre su evolución y desarrollo, hasta llegar a lo que en el presente se conoce como las corridas de toros.

1.2 Tauromaquia antigua

Las corridas de toros fueron desde sus inicios espectáculos especiales con los que se celebraban grandes acontecimientos. Las primeras corridas documentadas son del año 815. Alfonso II, el Casto, reunió sus cortes en Oviedo, en donde cada día se lidiaron toros mientras duró dicha reunión. Se les llama “corridas reales” porque fueron organizadas en honor de personas de la realeza; en el año 1080, para celebrar la boda del infante Sancho de Estrada con Urraca Flores, se llevó a cabo una corrida de toros en Avila. Otros matrimonios de la nobleza en los que se corrieron toros, fueron: en 1107 el de Blasco Muñoz, y en 1144, el de Alfonso VII con la hija del conde de Barcelona. De la misma forma, se celebró la coronación de Alfonso VII en 1135, y en 1151, con motivo de la visita del rey de Francia (10). En el siglo XIII se realizaron dos corridas reales en Badajoz y Molina, y ya para el siglo XIV, son muy numerosas las corridas registradas (3).

Aunque no se conoce perfectamente como hayan sido estas corridas, se infiere que fueron como los antiguos juegos taurinos, que no eran más que *encierros*, como los que conocemos hoy en día, que consisten en hacer correr a los toros por el interior de las ciudades hasta llegar a la plaza o al lugar previamente establecido; así es como surge la expresión *correr al toro* y la palabra *corrida*. Ya en la plaza, se daban lugar las *capeas*, que consistían en burlar las embestidas del toro con una capa o cualquier tela (2).

En el siglo XI, existía una singular profesión, que fue, la de *matatoros*, que eran personas al servicio de señores y reyes, los cuales, pagaban cierta cantidad

de dinero por sus actividades, que consistían en “citar al quiebro a la fiera, matándola en su arremetida con un golpe de espada” (10); el rey Alfonso X el Sabio, en sus *Cantigas* escribe acerca de estos *matadores*, dice que son gente infame que se dedicaban a matar toros con el único fin de conseguir dinero (3). Es este mismo rey del siglo XIII, quien en su *Código de las Siete Partidas* condena tal actividad y la considera para plebeyos; gracias a este código es que se implanta una “regulación aristocrática de la fiesta, capaz de introducir orden frente al desaforado tumulto del toreo popular” (10).

De esta forma fue que la lidia de toros bravos sólo les fue oficialmente permitida a los caballeros de noble linaje y en celebraciones aristocráticas. Así fue como surgió la tauromaquia de la nobleza; “Al menos, esto es lo que se sucederá en las más importantes ciudades del reino [...] En el resto del país, las gentes seguirán con sus particulares juegos de toros, discurriendo según su vieja costumbre popular” (10).

La tauromaquia de la nobleza se realizaba montando a caballo, hecho debido a que los españoles nobles (fueron considerados nobles todos aquellos que montando a caballo prestaron servicio militar al rey) al encontrarse en periodos de paz prolongados, usaron sus caballos como instrumentos de diversión. Estos caballos, acostumbrados al combate, demostraban con grandeza su agilidad, fuerza, destreza y todas sus cualidades ecuestres cuando se enfrentaban a los toros. De aquí, que se volvieron muy apreciados estos combates, al punto de ser codificados por varios autores en los siglos XVI y XVII, mismo periodo donde este tipo de toreo alcanzó su mayor apogeo (2).

Al mismo tiempo que se desarrollaba el toreo a caballo, el papa Pío V, decretó en Roma, excomulgar a todos los caballeros toreadores y a todas las personas que acudieran a los espectáculos taurinos; Felipe II, hijo del emperador Carlos V, no cesó hasta conseguir la anulación de dicha cuestión (3).

En sus inicios, el toreo a caballo fue una variedad de los ejercicios ecuestres, aspecto que se nota con el uso “recurrente y preponderante”(2), del término *gineta* en todos los tratados de la época; las suertes fundamentales en este toreo fueron dos, la *lanzada* y el *rejón*. La *lanzada* fue la más antigua y tuvo tres modalidades: *de rostro a rostro*, *al estribo* y, *a las ancas*. La diferencia de estas modalidades radicaba en la posición en que se aguardaba la embestida del toro, pero las tres compartían la misma finalidad, que era, atravesar el cerviguillo del toro, causándole la muerte en el acto. Las lanzas medían dieciocho palmos, “provistas de una punta de hierro y hechas de una madera que pudiese quebrarse en seco, como el fresno endurecido al fuego o el pino” (2).

La suerte del *rejón* adquirió más éxito, debido a que se podían colocar varios rejonas a cada toro, ofreciendo así mayor variedad a la fiesta. El *rejón* era más corto, de ocho palmos y rematado por una cuchilla corta y ancha, de la misma madera y también “debía quebrarse al hincarlo”(2) en el animal.

En cualquiera de las dos suertes, el caballero toreador iba acompañado de lacayos que lo asistían durante la lidia, la suerte del *rejón* incrementó el número de ayudantes necesarios. Este aspecto reforzó el carácter de ostentación de las lidias. En los escritos se menciona que el séquito debe de ser conformado por un

número de lacayos ricamente ataviados, que van de seis hasta veinticuatro individuos (2).

Con esta tauromaquia los siglos pasan, la nobleza española baja al ruedo y mata toros en celebraciones excepcionales, como en las coronaciones de reyes, bodas y nacimientos de infantes o infantas. Pero con el siglo XVIII comienza un declive de la corrida caballeresca, se hace menos frecuente y ya los grandes señores solo participan en ella de una manera menos directa, ahora solo apadrinan a los jóvenes caballeros (2).

En el 1700, el de oficio zapatero, Francisco Romero nacido en Ronda (Málaga), se interna en el mundo de los toros fungiendo como ayudante de nobles a caballo: poco después, se cuenta que empezó a dar exhibiciones de toreo a pie, que finalizaban con la muerte del toro, producto de una sola estocada; veinte años más tarde, su popularidad se había extendido, pero sin llegar a ser más importante su figura que la de los picadores (13).

Posiblemente, la última corrida de caballeros fue la ocurrida en la Plaza Mayor de Madrid el día 30 de julio de 1725, donde rejoneó el hidalgo de Pinto Don Bernardino de la Canal. Exactamente un año más tarde, se realiza la corrida de toros en donde el toreo a pie y el de a caballo se fusionan y el protagonismo del primero se impone, como lo ha dado a conocer el investigador Nicolás Fernández de Moratín; en ésta, actuaron cuatro caballeros, ayudados cada uno de cien lacayos ricamente ataviados y los lidiadores de a pie, entre los que figuraron: el Oveja, Angelillo, Juan el zurdo, el Tuerto, el Curilla, el Pelado, entre otros (14).

Llega el año de 1733 y son los libros de cuenta de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla quienes nombran por vez primera a un torero, que fue Miguel Canelo (2), pocos años después, en 1740, la historia registra en segunda ocasión a un matador a pie, Pepete el de Ronda, que actuó el 2 de mayo de dicho año en la plaza de Sevilla, donde estoqueó a dos toros; este periodo fue llamado como el *Período oscuro* (14). Había comenzado el cambio, nuevas figuras aparecen a mediados del siglo XVIII, la tauromaquia es vuelta a bautizar, aparecen *Pepe-Hillo*, *Costillares* y Pedro Romero, toreros de a pie (3).

1.3 Tauromaquia moderna

El inicio de la tauromaquia moderna se da cuando las corridas caballerescas cayeron en desuso y el toreo a pie es sujeto de toda la atención y fuerza del espectáculo taurino, en palabras de Luis Toro Buiza: “En los veinte años que van desde 1730 a 1750, Sevilla presencié en el ruedo de su plaza de la Maestranza el desarrollo completo del proceso de invención de las corridas de toros modernas” (2). Estas palabras arrojan una palabra clave para comprender porqué y como nació el toreo de a pie: Sevilla. Habrá que retroceder un poco nuevamente, porque precisamente es, en los archivos municipales de Sevilla del siglo XVI donde se hallan documentos irrefutables que atestiguan la práctica del toreo a pie como espectáculo autónomo. El historiador sevillano Antonio García-Baquero y el anteriormente citado, Luis Toro Buiza, dieron a conocer, gracias a sus investigaciones, el origen de la tauromaquia moderna.

Fue del matadero sevillano de donde provienen los primeros y más antiguos toreros, que fueron trabajadores del mismo: matanceros (2). En 1546, las autoridades municipales presentaron un informe al Cabildo Sevillano que contiene en pocas líneas información muy preciada que permite resolver las cuestiones más importantes de cómo fue que realmente se desarrolló el toreo moderno; un fragmento de dicho informe versa de la siguiente forma:

“Asimismo sepa V^aS^a que dentro del matadero se corren cada día toros a puerta cerrada, a pie, de lo cual redundo mucho daño a todos los tejados y otros edificios del matadero. V^aS^a mande que los dichos toros no se corran, si los caballeros quisieren correr algunos a caballo, los corran donde siempre” (2).

Basados en las acertadas conclusiones que el escritor Bartolomé Bennassar realiza a partir de este fragmento, puede saberse con fundamento, en primer lugar, que fue en el matadero de Sevilla donde se practicaban de manera cotidiana corridas de toros con toreo a pie y, en segundo lugar, que estas prácticas diarias fueron un espectáculo, no solo público, sino muy popular, debido a que como dice el texto, que estas corridas provocan que haya “mucho daño a todos los tejados y otros edificios del matadero”. Ningún informe al Cabildo surtió efecto, se siguieron toreando cotidianamente toros en el matadero de Sevilla, e incluso se mandaron hacer reparaciones en los edificios del matadero. Un informe del 12 de febrero de 1582 arroja otro dato de importancia; en ese año, una epidemia amenazaba el territorio ibérico y en dicho documento se hace especial énfasis en que la salud pública corría peligro, a causa de que a las lidias de toros asistían y se mezclaban personas que “vienen de los lugares apestados con las demás gentes de la ciudad” (2). Entonces, para esa época, la

popularidad de las lidias de toros se había extendido ya a otras regiones y ciudades de España.

A partir de aquí, la lidia irá evolucionando en este increíble y a la vez terrible matadero, lugar destinado al encuentro diario y prefijado de toros y matanceros; este lugar fue la cuna y lugar de entrenamiento de tantas figuras del toreo, al punto que fue admitido como escuela de tauromaquia y se le apodó como el *colegio* (2). Muy cerca de este lugar, se desarrolló el barrio de San Bernardo, hogar de muchos de los trabajadores del matadero, fue un barrio extramuros de Sevilla en donde prácticamente todos los pobladores, hombres, mujeres y niños eran grandes aficionados y en donde crecieron varios de los toreros que sucedieron a Miguel Canelo y a Pepete el de Ronda, entre ellos: Francisco Benete, Melchor y Pablo Conde, José Huebo, Pedro Chamorro, Cosme Rodríguez, José Saavedra, Juan de los Santos y José Narváez (2).

En 1738, la suerte de matar se convierte en el momento culminante de las corridas y es en el año de 1743 cuando inicia la reglamentación de la lidia; se establece una distinción entre *estoqueador* y *banderillero*; se da reconocimiento a las *cuadrillas*, que son quienes acompañan al *estoqueador*, al que también se le conocerá de ahora en adelante como *matador* o *espada*. Los matadores se jerarquizan en: primero, segundo y tercer espada (2), esto, dependiendo de cuanto domine la técnica, cuan ilustrado y experimentado sea, lo que conlleva al mayor grado de gloria, reconocimiento, fama, pago por su trabajo y estatus social (10).

Posteriormente, llegarán las tres figuras más importantes de la primera etapa del toreo moderno, los toreros que “estructuran definitivamente las corridas y los órdenes de la lidia” (3): los sevillanos José Delgado *Pepe Hillo*, José Rodríguez *Costillares* (existe un discrepancia entre las fuentes al respecto del nombre de *Costillares*, algunos lo llaman José y otros Joaquín, en el presente trabajo se tomará el nombre de José, por ser el que en mayor número se repite) y el de Ronda, Pedro Romero. Estos dos últimos, constituyeron la primera gran rivalidad torera, era tanta la pasión, que “las gentes del pueblo empeñan sus alhajas, sus muebles y ropas para poder asistir. Se ve la nación dividida entre los dos toreros más famosos del momento, Romero y *Costillares*” (2). Efectivamente inmortales estos dos espadas, fueron eternizados por el maestro Francisco de Goya y Lucientes en dos retratos de incomparable calidad. El sevillano *Costillares*, hijo y nieto de empleados del matadero de Sevilla, obsequió a la tauromaquia moderna la invención de la estocada al *volapié*, que hasta nuestros días sigue siendo el modo más usual y clásico de llevar a cabo la *suerte suprema* del toreo (2).



Fig. 1 "Costillares"

El de Ronda, Pedro Romero, dirigió la Escuela de Tauromaquia de Sevilla (creada por el rey Fernando VII), auxiliado por el también torero Jerónimo José Cándido; en ella, Pedro Romero formó, a varios de los mejores toreros que continuaron con las glorias del toreo, entre ellos: Francisco Arjona *Cúchares*,

Rafael Pérez de Guzmán, Manuel Domínguez *Desperdicios* (apodado por el mismo maestro Pedro Romero), Juan Just y Francisco Montes *Paquiro* (2).



Fig. 2 Pedro Romero

El otro torero sevillano, José Delgado *Pepe Hillo*, al mismo tiempo de ser recordado por su extrema valentía e intrepidez frente a los cornúpetas y sus más de treinta cornadas, también se le recuerda por salir al ruedo con un reloj en la mano, puesto que se jactaba de que era él, quien más rápido mataba los toros y que con rigurosa puntualidad regulaba su faena. *Pepe Hillo* es el primero en escribir un libro sobre el toreo, ordenando así el espectáculo: *La Tauromaquia o Arte de Torear de Pepe Hillo*, publicado en Cádiz en el año de 1796. A continuación, las palabras del mismo *Pepe Hillo* en la introducción de su libro: “No hay duda de que en un tiempo en que está en su punto la afición de los Toros, y tan adelantado el arte de torear, hacía falta una obrilla que demostrara sus reglas, realizara sus suertes y patentizara el débil y fuerte de un arte tan brillante.” (10).

En esta obra se explican las reglas y conceptos del toreo, los diferentes nombres de las suertes y técnicas, advertencias, derribos, entre muchas cosas mas. A continuación, de las páginas de este tratado y en palabras de *Pepe Hillo*, se describe la estocada “a vuela pies”:

“Consiste en que el diestro se sitúa a la muerte con el toro, ocupando cumplidamente su terreno, y luego que al cite de la muleta humilla, y se descubre, corre hacia él, poniéndosela en el centro, y dejándose caer sobre el toro, mete la espada y sale con pies. Esta suerte es lucidísima, y con ella se dan las mejores estocadas, y se hace a toda clase de toros como humillen y se descubran algún poco. Pero no es siempre ocasión de ejecutarla, sino sólo cuando los toros están sin piernas y tardos en embestir” (15).



Fig. 3 "Pepe Hillo"

Las corridas de ésta época fueron distintas a las que hoy en día se realizan; en una corrida de la segunda mitad del siglo XVIII se lidiaban diez toros y la fiesta se componía de tres tercios, con duración de cinco minutos cada uno; en el primer tercio, entraban tres picadores sobre caballos con ojos vendados y sin

protección alguna; cada picador debía al menos herir al toro en una ocasión; en el segundo tercio era de los banderilleros y en el último tercio de la lidia los matadores entraban con la única labor de matar al toro lo más rápido posible; no se buscaba ninguna estética ni se realizaban suertes con la muleta, que servía sólo de ayuda para hacer embestir al toro; en el caso de que el animal rehusase a embestir se soltaban perros para promover dicha acción. El décimo toro, generalmente se ofrecía al público, para que bajara a la arena y dispusiese del animal a su gusto.

En resumen, puede decirse que las corridas de esa época fueron de fuertes sensaciones, no aptas para cualquier novel espectador, quien podía llegar a desvanecerse ante la imagen de la arena enrojecida por la sangre de toros y caballos, éstos últimos, muchas veces heridos de muerte y con las entrañas colgándoles por entre las patas, produciendo un penetrante olor que mezclado con el del excremento y el calor del sol resultaban en un ambiente nauseabundo y en suma violento (2). Al respecto de los caballos es pertinente hablar un poco más, debido al gran impacto que produce el tan solo leer que en una corrida de toros era común tener preparados de sesenta a setenta caballos, ya que era muy normal que cada toro matase de dos a cuatro equinos, dándose los casos excepcionales de toros furiosos, como el caso del toro *Cochinito* lidiado en 1854 en la plaza de Jerez de la Frontera, que salió al ruedo para recibir veinte puyazos y matar a ocho caballos; o del toro *Bailador*, quien en 1886 matara 14 caballos (2). Afortunadamente, en el presente, los caballos salen protegidos con petos que les ayudan a disminuir el daño sufrido por la arremetida del toro. Gracias a la

continua evolución del toreo ya no se observan caballos hechos jirones ni metros de intestinos llenarse de arena mientras son arrastrados hasta que sus dueños mueren en el ruedo.

Los años pasan, el gran éxito de las corridas de toros se hace patente, entre los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX se inauguran plazas de toros a través de todo el territorio ibérico y las ganaderías de reses bravas proliferan. Nuevas figuras del toreo aparecen, en su mayoría siguen siendo sevillanos, o al menos andaluces, entre ellos: Antonio Ruiz *El Sombrerero*, Juan León, José Redondo y Domínguez *El Chiclanero*, Antonio Sánchez *El Tato*, Antonio Carmona *Gordito*, Roque Miranda *Rigores* (madrileño), Francisco Arjona *Cúchares* (sevillano de formación pero nacido en Madrid) y Francisco Montes *Paquiro*, quien fuera la gran figura del la primera mitad del siglo XIX (2).

Paquiro entró a la Escuela de Tauromaquia y fue instruido por el mismo Pedro Romero, quien tempranamente observó sus extraordinarias cualidades: “carecía de miedo y estaba adornado de mucho vigor en las piernas y brazos” (15), su toreo fue especial por el vigor y sus facultades físicas, solamente su nombre dominó la fiesta brava del 1834 al 1837, fue el verdadero creador del toreo de capa, el primero en practicar de manera regular la *verónica*, “suerte fundamental del toreo de capa en la que el torero recibe al animal sujetando el capote con las dos manos para embarcarlo, ciñéndoselo al costado” (2), también fue *Paquiro* quien puso de moda las suertes de los *galleos*, los *afarolados* y los distintos saltos, como el *salto sobre el testuz* o el *salto de la garrocha*. Pero, tal

vez, su mayor aportación al toreo moderno fue su obra: *Tauromaquia completa, o sea, el Arte de torear en plaza tanto a pie como a caballo*, escrita en 1836.

Gracias a esta obra, se culminó la ordenación del espectáculo de los toros; asimismo, influyó de gran manera en la creación del primer reglamento oficial taurino de 1852. Entre las nuevas reglamentaciones para la lidia:

“Precisó que cada espada debía matar los toros que le tocasen en suerte sin poder cederlos a otro compañero; limitó estrictamente al primer tercio la intervención de los picadores y fijó la alternancia tanto de estos como de los banderilleros por orden de antigüedad, de lo que dio ejemplo organizando su propia cuadrilla según estos principios; definió con precisión las distintas suertes, de las que estableció una especie de catálogo y se preocupó, también, de señalar la edad de los toros y las condiciones que deberían reunir para la lidia, orientando, así, indirectamente, la labor de los ganaderos” (2)

Los sucesores de *Paquiro* fueron Francisco Arjona Herrera *Cúchares* y José Redondo *El Chiclanero*; entre quienes existió una rivalidad muy grande que se mantuvo por años y que llegó incluso al odio entre los espadas y entre sus respectivos seguidores. *El Chiclanero* fue descubierto por Paquiro, quien lo incorporó como banderillero de su cuadrilla; posteriormente, como torero, fue “austero, clásico, completo: dominaba todas las suertes de la lidia, realizando con el capote quites de antología [...] con la espada, ejecutaba, con idéntica maestría, tanto el volapié como la suerte de recibir” (2).

En cambio, *Cúchares* fue un torero alegre, con excepcional intuición ante los toros y una gran variedad en su repertorio de capa y muleta, impuso los pases con la mano derecha y seguido remataba sus series con pases de pecho.

La historia del toreo continúa, siempre con rivalidades, como fue la de Antonio Sánchez *El Tato*, y Antonio Carmona *Gordito*; posteriormente, en 1868, comenzó la disputa entre Rafael Molina *Lagartijo* y Salvador Sánchez Povedano

Frascuelo, que durara veinte años, pero con la peculiaridad de que ésta sólo fue una rivalidad en el ruedo, ya que fuera de las plazas se promulgaban una fuerte amistad, al igual que *Joselito* y Juan Belmonte, este último, considerado para algunos el torero más importante del siglo XX y calificado como el mayor revolucionario del toreo, ya que hasta él, la técnica taurina se basaba en “la esquiva y exigía unas facultades físicas notables, sobre todo, juego de piernas” (2), Belmonte carecía de estas habilidades, por lo que las sustituyó por el empleo de sus brazos, forzando al toro a hacer lo que él deseara, casi inmóvil buscando insistentemente el *temple*, haciendo más prolongados y lentos los pases. Los intelectuales veían en Belmonte al “innovador, al creador de un nuevo lenguaje que elevaba la tauromaquia a la categoría de un verdadero arte” (2). Su mejor año fue el de 1917, pero poco después su carrera iría en picada, empezando por el golpe de perder a su amigo *Joselito* y las constantes cornadas.

En esta misma época, surge la figura del torero que fue un héroe de España, que trajo alivio a la tensa situación que se vivía durante el régimen del general Franco. Este torero fue Manuel Rodríguez *Manolete*, *el Monstruo*. España hablaba así: “*Manolete*, motivo de orgullo de nuestra raza”, “Teníamos hambre, pero teníamos a *Manolete*” (2). Nacido en Córdoba el 5 de julio de 1917, su toreo fue sobrio, citaba a los toros a mínima distancia, “frío por exceso de perfección” (15), toreaba de perfil, retrasaba la muleta por detrás de su cuerpo, acertaba cada pase; con sólo un ligero movimiento provocaba la embestida que no controlaba por su inmovilidad y cercanía con el toro, en cada pase, los cuernos amputados rozaban su cuerpo provocando un gran dramatismo e

intensidad (8); esta fue la razón de su extraordinario éxito, pero al mismo tiempo de su muerte entre las astas del toro *Islero* (15).

México también ha tenido sus máximas figuras del toreo, quizá la más grande fue Silverio Pérez, nacido en Texcoco. Su hermano Carmelo Pérez fue considerado un revolucionario del toreo e incluso fue comparado con Juan Belmonte. Tras la trágica muerte de Carmelo, Silverio se presenta como novillero en España en 1935, obteniendo grandes triunfos. El 6 de noviembre 1938, recibe de las manos de *Armillita* la alternativa en El Toreo de Puebla. A partir de ahí, la carrera de Silverio *El Faraón de Texcoco* iría en ascenso, pronto se enfrenta a toreros importantes y logra mantenerse en su mismo nivel. En la temporada de 1945-1946 protagoniza varios inigualables *mano a mano* con *Manolete*. Su estilo fue inconfundible, poseedor de un valor extraordinario y de una quietud y temple admirables, con “la capa torea muy bien por *gaoneras* y *chicuelinas*. Sus pases con la muleta, extraordinariamente templados y ceñidos, tienen un sabor y un dramatismo incomparable y ponen al rojo el entusiasmo el público” (15).

El primer torero español que llegó a tierras mexicanas fue Bernardo Gaviño, en el año de 1835. Toma gran relevancia su persona debido a que fue él, quien fungiera de único maestro para los jóvenes mexicanos interesados en la lidia taurina. Así fue como Ponciano Díaz, alumno de Gaviño se convirtió en el primer matador de toros mexicano, al recibir de las manos del legendario *Frascuero* la alternativa en la ciudad de Madrid en 1889. Le sigue Vicente Segura y después la primer gran figura del toreo azteca, Rodolfo Gaona, quien toreo en España alternando “sin desmerecer con los dos colosos de la tauromaquia moderna:

Joselito y Belmonte” (16). Poco después, surge el segundo gran torero mexicano: Fermín Espinosa *Armillita*.

Otras figuras del toreo mexicano fueron: Fermín Rivera, Carlos Vera *Cañitas*, Juan Silveti, David Liceaga, Luis Castro *El Soldado*, Fermín Espinosa *Armillita Chico*, Alfonso Ramírez *Calesero*, Jesús Guerra *Guerrita*, entre otros. Bien, ya que se ha hablado de los toreros mexicanos, es pertinente mencionar brevemente un par de datos interesantes acerca de la tauromaquia en México. Ésta, se desarrolló en un principio, como una actividad lúdica tradicional de los conquistadores, que al mismo tiempo, les permitía impresionar a los indígenas con sus nunca antes vistas hazañas, encima y en contra de animales desconocidos: toros y caballos. Todavía no se logra un acuerdo en cuando fijar la fecha exacta de la primera corrida de toros realizada en México, pudiéndose datar el 24 de junio de 1526, día de San Juan, para festejar el regreso de Hernán Cortés; o bien, el 13 de agosto de 1529, fiesta de San Hipólito y día de conmemoración de la caída de México Tenochtitlan (17), con esta corrida, las lidias de toros se instituyeron de manera oficial, el acuerdo establecía lo siguiente: “De aquí en adelante, todos los años, por honra de la fiesta del Señor San Hipólito, en cuyo día se ganó esta ciudad, se corran siete toros”(16); de aquí en adelante, todos los acontecimientos relevantes se habrían de celebrar con corridas de toros. Ahora se sabe, gracias al historiador mexicano Luis Weckmann, que estas primeras corridas fueron llevadas a cabo en cementerios, y posteriormente, al igual que en España, en espacios urbanos especializados,

arquitecturas del poder, llamadas Plazas Mayores (17). En la época virreinal, se llegaban a realizar aproximadamente cuarenta festejos taurinos al año.

Los primeros toros bravos que pisaron suelo azteca, fueron los doce pares de animales provenientes de Navarra, que el primo hermano de Hernán Cortés, el licenciado Juan Gutiérrez Altamirano importó en el año de 1552 y que soltó en su hacienda de Atenco, en el valle de Toluca; estos animales, se cruzaron con ganado criollo en estado salvaje proliferando rápidamente (16).

Los toros que se lidiaban en las corridas de la Nueva España, habían sido abandonados con anterioridad en la inmensidad del campo mexicano y solo cuando hubiesen alcanzado la edad, el peso, el asilvestramiento, y por tanto, la fiereza necesaria, serían utilizados para formar lotes que posteriormente se lidiarían. Ésta, fue una forma y un símbolo de la dominación española sobre el territorio mexicano, el animal ibérico, abandonado y sin control destruyó las plantaciones y los cultivos indígenas, al mismo que atacaban a los pobladores por sus instintos naturales de bravura (17). Se puede nombrar como uno de los primeros ganaderos mexicanos, al *Padre de la Patria*, el cura Miguel Hidalgo, quien aficionado a los toros y amigo de toreros comprara las haciendas Jaripeo, Santa Rosa y San Nicolás Peralta y vendiera ochenta toros para unas corridas en la plaza de Acámbaro (16).

En la ciudad de México, la primera plaza de toros de mampostería fue la plaza de San Pablo, reconstruida en 1816, y con una capacidad de once mil espectadores; misma, que sería demolida al decretarse la prohibición de las corridas por el presidente Benito Juárez en 1867. Una segunda plaza se inaugura

en 1886, la de San Rafael y dos años más tarde, la de Bucareli, para ocho mil concurrentes. En 1907 se estrena la primera plaza monumental en la ciudad, El Toreo. En total, en México existen aproximadamente 225 plazas fijas y 500 plazas improvisadas; la más grande del mundo e importante en el territorio mexicano es la Plaza Monumental México, con una afluencia para cuarenta y cuatro mil aficionados (16).

1.4 Otras consideraciones

En el desarrollo del presente trabajo se ha podido conocer a las corridas de toros, su genealogía y transformación, sus figuras, pero, desgraciadamente también se ha percatado del gran maltrato que padece el toro bravo; el sufrimiento del animal que, se puede afirmar, es terrible.

Se entiende por sufrimiento y por dolor:

“son rasgos biológicos que han evolucionado en animales durante cientos de millones de años y están presentes en prácticamente todo el reino animal gracias al proceso de selección natural. Esto es porque tienen una función fundamental para la supervivencia informando al animal sobre qué es lo que tiene que evitar (por ejemplo, fuego). Para este fin el animal tiene receptores del dolor y una memoria que le permite recordar lo que le causó el dolor. El sufrimiento tiene la misma función, pero en vez de informar al animal sobre un estímulo a evitar, le informa sobre una situación a evitar” (18).

Así, se pueden reconocer tres tipos de sufrimiento del toro durante las corridas: el primero, es el sufrimiento por estrés, el cual:

“implica cualquier factor que actúe interna o externamente al cual es difícil adaptarse y que induce un aumento en el esfuerzo por parte del animal para mantener un estado de equilibrio del medio interno (homeostasis) y con su ambiente externo. La adaptación al estrés es una respuesta neuroendocrina que afecta a diferentes sistemas orgánicos dando lugar a adaptaciones que hacen frente al estímulo estresante” (19).

El estrés se da desde que el toro se *tienta*, donde los garrochistas prueban la bravura del toro en el campo, hostigándolo con la garrocha y derribándolo; posteriormente, los toros seleccionados se separan y se embarcan, “ a veces, durante el transporte se ata al toro por sus cuernos al techo del camión y es transportado así a la plaza” (18), el estrés del animal comienza a incrementarse, el calor, el espacio reducido donde es transportado, el movimiento que jamás había experimentado. Generalmente, cuando llegan a las plazas se separan en corrales, que por consecuencia produce un mayor grado de estrés, esto, debido a que los toros son animales que “viven en manadas, y por lo tanto sí tienen una vida social” (18); en otras ocasiones, cuando los animales se mantienen en el mismo espacio, se observa su comportamiento defensivo, al juntar sus costados, defendiendo sus espaldas y mirando en todas direcciones tratando de buscar la fuente de peligro, que en este caso, esta ausente, por tratarse de un corral provisional; por ende, los animales permanecerán en un estado de alerta continuo. El estrés se incrementa de manera exponencial cuando el toro sale al ruedo, donde le esperan cientos de personas, ruidos, sensaciones, olores completamente extraños y sobre todo las agresiones y ataques que sufre; incluso se sabe, que “el peor momento para el toro es la salida al ruedo, que es cuando más estrés sufre” (20).

El segundo tipo de sufrimiento es el producido por el agotamiento, que viene acumulándose desde el embarque del toro y que se manifiesta fuertemente en el desarrollo de la lidia, observándose “la expresión facial del toro con la lengua de fuera y levantamiento de su cabeza (cada vez menos y menos),

indicadores claros de agotamiento” (18), también se observa en la falta de fuerza en los miembros delanteros y la debilidad generalizada por la profusa pérdida de sangre.

El tercer tipo de sufrimiento se da por el dolor físico que se le infringe al toro, comenzando por los picadores, después por las banderillas y finalmente por el estoque de muerte, si es que el toro tuvo suerte de recibir una estocada certera; de no ser el caso, el estoque de descabello o la puntilla harán gala de sus filos. Pero previo a la muerte, el toro sufrió una prolongada agonía; en cuanto el toro sale por la puerta de toriles y pisa el ruedo, comienza a correr por la arena, buscando una salida que nunca encontrará, gracias al efectivo mimetismo de la barda que se fusiona perfectamente con las puertas y, precisamente, debido a que el ruedo es circular, evita que el toro encuentre una esquina donde guarecerse. En ocasiones, lo que erróneamente se puede considerar como acrobacia o curiosidad, es en verdad algo angustioso, el toro al buscar huir desesperadamente de aquel lugar hostil donde le causan dolor, consigue saltar las barreras y llegar incluso a los tendidos, tratando sólo de escapar (18).

Las embestidas, al contrario de lo que se piensa, no son ataques, nunca la lidia es un combate, es más bien, el intento desesperado de sobrevivir por parte del toro, el dolor despierta el instinto de defenderse, las embestidas en sí, “son un indicador comportamental de sufrimiento” (18). Lo único que puede hacer el toro es vocalizar su sufrimiento; al hacer esto:

“no ‘se quejan’ sin razón; de hecho llaman otros a otros toros para decirles que algo ‘malo está pasando aquí’. Esta llamada puede tomar la forma de ‘pedir ayuda’, o simplemente ‘advertir sobre el peligro’, y sólo estudios más detalladas pueden descifrar el significado preciso, pero no cabe duda que este significado se refiere a una situación adversa, y por lo tanto nos indican también la

existencia de sufrimiento (de la misma manera que oír a alguien llorando o gritando en pánico nos lo indica)” (18).

Al final del suplicio, el toro, solo anda hacia las tablas donde inútilmente busca de nuevo una última tentativa de escape, “o por lo menos de cubrir su espalda después de tanto ataque y defensa en vano” (18).

En este tema, existe también la contraparte, el Dr. Juan Carlos Illera (director del Departamento de Fisiología Animal de la Facultad de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid), ha realizado estudios en los que afirma que:

“el toro es un animal, ‘especial’ endocrinológicamente hablando, ya que tiene una respuesta totalmente diferente a la de otras razas vacunas y a otras especies animales. Hemos llegado a comprobar analizando los ‘medidores del estrés’ cómo son la hormona adenohipofisaria (ACTH – hormona adrenocorticotropa) y las hormonas adrenales, tanto de la corteza (cortisol) como de la médula (epinefrina y norepinefrina), que el toro presenta, durante la lidia, menor liberación de ACTH y cortisol que durante el transporte, lo que significa que el animal tiene una mejor respuesta al estrés” (19).

También, menciona que la glándula adrenal del toro bravo, es de mayor tamaño que la del resto del ganado vacuno (20), y explica el mecanismo endocrino mediante el cual, él afirma, que el toro no siente dolor: “cuando hay sufrimiento, o estrés, debido a una acción externa (un pinchazo, un pellizco, una quemadura...), se pone en funcionamiento todo el sistema nervioso y se liberan betaendorfinas” (20). “La betaendorfina es un opiáceo endógeno y la hormona encargada de bloquear los receptores de dolor (nociceptores) en el sitio donde éste se está produciendo” (19), “hasta que llega un momento en que el dolor y el placer se equiparan, y deja de sentirse dolor” (20).

Para comprender de una mejor manera todo este aspecto de sufrimiento y dolor, se revisarán a continuación las lesiones musculares que producen los llamados *trebejos* de la lidia. Se mencionarán las lesiones que producen estos trebejos colocados en donde “según las reglas taurinas” deben de colocarse, esto, debido a que todos estos castigos tienen muchas variaciones que corresponden al lugar en donde son llevados a cabo en el toro.

En primer lugar, la divisa, que es un arpón de acero con el que las ganaderías marcan sus toros o los identifican, generalmente llevan un rosetón y un par de pequeños listones con los colores de dichas ganaderías. Mide 80mm de largo por 30mm del doble arpón con anchura de 16 mm. La divisa *bien puesta* es la que se coloca en la parte alta del morrillo, lesionando el músculo trapecio en su porción cervical y hiere también el músculo romboideo cervical (21).

Las puyas son el segundo castigo físico, éstas, son montadas en unas varas de madera, que miden de 2.55 a 2.70 metros. La puya es de acero con forma piramidal con los filos rectos, “cortantes y punzantes”, miden de largo 29mm por 19mm de ancho en la base, que se une a un poste de 60mm recubierto de cuerda encolada que se remata con una cruceta fija. El puyazo en el morrillo, o *buen puyazo*, es el que se infiere en las porciones laterales del morrillo, muy cercanas a la línea mediana dorsal, provocando un quebranto físico del toro para fijarlo y disminuyendo la brusquedad de su embestida, pero sin comprometer su movilidad. Los músculos que lesiona son el músculo trapecio en su porción cervical, el romboideo cervical, el esplenio de la cabeza y cuello, el músculo semiespinal de la cabeza (21).

Las banderillas son hechas de madera de haya o de fresno, no deben medir más de 70cm de largo y con un diámetro de 18mm; llevan en un extremo un arpón de acero cortante y punzante de 60mm de largo de los cuales 40mm corresponden al arponcillo que tiene una anchura máxima de 16mm. Las banderillas *bien colocadas* o un *buen par* de banderillas, en palabras del Dr. Pedro Martínez, son las que “quedan centradas o igualadas con relación a la línea media dorsal del toro, reunidas la una con la otra y lo más cercano posible a la parte caudal de la zona del morrillo” (21); lesionan el músculo trapecio su porción cervical (21).

Para matar al toro se utiliza el *estoque*, que tiene una longitud máxima de 88cm desde la empuñadura hasta la punta, igualmente son de acero. Las *buenas estocadas* o *estocadas en la cruz*, son las que entran en el lado derecho del toro por los espacios intercostales 4º, 5º y 6º, con una profundidad *hasta la empuñadura* y, con una inclinación de 45º o 50º con respecto a la columna vertebral del animal. Las lesiones provocadas por este tipo de estocadas son la muerte fulminante por la lesión o sección de la vena cava caudal, las lesiones en los lóbulos medio y caudal del pulmón con sus ramas arteriales y venosas, daño en el diafragma y el hígado (21).

Por último, el estoque de descabello y la puntilla: el estoque para descabellar mide 78cm de largo con un tope fijo en forma de cruz, que se encuentra a 10cm de la punta. La puntilla es de acero afilado que mide 30cm de largo, de los cuales, 14cm son del mango y 16cm de la hoja que termina en forma de lengüeta u *hoja de olivo*, con bordes cortantes y punta aguzada. La

lesión que provocan ambos, es la sección de la médula oblongada y/o médula espinal y la lesión del ligamento de la nuca y la membrana tectoria. (21).

Se han revisado los orígenes y evolución de las corridas de toros, llenos de cultura y tradiciones, así como, las figuras más importantes y sus grandes aportes. También se han conocido la desgracia del toro y su sufrimiento. Ahora se podrá revisar con suficientes elementos, el aspecto más bello de la lidia de toros bravos, el arte taurino.



Fig. 4 Lámina 1, “Modo en que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo”

CAPITULO 2

El arte taurino

“Cualquiera que posea una mínima sensibilidad estética y se haya acercado a una plaza de toros habrá percibido, inevitablemente, la belleza plástica del espectáculo. Le gustará o no en su conjunto, entenderá más o menos su sentido profundo, pero no podrá permanecer indiferente ante el juego de formas y colores. La gracia alada de los movimientos, las *verónicas de alhelí*, el albero dorado, las actitudes escultóricas, los contrastes de luz... Basta tener los ojos -y la sensibilidad- bien abiertos para que nos inunde esta belleza insólita, este *ballet* que burla a la muerte.” (1).

2.1 Concepto

Para poder exponer acerca del arte taurino, se debe, en primer lugar mencionar los conceptos universales del arte:

El arte es la habilidad y disposición para hacer algo, el conjunto de procedimientos y reglas que es preciso aprender para hacer o producir bien algo particular (22). Según Aristóteles, el arte es la mimesis de la realidad, como representación de su orden ejemplar; para Hegel, el arte es la forma de aparición de la verdad substancial de la realidad (23). Otra consideración, toma al arte como objeto de juicio estético. Este enunciado tiene tres sentencias: la que considera el arte como “algo hecho o como el producto de un hacer; la que considera como el resultado de un proceso de simbolización, y la que concibe como el término de una actividad expresiva”(24).

Es difícil definir o llegar a la comprensión de un concepto tan amplio, en grado superlativo discutido y estudiado. En la actualidad, se ha vuelto aún más complicado dar una definición de arte, o validar algo como tal, esto, debido a una

corriente o movimiento de nuestro tiempo, el postmodernismo, en el cual, la imagen se da por la imagen, sin ningún contenido ni significación.

No es el objetivo de este trabajo definir si las corridas de toros son o no son arte, pero, de lo que si se puede estar completamente seguros, es que la fiesta brava ha producido innumerables obras en las *Bellas Artes*, debido a que su “relieve estético y belleza plástica han trascendido a ellas ”(3).

Los griegos definieron como artes superiores a aquellas que permitían gozar las obras por medio de los llamados sentidos superiores, la vista y el oído. Estas artes superiores o ahora conocidas como bellas artes, son seis: pintura, escultura, música (considerado el teatro como parte), declamación (incluida en ésta, la poesía), danza y arquitectura; el cine es actualmente nombrado el séptimo arte. Todas estas bellas artes comparten el fin último de su existencia: la belleza; que conmueve al hombre, que lo nutre espiritualmente, más allá de la supervivencia; el arte es el concepto mediante el cual, el ser humano trasciende y encuentra la razón legítima de su existencia y de su intelecto. En el presente trabajo se hace hincapié en la pintura, debido que la propuesta creativa se realizará a través de ella.

Es la pintura, a través de la cual primeramente el hombre representó al toro, comenzando en las cuevas y evolucionando a lo largo de toda la historia de la humanidad. El estudio incluye a dos pintores españoles, que por su tiempo y obra son fundamentales en la historia y en el arte taurino. El primero es Francisco de Goya, quien vivió en la época de *Pepe Hillo*, de Pedro Romero, de *Costillares*; los ve torear, es su amigo, los retrata, vive la cimentación de la actual tauromaquia

moderna, y es quien, a través de sus obras, permite dar una ojeada a la fiesta de aquellos días. El segundo, es Pablo Ruíz Picasso, uno de los pintores más grandes de la humanidad, que desde su infancia se vio atraído por la fiesta de los toros y los comienza a pintar y a entender, hasta que en su madurez como artista, los reinterpreta y nos ofrece obras de gran valor interpretativo.

Además del mutuo interés por las corridas de toros, hay algo en específico que une a estos dos grandes pintores, esto es “la sugestión por lo brutal y lo sanguinario, la circunstancia de que en ambos la tauromaquia fue un pretexto para ejercer una mirada feroz sobre la realidad [...] es ante todo un pretexto para ejercer una acción de pictórica crueldad” (25).

2.2 Pintura taurina

2.2.1 Francisco de Goya y Lucientes

En su juventud toreó formando parte de cuadrillas, él que traería de nuevo a la pintura española momentáneamente aletargada, una tensión y una trascendencia insólitas (26): Francisco de Goya y Lucientes; nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, pueblo situado en las cercanías de Zaragoza(España); a los trece años comienza su aprendizaje de pintura en la formación tradicional con el maestro José Luzán y Martínez (formado en Nápoles). En 1763 da inicio su trabajo en el taller del maestro Francisco Bayeu en Madrid, donde permanece hasta 1770, cuando el joven Goya viaja por algún tiempo a Roma, bajo la tutela del mismo maestro Bayeu, donde aprende la técnica del *fresco*. A su regreso a

Zaragoza en el año de 1771 recibe numerosos encargos para pintar iglesias y, cuatro años más tarde, se casa con la hermana de Bayeu.

En 1780, Goya se convierte en miembro de la Real Academia de San Fernando y pinta para la nobleza durante dieciséis años, en especial, para el príncipe de Asturias. En este periodo, pintó cartones con escenas de la vida popular española. Posteriormente, en 1792, decide alejarse de la Corte y se traslada a Cádiz con el encargo de pintar una iglesia, pero la desgracia cae sobre él y, en Andalucía, Francisco de Goya es presa de una grave enfermedad que lo confinó tres meses a permanecer en la casa de un amigo, convaleciendo el malestar; el resultado de esta enfermedad fue la sordera que padecería el resto de su vida. En 1793 regresa a Madrid y continúa con sus proyectos y viajes, su trabajo se compara en esos años con los de los grandes maestros Durero y Rembrandt; aprende la técnica del *aguatinta*, y en 1799, publica su serie de grabados titulada los *Caprichos*, en ese mismo año, Goya es nombrado primer pintor de la Corte.

En 1808, estalla la guerra hispano-francesa, “cuya crueldad inmortalizó” en su serie los *Desastres de la Guerra* (27). Finalizada la guerra en 1814, se encierra en sí mismo y realiza la *Tauromaquia*, una serie de grabados que se publica en 1816. Tres años más tarde, compra una casa en el campo muy cerca de la ciudad de Madrid, llamada la “Quinta del Sordo” donde es libre de pintar sin que nadie lo moleste, contaba ya setenta y tres años. En 1819, la enfermedad que le había provocado la pérdida de la audición años atrás, de nuevo se hace presente, ésta vez, al punto de la muerte. Milagrosamente sana y en 1820 pinta

las *Pinturas negras*, el “testamento artístico de Goya”, pinturas terribles que causan horror, pesadillas trasladadas a la realidad por medio de pinceles, en un principio sobre las paredes de su casa y después sobre lienzos. En 1824, debido a nuevos conflictos bélicos, Goya se traslada a Francia; primeramente, viaja a París, donde aprende la nueva técnica de la *litografía*, con la que realizará sus últimas obras de grabado, que fueron la serie de cuatro escenas taurinas que fue titulada *Courses de Taureaux*, y finalmente, llega a Burdeos, en donde habrá de morir en marzo de 1828, a los ochenta y dos años de edad (27).

Su obra taurina no se limita a la serie de grabados *Tauromaquia*; desde la época en que pintaba para el príncipe de Asturias realizó varios óleos, uno de los primeros fue *La novillada*, donde el mismo Francisco de Goya aparece muy cerca del toro, siendo este uno de sus primeros autorretratos (actualmente, este cuadro se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid). Le siguen los cuadros *Un garrochista a caballo* (en el Museo del Prado) y el *Apartado de toros* (actualmente, en el Museo de Nermes, en Budapest) (26).

Entre 1785 y 1793 realiza una serie, de siete cuadros pequeños (43 X 31cm) pintados al óleo sobre hojalata con temática taurina: *Captura de un toro*, *Toreando de capa* (colección marqués de la Torrecilla, en Madrid), *Suerte de banderillas*, *Despejando la plaza*, *Cogida del picador*, *Suerte de Matar* y *Arrastre del toro* (colección duques de Medinaceli) (26). A esta serie fueron añadidos cuatro pinturas más, con las mismas características; la más conocida de ellas es el cuadro titulado *Toros en la Dehesa*.



Fig. 5 “Corrida en una aldea”

El ilustre Goya, como era llamado por los matadores, siempre estuvo profundamente sumergido en el ambiente taurino, fue amigo de los dos más grandes toreros de su época: *Costillares* y Pedro Romero, quienes, además de protagonizar una fuerte rivalidad en la plaza, también lo hicieron en la amistad con el artista, a quien admiraban y de quien eran admirados (28). De cada diestro, el maestro pintó dos retratos, o versiones, como los críticos dictan; los retratos de Costillares (en el Museo Lázaro Galdiano, en Madrid), fueron pintados aproximadamente en el año de 1790 y los de Pedro Romero un poco después, cerca del 1795 y 1798, el primero de estos es considerado uno de los mejores retratos ejecutados por Goya, su técnica es impecable, “la gama de negros, grises y rojos establece un equilibrio audaz a base de pincelada sobria y muy fluida” (26).



Fig. 6 “La novillada”

Asimismo pintó al hermano de Pedro Romero, su amigo José Romero, quien matara en 1801 al toro *Barbudo*, el cual, corneó trágicamente a *Pepe Hillo*. En ese mismo tiempo, realizó un gran óleo titulado *Toro bravo*, que sorprende por ser la única pintura en la que Goya retrata un toro en tamaño natural. En los años siguientes, entre 1808 y 1812, pinta los óleos: *Una corrida de toros en un pueblo* (se encuentra en la Academia de San Fernando), *La pradera de San Isidro* y *Plaza partida* (en el Metropolitan Museum de Nueva York), éstos cuadros son muy importantes en la obra de Goya porque por primera vez se encuentra:

“una interpretación de la fiesta de toros que luego ha de repetir en dibujos, grabados y pinturas, todo a lo largo de su vida. Concepción dinámica de los toros, con el animal de fina cornamenta y cuerpo nervioso burlado por el torero atlético, lanzado con ágil fiereza sobre el caballo del picador” (26).

Es en 1815, cuando el pintor aragonés lleva a cabo su obra más significativa en el terreno de los toros: la *Tauromaquia*, que contaba en su primera edición de treinta y tres láminas al aguafuerte realizadas en Madrid, estampadas y puestas a la venta el 28 de octubre de 1816. Estos grabados, como bien lo dice el título con que aparecieron, “representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros” desde los inicios de la tauromaquia, donde Goya da a conocer la teoría del origen de dicha actividad, válida para él y sus contemporáneos; esto, a través de las dos primeras estampas de la serie, en las cuales, aparecen figuras campiranas, a caballo y a pie, cazando toros. Las subsecuentes estampas muestran la evolución de la fiesta, sus mayores figuras y momentos; entre ellas, están los moros banderilleando, el *Cid Campeador*, Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid, diversos caballeros españoles, las temeridades de *Martincho*, la muerte del alcalde de Torrejón, varias representaciones del toreo de *Pepe Hillo* y Pedro Romero en la suerte de matar, entre muchas otras (26). De esta *Tauromaquia* se tienen también cuarenta y cuatro dibujos preparatorios, hecho revelador, ya que en efecto la serie completa se conforma por cuarenta y cuatro láminas al aguafuerte; las once estampas faltantes, se publican por primera vez en la edición francesa de 1875. En total, se han hecho 8 ediciones a lo largo de los siglos XIX y XX, siendo la última la de 1983-1984.

Volviendo a la cronología de la pintura taurina de Goya, se tiene, que posterior a 1817, el maestro vuelve a pintar en hojalata y en formato pequeño; estas obras son tres escenas que reproducen diversas partes de la fiesta brava

en una plaza de pueblo: *Suerte de matar*, *Suerte de varas* y *Cogida del torero* (Museo Camón Aznar, de Zaragoza). Finalmente, en 1825, cuando el maestro se encontraba en Francia realizó sus últimas obras taurinas: las cuatro litografías tituladas (en español) *Toros de Burdeos*, las cuales, en su técnica, son consideradas como la obra maestra de todos los tiempos (26).

La pintura de don Francisco de Goya y Lucientes, “el de los toros” como él mismo firmaba (1), es incomparable, el maestro “tiene en la cabeza todas las formas y movimientos, cómo los domina, con que exactitud, seguridad y detalle [...] no necesitaba tener la naturaleza delante, porque la naturaleza estaba en su mente [...] se pueden apreciar los músculos del toro, los tendones , casi como en un grabado de anatomía.” (3). Su arte fue apreciado desde ópticas y criterios estéticos tan dispares como fueron aquellos de los románticos, naturalistas e impresionistas durante el siglo XIX.

Sus creaciones dieron las bases para la escuela impresionista, punto de arranque del arte pictórico contemporáneo. Fue también, precursor de la corriente llamada *expresionismo abstracto*. Numerosos pintores estudiaron sus obras y fueron influidos por el arte de Goya, entre ellos, encontramos al expresionista Edvard Munch, Paul Klee, Wassily Kandinsky, los surrealistas André Bretón y Max Ernst y el impresionista Édouard Manet (26).

Para concluir con Francisco de Goya, se expone la bella teoría que los críticos han dilucidado acerca del significado que la fiesta brava tenía para el maestro aragonés; quien, usando su genialidad, esconde, con el fin de que alguien fuese capaz de interpretar y conocer en forma justa sus ideas: en 1816,

Goya manda a su amigo Ceán Bermúdez, una serie modelo de la *Tauromaquia*, pero con una diferencia a la que se publicaría, que consistía en que la serie constaba de treinta y cuatro láminas, la número 34 llevaba por título *Modo de volar*, que posteriormente, fue incluida por los editores como parte de la serie *Proverbios*, por su similitud con las que componían dicha serie, aunque Goya nunca hubiera autorizado su inclusión en ella. En esta lámina, aparecen unos hombres volando, que dominan el aire por medio de un aparato volador, “basándose únicamente en sus fuerzas personales y en su razón. No necesitaron de la intervención de ninguna bruja. De igual manera, el pueblo español llano, aprendió a dominar a un enemigo peligroso mediante la habilidad e inteligencia; supo vencerle utilizando su inteligencia. Ha convertido en arte lo que anteriormente era privilegio y entretenimiento de la nobleza.” (27).

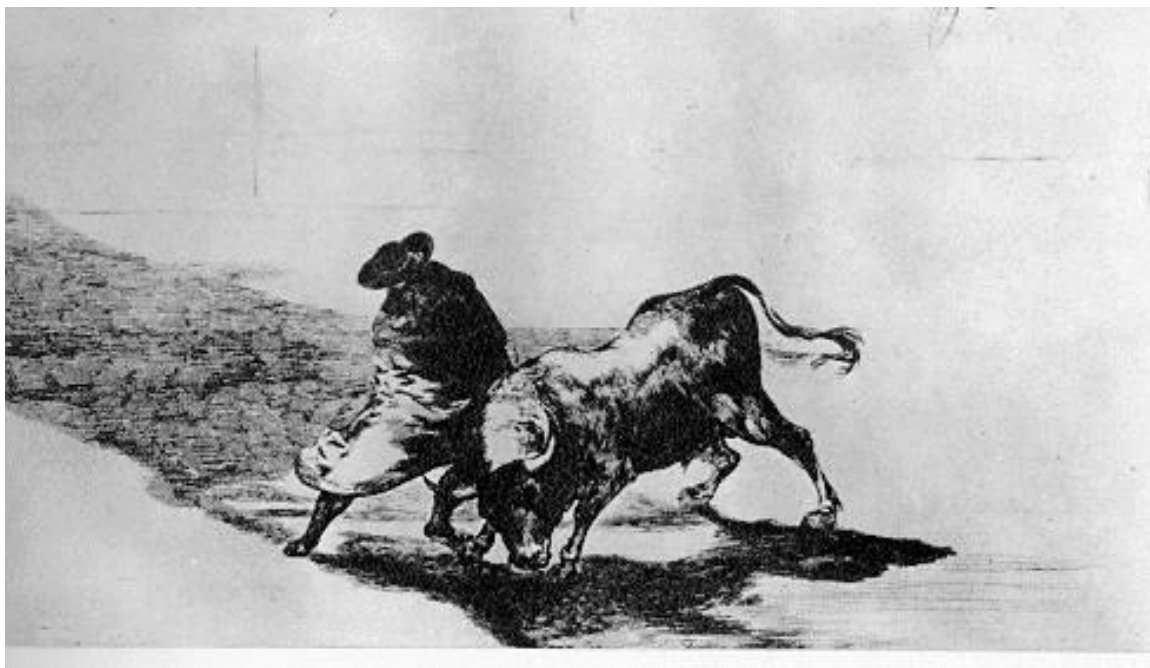


Fig. 7 Lámina 14, “El diestrísimo estudiante de Falces, embozando burla al toro con sus quiebros”

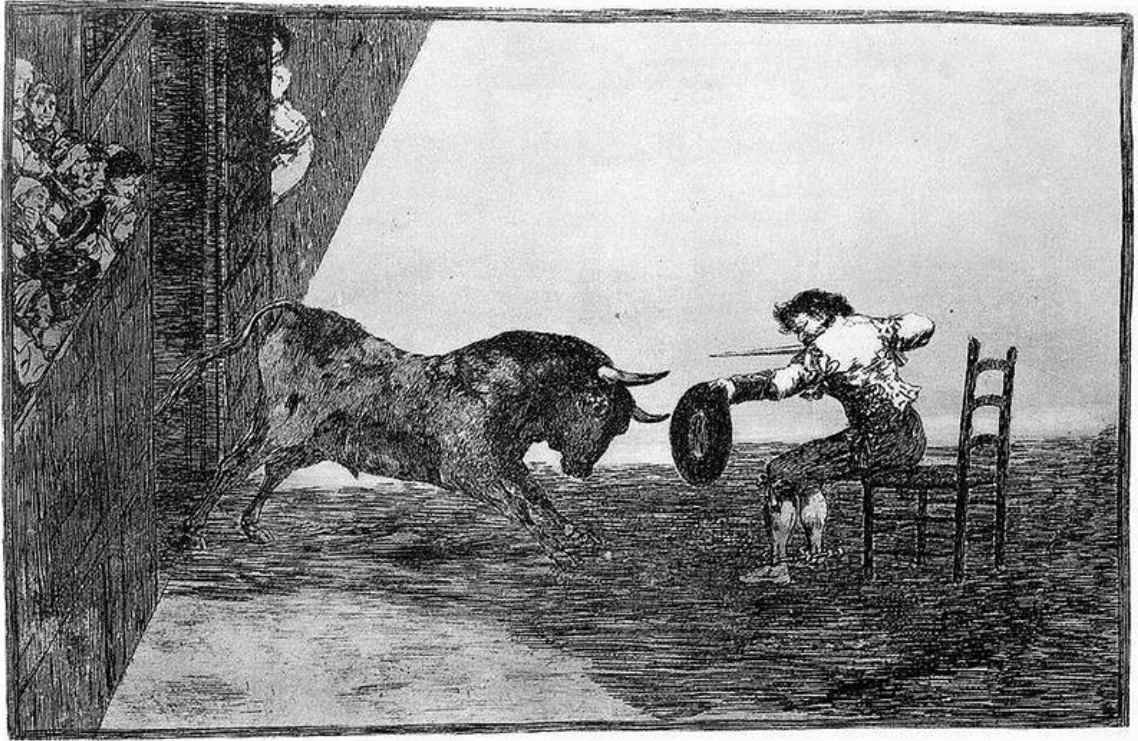


Fig. 8 Lámina 18, "Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza"

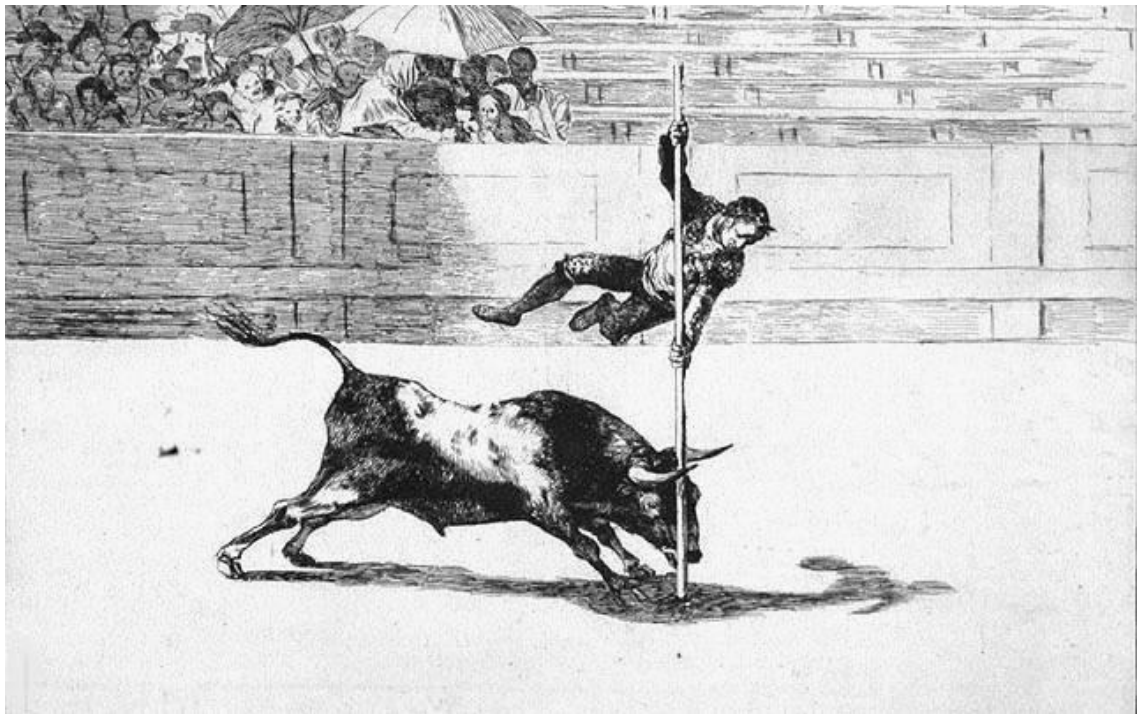


Fig. 9 Lámina 20, "Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid"



Fig. 10 Lámina 24, "El mismo Ceballos montado sobre un toro quiebra rejones en la plaza de Madrid"



Fig. 11 Disparate 22, "Lluvia de toros, o disparate de toritos"

2.2.2 Pablo Picasso

Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, María de los Remedios, Cipriano de la Santísima Trinidad, Mártir Patricio, Clito, Ruíz y Picasso, es el nombre completo del artista nacido en Málaga el 28 de octubre de 1881. Su primera formación la tiene cuando su familia se muda, en 1891, a La Coruña, en la escuela de artes y oficios *La Guarda*, donde su padre, profesor de dibujo impartía cátedra. En 1895, se trasladan a Barcelona, y Picasso continúa su educación en la escuela de arte de *La Lonja*, posteriormente, él parte para Madrid, donde entra a la Academia de San Fernando, pero antes de cumplir un año decide abandonarla y seguir su camino, que incluirá viajes a París, a Barcelona, Málaga, de nuevo Madrid, y para 1904, se traslada definitivamente a París, donde permanecerá buen tiempo y donde su pintura evolucionará de diversas maneras. A lo largo de su vida cambia de residencia, vive en Roma algún tiempo, en varias ciudades españolas, de nuevo en Francia, en donde muere el 8 de abril de 1973 en *Mougins* a la edad de noventa y un años (29).

La pintura de Pablo Picasso tuvo diversos periodos, comenzando con el periodo azul, posteriormente, el periodo rosa, protocubismo, cubismo analítico, cubismo sintético, neoclasicista, surrealista y expresionista. Sus primeras influencias fueron las pinturas de Toulouse-Lautrec, los dibujos de Steinlen, Ramón Casas le cambia su sistema en el dibujo, el paisajista Mir, pero sobretodo las corridas de toros, con las que ha de iniciar y cerrar toda su obra: *El pequeño picador amarillo*, de 1890 y los trágicos toreros *Autorretratos* de Aviñón de 1972 (30). El toro es un tema que se repite de innumerables formas, que aparece y

desaparece, “lo taurino está latente en el espíritu del pintor, soterrando siempre en el estrato profundo que determina la personalidad” (3).

Son las corridas tan fuerte influencia para Picasso, que desde los ocho años comienza a representarlas, en este caso es la obra llamada *Picador*, también a los diez y doce años dibuja *Escena de corrida* (colección Wilhelm Reinhold, Hamburgo), *Cuatro esbozos de toro*, *Escena taurina* y *seis estudios de palomas* (Museo Picasso, en Barcelona) y *Picador derribado* (26). “Picasso siente al toro, le obsesiona el toro, ama el toro y le dibuja con una clarividencia impresionante. La bestia cornúpetas, tan bella y tan fuerte, surge a cada momento del lápiz del artista. La lleva en el alma y la crea y recrea y la cree a cada momento, con una precisión absoluta” (3).

Las pinturas taurinas realizadas antes de partir a París en 1900, como por ejemplo la titulada *Toro tirado por la cola* (colección Douglas Cooper, en Suiza), son composiciones ciertamente rígidas en las que sobresale de manera primordial la pesada arquitectura de la plaza con su atiborrado público y queda en segundo plano de importancia, el combate con el toro. En cambio, un año después, ya estando en París en 1901 y al haber conocido la obra de los pintores impresionistas, en particular de Manet, su forma de pintar se modifica drásticamente, en este caso, está la *Corrida de toros* (colección Marcia Riklis Hirschfeld), en donde nuevamente la lidia del toro queda en segundo plano, pero ahora queda en primer término “un juego de luces deslumbrantes, con sombras azules, abigarradas manchas que representan a la multitud y vivos colores de las banderas restallando al viento, descompuestas por la luz” (30).

El periodo que comprende de 1914 a 1919, corresponde a la última etapa cubista de Picasso, en la que realiza una serie de dibujos importantes, entre ellos se encuentran: *Toro y caballo*, *Banderillas y suerte de varas*, *El sombrero de tres picos* y *Caballo destripado* (Museo Picasso, en Barcelona), este último de gran relevancia debido a que en los años subsecuentes, la imagen de éste servirá como dibujo preparatorio a las obras *Toro, caballo y torero muerto* y *Corrida*, de 1922 (26).

Su llamado periodo griego o neoclásico se data aproximadamente en 1923 con la obra *El caballo blanco herido*, en la cual, Picasso expresa eficazmente la fuerza, la “desnudez poética” y lo trágico de las corridas, todos estos conceptos plasmados en la figura de un caballo que sale huyendo de los cuernos mortales con la cabeza en alto con un último grito de dolor e incompreensión. Comienzan los años centrales de su carrera, y en 1927, graba al aguafuerte *Toro y caballo*.

En 1933, Picasso viaja a España, primero a Barcelona, después a Madrid y Toledo; en su obra se aprecia esta vuelta intensa al “iberismo”, traducido en su renovada pasión taurina, en este año, realiza sus cuadros *Toros y caballos en la arena*, *Corrida: la muerte de la mujer torera* y *Corrida: la muerte del torero* (ambos en *Musée Picasso*, en París) y es, cuando surge la figura importantísima del Minotauro. Al año siguiente, comienza el periodo donde se encuentra “el punto culminante de la contribución de Picasso a la tauromaquia en su aspecto más interiorizado” (25), estas pinturas comparten el mismo tema, que es, el enfrentamiento del toro con el caballo en el acto del puyazo; así están, la *Corrida* de 1934, *Toro moribundo* y una serie de cuadros en formato pequeño, pintados

entre 1934 y 1935, que adquieren una importancia relevante, porque en ellos se manifiesta un dinamismo de carácter bidimensional, hasta ese punto prácticamente inexistente en la obra del artista (25).



Fig. 12 “Corrida: la muerte del torero”

A este periodo también corresponde la serie de aguafuertes conocida como serie *Vollard*, ésta consta de cien planchas realizadas entre 1930 y 1937, impresas por el mismo artista, cuyo protagonista es el Minotauro; mismo ser que domina la muy famosa y célebre *Minotauromaquia* (en el Museo del Prado, Madrid), uno de sus mayores trabajos al aguafuerte, considerado por muchos el grabado más complejo e importante de toda la obra gráfica de Picasso, realizado en 1935, en donde aparece un gigantesco minotauro con estoque en mano

acometiéndose en contra de un caballo con una mujer muerta (26). Dos años más tarde, aparece a casi la mitad de la Guerra Civil Española, el *Guernica* (en el Museo Nacional Centro Sofía, Madrid) en 1937; posiblemente la obra más importante de Pablo Picasso. Es una pintura al óleo de gran formato, en donde la composición y el dibujo poseen gran valor estético; es una alegoría contra la barbarie en donde aparecen un toro y un caballo herido junto a su picador, “a un tiempo cristalino y desgarrado, en el cual, las convulsiones de la historia y su fúnebre cortejo de fantasmas femeninos se entrecruzan con diversas reminiscencias iconográficas” (25). El mismo Picasso mencionó en una entrevista que el toro no representaba al fascismo, como muchos críticos se empeñaban en interpretar, mas bien dijo, que el cornúpeto representa la fuerza bruta y el caballo al pueblo.



Fig. 13 La Minotauromaquia

En la década de 1940 continúa trabajando escenas taurinas, pero sin el carácter trascendentalista y sin el trasfondo problemático de sus anteriores creaciones, lleva a cabo en 1942 la pintura al óleo *Naturaleza muerta con cráneo de novillo. Homenaje a Julio Gonzáles* y un año después crea la escultura *Cabeza de toro*; al mismo tiempo sigue experimentando con la técnica del aguafuerte y de la litografía, colabora ilustrando la *Historia Natural* de Buffon con su obra *La Taureau y Le toro espagnol* y, en 1949, aparece su litografía *La gran corrida* (26).

Es un gran año el de 1959, ya que además de grabar un par de linóleos *Banderillas y Picador y torero*, realiza su extraordinaria serie *Corridas al sol negro* que ilustran la *Tauromaquia de Pepe Hillo*, editada por Gustavo Gili; esta serie consta de 28 aguatinas que representan las diversas partes de la lidia. Finalmente, en 1970, crea su última obra taurina, el óleo *El matador* (26).

La obra de Pablo Picasso es muy diferente a la de Francisco de Goya en el aspecto de su significado, ya que la de Picasso posee un trasfondo íntimo, comenzando por presentar el juego de contrarios, en el que “desaparece por inútil el torero y quedan solitarios, como en un mito antiguo, la luna y la bestia, el caballo inmolado e inerte y la fuerza elemental y malvada del toro [...] el sentido dual que está en la raíz de la vida misma, las fuerzas del mal y la inocencia siempre profanada” (26), para él, el toro y el caballo son animales perfectos para representar las relaciones humanas, la violencia, la vida y el amor, “el emparejamiento mortal, que atenaza a la pareja maldita en un baile mecánico erótico bien engrando” (30), que tiene como clímax la suerte de picar, tantas

veces pintada por el artista, donde queda plasmada la visión más trágica del acto amoroso. Picasso siempre se identificó con el toro, animal de combate que a pesar de su nobleza provoca la tragedia (25), ese animal, símbolo vital de lo perdurable, de la fuerza genesiaca, religión, fiesta y condenación, pero lo más importante, es que en Picasso, el toro siempre resulta el vencedor.



Fig. 14 "Marie-Thérèse como mujer torero"

2.2.3 Otros autores

Un artista cuya pintura taurina ostenta gran belleza plástica es el maestro Ignacio Zuloaga, originario de Éibar, en el País Vasco. Nacido el 20 de junio de 1870, con fuertes influencias de Goya, Zurbarán y Ribera comienza prontamente a figurar en la plástica española con su peculiar estilo, que él mismo definiría: “Lo que yo busco no es la belleza, sino el carácter” (31), su pintura está llena de fuerza y dramatismo; se le ha considerado como el pintor representativo del espíritu inspirador de los artistas y escritores de la generación del 98.

Al igual que muchos artistas, viaja a Roma y, posteriormente a París, donde se desarrolla como pintor, para después, regresar a la patria y consolidarse como uno de los más grandes artistas de su época. Zuloaga pinta diversas escenas taurinas entre las que tenemos las extraordinarias obras: *La víspera de la corrida*, *Antes de la corrida*, *Toreros de pueblo*, *La víctima de la fiesta*, *Torerillos de Turégano*. También la plástica taurina se enriquece notablemente con los retratos de toreros que tuvo a bien realizar Ignacio Zuloaga, pintó *Retrato de Manolete*, *Retrato de Domingo Ortega*, *Retrato de Belmonte en plata* y *Retrato de Rafael Albaicín de torero* (31).

Es muy numerosa la lista de pintores que han hecho de las corridas de toros su motivo e inspiración, desde los hermanos Carnicero, el incomparable grabador Gustav Doré, Roberto Domingo, Antonio Casero, Carlos Ruano Llopis, los surrealistas José Caballero, Oscar Domínguez, Joan Miró, René Magritte y el genio Salvador Dalí, quien pintó el *Torero alucinógeno*, un *Ex libris* para Federico García Lorca y cuatro ilustraciones de la tauromaquia, los expresionistas Antonio

Saura y Francis Bacon. En la actualidad, la pintura española sigue dando escenas taurinas a través de los contemporáneos Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Padorno, Arranz Bravo, Bartolozzi, entre otros (1).



Fig. 15 Ignacio Zuloaga, "Toreros de pueblo"

2.3 Escultura taurina

En cuanto a la escultura, existen artistas que expresado a través de sus manos la fuerza del toro, su sufrimiento, su actuar con el torero, entre los escultores modernos y contemporáneos tenemos a Torcuato Tasso, Rosendo Novás, Guzmán Guayar, Sebastián Miranda, Venancio Blanco, Mariano Benlliure (12) y al maestro mexicano Humberto Peraza Ojeda, el cual, se estudiará un poco, para conocer su trayectoria y aporte al arte taurino.

Humberto Peraza Ojeda nació el 4 de diciembre del 1925 en Mérida, Yucatán; trece años más tarde, se traslada a la ciudad de México con su familia. En el periodo que va de 1945 a 1946 se ocupa del toreo, asistiendo a tientas y entrenándose, al mismo tiempo, realiza esculturas que sirven para su sustento y logra entrar como aprendiz en el taller de escultura de la Plaza México, bajo la dirección del maestro Just; pero tiempo después, lo abandona para irse a probar suerte como torerillo de pueblo. En 1947 decide que el toreo profesional no es para él, y encamina todos sus esfuerzos hacia la escultura, hasta que logra entrar a la Academia de San Carlos en 1949 (32).

Una vez siendo estudiante su ascenso será rápido gracias a un afortunado encuentro con el torero Rodolfo Gaona, de ahí en adelante, demuestra con aceptación su gran talento y comienza con su producción artística, que irá siendo apreciada y, de esta forma, consigue trabajos monumentales que lo cimentarán como un grande. Una de estas obras es *El encierro*, de 1955, que mide 12 metros de largo y que es precisamente la representación de un grupo de toros guiados por un jinete, que se encuentra en Ciudad Juárez, Chihuahua. En 1957

lleva a cabo la escultura El León, de 3 metros de altura y que se encuentra en la ciudad de León, Guanajuato; de esta forma, transcurren los años, realizando exposiciones, ganado premios, dando clases. En 1964, el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México adquiere un toro hecho de fierro de 3 metros, forjado por Peraza (32).

La temática taurina es la más extensa y preferida en la obra del artista, realiza esculturas de los toreros Manolete, Eloy Cavazos, Silverio Pérez, *El Soldado*, *Gitanillo*, Lorenzo Garza, varias suertes de la lidia como *El par de Pamplona*, *Volapié*, *Verónica*, *Revolera*, también esculpe un busto y una escultura de cuerpo completo de Agustín Lara y diversas efigies de héroes nacionales y personajes ilustres (32).

Los mismos matadores hablaron de él, en palabras del matador Silverio Pérez “a Humberto Peraza se le puede calificar con toda justicia como genio; sus obras no solamente se ven y se admiran tal parece que se palpan, se sienten; diría sin caer en la exageración que hasta se huelen, basta ver su escultura en bronce para „oler’ la muerte ya próxima del majestuoso ejemplar” (32). Otro diestro, el matador Manolo Martínez: “Por todo esto afirmo que en la escultura taurina hay un trono, en el que muchos han querido sentarse, pero solo cabe uno: ¡Humberto Peraza!” (32).

2.4 Literatura

Bien es cierto que se han escrito muchas obras literarias con temática taurina, varias son novelas, como *Fiesta* ó su título original *The sun also rises*, que se desarrolla en los Sanfermines de Pamplona, del escritor ganador del premio Nobel, Ernest Hemingway, así como, la novela tres veces llevada al cine, *Sangre y arena*, de Vicente Blasco Ibáñez, o la del escritor Alberto Insúa, *La mujer, el torero y el toro*, la de José María Requena, *El cuajarón; El embrujo de Sevilla*, de Carlos Reyles, *El torerillo de invierno*, de Mariano Tudela, entre muchas otras (3). Pero sin lugar a dudas, el género con el cual, la literatura se ha encumbrado en los estratos más altos del arte y la belleza, ha sido con la poesía.

Sobra decir que es inabarcable la poesía taurina, que de los toros han escrito los más grandes poetas desde hace mas de cuatrocientos años y, que no hay mejor manera de apreciar estas obras mas que leyéndolas; se puede escribir mucho al respecto de cada poema, de su musicalidad, de la forma en que están escritos, de su reglas, su métrica, pero no se pueden describir con palabras las imágenes y los sentimientos que provocan estos poemas, es por esta razón, que a continuación, se reproducen al particular criterio de quien escribe, los poemas taurinos más hermosos.

El primero, es posiblemente la elegía más significativa y popular de España (3), escrita por Federico García Lorca (1898-1936), poeta y mártir español, uno de los escritores más imaginativos de la literatura universal y el de mayor popularidad e influencia de la literatura española del siglo XX, quien fue embestido por el toro del franquismo; este poema es como hemos dicho, una

elegía (poema de lamento) dedicada al matador de toros Ignacio Sánchez

Mejías:

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

I

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.
El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sonos del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.

A las cinco en punto de la tarde.

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 lirio por las 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.
A las cinco de la tarde.
¡Ay, que terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

II LA SANGRE DERRAMADA

¡QUE no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.
¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio,
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,

y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen 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!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando,

cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando por miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.

¡Oh blanco muro de España!

¡Oh negro toro de pena!

¡Oh sangre dura de Ignacio!

¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.

¡Que no quiero verla!

Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.

No.

¡Yo no quiero verla!

III

CUERPO PRESENTE

LA piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simiente y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dice? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí yo quiero verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río,
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

IV ALMA AUSENTE

No te conoce el toro, ni la higuera,
ni caballos, ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño de la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Federico García Lorca (1898-1936)

A continuación, se reproducen dos poemas que siguen el desarrollo de la lidia, desde el paseillo y la salida del toro, hasta su muerte y arrastre. El primero, del poeta Adriano Del Valle (1895-1957):

Toros en Sevilla

1

EL PASEILLO

QUEMA su traca de gritos,
de grada en grada, la gente.
El viento va repartiendo
su brisa en frescos sorbetes,
pregonando en las naranjas
secretos del sol poniente.

Ya están aquí los toreros,
la flor de los redondeles,
la terna de los espadas,
las tres cuadrillas más célebres.

Y ajedrezados los rostros
en sombra y sol, los jinetes

rinden su Breda taurina
saludando, sonrientes.

2
EL TORO

EL clarín, sobre la plaza
abre un quitasol de gritos:
-¡El toro!
(La zarzamora.
Los adelfares del río.
La dehesa. El pasturaje...)
Media luna en el retinto
testuz, empuja su rabia
detrás de los capotillos.

3
SUERTE DE VARAS

CABALLO que en treinta pasos
morirás sobre la arena...
Volando se irá tu alma,
no te servirán las piernas.
¡Vuela, caballito muerto!
¡Que el alma no tiene riendas,
ni los vientos tienen fustas,
ni los ángeles espuelas!

4
LOS QUITES

COMO tres sotas de naipes
alternan los matadores,
fértiles, abriendo en pétalos,
botanizando, el capote.

5
TERCIO DE BANDERILLAS

SEIS banderillas de lujo
junto a una moña de seda;
y un hilo de sangre, rojo,
de la pezuña a la arena.

6
EL BRINDIS

EL brindis ya. La montera
subiendo de grada en grada,
de mano en mano volando,
y olvidándose las alas.

7

ULTIMO TERCIO

DE rosa y oro, el espada
 quiebra su cuerpo de junco.
 Embiste el toro, mugiendo,
 y esquivo el torero el bulto.
 En los alamares de oro
 hay pelo, hirsuto.
 Torero casi libélula,
 toro casi abejaruco.
 La charanga aplaude en música
 de metal agrio y agudo.
 El toro sigue embistiendo,
 buscando, buscando el bulto
 que, en rosa y oro, el espada
 quiebra, frágil, como un junco,
 ya de rodillas, tranquilo,
 cogiendo un pitón al bruto,
 y acariciando el testuz
 ensortijado e hirsuto.

Certero, clavó el estoque,
 se mojó de sangre el puño,
 y el lucero de la tarde,
 que abre el carrusel nocturno,
 con un santoral taurino
 contempla extasiado el triunfo.

8

LOS MULILLEROS

¡CORRIENDO, los mulilleros
 con cuántas banderas vienen,
 las campanillas de plata,
 de plata los cascabeles!

¡Arrastran, corriendo, al toro,
 corriendo se van y vuelven,
 sonando las campanillas,
 sonando los cascabeles,
 dándole vueltas al ruedo,
 corriendo, corriendo, alegres,
 y haciendo girar la plaza
 igual que los carruseles!

Adriano Del Valle (1895-1957)

Manuel Machado (1874-1947), sevillano, gran representante del Modernismo español, escribió uno de los poemas taurinos más lleno de color, sus palabras remiten acciones violentas y secuencias de gran velocidad, en solo un par de renglones expresa momentos verdaderamente intensos:

La fiesta nacional
(Rojo y negro)

I

UNA nota de clarín,
desgarrada,
penetrante,
rompe el aire con vibrante
puñalada...
Ronco toque de timbal.
Salta el toro
en la arena.
Bufa, ruge...
Roto, cruje
un capote de percal...

Acomete
rebramando,
arrollando

a caballo y caballero...
Da principio
el primero
espectáculo español.

La hermosa fiesta bravía
de terror y de alegría
de este viejo pueblo fiero...
¡Oro, seda, sangre y sol!

II

EN los vuelos del capote,
con el toro que va y viene,
juega, al estilo andaluz,
en una clásica suerte
complicada con la muerte
y chorreada de luz...

Elegante

y valiente,
y con una seriedad
conveniente,
va burlando
la feroz acometida,
y jugando
con la vida
ágilmente.

III

UN montón
de correas y de astillas,
y de carne palpitante
y sangrante...
Un fracaso de costillas
con estruendo...
Correajes perforados,
y hebillajes
destrozados...
Sangre en tierra...
Polvo, un grito... ¡Una ovación!

Sobre la arena, roja
de sol y sangre, en confusión de rotos
arros y correas,
derrribados se agitan entre el polvo
caballo y picador... Y al palpitante
montón, convulso el toro
asesta, rebramando,
el duro cuerno hasta la cepa rojo.

...Y encuentra en el camino
nada..., la orla de un capote, sólo
una figura esbelta que se esquiv
jugando con su enojo...

Que se esquiv elegante
dejando desde el hombro
prender la rica seda... Y paso a paso
la sigue ciego, absorto,
hasta parar rendido,
el duro cuerno hasta la cepa rojo.

Y la paz es un charco
de sangre mala y negra,
y aquellos dientes fríos y amarillos...
Un azadón, un esportón de tierra
y aquel montón de arros
que, como cosa muerta,

junto del jaco muerto
están sobre la arena.

IV

AGIL, solo, alegre,
sin perder la línea
-sin más que gracia
contra 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!

V

VEINTE mil corazones
laten en un silencio
claro y caliente. Brindis.
Suenan con golpe seco
las banderillas mustias
en el lomo del toro, y a su cuello
la roja sangre tibia
hace un *foulard* soberbio.

De un lado, por debajo
del rojo trapo en que su furia engríe
el toro surge, alzando
remolinos de arena.
De otro lado sonrío
una cara morena.

O bien, en los tres tiempos
del pase natural, tendiendo el brazo
guarnecido de oro,
la clásica elegancia
con seriedad ejerce y arrogancia.
veinte mil voces -una- gritan locas.
La inesperada acometida ha hecho
del elegante paso
un revuelo confuso... y allá junto
de la barrera hay algo

indiscernible... Enfrente
se ven rostros de espanto...
Y entre manchas de grana,
Y reflejos metálicos,
el toro, revolviéndose,
alza en los cuernos un pelele trágico.

VI

Y suena esa divina musiquilla
de "La Giralda", que es toda Sevilla,
y es torera y graciosa y animada.
Y habla de la mujer enamorada
que nos espera... Y nombra
naranjos y azahares,
y la caña olorosa,
y una alegría rítmica en cantares,
y una tristeza vaga y lujuriosa...
Los látigos chasquean,
agitan las mulillas
en su carrera loca campanillas,
y mientras que se olean
las frentes sudorosas,
y en el pecho golpean
los corazones, suena
la música torera y sevillana
y, dejando en la arena
un surco negro y grana,
pasa arrastrando el toro...
lleva en el fuerte cuerno
un hilillo de oro...

Después, como de un tajo,
la música, la luz y la algazara
cesan en un momento,
contra compás... De un golpe, el movimiento
se desvanece y para.

VII

EL gran suspiro, que es la tarde, crece
como de un pecho inmenso. Palidece
el sol. Y terminada
la fiesta de oro y rojo, a la mirada
queda un solo eco
de amarillo seco
y sangre cuajada.

Manuel Machado (1874-1947)

Manuel Benítez Carrasco (1922-1999), nacido en Granada y radicado en México durante varios años, poeta andaluz que escribió el inolvidable poema:

El toro del abanico

Abrió su abanico,
se escudó tras él,
y un toro lucero chico
saltó al ruedo de papel.

Y entre varillas, plisados,
un chato de manzanilla,
una guitarra, un sombrero
y un paisaje de Sevilla.

En los palcos de los ojos
dos niñas de rompe y rasga;
dos penas y dos rastrojos;
la noche y el sol juntitos
en los palcos de los ojos.
Y al barandal de la boca,
qué cosa;

juntos el fuego y la nieve
novio y novia.
Y cómo se están riendo:
la nieve de no romperse
estando en medio del fuego,
y el fuego de no apagarse
teniendo a la nieve en medio.

Burladero de clavel.
Ay, si el torero no fuera
de papel,
qué salto hasta ti daría,
burladero de clavel.

Van y vienen las varillas
Cómplices del coqueteo;
Aire, amor, guiño, deseo
van y vienen las varillas;
un ramo de banderillas
que han salido de paseo;
aire, amor, guiño, deseo,
van y vienen las varillas.

Y al aire del abanico,
Se está meciendo Sevilla.

Y el toro lucero chico
quiere y no puede coger
al torerillo de cromo
que en los terrenos del tres
quiere y no puede mover
los pies.

Aire y plomo,
trágico apunte de cromo
en los terrenos del tres.

Pero tú no tengas miedo,
torero de plante leve;
si este toro no se mueve
por más que se mueva el rueda.
Torero, no tengas miedo.

Y el torero no se movió;
el toro no se movía.

Con la muleta en la mano
el torero se mecía
y el rueda de papel era
un aire que iba y venía.

Pero... ¿y si se arranca el toro?...
Y qué tienes que temer
si están dispuestas al quite
las manos de una mujer.
Y quite maravilloso
y amoroso.
Para evitar la embestida
del toro lucero chico,
ella cerró su abanico...
y se acabó la corrida.

Manuel Benítez Carrasco (1922-1999)

Para finalizar, dos de los más bellos poemas taurinos, que expresan
justamente el espíritu del presente trabajo, el homenaje al toro bravo:

José María Valverde (1926-1996)

Elegía del toro en lidia

¡OH toro, noble toro acorralado
en un valle de caras, para tu daño juntas,
con un viento de palmas y de gritos!
Un castigo a mansalva te persigue en redondo.
Tú no comprendes nada. Y yo siento vergüenza.
“¿Por qué, por qué estos hombres disfrazados de naipe
que me ciegan con sucias capas rosas,
por qué este muro en círculo y este pozo de cielo?
Yo tengo la fiereza
del viento, las montañas y las aguas,
pero no para esto, sino para el amor;
no quiero desatarla contra algo que no entiendo”.

Remueven tu ira oculta,
clavan en tu montaña sus banderas,
hurgan en el torrente de lava de tu sangre.
A sinrazón te obligan,
a combatir por algo que no entiendes.
Mas ¿qué te pesa, toro, entre las astas
que frena tristemente tus empujes?

La muerte; las barruntas.
Tras de la sinrazón sólo queda la muerte.
Ya estás fuera de ti, loco y extraño,
en un mundo que ignora las leyes de la tierra,
del árbol y la nube.

La muerte acaso es esto.
Ya te has perdido a ti. Y algo se anuncia.
Algo negro y caliente
palpita tras los ojos que te miran.
¿Para qué combatir, si no hay remedio,
si te han cambiado todo, hasta la tierra,
hasta el cielo, la luz y el horizonte?
Por conservar tu nombre solamente
alzas aún tus cuernos...
Es inútil que el diestro finja buscar la muerte
para igualarse un poco a tu nobleza,
porque tú has de morir de todos modos.
Lo sabes; es inútil.
Y desprecias su pecho; yo lo he visto.
¡Si tú quisieras, toro...!
¡Si tuvieras la saña constante, como el hombre...!
Mas ¿para qué? Tú cumples la magnífica
ley de los vegetales y animales
de no hacer nada en vano, y enseñándola mueres.

A traición te han herido, noble toro.

Quando tú le mirabas de frente, un rayo helado
se te alojó en el pecho de improviso,
lo mismo que un reptil súbito, o que una idea.
¡Que te dejen en paz
morirte de esta muerte que no entiendes!
Pero no; están mirándote...
Querías esconderte, morir contigo a solas,
humilde ante esta muerte
en serie, prefijada, artificial, humana.
Yo he visto en tus pupilas, detenidas
en su último reflejo,
como un chorro clavada la pregunta: ¿Por qué?
Y te he visto sembrar tu sangre en vano
-como un póstumo esfuerzo, al llevarte al arrastre-
en el surco que arabas con el cuerno.
La moneda de nubes acuñada en tus ojos
se lo dirá a los campos de olivares,
y todos llorarán con la más honda
angustia de las cosas: la sinrazón del hombre.

¿Qué habrán sido los hombres en tus ojos?
¿Qué le irás a decir de nosotros a Dios?

José María Valverde (1926-1996)

Rafael Morales (1919-2005)

El toro

Es la noble 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 ala tenaz y enardecida,
es un ansia cercada, prisionera,
por las astas buscando la salida.

Rafael Morales (1919-2005)

2.5 Música

La fiesta brava, es uno de los nombres con los que se les conoce a las corridas de toros y, tal como indica el concepto *fiesta*, la lleva implícita: música. Las corridas de toros nunca se podrán desligar de su música, que en este caso, se llama *Pasodoble*.

En las palabras de Lorenzo Gallego Castuera, director de la banda de música de la plaza de toros de Las Ventas de Madrid, España, y compositor de más de cien pasodobles a los toreros sobresalientes:

“Los toros, con su música, conforman la memoria de España y de la música española. Forma parte sustancial de nuestras costumbres y tradiciones, configura nuestro lenguaje y nuestro modo de ser y pensar, y refleja nuestro carácter alegre y jovial. No se puede concebir una corrida de toros sin música, porque es un espectáculo pintoresco, gallardo, graboso y resulta inimaginable para las cuadrillas hacer el paseíllo sin los sones de un pasodoble.” (33).

Este pasodoble se define como una marcha ligera, de tiempo *allegro moderato*, de compás binario, de 2/4 o 6/8 y de movimiento moderado. Este género fue tan popular que todos los grandes compositores de España los incluían en sus zarzuelas (género musical escénico surgido en España que se diferencia de la ópera por la inclusión de prosa hablada), como Chueca, Chapí, Vives, Barbieri, Penella, Moreno Torroba, Gatzambide y Alonso (33).

Algunos pasodobles son clásicos o preferidos por ciertas plazas, por ejemplo, en Sevilla el pasodoble por excelencia es *Nerva*, en Valencia *Pan y toros*, *El Fallero* ó *L'entra de la murta*, en Las Ventas de Madrid es *Espartero*. Pero posiblemente el pasodoble más querido por los españoles sea *Suspiros de España*, del compositor Antonio Álvarez Alonso. Los más celebres pasodobles, además de los antes mencionados, son *Cielo Andaluz*, *El Gato Montés*, *España*

Cañi, La Entrada, Gitanillo de Triana y por supuesto los que compuso el veracruzano inmortal Agustín Lara: *Granada, Silverio Pérez, Novillero, Fermín*. Las corridas de toros no estarían completas sin los pasodobles, música tan particular, llena de tradición y cultura, son “sobre todo, ritmos vivos que se acompañan alegremente con el de los pulsos, el del corazón” (1).

Ilustres compositores en otros géneros musicales también se han inspirado en los toros para crear sus obras, tal es el caso de Georges Bizet que compuso la gran ópera *Carmen* con su *Marcha del torero*, la que el filósofo Friedrich Nietzsche calificaba prácticamente perfecta y de la que dijo: “Encantadora y natural, a la vez diabólica y refinada” (1). En el género popular del cuplé se tienen dos de las canciones que mejor representan el espíritu español, del compositor José Padilla: *El relicario* y *La violetera*. En la música sinfónica, *La oración del torero*, de Joaquín Turina y *La cornada*, de Alfonso Sastre, sin olvidar al flamenco y el *cante jondo*, hermanos toreros y musicales de los pasodobles.

Como bien se ha podido observar, las corridas de toros son una actividad que desde sus inicios estuvo relacionada con el arte, que lo lleva implícito; todo lo que circunda la fiesta brava es arte en sus diversas manifestaciones, la arquitectura de las plazas, los trajes de luces de los toreros, sus capotes de paseo, sus monteras, las banderillas, los fundones de estoques, los adornos y las campanillas que llevan las mulas de arrastre, entre muchas otras cosas más. Todo conforma la inigualable y grandiosa estética taurina.

CAPITULO 3

El proceso creativo y aporte personal

Uno de los objetivos del presente trabajo es contribuir con el arte taurino, desde una visión acuñada en la medicina veterinaria al mismo tiempo que en las artes plásticas, en específico de la pintura. Se realizaron tres pinturas: *Toro bravo*, *Matador de toros* y *Suerte de matar*; para la cabal consecución de dichas obras se siguió un proceso creativo que se describirá a continuación, comenzando por definir los conceptos básicos que interesan al tema.

3.1 La creatividad

El ser humano es, por naturaleza, un ser creativo; la creatividad es el motor del desarrollo personal y durante toda la historia de la humanidad ha sido la base de todo progreso y de toda cultura (34).

Existen numerosas definiciones de lo que es creatividad, pero para tener un fácil acceso, hay que entender, que la creatividad es un tipo de actividad mental, que se produce “en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural” (35). La creatividad posee tres componentes: el *campo*, el *ámbito* y la *persona*.

- El campo: consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos, los campos están ubicados en la cultura y en el conocimiento compartido por la humanidad; existen por ejemplo los siguientes: las artes, las matemáticas, la biología...

- El ámbito: son todos los individuos que actúan “como guardianes de las puertas que dan acceso al campo”. Su función es decidir si una creación se debe incluir en el campo, por ejemplo, en el de las artes, el ámbito está constituido por los profesores y críticos de arte, directores de museos y galerías, coleccionistas.
- La persona: quien produce o crea las ideas o manifestaciones, que a su vez, podrán ser seleccionadas por el ámbito, para ser incluidas en el campo debido.

Comprendidos estos conceptos, puede definirse la creatividad como un acto, idea o producto que cambia un campo ya existente o que transforma un campo ya existente en uno nuevo. Está constituida conjuntamente por la interacción entre campo, ámbito y persona y, por lo tanto, sólo se puede manifestar en campos y ámbitos existentes (35).

Para completar la idea, se tiene, que la creatividad es la capacidad de producir cosas *nuevas* y *valiosas*. En donde la *novedad*, puede variar y ser grande y trascendente o modesta, esto, en función de los alcances que tenga en la humanidad. Y lo *valioso*, que también está en función de las demás personas; se distinguen tres grados:

1. El producto es valioso para el círculo afectivo del sujeto creador.
2. Es valioso para su medio social.
3. Es valioso para la humanidad.

Que llevan a su vez, a tres niveles de creación:

- I. El nivel elemental o de interés personal y familiar.

II. El nivel medio o de resonancia laboral y profesional.

III. El nivel superior o de la creación trascendente y universal (34).

3.2 El proceso creativo

En la totalidad de los objetos, se distingue el producto del proceso. En la mayoría de los casos sólo se contempla el producto, que es la conclusión de esfuerzos, el objeto finalizado o completo. Pero, tal vez, en muy pocas ocasiones se conozca el proceso mediante el cual se llegó a la realización de dicho producto y, la importancia de ésta cuestión radica en que sólo conociendo dicho proceso es como se le puede llegar a apreciar de mejor forma.

Un proceso creativo implica la estructuración de la realidad, seguida por una desestructuración de la misma, para finalmente, conseguir una reestructuración en nuevos términos y así obtener el producto. Este proceso se compone de seis etapas:

1. El *cuestionamiento*: que significa concebir algo como un problema o como un estímulo; es fruto de la inquietud intelectual, se tiene que tener una idea primigenia de lo que se desea. En el caso del presente trabajo, el cuestionamiento es dado por el amplio concepto de las corridas de toros, su historia, el intentar comprenderlas, sus manifestaciones y por el sufrimiento excesivo del toro de lidia.

2. El *acopio de datos*: incluye todas las observaciones concernientes al cuestionamiento. En este caso, ha sido la investigación bibliográfica de la historia, desarrollo y actualidad de la fiesta brava, así como, del arte creado a

partir de ésta, observar detenidamente la plástica taurina, escuchar repetidamente los pasodobles, acudir al Museo Taurino para ver los trebejos y diferentes objetos: los capotes, trajes, puyas, estoques, carteles, trofeos, cabezas, producciones televisivas y, observar en vivo, sorteos y corridas de toros y novillos.

3. *Incubación*: que está íntimamente relacionada con la iluminación y que se explicarán juntas en el siguiente inciso.

4. *Iluminación*: junto con la incubación, son “la digestión inconsciente de las ideas”, etapas caracterizadas por una constante te como la analogía del huevo lo explica: “si se rompe un huevo común y corriente, saldrá una materia informe y en apariencia inerte: la clara y la yema, pero si se rompe después de haber sido incubado, entonces aparecerá un pollito perfectamente formado, dinámico, móvil y lleno de vida” (34). Estas etapas en el presente trabajo, transcurrieron durante todo el tiempo en que se efectuaron las lecturas y la redacción de los capítulos, conforme iba pasando el tiempo, las ideas de las imágenes a plasmar tomaron forma y concordancia con el tema.

5. La *elaboración*: es el paso de la idea luminosa a la realidad externa, pasa lo mental a lo físico. Después de haber estado en el mundo de las ideas y la fantasía durante la incubación y la iluminación, se regresa a la realidad para materializar lo conseguido. En esta etapa, se realizaron primeramente bocetos a lápiz, se ordenaron las figuras y se determinó la composición, se eligieron las paletas de color. Una vez establecido lo anterior, se llevaron a cabo las tres obras

mediante el empleo de la pintura al óleo, sobre telas preparadas con imprimatura de media creta.

6. La *comunicación*: es la última etapa; en ésta, todo el proceso creativo se capitaliza y adquiere lógica; la esencia de la creatividad contempla la comunicación como parte fundamental de ella (34). Se exhibe, se da a conocer, se muestra lo previamente elaborado y, con este paso, se da por completo el proceso creativo. Esta etapa se cumple al mostrar las obras junto con este trabajo.

3.3 Obras

A continuación se ofrece una descripción de las obras realizadas, sus significados y elementos.

Matador de toros

En esta pintura se representa a un torero o matador de toros momentos antes de la lidia, la plaza en la que se encuentra es la Plaza de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, por ser el lugar en donde el toreo moderno se forjó y de donde salieron las primeras figuras inolvidables. Se representa dicha plaza con sus peculiares colores, arquitectura e imponente reloj, que marca las cinco de la tarde, hora en la cual antiguamente iniciaban las corridas, y también, por el poema de Federico Garcia Lorca. Este matador se encuentra enfundado en un traje de luces color obispo, representando así la sacralidad, seriedad y dramatismo de la corrida.

Tiene la cabeza en alto como en un gesto de saludo hacia el mundo, buscando el éxito y aceptación, su indumentaria no representa exactamente ni los trajes modernos ni los antiguos, es justamente un traje de épocas entremezcladas, esto, con la intención de manifestar una atemporalidad, pudiendo ser un torero de hace doscientos años o de la actualidad. En su rostro se distingue difícilmente su mirada, porque conforme al pensamiento de quien escribe, los toreros solo ven su actuar con fines de gloria, sin reflexionar en lo que hacen, sin abrir sus ojos, sin tomar en cuenta el daño y el terrible sufrimiento que infringen al animal al que matan. El cielo se muestra dramático, con nubes revueltas, pasando del blanco al negro a través de azules profundos, dejando ver como presagio el trágico final de la corrida. La perspectiva de la plaza es abierta, representando la libertad del torero, de su libre elección por torear.



Fig. 16 "Matador de toros"

Toro bravo

En esta pintura aparece como figura primordial un negro toro de lidia, perfecto y hermoso. Aparece corriendo, recién salido de la puerta de toriles, con toda su fuerza, intacto. El lugar es el mismo que en la pintura anterior, la misma plaza de Sevilla, pero en esta ocasión se representa deformada, como una plaza de ensueño, alargada, retorcida, esto, respondiendo a la catarsis experimentada al ver los ojos y el rostro del toro cuando sale a la plaza, un espacio sumamente hostil y desconocido, amenazador, la luz deslumbrante del sol y que refleja la arena aparece multiplicada después de haber permanecido en un túnel oscuro. Se ve el mismo reloj marcando las cinco de la tarde. El toro lleva clavada una divisa negra y roja, colores simbolizando la sangre y la muerte.

El cielo es igualmente dramático, pero las nubes son aún más voluptuosas, las tonalidades van de la misma manera del blanco al negro, pero pasando por tonos rojos y anaranjados, colores que representan violencia y furia. La perspectiva de la plaza es cerrada, por que el toro está ahí sin haberlo elegido, encerrado.



Fig. 17 "Toro bravo"

Suerte de matar

La pintura con un significado ambivalente e irónico en el título, pequeño juego de palabras y simbolismo de la superstición torera. ¿Suerte para el torero?, ¿suerte para el toro?, ¿suerte fallida? Esta pintura representa un toro herido por innumerables estoques, por más de tres pares de banderillas, casi rojo en vez de negro, con hilos de sangre llegándole hasta las pezuñas, pero con la cabeza en alto, triunfante, como si hubiese recibido todas las estocadas de sus hermanos muertos en las plazas pero sin ser mermadas sus fuerzas, con los pitones rojos.

Al fondo, se puede ver un torero herido de muerte, eviscerado como los caballos, que se lleva la mano al pecho, no tratando de mantener sus órganos, sino por la vergüenza que siente al haberse dado cuenta de lo que hacía en las plazas. Ahora busca al igual que los toros moribundos el refugio de las tablas, va a morir a ellas. En el lado opuesto se alcanza a ver la montera del matador, que aunque habiendo caído hacia abajo en la arena no lo salvó de los cuernos del toro.

La plaza en esta pintura es una combinación de las anteriores, pero con partes derrumbadas que mantienen el mismo reloj y el cielo, en el lado del toro se ve brillante y un poco más sereno, pasando al negro de la fatalidad en el lado del torero. La perspectiva de la plaza vuelve a aparecer abierta, como símbolo de que al final, el toro vivirá y será libre.



Fig. 18 "Suerte de matar"

Conclusiones

Es cierto que el sufrimiento de los toros en la tauromaquia es inhumano, aterrador, al igual que el de los caballos participantes en la lidia, llámense de picadores ó de rejoneo. También es verdad que al médico veterinario o a todo ser humano que se considere como tal, le desagrada ver el maltrato a un animal. Para la mayor parte de la humanidad del siglo XXI, esta actividad lúdica y de entretenimiento es inaceptable, simplemente debe suspenderse. Pero, también, es cierto que la tauromaquia expresa cultura, poseedora de historia, de tradiciones e invaluable manifestaciones artísticas. Por ello, en España es fiesta nacional, es su identidad, su estandarte ante el mundo, como dijo, el tal vez más grande filósofo español José Ortega y Gasset, que sin los toros, “el pueblo español tendría al menos dos siglos de vacío” (36).

Se queda atrapado en una disyuntiva y se reflexiona: ¿Hubiera sido preferible que el torero Ignacio Sánchez Mejías no hubiera muerto en el ruedo? De contestar sí, se hubiera perdido una de las elegías más valiosas de la humanidad. Lo mismo sucede con los toros bravos: si nunca hubieran sido toreados y muertos en el ruedo, nunca hubiera tenido el hombre esa magnífica plástica taurina, incluyéndolo todo, música, pintura, escultura, literatura...

Es imposible, al menos para quien esto escribe, responder este tipo de preguntas, sólo resta agradecerles infinitamente y nuevamente hacer patente que este trabajo es, ante todo, un homenaje a ellos, A LOS TOROS BRAVOS.

Referencias

- 1.- Amorós, A. Toros y cultura. Colección La Tauromaquia, 7, Madrid, España: Espasa Calpe, 1988.
- 2.- Bennassar, B. Historia de la Tauromaquia, Una sociedad del espectáculo, Real Maestranza de Caballería de Ronda, España: Pre-Textos, 2000.
- 3.- Ríos, M. Aproximación a la Tauromaquia, Colección Fundamentos 112, Madrid, España: Istmo, 1990.
- 4.- Norton, J. Capítulo quinto, Huellas del pasado, en: El origen del hombre, la vida antes del hombre. México, D.F.: Time Life, 1979.
- 5.- Maier, J. Notas Anexas, en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.
- 6.- Serrano, M. Acerca de los orígenes de la tauromaquia cretense, Gerión, 1998;16:39-40.
- 7.- Civita, V. Mitología. vol. 3, Brasil: Abril, 1973.
- 8.- Cotrell, L. *El toro de Minos*, Colección Breviarios, 138, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- 9.- Blanco, A. El toro ibérico, en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.
- 10.- Moya, C. Los Toros en España: genealogía, metamorfosis, actualidad, en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.

- 11.- Pitt-Rivers, J. Tauromaquias: La Santa Verónica y el Toro de la Vega en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.
- 12.- Romero de Solís, P.. La tauromaquia considerada como un “sacrificio”. Algunos aspectos sobre el origen, posición y calidad de su público en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.
- 13.- Shubert, A. A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo, Madrid, España: Turner, 2002.
- 14.- Claramunt, F. Historia ilustrada de la tauromaquia, t. 1, Colección La Tauromaquia, 16, Madrid, España: Espasa Calpe, 1992.
- 15.- Tapia, D. Historia del toreo, t. 1, De Pedro Romero a “Manolete”, Madrid, España: Alianza, 1992.
- 16.- López, F. Historia del toro de lidia, [s.l.], Agualarga, 1996.
- 17.- Fournier, D. Tauromaquia Americana ¿un grandioso sacrificio de sustitución? en: Sacrificio y Tauromaquia en España y América, Colección Tauromaquias, 1, Universidad de Sevilla, España, 1995.
- 18.- Casamitjana, J. “El sufrimiento de los toros en espectáculos taurinos; la perspectiva de un etólogo”, Universidad de Barcelona, España, CAS Internacional, 2009.
- 19.- Illera, JC, Gil, F, Silván, G. Regulación neuroendocrina del esters y dolor en el toro de lidia (*Bos Taurus*): Estudio preliminar. Revista Complutense de Ciencias Veterinarias 2007; 2: 1-6.

- 20.- Illera, JC. Por qué el toro no sufre. 6 Toros 6 2007;656:9-13.
- 21.- Martínez, P. Lesiones anatómicas producidas en el toro por los trebejos empleados en la lidia, Universidad Autónoma de Zacatecas, México: HispanoMex, 2003.
- 22.- Quintas, G. (ed), Terminos y usos del lenguaje filosófico, Colección Filosofía, las propuestas en sus textos, Valencia, España: Marfil, 2002.
- 23.- Krings, H. Conceptos fundamentales de filosofía, t.1, Barcelona, España: Herder, 1977.
- 24.- Ferrater, J. Diccionario de filosofía, t. 1, Barcelona, España: Ariel, 2004.
- 25.- Saura, A. "Picasso y el toro" en: Picasso Corrida de toros, 1934, España, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999.
- 26.- Morales y Marín, JL. Los toros en el arte, Madrid, España: Espasa Calpe, 1987.
- 27.- Paas-Zeidler, S. Goya, Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates, Barcelona, España: Gustavo Gili, 1980.
- 28.- Cimorra, C. Historia de la tauromaquia, cronicón español, Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Tridente, 1945.
- 29.- De Angelis, R. Picasso, en: Maestros de la Pintura, Barcelona, España: Rizzoli-Noguer, 1973.
- 30.- Léal, B. "Para él la pintura es una corrida" en: Picasso Corrida de toros, 1934, España, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999.
- 31.- Lafuente Ferrari, E. Los genios de la pintura española. Zuloaga, España: Sarpe, 1988.

- 32.- Peraza, H. La tauromaquia de Peraza, México, D.F.: Noriega, 1994.
- 33.- Feiner, M. Los protagonistas de la fiesta, 2. La plaza, el ruedo y los tendidos, Madrid, España: Alianza, 2000.
- 34.- Rodríguez, M. Manual de creatividad, Los procesos psíquicos y el desarrollo, México, D.F: Trillas, 1990.
- 35.- Csikszentmihalyi, M. Creatividad, El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención, Barcelona, España: Paidós Ibérica, 1998.
- 36.- Ortega y Gasset, J. La caza y los toros, Colección Austral 1328, Madrid, España: Espasa Calpe, 1962.

Imágenes:

Fig. 1: Francisco Domingo Marqués, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 2: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 3: Anónimo, www.ganaderoslidia.com

Fig. 4: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 5: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 6: Francisco de Goya y Lucientes, <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 7: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 8: Francisco de Goya y Lucientes, <http://commons.wikimedia.org>

Fig. 9: Francisco de Goya y Lucientes, <http://faculty-staff.ou.edu>

Fig. 10: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 11: Francisco de Goya y Lucientes, <http://es.wikipedia.org>

Fig. 12: Pablo Picasso, www.draslot.com

Fig. 13: Pablo Picasso, www.farm4.static.flickr.com

Fig. 14: Pablo Picasso, www.larepublicacultural.es

Fig. 15: Ignacio Zuloaga, www.foro.artehistoria.net

Fig. 16: Marcos Gerstein Villanueva, 2009, óleo sobre tela, 90cm X 120cm.

Fig. 17: Marcos Gerstein Villanueva, 2009, óleo sobre tela, 90cm X 120cm.

Fig. 18: Marcos Gerstein Villanueva, 2009, óleo sobre tela, 90cm X 120cm.