

00262



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"LA INFLUENCIA DE LA TAUROMAQUIA EN LAS  
ARTES PLÁSTICAS CONCRETAMENTE EN  
LA ESCULTURA"

T R A B A J O

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON  
ORIENTACION EN ESCULTURA  
P R E S E N T A  
RAYMUNDO AGUILAR TORAL

DIRECTOR DE TESIS DRA. ALFIA LEYVA DEL VALLE

MEXICO, D. F., ENERO DE 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

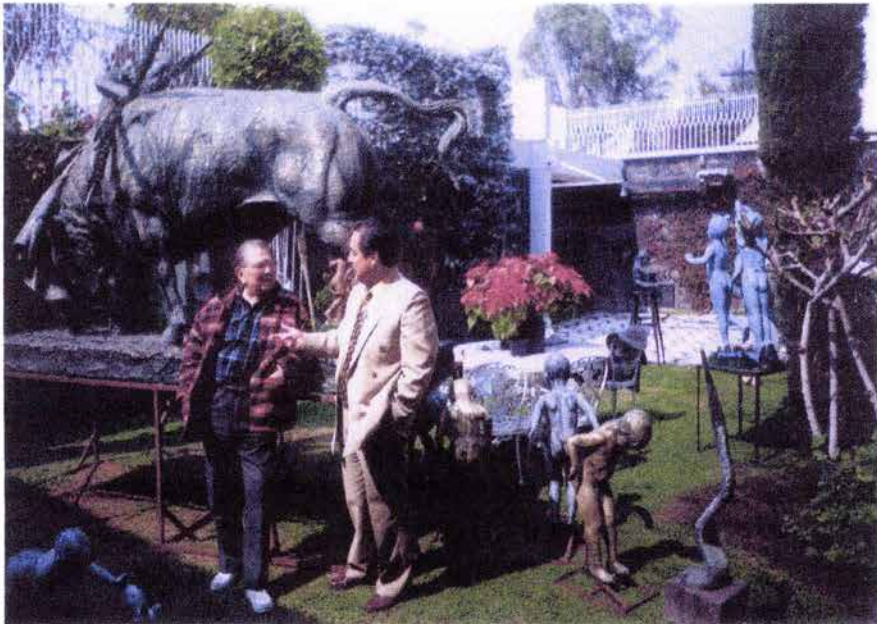
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

**“LA INFLUENCIA DE LA  
TAUROMAQUIA EN LAS ARTES  
PLÁSTICAS, CONCRETAMENTE  
EN LA ESCULTURA.”**



# ÍNDICE

<b>Dedicatoria</b>	<b>3</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>I.-Antecedentes históricos de la tauromaquia</b>	<b>11</b>
I.1 Edad media	13
I.2 Origen de la fiesta brava en México	17
I.2.1 Sor Juana Inés de la Cruz y la imagen rotunda del toro	22
I.2.2 Juan Ruiz de Alarcón, el bramido furioso y vengativo	22
I.2.3 Don Carlos Sigüenza y Góngora	22
I.3 Ganadería, su origen	26
I.4 Atmósfera de Independencia	26
I.5 Arquetipos de toreros mexicanos	28
<b>II.- La imagen del toro como símbolo artístico</b>	<b>31</b>
II.1 Las cuevas de Altamira	32
II.2 Creta	35
II.3 Grecia y el Minotauro	38
II.3.1 La figura del toro en los pueblos primitivos de España	41
II.4 Francisco de Goya	43
II.6 Pablo Picasso	51
<b>III.- La tauromaquia como arte</b>	<b>55</b>
III.1 Reglas del Toreo	58
III.2 La corrida	62
III.3 El toreo bajo el concepto de arte	79
III.4 Técnicas empleadas en el trabajo escultórico	84
<b>IV.- La escultura taurina contemporánea en México</b>	<b>93</b>
IV.1 Humberto Peraza	94
IV.1.1 Rodolfo Gaona	110
IV.2 Heriberto Juárez	111
<b>V.- La escultura taurina en España</b>	<b>115</b>
V.1 Mariano Benlliure...	116
V.2 Alfredo Just Gimeno	119
<b>Conclusión</b>	<b>124</b>
<b>Glosario de términos</b>	<b>131</b>
<b>Bibliografía.</b>	<b>158</b>

A mi padre (que se ha convertido en nuestro ángel  
guardián y siempre vivirá en nosotros), a mi madre, a  
mis hermanos.

A mi esposa, a mis hijos

2003

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: AGUIAR TORAL

RAYMUNDO

FECHA: 19/ENERO/2004

FIRMA: [Signature]

# LA INFLUENCIA DE LA TAUROMAQUIA EN LAS ARTES PLÁSTICAS, CONCRETAMENTE EN LA ESCULTURA

## INTRODUCCIÓN

Una vez que he recorrido este fabuloso universo de la tauromaquia y que he podido observar de manera directa las diversas formas en que esta fiesta ha influido con gran vigor en las distintas ramas y expresiones del arte, ya sea en la música con la obra de Bizet, Carmen; en la pintura moderna con la máxima obra de Picasso que es el Guernica y en la escultura con una pléyade de artistas españoles y por supuesto aquí precisamente en México que contamos, entre otros, con la obra de corte decididamente clásico del maestro Humberto Peraza.<sup>1</sup>

Imposible omitir los grabados magistrales de Francisco de Goya y Lucientes, y también en materia de literatura, por supuesto, mencionar a uno de sus más destacados exponentes, como lo es el caso de Ernest Hemingway o incluso más recientemente Mario Puzo en cuya postrera obra titulada "Los Borgia", narra el pasaje donde César el hijo mayor del Papa Alejandro VI, se somete a la suerte de un encierro en un redondel con seis toros, y sólo provisto con una lanza les da muerte a cada uno de ellos. El hecho se data hacia 1475 y con ello distinguimos el origen de lo que más tarde se daría en llamar *rejoneo*. Señalemos también que el mismísimo Federico García Lorca consideraba a la tauromaquia como una de las fiestas más cultas sobre la faz del planeta.

De hecho también haremos mención particular de tres grandes autores del período colonial de la Nueva España, que son don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, la misma Sor Juana Inés de la Cruz, que tiene dos poemas que aluden a la tauromaquia con la penetración de su inteligencia poética, y también Carlos Sigüenza y Góngora, que realizó algunas brillantes crónicas al respecto.

Y en nuestro país y en la actualidad también contamos con intelectuales que gustan de la fiesta brava como Hugo Hiriart, actualmente radicado en Nueva York, y José Cueli que en un diario de circulación nacional tiene una columna consagrada a esta actividad.

Justamente Hiriart hace referencia al teólogo Dietrich Bonhoeffer, que combatió las huestes de Hitler, y que cuando presencié una corrida de toros declaró que no se sentía obligado a decir que no le había gustado, como le ocurría a los centroeuropeos, sino que si pudo apreciar como la valentía disciplinada, la presencia de ánimo, y la habilidad del torero se imponían a la fuerza salvaje y desinhibida del animal.<sup>2</sup>

La fascinación por la figura del toro en realidad data de fechas anteriores incluso a la historia, basta mencionar para ello las figuras encontradas en

---

<sup>1</sup> **Los Toros en la Plástica**; Humberto Peraza. Bibliófilos Taurinos de México A.C. Colección Lectura taurinas.

<sup>2</sup> Revista Proceso, 1346, página 60



las cuevas de Altamira, en España. Y ello sin nombrar las hecatombes de toros en las ceremonias etruscas. En la edad clásica de Grecia contamos con el fabuloso mito del Minotauro. En algunas de las ciudades de la India existen antiquísimo relieves con la figura gallarda del toro. Y en fin, no es nada raro que en las historias más relevantes del devenir del ser humano, la figura del toro juegue un papel revelador. Así como las teorías pedagógicas modernas arriesgan la tesis de que las características esenciales de la naturaleza humana, fueron suministradas y asimiladas a través de la misma naturaleza, así pues siguiendo el curso de esta misma lógica podemos decir que: la valentía, la gallardía, la potencia y el arrojo, fueron y han sido instintos vivos que al ser humano se los suministró (o en todo caso los reafirmó) la actitud y la figura del toro.

Sabemos también que el desarrollo de la escultura es siempre anterior al de la pintura, por lo cual los hallazgos de Altamira más que revelarnos un hechizo o conjuro propicio para la cacería, quizá más bien nos ofrecen testimonio de las postrimerías de una gran civilización.

Las tres dimensiones de la escultura han seducido a muchos autores para postergar el mayor tiempo posible su mensaje, y justamente ese mensaje de gallardía que como un volcán erupciona en cada músculo del toro, ha querido ser perpetuado de diversas formas, pero entre las que destaca y aquí nos interesa es en la modalidad de la escultura.

En estricta materia de arte es sabido que el elemento estético es uno de los que garantiza la persistencia del mensaje contra el descomunal olvido del tiempo. Los utensilios que se han desenterrado de las culturas más primitivas, no fueron instrumentos empleados en su vida ordinaria, sino elocuentes testimonios de su desarrollo artístico.

De suerte que en la rama de la escultura, están claramente potenciados, necesariamente, todos los elementos vinculados con la estética, y además la ocupación de ese espacio de tres dimensiones, dispone de un volumen que desplaza aire, donde antes no existía nada.

Este trabajo analizará estos fenómenos por un lado, es decir el devenir histórico de este vínculo entre esa magnífica bestia que es el toro de lidia, pero también nos adentraremos hacia el análisis pormenorizado del mundo de la tauromaquia en sí, pues de su conocimiento puntual se deriva nuevas perspectivas en la apreciación de las figuras escultóricas tanto de toros como de toreros. Muchas de las piezas donde se está ejecutando un pase con la muleta, corresponden justo a ese instante crucial donde la muerte se hace presente con un gran vigor y esa presencia definitivamente enardece casi hasta el paroxismo a los aficionados al toro, todo ello, claro está, cobra una mayor sentido y una profundidad de impresión al apreciarlo más allá del tiempo, en las piezas escultóricas.

Desentrañaremos pues la hermenéutica de esta fiesta taurina, y con ello descubriremos esa perspectiva en la propuesta escultórica. Se trata de contemplar con claridad ese proceso de siglos donde cada uno de sus elementos tuvo su origen en un ritual primitivo, y que llegó con los años a conquistar el grado de liturgia, de linaje y epifanía, que visto con toda honestidad, no puede ser otra cosa la fiesta de la tauromaquia.

Uno de los descubrimientos ocurridos con el desarrollo de la presente tesis, fue la amarga revelación de que la bibliografía donde se ilustre la vida y obra de creadores mexicanos, es realmente precaria, en tanto que por otra parte en España, en cambio, abunda la información documentada sobre sus escultores. Sin embargo la tecnología moderna ahora nos ofrece la posibilidad del internet y de ahí también nos hemos abastecido de información, por ejemplo: que en materia de razas, la actual corresponde a una evolución que se produjo al unir al toro egipcio con los uros europeos.<sup>3</sup>

Imposible no hacer mención de la vida y la obra de Francisco de Goya y Lucientes, pues es un artista que nos ofrece una perspectiva justamente artística de la fiesta brava. Ahondaremos un tanto al respecto porque este gran artista surge justo cuando se consumaba la decadencia del arte español, nos detendremos un tanto en su visión trágica del mundo, producto sin duda de las guerras y sacudidas sociales que le toco vivir, así como su vida en la corte.

Otro gran artista de preponderancia universal es Pablo Picasso, ese inquieto y vehemente artista español que justamente supo plasmar en sus lienzos y en sus creaciones ese antiguo vigor del carácter español, y en un mundo tecnologizado, su pasión por la fiesta brava llama la atención a propios y extraños. Por supuesto que haremos mención a una de sus obras maestras donde eterniza el momento dramático en que un toro embiste y mata a una mujer torero, fundiendo en un mismo espacio dos figuras climáticas de su éxtasis de artista: la exquisita figura femenina y la salvaje y estética brutalidad del toro, que acaso sea la versión moderna del mito de Zeus transformado en toro seduciendo con ternura a la hermosa Europa, tema que también será abordado por estar impregnado hasta los huesos de la simbología y la preponderancia del toro.

Por otra parte uno de los elementos pilares de este trabajo es el de estar convencido que la fiesta de los toros es uno de los signos indelebles que sigue representando y por lo tanto recordando, el antiguo dominio hispano ejercido sobre el mundo, se trata pues de un elemento de gran relieve simbólico que ha sobrevivido en nuestros tiempos desarrollados tecnológicamente, donde el dominio económico y político es más bien de naturaleza y organización sajona.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Esta información se obtuvo de la página de internet [www.geocities.com](http://www.geocities.com), con fecha de actualización del 10 de agosto de 2002

<sup>4</sup> En las aventuras del tigre de Mompracem, Sandokan, de Salgari, el invicto pirata latino finalmente es derrotado por los británicos cuando lo atacan con un buque de vapor.

Una vez dibujada la presencia en la historia del arte de torear, expondré en su totalidad la naturaleza ritual de la tauromaquia, incluyendo un amplio glosario, imprescindible para la exploración del lector; Hablaremos además de algunos escultores de reconocido prestigio, de Humberto Peraza, de Heriberto Juárez y de los españoles Mariano Benlliure y el español radicado en México Alfredo Just.<sup>5</sup>

De suerte que la Tesis aquí presentada está emplazada justamente en la idea del reconocimiento de un momento culminante en la fiesta de la Tauromaquia, su persistencia desde la más remota antigüedad hasta la modernidad de nuestros días, enriquecida de símbolos que la transforma en una liturgia de polvo, luces y sangre; fiesta brava vilipendiada por algunos sectores.

Y por otro lado se sentará la tesis a propósito del resultado de su vinculación con las artes, con toda su caudal de significados y posibilidades troquelados en el arte de las tres dimensiones, específicamente con la rama de la escultura, es decir: expondré los elementos esenciales que han dado carácter y presencia en esta vinculación entre el arte y la tauromaquia.

### **Saudade<sup>6</sup> por la afición**

Recuerdo como si lo estuviera viendo ahora mismo, fue una mañana de domingo. Tendría uno ocho años, jugábamos en la calle mientras mi papá nos observaba. En eso llegó un señor un tanto sofocado, por el esfuerzo realizado al correr hasta donde se encontraba mi papá.

Qué pasó Felipe, ¿cómo estás?

Bien, y tú, ¿cómo has estado? – respondió mi padre.

Pues fijate que ando buscando a alguien que sustituya a un torero. Me acordé de ti, ya que vives muy cerca del cortijo, donde vamos a torear un festival. Y pues te vengo a invitar para que nos acompañes.

No Rosalió, no puedo, pues ya tiene mucho tiempo que dejé de torear y en este momento me encuentro fuera de forma, además tu sabes que a los toros hay que tratarlos con mucho respeto, y por más que me guste verles la cara, si no me encuentro en forma, no tiene caso arriesgar la vida de una forma irresponsable. Además ya tengo familia y esposa qué mantener, te agradezco tu invitación.

Ser testigo de ese momento me marcó determinadamente. Sólo muchos años después pude comprender como mi padre había dejado de lado su pasión por torear, dada su responsabilidad de atender a su familia y

---

<sup>5</sup> Alfredo Just, visto a través de tres autores: J.A. Blasco Carrascosa, A. Córdoba Just y J.I. Orozco. Editorial Generalitat Valenciana, impreso en España. 1995

<sup>6</sup> **Saudade** es una palabra de origen portugués. Es parecida a *nostalgia*, salvo que *saudade* implica una añoranza gozosa.

educar a sus hijos. Ese diálogo escuchado al azar me arrojó a la afición y a partir de ese momento empezamos a ver las corridas de toros transmitidas las tardes de domingo por la televisión. Supe entonces que para mi padre ese espectáculo era lo máximo del mundo y yo he compartido ese regocijo con él toda la vida.

Como crecí en un barrio donde estaba emplazado el cortijo de don Ángel Izunza, en el que con mucha frecuencia se llevaban a cabo y se celebraban festivales y novilladas, siendo chiquillos en compañía de amigos nos filtrábamos a ese espectáculo mediante la transacción de cargarles a los carniceros los cuchillos y los instrumentos que emplearían para destazar los cuerpos de las reses muertas en el ruedo. Visto de tan cerca, prácticamente a un lado de donde se realizaba la faena, el hecho me maravillaba hasta rebasarme. Presencí un sin número de percances fatales, donde quedaban cercenadas para siempre las ilusiones de jóvenes toreros, que impulsados por sus más enardecidos sueños, sufrieron en carne propia los estragos que causa un animal furioso, que después de todo, lo único que hace, es defenderse de las agresiones de que es objeto.

Así en esa circunstancia de niñez y de espectador germinó el deseo de ser torero. Primero me hice amigo de unos maletillas, y quise al igual que ellos recorrer la legua y andar de pueblo en pueblo, de tal manera que me invitaron a integrarme a ellos para practicar el arte del toreo, lo que hice con mucho gusto.

Pero no todo es ni puede ser tan dulce. Después de arduas jornadas de entrenamiento llegó el momento de partir hacia una ganadería en donde se llevaría a cabo una tienda de vaquillas. Quedamos de acuerdo en vernos en la estación de donde partiría el camión que nos llevaría al estado de Tlaxcala, tierra del *toro bravo*.

Después de preparar mi equipaje y ya al estar a punto salir de la casa, mi papá quiso saber a dónde iría. Le expresé la invitación que yo había recibido de parte de unos amigos para una tienda de vacas y sementales.

Para ser honesto no sabía en lo que me estaba metiendo, mi ignorancia al respecto era muy grande. Por fortuna conté con un buen consejo. Mi padre me tomó del brazo y me expresó las siguientes palabras que jamás he olvidado.<sup>7</sup>

"Mira hijo, la fiesta de los toros es una actividad muy cara y muy ingrata. En estos momentos no tengo los recursos económicos para apoyarte. Piénsalo, mejor dedícate a estudiar y cuando hayas terminado una carrera a nivel licenciatura, toma a la fiesta brava como un pasatiempo.

---

<sup>7</sup> De hecho en la práctica, este consejo oportuno fue la semilla que germinó y ahora da frutos con el presente trabajo de tesis.

Además la fiesta tiene mil caminos, puedes tomarla por el lado de expresión que tu más quieras.”

Quién me iba a decir que aquel consejo, que un día me diera mi padre, con el paso del tiempo se iba a cristalizar y con el correr de las fechas y muchas anécdotas entré a trabajar y a estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México. Terminé una Licenciatura en Administración y por azares del destino me invitaron a trabajar en la División de Estudios de Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la misma Universidad.

Y aquí es donde nace la inquietud por hacer escultura taurina, he de reconocer que mi gran desconocimiento acerca del lenguaje que ahí se precisa, así como de los materiales empleados para la actividad académica, me impulsó a interesarme por las actividades realizadas hacia el interior de los talleres. El contacto con los académicos y los materiales, me atrapó a tal grado, que ya no me fue posible desligar mi actividad administrativa, con mi presencia en los talleres.

Una de tantas tardes platicando en los pasillos de la División con un gran amigo, el maestro Chuey ( como toda la escuela conocía al maestro Jorge Alberto Chuey Salazar) – por ese entonces él fungía como Secretario Académico de la División de Estudios de Postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y yo el encargo de Delegado Administrativo de dicha División de estudios- adentrados en la conversación le comenté que ya tenía cubiertos los créditos correspondientes a la maestría, ¿qué me recomendaba para titularme?. Con ello le quise decir que me veía en la obligación de escribir una tesis, ya que para obtener el grado de Licenciatura en Administración, el cual ostento por la Facultad de Contaduría y Administración, de la UNAM, se ha implementado el sistema para graduarse a través de seminarios de áreas básicas, sistema por el cual yo obviamente había adoptado. Surge así la necesidad de formular un esquema para la elaboración de dicha tesis. Recibí así la recomendación de empezar reconstruyendo el recurso de cuál había sido el motivo que me llevó a iniciar una maestría en Artes visuales. ¿Dónde estaba el origen de la afición por realizar escultura taurina? ¿Por qué la afición a la fiesta brava? En fin había que recordar donde radicaba el núcleo de la necesidad de hacer escultura taurina.

De esta manera fue como nació el presente trabajo de tesis, donde expongo mi pasión tanto por la tauromaquia en su apreciación de fiesta de un linaje milenario en sí misma, tanto como por la figura cautivante del toro y toda la cosmogonía mitológica que existe a su alrededor, y asimismo por la escultura, esa otra posibilidad maravillosa de transformar la materia y las formas a través de la sensibilidad, y que de ese feroz encuentro entre materia e imaginación del resultado de toda esta información recabada y de la tesis expuesta, espero cuenta con su valiosa aprobación. Atentamente: Raymundo Aguilar Toral

**CAPITULO I**  
**ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA**  
**TAUROMAQUIA**

Zarpamos para la exploración en este trabajo desde el periodo medieval porque de alguna forma representa una zona áurea en la historia de la tauromaquia. Recordemos que hubo un tiempo en que España no se plegaba a ninguna potencia, como ocurre en la actualidad. España era la potencia misma, incluso eran los británicos los que se le subordinaban. Como potencia la identificaba sobre todo su fiesta de toros. Claro que hay otros elementos que la hacían distinguir, como por ejemplo su flota naval que durante mucho tiempo se jactó de ser invencible. En esa España es donde el arte del toreo alcanzó uno de sus máximos esplendores. Recordemos que los grandes Estados fomentan un espectáculo que los conecte de la manera más directa con el alma misma del pueblo. Los romanos lo hicieron con sus gladiadores que fueron en todo momento modelos de virilidad y arrojo, que enardecían la imaginación del pueblo y los hacían por un momento olvidar los rigores y los sinsabores de la vida real. Así la fiesta taurina era un espectáculo donde el centro era la gallardía y la inteligencia. Por eso he decidido partir este trabajo desde este punto cronológico. Para el siguiente capítulo abordaré el aspecto del símbolo del toro en el curso de la historia. Esto es muy importante porque la figura del toro ha impactado la imaginación y por lo tanto la cosmogonía de culturas y de grandes culturas ahora ya extraviadas, como los cretenses o los etruscos, aunque también encontraremos testimonios paleolíticos de la profunda influencia de la figura del toro en la psicología del ser humano. De ahí daremos un salto aparentemente enorme para analizar el trabajo plástico de grandes artistas como Goya y Picasso. No abrimos así un espacio arbitrario, sino lo que me interesa en este trabajo es exponer la permanencia de la figura del toro en la imaginación y en el pensamiento de los humanos, representados en el artista plástico.

Al abordar a Goya insistimos en la mencionada zona áurea que se corresponde con el esplendor de España. Hoy en día por ejemplo la máxima potencia lo son los Estados Unidos de Norteamérica. Son ellos la máxima potencia tecnológica, y su fiesta por excelencia o por las que quizá se les recuerde en el futuro será el llamado fútbol americano. En la España hegemónica lo fue la Fiesta Brava. El fútbol americano es uno de los deportes más fuertes y viriles de la era moderna, pero no está presente, con todo, la posibilidad de la muerte. En los toros sí. Goya es uno de los que capta como pocos ese dramatismo. Por supuesto que las figuras de Goya contribuyen a la escultura a descubrir nuevas interpretaciones de la vivacidad del músculo del toro, además de otras características de su figura.

Así reafirmamos uno de los criterios primordiales de la presente tesis, que es la de rastrear hasta donde sea posible la influencia que la tauromaquia ha ejercido sobre las artes plásticas.

Además no debemos perder de vista que esta fiesta posiblemente agoniza de forma irreversible. Ahora vivimos en un tiempo que dedica sus mejores fervores a la máquina, preferentemente a la máquina de

combustión interna. En eso ha parado nuestra cultura. En la fiesta brava no existe la presencia de la máquina y es por lo tanto una liturgia que nos conecta con nuestro pasado más remoto, como más adelante se ve, el torero representa la joven figura de Teseo, el aniquilador del Minotauro. El ruedo es así un espacio claramente delimitado que bien visto profana los dogmas del tiempo. Acaso esa circunstancia que a veces los mismos fanáticos no distinguen, sea lo que profundamente los enardece, y este aspecto claro que también le tienen que interesar al escultor, porque la figura que reproducirá tiene que manifestar lo más fiel posible esos instantes que se viven en el ruedo. No se trata de reproducir la figura de un toro en una ladera apacible, se trata de captar esos momentos de furia donde el animal está luchando contra fuerzas que desconoce y en ningún momento se rebaja a la solicitud de misericordia. Por supuesto que son aspectos que le interesan al artista. Esa y no otra es la problemática del artista plástico, la lucha por troquelar un instante que mereció participar de la memoria colectiva.

### 1.1 Edad media <sup>8</sup>

Ya hacia el periodo medieval, que se considera desde Constantino hasta el descubrimiento de América (concluye con el periodo de la historia denominado el Renacimiento) los sedimentos de la corrida de toros aparecen perfectamente asimilados por la tradición hispana. <sup>9</sup>

Empezaremos narrando lo que ocurre primeramente en España, ya que se considera a este país como la cuna del toreo moderno. Naturalmente se unirán a ella otras corrientes mediterráneas, influencias que los diversos pueblos árabes introducen en la península, elementos tales como la reglamentación, las polémicas sobre la licitud y conveniencia de los festejos taurinos, y que atizó la pugna entre partidos de acérrimo antagonismo y enemigos inflexibles, serán notas dominantes a lo largo de esta recreación histórica, donde el sentimiento religioso es indisoluble a esta actividad popular en todas sus celebraciones, sin olvidar por supuesto, la determinante participación de personalidades religiosas en las controversias que la tauromaquia despierta.

En realidad las polémicas se remontan a fechas tan remotas como las del llamado mundo clásico, donde hombres influyentes como Cicerón o Séneca, censuraron con elocuencia la celebración de estas fiestas. Más tarde lo mismo ocurrió con grandes figuras del cristianismo y padres de la Iglesia, como el propio San Agustín y San Juan Cipriano.

---

<sup>8</sup> Consideramos para este periodo medieval el mismo que deslinda el historiador Norteamericano Will Durant, y que va desde 325 con Constantino hasta el descubrimiento de América en 1492. Ver la Historia de la Civilización, en el volumen de la Edad de la Fe, editorial Sudamericana, autor Will Durant.

<sup>9</sup> El tránsito de las monarquías en el mundo ha ocurrido de los asirios a los medos, de los medos a los persas, y después a los macedonios, a los romanos, a los galos, a los germanos, y finalmente a los godos, fundadores de los reinos que en su conjunto formaron España.



Entre los defensores de la fiesta, puede contarse al Cardenal Fray Juan de Torquemada, quien señaló que era válido el juego de toros, porque era lo mismo enfrentarse a un toro que a otra fiera y el peligro era el mismo al de enfrentarse a sus astas, que a las garras o colmillos de un león.

Es importante considerar en esta polémica que los romanos estimaban que era muy peligroso que la cultura se desvinculara demasiado de las brutalidades de la realidad. En la antigüedad, en pueblos como los babilonios, o los etruscos o los griegos, los historiadores ilustran a propósito de enfrentamientos de hombres contra toros.

Así nos encontramos con historiadores de incuestionable autoridad que narran sus experiencias de la época, tal es el caso de un historiador español llamado José Cabezado, que se dedicó a estudiar la fiesta de los toros hacia el año de 1209, en la ciudad de Santa María de Albacín. Refiere que dicha fiesta fue dada por el señor habitante de la misma población Don Pedro Fernández de Azagra, en el cual hace mención que aparece en el centro de la plaza de la localidad, se alejaba el tableado y se prohibía que se alejara en otras plazas.

En realidad todo esto nos empieza a confirmar la popularidad de que ya en la edad Media gozaban los espectáculos taurinos.

Se supone que en el tableado se instalaban las autoridades y los que lanzaban a los toros, pues era costumbre de "Bohordar" en fiestas o bodas, o en otras fechas y se señalaba en las leyes que por aquellos años regían, que a los que cometieran homicidio se les castigara solamente por actos delictivos mayores, se les aplicaría la ley en caso de que el delito ameritase que se enturbiara la solemnidad de la fiesta. Así los días de celebración y jolgorio estaban claramente señalados: el nacimiento del Señor, la Resurrección, La Quincuagésima y San Juan Bautista.

Con motivos de la solemnidad de una boda, siempre aparece algo en las ordenanzas municipales. Por ejemplo en la provincia de Huesca, en tiempos de Jaime I rey de España, se prohíbe mediante cédula real que las vacas que acostumbran correr los carniceros, para sacrificarlas en las bodas, no se las matara en la Catedral de Huesca o en los claustros. Estas cosas ocurrían allá por el año de 1276 de nuestra era.

En tres de los "Castigos", XXXI, XLVIII y XCIV de Alfonso X, se ocupa de hechos milagrosos donde la figura ancestral del toro juega un papel central. Concretamente tienen como tema el suceso ocurrido durante una faena taurina que tuvo lugar en Plascencia reproduciéndose en seis viñetas, delicadas miniaturas de lo más expresivas para ilustrar este monumental conjunto.

Existen alusiones a la intervención de perros con el propósito de enardecer a los toros con sus ladridos.<sup>10</sup>

Alfonso X de España, el emperador narra las fiestas que se celebraron con motivo de los esponsales de su hija ilegítima, y ahí se hace alusión a la participación importantísima del toro como el eje central de las festividades.<sup>11</sup>

En esta historia se cuenta el siguiente suceso milagroso: "En la ciudad de Plasencia moraba un hombre bueno y caritativo. Atendía a cualquier persona que le solicitara ayuda; inmediatamente atendía sin que mediaran pretextos dilatorios. Ayunaba, escuchaba devotamente la misa y no dejaba de atender asuntos que Santa María deseaba.

Por ese entonces se casó un caballero de la villa y mandó traer toros para su boda y de entre ellos apartó al más bravo para correrle. Precisamente la corrida habría de llevarse a cabo sobre la Gran Plaza, justo delante de la casa del hombre misericordioso, que por cierto, no era afecto a este tipo de festejos; ni siquiera se asomaba por su ventana para apreciar el espectáculo de la corrida.

Sucedió que un compadre suyo, clérigo de nombre Mateo, envió a buscarle con prisa para comunicarle alguna cosa urgente. El hombre virtuoso salió de su casa a la plaza, inadvertido de la corrida que en ella se ofrecía. El animal apenas al distinguirlo, se le arrancó de largo con la intención de hundirle los cuernos entre las costillas. Bien lo vio el clérigo, imploró vehemente auxilio a Nuestra Señora, quien se lo prestó tan pronto y eficaz como el caso lo demandaba. Así el toro cayó fulminado, con las cuatro patas por alto, como si quisiera morir. Fue tan providente el auxilio, que dio tiempo a aquel hombre bueno para acogerse al portal de su compadre, sano y salvo. Lo más sorprendente de todo es esta magnífica leyenda, es que el toro tocado por el dedo providencial, no volvió a embestir a ningún "cristiano", y "perdió su nativa fiera." <sup>12</sup>

Esta imagen legendaria representa tan sólo una muestra de los vívidos relatos que existen derivados de la fiesta de los toros. Son testimonios de una época, de características específicas en la psicología de los pueblos, y son asimismo una muestra de esa corriente de ida y vuelta entre la tauromaquia y la imaginación creativa de la gente en general.

---

<sup>10</sup> Una muestra brillante de perros enardeciendo a los toros es el relieve que se localiza en el Claustro de la Catedral de Pamplona.

<sup>11</sup> Estas Narraciones se encuentran elocuentemente ilustradas en tres de las cantigas de Alfonso X: éstas son la XXXI, XLVIII y XCIV. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

<sup>12</sup> Registra una vaga analogía con el mito pagano del rinoceronte que depona su fiera cuando una joven le muestra su seno. Ver a Carpentier, Alejo, en el *Arpa y la sombra*, Editorial siglo XXI, 1979. página 58.

En los primeros años del Siglo XV destacan las pinturas que decoran la cubierta del claustro romántico de Santo Domingo de Silos. Estas composiciones aparecen encuadradas por un arco donde se reproducen escenas religiosas y civiles, destacando diversas escenas de la vida social, y, sobre todo, juegos de tauromaquia, que como se ve, forman parte indisoluble entre religión y fiesta de toros.

Asimismo la popularidad que ya alcanza la lidia de reses bravas en la Edad Media, se encuentra reflejada incluso en elementos tan distantes de estos sucesos aparentemente profanos, como lo son los relieves tallados en las sillerías de coros de catedrales e iglesias. Resulta curioso y revelador al mismo tiempo, que precisamente será en aquellos templos correspondientes a las provincias donde es tradicional la cría de reses bravas, justo donde aparezcan estas composiciones a propósito de la honda impresión que despierta la anatomía del toro.

En las sillerías del coro de la catedral de Plascencia, ejecutada a partir de 1498, se puede ver en una Misericordia, la figura de un hombre de pueblo ataviado a la usanza de la época; que sujeta con una mano izquierda una amplia capa la que hace el ademán de atar a un toro, mientras con la derecha, en actitud de "entrar a matar" sostiene una especie de garrocha que se efectuaba en aquella época para la faena a pie.

Por si fuera poco recordemos que una de las figuras tomadas del reino de la zoología para representar a uno de los cuatro evangelistas, es justamente la figura del toro.<sup>13</sup> Recordemos que una de las características que permitió ensanchar la influencia de la Iglesia, fue su capacidad de aglutinar distintas corrientes anteriores a la fundación del cristianismo. Lucas es el apóstol gentil que describió la vida de Cristo. Es un personaje que además escribió los Hechos de los Apóstoles, y que procuró consultar a cuanto testigo de las cosas que narraba. Su objetividad tiene mucha coincidencia con las nociones de objetividad moderna, de suerte que al relacionarlo con el toro la Iglesia supo incorporar al símbolo de este animal que como se verá ya ocupa preponderante lugar en las culturas más remotas.

Una de las características de la expansión de la Iglesia católica se debió a la absorción de diversas culturas, tradiciones y místicas, y este elemento taurino hacia el interior de las Iglesias demuestra este proceso de aglutinamiento de la Iglesia católica, que en España profundizó sus raíces.

Pero el tema que aquí nos interesa es el de ir demostrando la influencia de la tauromaquia en la mente de los trabajadores artesanales,

---

<sup>13</sup> Recordemos el relieve policromado de un San Lucas Evangelista con un libro abierto y reclinado sobre un toro, que se localiza en el monasterio de las Huelgas, Valladolid. Lo mismo en la Catedral Metropolitana de México hay un medallón en el altar de los Reyes, alusivo a esta figura.

plasmados tanto en las sillerías de los coros, como en la actitud de las gentes que se dedican a ornamentar los espacios públicos, para de esta manera ir resolviendo la problemática de reflejar lo que sus ojos alcanzan a ver y su percepción a sujetar, de una fiesta que definitivamente se caracteriza por la fuerza fatal de su dinamismo.

En las sillerías del histórico Monasterio de Yuste comenzada a construir en 1508,<sup>14</sup> y que se consagró sobre todo para el retiro voluntario del emperador Carlos V, rey de España, encontramos un relieve en el que podemos apreciar dos hombres lidiando un toro que se encuentra entre ellos. Uno de los sujetos está armado con una espada y escudo, mientras el otro sostiene una capa y una especie de flecha o lanza, de las que ya se encuentran varias sembradas sobre el lomo del animal.

Aquí es oportuno recordar que no toda la gente tenía los recursos materiales suficientes para darse el lujo y honrarse ofreciendo tales demostraciones de valor.

Solamente en casos excepcionales se permitía el toreo a pié. Si el matador era un hombre del pueblo, entonces se le retribuía con un sueldo. De aquí se desprende el toreo a pié, siendo que en aquella época era una excepción. Isabel Mateo señala que muy posiblemente el toreo a pié tiene su origen en que los asistentes de los lidiadores a caballo estaba en pié a tierra.

Conviene ahora formular un enlace histórico con lo que sucedía en la España de las postrimerías medievales y su profunda vinculación con el continente recién descubierto y que ya empezaba a ser conquistado. Habrían de ser los conquistadores españoles los que trajeran a la entonces denominada América española, tanto al toro como al caballo, este último animal de notable inteligencia y sensibilidad, que desempeñó un papel preponderante en las batallas sangrientas de la conquista que culminaron con la fundación de la Nueva España.

## **1.2 ORIGEN DE LA FIESTA BRAVA EN MÉXICO<sup>15</sup>**

Una vez analizado el momento histórico en el que la fiesta taurina se decantó en la cultura hispánica, y ya después de haber esbozado la influencia de la fabulosa figura del toro en diversas culturas, es momento ya oportuno de hablar del momento en que este animal es traído a México. Los datos con los que se cuentan en esta materia señalan por principio de cuentas que la derrota de la gran Tenochtitlan se efectuó en

---

<sup>14</sup> Los toros en el arte. José Luis Morales y Marín. Espasa Calpe; Madrid 1987, página 35.

<sup>15</sup> Naturalmente que se toma en cuenta la historia de México a partir de la destrucción de Tenochtitlan por los invasores españoles en 1521.

1521.<sup>16</sup> El drama de la conquista dio inicio tres años antes cuando las huestes de Hernán Cortés desembarcan en Veracruz.

Con propósitos de implantar el sistema español en todas sus características, se recomendó traer reses bravas a América, de suerte que cuando desembarcando de las carabelas españolas los primeros toros en el Puerto de Veracruz, debió de ser un hecho impresionante, desde muchos puntos de vista.

De esta manera, contamos con el dato histórico de que el primer festejo taurino se llevó a cabo en la fiesta de San Juan el 24 de junio de 1526, en los terrenos del convento de San Francisco, a espalda de donde ahora se localiza la Torre Latinoamericana.<sup>17</sup>

Dicha referencia la establece el propio conquistador Hernán Cortés como queda asentado en su quinta carta de relación, que conoció al detalle el rey Carlos V de España y que dice que en lo referente a la fiesta de los toros "... otro día, que fue de San Juan, como despache a este mensajero, para dar la bienvenida al visitador Luis Ponce de León, estando corriendo ciertos toros, y en regocijo de cañas y otras fiestas."

Podemos entonces establecer que a partir de la fecha mencionada (24 de junio de 1526) queda instituido como el inicio de manera formal el que por primera vez bajo el cielo del Anáhuac se lidiaron a muerte toros,<sup>18</sup> esto como ya se dijo se dio en los terrenos del templo de San Francisco, en lo que ahora es la calle de Madero, muy cerca del eje Central y a espalda de la Torre Latinoamericana.

Paulatinamente fueron arribando más reses bravas y diferentes tipos de ganado, es por esta causa que Hernán Cortés envió al Valle de Toluca un buen número de vacas y toros, lo que poco más tarde daría paso a todo lo que significa la cultura de la ganadería.

Además alrededor de dichas fechas era común el desarrollo del juego de "correr cañas" expresión que no significa más que la de demostrar la destreza en el jineteo de caballos y en la que los rivales se arrojaban mutuamente lanzas o cañas inofensivas, con el propósito de derribar y avergonzar al oponente. Apenas a unos cuantos años de realizada la conquista y en pleno proceso de someter y pacificar el resto del territorio, era común en aquellos tiempos en los que si bien no había guerra, la tregua era precaria, y aquellos festejos contribuían a mantener alerta el espíritu guerrero de los soldados.

---

<sup>16</sup> Aquí es inevitable remitir a la verdadera Crónica de la Conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo.

<sup>17</sup> Novísima grandeza de la tauomaquia, José Francisco Coello Ugalde. Ed. Campo Bravo, México 1999, p.p. 204

<sup>18</sup> Y prácticamente se trata de la primera fiesta taurina celebrada en el continente americano.

Estos festejos promovieron la importación de reses bravas a la América española y no es difícil acordar que Hernán Cortés representa al primer ganadero de toros de lidia, en el nuevo continente. El conquistador emplazó su finca en lo que ahora se conoce como el Valle de Toluca, como queda asentado en la carta de relación que le envía a su padre don Martín Cortés. En esa epístola el Capitán General de la Nueva España, señala que ya cuenta con posesiones en las tierras conquistadas, en donde ya pastan vacas, toros, ovejas y cerdos.

El sitio que dicha finca ganadera ocupaba en el denominado valle de Toluca, es al que más tarde se le denominaría Atenco. Aquí es donde inicia lo que más tarde conquistaría fama como la Ganadería de Atenco, ya que a esta localidad arriba una importante cifra de cabezas de ganado, que se multiplicó con insólita fertilidad, poblando así a este maravilloso lugar.

Ahora bien, es muy probable que mientras se consumara la adaptación correspondiente de las fiestas con los toros importados de la Madre Patria, es lógico que los animales no fueron sacrificados en su totalidad, sino que se dispuso de un tiempo razonable para su adecuada multiplicación en tierras aztecas. Mientras tanto se empleó otro tipo de toro para engalanar las festividades, como pudo ser el toro chichimeca, descrito de la siguiente manera:

“Eran bravísimos, que lo son a causa de que debe de haber toro que tiene veinte años y no ha visto hombre, que son los cimarrones pues costaban muchísimo estos toros y tenían cuidado de volver a sus querencias, de donde los traían, si no eran muertos aquel día u otros.”

De esta manera eran reemplazados los toros traídos de España, en tanto se reproducían aquellos y mientras arribaban nuevas embarcaciones a costas mexicanas con ganado de otras latitudes, como de las islas La Española, las Antillas o bien Cuba, además de los traídos directamente de la Madre Patria. De esta manera los españoles fueron formando las primeras haciendas y surgieron grandes y famosas ganaderías como la ya mencionada de San Mateo Atenco.

Así tenemos entonces que las primeras fiestas oficiales fueron celebradas en 1528 y 1529. El Cabildo ordenó que para el 31 de julio de 1528: “Que las fiestas de San Juan, San Hipólito y Nuestra Señora de Agosto, se solemnicen mucho y que se corran toros y jueguen cañas.” Para el año de 1529, los miembros del ayuntamiento mandaron que 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 y que de ellos se maten dos y se den por amor de Dios a los monasterios y hospitales, y que la víspera de dicha fiesta se saque el pendón de esta ciudad y que se lleve con toda la gente que pudiere ir a caballo acompañándole hasta la iglesia de San Hipólito...”

De esta manera quedó constituido (asentado) de manera formal, la primera corrida de toros celebrada en el continente americano.

Para el año de 1586<sup>19</sup> se construyó por primera vez una plaza de toros en México, en el sitio que se destinaba para el antiguo juego del volador, por esta razón y hasta el año de 1815 se le dio el nombre de plaza de toros del Volador. Cabe señalar que la construcción de esta plaza no era permanente, es decir que era móvil, la que una vez levantada daba lugar a la instalación de un mercado que llevaba el mismo nombre, y con todos estos movimientos, quienes sufrían más eran los estudiantes de la Universidad, cuyas instalaciones se encontraban precisamente a un costado de la plaza y del mercado. Esto quiere decir que la primer plaza de toros se construyó casi enfrente de lo que hoy se conoce como la Academia de San Carlos y para ser más exactos, enfrente de lo que hoy es la cantina "El Nivel", que a su vez es el sitio donde se erigió por primera vez la Real y Pontificia Universidad de México. Así tenemos que los torneos y las fiestas caballerescas, primero se las apropiaron los conquistadores, como es lógico suponer, ya que al ser ellos los dueños de los caballos y del ganado, la diversión esencialmente se la reservaban para los caballeros españoles. Al mismo tiempo los conquistados eran utilizados como esclavos y por consecuencia lógica no eran dueños de nada. Los sobrevivientes de la Gran Tenochtitlan eran utilizados como sirvientes. Después arribaron más españoles, a los cuales se les dotó de más extensión de tierra, adquirieron y mercaron ganado con los peninsulares ya establecidos y así únicamente los torneos y las fiestas estaban reservados para ellos. Los secretos y la organización de estas festividades fueron comunicadas a través de la herencia, de tal suerte que era difícil que participaran en ellas mestizos y criollos, y por supuesto que ni imaginarse a los indígenas.

Ahora bien, es lógico establecer la hipótesis de la segregación para los indígenas, como el mismo padre Motolinía lo señala en el sentido de que para el siglo XVIII, ya muchos indios utilizaban caballos y entonces sugiere al rey que se les negase la licencia para tener animales de sillas, reservando exclusivamente este privilegio a los grandes señores, porque. "Si se hacen los indios de los caballos, muchos se van haciendo jinetes y quiéranse igualar por tiempo a los españoles", claro que esto no fue impedimento para que los naturales y los criollos saciaran su curiosidad de montar caballos y de tener a estos animales bajo el dominio de su pulso, para de esta manera enfrentar la hostilidad que se presentaba básicamente en las ciudades, y una vez que tuvieran sus caballos, trasladarlos al campo en donde aprendieron a esquivar las embestidas de todo tipo de ganado, obteniendo con toda esta experiencia, la posibilidad de una preparación que se depuro con el paso de los años. Claro es de suponer que este fenómeno se explica por el crecimiento del ganado

---

<sup>19</sup> Op.cit pag. 24

vacuno en el territorio del país, por lo cual se necesitaba del control no sólo del dueño de la hacienda, sino también de sus empleados, entre los cuales se encontraban caballerangos y jinetes. Esta necesidad, y la distancia cada vez más remota de los hechos sangrientos de la conquista, permitió que los mestizos y los indígenas empezaran a montar caballos. Aquí empieza realmente el estilo mexicano de toreo.

Un ejemplo claro de estas representaciones son los relieves de la Fuente de Acambaro, Guanajuato, en los que se observan tres pasajes de gran interés. Uno muestra el empeño de a pié, común de la época a que nos referimos, proeza típica que consistía en un enfrentamiento donde el caballero se apeaba de su caballo para el momento más adecuado descargar su espada en el cuerpo del toro, ayudándose de su capa, misma que arrojaba al toro para engañarlo; dicha suerte fue distinta a la que frecuentemente practicaba la plebe, que echaba manos de puñales. Sin embargo lo importante es destacar que el relieve de que hablamos es un elocuente muestra que indica que el arte del toreo a pié comenzaba a cobrar impulso.<sup>20</sup>

Otra escena reveladora de la Fuente de Acambaro ilustra el empleo de la desjarretadora, instrumento de corte que se dirigía contra los tendones del toro. En dicha modalidad, destacan los toreros que habían aprendido esta suerte de los conquistadores españoles. El tercer relieve muestra el instante en que un infortunado diestro, es auxiliado por otro que porta una capa.

Estos relieves son a fin de cuentas, testimonios insuperables de la influencia que empezó a tener la tauromaquia en los artesanos mexicanos.

Habría de ser durante los siglos XVII y XVIII cuando se dieron las condiciones para que el toreo de a pié apareciera con gran vigor y fuerza.

El rey Felipe V (1700 – 1746) de origen y formación francesa, comenzó a gobernar apenas alboreaba el llamado "Siglo de las Luces". Dicho monarca fue definitivamente antagónico al espectáculo taurino, fiesta sostenida primordialmente por la nobleza española, con un escenario análogo en la Nueva España.

En esta transición, y en esta condena monárquica hacia la tauromaquia, el pueblo resultó curiosamente beneficiado. Ocurrió lo que tenía que ocurrir, al ser condenada por el rey, la tauromaquia cobró un giro clandestino, y así desprovisto de un marco normativo, resucitaron elementos primitivos, suministrándole a la fiesta una mayor emoción, más

---

<sup>20</sup> El origen más aceptado del origen del toreo a pié, se explica porque cuando se toreaba a caballo, en algunas ocasiones el jinete se caía y entonces los peones lo asistían distraendo al toro.



posibilidades lúdicas, y una detonación mayor de adrenalina, como todo lo prohibido.

De la necesidad que tiene el indígena en equiparar sus necesidades con quienes lo han sometido, surgen y se desarrollan ejercicios ecuestres y campiranos a espaldas del conquistador. El trabajo en el campo para el indígena es más bondadoso y le permite superar limitaciones. También la convivencia y el paso de generaciones reduce distancias. Así el conquistado se aproxima al toreo a caballo y en consecuencia al de a pié, superando en este terreno al español.

### **1.2.2 Sor Juana Inés de la Cruz y la imagen rotunda del toro.**

Un criterio intelectual de dilatado diámetro universal como el de la monja jerónima y prestigiada poeta de su tiempo, Sor Juana Inés de la Cruz, no podía volver la espalda al matiz épico de la corrida de toros.

En un espléndido poema, nuestra querida Sor Juana, advierte que si se meditara sobre los riesgos y peligros que entraña el mar, a fin de cuentas nadie se arrojaría a explorarlo y deriva así una aguda analogía con nuestro tema taurino, pues en el espacio de un solo verso es capaz de cifrar y dibujar la sicología esencial del torero que no se detiene en reflexionar el riesgo de plantarse frente a la furia de la bestia osada.<sup>21</sup>

#### **1.2.2 D. Juan Ruiz de Alarcón, el bramido furioso y vengativo.**

Y otra figura importante y de gran relieve en el curso de la época colonial lo es el poeta Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, a quien le decían el corcovado de Taxco. El poeta, como el escultor, trabaja sobre todo la imagen, sólo que sus materiales son distintos, pero también la estructura de la sintaxis y de las oraciones precisa un modelaje, y las tres dimensiones su suscitan en la imaginación del lector y es así de alguna manera una escultura, como la escultura también es un poema a su manera. Nuestro poeta aquí tiene un hermoso poema llamado Los Toros de Alcalá, y ahí están las imágenes interesantes, elaboradas con los versos, que muestran ya la evolucionada influencia taurina tenía en la esfera del arte.

-alta cerviz, cerdosa y recogida-,  
sale furioso y vengativo brama  
y a un mancebo que ve, ciego arremete  
de la cola erizado hasta el copet

#### **1.2.3 D. Carlos Sigüenza y Góngora.**

---

<sup>21</sup> Si los riesgos del mar considerara,/ ninguno se embarcara; si antes viera/ bien su peligro, nadie se atreviera/ ni al bravo toro osado provocara./

Conviene señalar, para ubicar el comentario en su debido espacio, a don Carlos Sigüenza y Góngora (1645-1700) matemático, historiador, poeta, cosmógrafo y varón de los más ilustres que ha producido México, cuando describe una noticia taurina de sumo interés: data que el 12 de mayo de 1680, la ciudad de Querétaro celebró de manera solemne la consagración de la iglesia de nuestra señora de Guadalupe, erigida por don Juan Caballero y Osio. Este benefactor convidó a don Carlos para que atestiguará el acto. Sigüenza, emocionado escribió sus memorias que tituló *Glorias de Querétaro*, publicado en México por la imprenta de Bernardo Calderón, (1680) que se regocijó con sermones, comedias, certamen poético y corrida de toros. Sigüenza apuntó lo siguiente:

"Aun todavía le restaba a la fiesta su complemento, porque aun no había pasado el lunes y martes de la semana siguiente, en cuyas dos tardes hubo corridas de toros, cuyas circunstancias no me ha parecido justo que aquí se omitan, Fabricose el circo en la plazuela de San Francisco, siendo de D. Juan Caballero cuanta madera fue necesaria para fabricar los tablados, que se ocuparon con muy selecto concurso, descollando entre todos el que dio asiento no sólo a la Justicia Mayor, Alcaldes Ordinarios y Ministros de la Ciudad, sino toda la Congregación de los Presbíteros Seculares y a otras personas de considerable supuesto, a quienes festejó el generoso Caballero, con cuantos agasajos costosos suelen ser ordinarios en estas tardes: en una y otra consiguió la curiosidad (por la multitud que en sus haciendas posee) el que suele igual la librea de los indómitos brutos, por haber sido unos y otras de una mismo color, sin diferenciarse en las manchas, circunstancia fue esta que se arrebató los aplausos, y aunque consiguieron suficientes los rejoneadores, diestrísimos, que se desempeñaron bastante su agilidad y robustez montesina, el resto de todo se dedicó a la munificencia con que mandando D. Juan, el que ninguno de los valientes animales saliere del coso con la posesión de la vida, se distribuyeron todos en los Conventos, Hospital, cárcel, pobres y aún algunos quedaron por las calles, para que como bienes mostrencos fuesen del primero que les echase la mano. Para despejar la plaza de los cadáveres brutos, tuvo prevenido un hermoso tiro de cuatro mulas con gualdrapas, guarniciones, y cabezadas de gran ribeteadas con granzoncillos de plata que se acompañaron de plumeros, cascabeles y campanillas y que gobernaron seis lacayos con proporcionadas libreas, consiguiéndose aún en la menor de estas plausibles acciones, el que a beneficios de D. Juan Caballero se equivocase entonces Querétaro con la Mexicana Corte, supuesto que nada se echó menos de lo que en ella se practica con majestad, y con pompa, debiéndose a la libertad de un individuo solo, lo que necesitaba la solicitud de muchos para su complemento y grandeza."<sup>22</sup>

Y el autor doce años después, tras el famoso motín que ocurrió en la ciudad de México, a consecuencia de la carestía de maíz, describió el suceso con todos sus pormenores en una extensa carta de relación que

---

<sup>22</sup> Op.cit. pag. 42

dirigió a su amigo el almirante Paz, con fecha del 30 de agosto de 1692; en una parte del escrito se encuentra el siguiente comentario:

"¡Hiciéronse corridas de toros, sainete necesario en españolas fiestas. ¡Con qué acierto! ¡Con qué magnificencia! ¡Cuán majestuoso y proporcionado el uso! ¡Qué pródigamente repartidas las colaciones! ¡Qué regocijada la plebe! ¡Qué gustosos los nobles! ¡Con cuánta complacencia los Tribunales! ¡Qué alegre por todo esto nuestro buen Virrey! ¡Cuánto, oh, Dios mío, Santo y Justísimo, cuan apartados están del discurso humano tus incomprensibles y venerables juicios y cuanta verdad es la de la Escritura, que con la risa no se mezcla el llanto y que a los mayores gustos, es consiguiente el dolor!"<sup>23</sup>

Como se puede observar este ilustre mexicano no está muy de acuerdo con tales corridas de toros, en virtud del problema que se enfrenta, con las escasas cosechas que provocó una larga sequía en el agro mexicano, lo que acelera el conflicto que culminó el 8 de junio de 1692, fecha en que el pueblo ya no soportó la negligencia de las autoridades, provocando estragos al quemar el palacio virreinal. Don Carlos de Sigüenza y Góngora se armó de valor y rescató papeles que con el paso del tiempo se han convertido en históricos y los cuales en la actualidad se pueden consultar.

De tal manera que al comenzar el siglo XVIII el agotamiento del toreo en la vieja y nueva España es evidente. El papel que hasta ese momento protagonizó la nobleza, tiende a desaparecer por la forma en que Felipe V trató a la fiesta brava, y trajo como consecuencia otro fenómeno que fue calificado como el retorno del tumulto, cuando el pueblo se apoderó de las plazas para experimentar en ellas y repeler el dominio de los poderosos. La aristocracia tuvo que bajarse muy pronto del caballo, en contraste se desarrolló un movimiento popular que concluyó hacia las corridas de a pié.

Pueblo y toro van a edificar la nueva fiesta brava. Todo se va preparando para darle realce al cambio con el que la tauromaquia sumará un nuevo capítulo. Es precisamente el pueblo quien empieza por reestructurar el nuevo capítulo, del que ya no se cambiará. Es decir que ya a partir de este momento y en lo posterior se matará al toro de a pié, usando en ese tiempo estoques anchos y ya se empieza a torear con capas, o, alguna vez utilizando sombreros de alas anchas. Otro cambio importante es el de que los toreros de a pié ya no se subordinarán, ni servirán a los de a caballo, sino que más bien empieza un proceso contrario, jinete y caballo pasan a ser subsidiarios.

Los nuevos actores, muchos de ellos personajes desprovistos de fama, desplazan con acelerada rapidez a quienes alguna vez fueron

---

<sup>23</sup> Op.cit, pag. 43

protagonistas, los caballeros, quienes deseando no perder colocación, se mudan los papeles por el de “el señor de vara larga” o lo que es lo mismo: “picadores”.

Esta es la hipótesis más sólida a propósito de la evolución del toreo en América. A los toreros mexicanos los impulsa el deseo de buscar una identidad propia, labrarse como individuos diferentes de quienes los condujeron política, religiosa, moral y socialmente, durante los trescientos años que se dilató el período colonial.

En la ruta que le abrió paso a su liberación, el torero mexicano aprendió a dirigirse a sí mismo.

Encontramos evidencias en este sentido, dentro de una nutrida gama de características, ya mexicanas, que demostraron la nueva capacidad creadora, como nunca antes había ocurrido. Una de esas evoluciones se distingue en el atuendo, en el que sobre todo se matizan las jerarquías. Paulatinamente se modificó la vestimenta, se le incorporaron bandas distintivas, luego se le incrustaron aplicaciones en metal, plata y oro. Esta nueva modalidad diferenció de forma real y concreta a los protagonistas de la fiesta, a quienes poco más tarde se les denominaría “cuadrillas”.<sup>24</sup>

Rafael Landívar<sup>25</sup> hace referencia en su obra, que la salida de un “novillo indómito, corpulento, de erguida y amenazadora cabeza, y ante su lidiador, que presenta la capa en repetidas ocasiones a las persistentes arremetidas en las que hurta el cuerpo desviándose prontamente, con un rápido movimiento esquiva las cornadas mortales.” Este texto data de 1782, de tal manera que tal descripción es un testimonio del origen del toreo a pié. De este se desprende la enorme importancia de esta obra de Landívar, pues narra sorpresas reveladoras, admirado por la bravura del toro, dice:

“Mas enardecido de envenenado coraje salió el lidiador provisto de una banderilla, mientras el toro con la cabeza revuelve el lienzo y rápidamente le clava en el morrillo el penetrante hierro y ya que el astado tiene clavada una banderilla, el lidiador portando una corta lanza con los robustos brazos, le pone delante el caballo<sup>26</sup>, esparciendo la arena, salpicándola con su pezuña, tanteando las posibles maneras de embestir.”

La imagen descrita es inversa al toreo moderno, y es una buena muestra de las transformaciones que ha experimentado con el paso del tiempo. Podemos apreciar como a finales del siglo XVIII primero sé banderilleaba y después se le aplicaba la suerte de varas, a diferencia de lo que

---

<sup>24</sup> Dicha nominación ha persistido hasta nuestros días.

<sup>25</sup> Ver Landívar, Rafael S. J. *Por los campos de México*. Prólogo, versión y notas de Octavio Valdez. Segunda edición México UNAM 1973, capítulo XXVI, página 218. Biblioteca del Estudiante Mexicano.

<sup>26</sup> De este bello e inteligente animal nos ocupamos en un capítulo aparte.

acontece en la actualidad. Es posible afirmar que finalmente es el torero, que echa pié a tierra, e protagonista que al exponer más la vida, es la figura que va cobrando mayor relevancia en el tránsito de la centuria de los siglos XVIII y XIX.

### **1.3 Ganadería, su origen<sup>27</sup>**

Aunque no es materia de esta tesis indagar el origen de la profesionalización de la ganadería de bravo en México, no es difícil señalar que el arranque formal de la ganadería, en específico la crianza del toro de lidia, se da en México a partir de 1887, cuando la fiesta asume perfiles profesionales, que esencialmente se manifiesta cuando el torero cobra emolumentos por el desempeño de su talento y su valor de arriesgar la vida en los festejos taurinos.

Ya hacia 1526 hay cartas que aluden a algunas ganaderías en la Nueva España<sup>28</sup>. En ese entonces al Valle de Toluca se le conocía con el nombre de Matlalzingo, y por esos lugares habría de surgir la famosa hacienda de Atenco. Ahí se depositaron las primeras piezas de ganado y empezó a extenderse hasta llegar a Zacatecas.

Así se formaron haciendas como la de Diego Suárez de Peredo y de Don Mateo de Molina

Asimismo la vestidura experimenta cambios radicales, como se menciona líneas arriba, que es cuando las jerarquías se indican de forma elocuente con señalizaciones de oro y de plata.

Podemos empezar a concluir al respecto que lo ocurrido en el curso de la Colonia y buena parte del siglo XIX, sólo es posible verlo como la suma de esfuerzo de todos los responsables de mantener con vida al espectáculo taurino.

Este espectáculo se fundamenta en la capacidad de embestir de un toro. Tal factor impuso a los ganaderos a deslindar de su ganado los toros bravos, a proporcionarles un mejor tratamiento, con lo cual elevaba la cotización de sus cabezas. Por supuesto esta secuencia óptima, despertaba el interés de los empresarios.

### **1.4 Atmósfera de Independencia**

Así arribamos al siglo XIX, en donde diversos elementos sociales de la Nueva España ofrecían la posibilidad de la tan preciada independencia. Había caos y el tejido social se agitaba.

---

<sup>27</sup> Ver la página 16 y 17 de esta misma tesis.

<sup>28</sup> Novísima grandeza de la tauromaquia mexicana, José Francisco Coello Ugalde, Editorial Campo Bravo,, México D.F. 1999, página: 21

Ya desde finales del siglo XVIII había jugado un papel preponderante en la revolución de Francia y del mundo. Después le habría de seguir la de Estados Unidos, y se desgranó la mazorca en el continente americano con las independencias de todos los países que la integran.

Las ideas de la Revolución arrebataron el poder del rey por designio divino y lo trasladaron al pueblo y a su representante. Estas ideas sin duda también tienen que ver con el toreo de a pié, donde ya se ha visto antes era de a caballo y era por los señores feudales, en tanto que los peones lo auxiliaban en caso de caída.

A principio del siglo XIX Francia invade a España, y Napoleón entroniza a su hermano como rey de España. Ya veremos que estos trágicos sucesos le tocaron vivir a Francisco de Goya y Lucientes, mejor conocido como "Goya". Estaba pues la atmósfera propicia para que México se independizara, y así comenzó su lucha desde 1810 y la culminó en 1821. A partir de entonces se empezó a buscar una identidad propia, un perfil que nos representara ante el mundo. Aquí es interesante advertir que se volvió la vista hacia el período prehispánico para enaltecer nuestras raíces, y aquí con el toreo se hizo una burbuja pues no fue practicado por los aztecas, sencillamente porque no había toros en ese entonces en el continente, que todavía no se llamaba América. De suerte que para el toreo fue más difícil encontrar una identidad, pues donde se le viera conectaba con la Madre Patria. Pero entonces se empezaron a encontrar estilos propios de un mestizaje, de una fusión de temperamentos, del clima, de la calidad de los toros, y de ahí se empezó a fraguar un estilo mexicano.

En materia taurina se distingue un toreo un tanto relajado y asimismo una búsqueda de identidad propia. Esta necesidad encuentra cauce fértil en la combinación de elementos que dan como resultado una típica fiesta mexicana. Esa gama de combinaciones suministra, en cantidades industriales, alegría a las festividades.

Esto de que hablamos se manifestaba en que los toreros actuaban a su pleno antojo y capricho, incluso con cierta actitud de tiranía. Pero también el público intervenía con fervor en la fiesta y hasta se permitía dirigir, esta voluntad de dirigir, cancelada en el país, era posible en su diversión favorita.

Fuera de la plaza la pujanza la establecían los diferentes grupos políticos o militares. Hacia el interior de la plaza prevalecía el gozo y también una anarquía, que era producto de la situación por la que atravesaba el país. Un pueblo tenso requería una válvula de escape y en ese sentido la plaza de toros resultaba ideal. Ahí el aficionado daba libre curso a toda serie de emociones, frustraciones, miedos, celos, y en suma la impotencia de que era objeto.

Así el toreo declaraba su propia independencia por medio de los mismos militares y del pueblo, que con toda conciencia imprimen a la fiesta taurina un espíritu dominante, salpicado de emociones, invenciones, rituales de gallardía y renovaciones, con la necesidad insaciable de trascender.

El desarrollo de esta trama social ocurrió en el territorio de lo taurino, espacio suficiente, para trasladarlo de la plaza hacia el campo y retornarlo de nuevo a la plaza, renovado, enriquecido por esa comunicación de ida y vuelta, esa ósmosis vital que encontró nuevas vertientes al regarse por los diferentes rincones de la provincia mexicana, donde la fiesta como espectáculo portentoso se arraigó definitivamente y de este tejido surgieron infinidad de toreros y matadores cuyas hazañas en el ruedo conocemos gracias a las crónicas que han quedado grabadas en palabras para la posteridad.

## **1.5 Arquetipos de toreros mexicanos**

Así llegamos a identificar a tres toreros que se convirtieron por su gallardía y talento en figuras verdaderamente tutelares en el horizonte escarlata de la tauromaquia: Manuel Bravo, Andrés Chávez y por supuesto a Don Ponciano Díaz.

### **1.5.1 Manuel Bravo**

Manuel Bravo fue primer espada en México. Entre los años de 1825 y 1835 cobró una enorme popularidad en la ciudad de México. Realizó un viaje a Cuba y ahí logró persuadir a Bernardo Gaviño para que viniera a calar su suerte de torero a la Plaza de San Pablo en la capital Azteca.

### **1.5.2 Andrés Chávez**

Andrés Chávez por su parte nació en la capital de Puebla y actuó con regularidad a mediados del siglo XIX. Estuvo con Bernardo Gaviño en 1844 y en 1851 ya era muy conocido. Fue contratado para torear en la Ciudad de México, justamente en la Plaza de San Pablo, y los programas ofrecían que debía matar a un toro, estando hincado en el suelo.

El primero de febrero de 1852, en la ya referida Plaza de San Pablo, se anunciaba que debía matar a un toro, estando él sentado en la silla, después de haberle clavado al animal varios pares de banderillas. Luego estuvo varios años con Mariano González Y Pablo Mendoza, hasta que en 1860 formó su propia cuadrilla y empezó a actuar de primer espada, sobre todo en Puebla, durante algún tiempo.

### **1.5.3 Ponciano Díaz**

Y de Ponciano Díaz, cuyo nombre completo era Ponciano Díaz Salinas, se puede escribir que fue el único torero mexicano que en el transcurrir de los últimos años del siglo XIX, pudo y consiguió reducir la popularidad de los toreros españoles.

Ponciano Díaz, como se le conoció, nació el 19 de noviembre de 1856, en la famosa Hacienda de San Mateo Atenco. Fue hijo de Guadalupe Albino Díaz González y de María de Jesús Salinas. A temprana edad Ponciano se dedicó a tareas y trabajos campiranos, propios de su edad y con el paso del tiempo se aficionó a la fiesta brava, honrándose por primera vez con la vestimenta de luces el primero de enero de 1877, en Santiago Tianguistengo. Sus primeros maestros en el arte de la tauromaquia fueron su padre, el diestro español Bernardo Gaviño, Tomás Hernández y José María Hernández.

Fue un hábil charro; era diestro con la reata y como jinete, a tal punto que se hizo caballerango, hombre de confianza del dueño de la ganadería de Atenco, el señor Rafael Barbosa Arzate, por lo tanto gozaba de ciertos privilegios. Se hizo así hábil en el manejo de los toros y los caballos, desarrolló un especial sentido y pericia para descifrar en el acto la conducta de los animales. Muchas de sus habilidades naturalmente las puso en práctica en los ruedos donde se presentaba, para delicia de los asistentes.

Se hizo imprescindible en los carteles de las ferias nacionales. Se le contrató para inaugurar la Plaza del Huizachal, un día primero de mayo. Fue un matador que era invitado a torear hasta en los lugares más recónditos del país. También expuso sus facultades taurinas en plazas del extranjero. En diciembre de 1884 realizó una faena en Nueva Orleans. Posteriormente viajó a España y ahí toreó en Madrid, en el puerto de Santa María y Sevilla.

Precisamente en Madrid es donde toma la alternativa de matador de toros de manos de Salvador Sánchez "Frascuero" y como testigo Rafael Guerra "Guerrita", con ganado del Duque de Varagüa y de Orozco. También se sabe que realizó una presentación en una Plaza de Portugal, en Porto de Villafranca de Xira. Por último ese mismo año toreó en la Habana, en Cuba, en la Plaza de Carlos III.

Ponciano Díaz, al viajar a España, exportó de alguna manera los paradigmas del toreo que se labraron en México. Resultaron novedosas en Europa. De todo ello se enteraba el público de la capital mexicana por los periódicos y revistas de la época, en enero de 1888.

Nunca alternó con Luis Mazzantini, salvo en un jaripeo privado, cinco días después de la inauguración de un coso. En la tarde de estreno Joaquín de



la Cantolla y Rico, apasionado poncianista, descendió al centro del redondel a bordo de su globo aerostático, con el propósito de abrazar a su ídolo. En la plaza que se presentaba Ponciano Díaz despertaba el alboroto de las multitudes aficionadas a la fiesta del toro. Podemos concluir que Ponciano Díaz se constituyó en el diestro más representativo de la tauromaquia nacional. Supo combinar sellos propios de identidad con los ya aceptados desde tiempos de Bernardo Gaviño. Vestía de luces y mataba al volapié y hasta recibiendo, pero siempre luchó por mantener lo mejor de su formación como torero mexicano, a pesar de cierta campaña periodística pro hispánica que le diezmo la popularidad, que ya no recuperaría jamás. Fue dueño de enorme carisma y naturalmente se convirtió en el mandón de su época. Representó el paradigma del genio artista que supera todas las adversidades.

Quizá valdrá la pena reiterar, que no obstante no ser el tema de la presente tesis abordar tan profundamente la vida y desarrollo de los toreros de la época, tampoco podemos ignorar la suprema importancia que tiene el hacerles una mención digna de su talento, pues fueron ellos también, quienes con su actitud gallarda enardecieron e inspiraron a los artistas plásticos. Sus desplantes de diestros en el redondel fueron capturados en los carteles, y ahí se encuentra decididamente la semilla del desarrollo artístico hasta culminar en las grandes expresiones de la escultura, cuyas piezas solemnizan y dan una característica inconfundible a las grandes plazas en España y en México.

Hasta aquí dejamos el aspecto histórico de la tauromaquia, consideramos que se han señalado los aspectos más relevantes de su evolución, particularmente en nuestro país. Ahora nos corresponde seguir adelante en este trabajo de tesis con lo que ha representado la portentosa imagen del toro en las diferentes culturas de la historia de la civilización y la influencia que esta magnífica bestia ha tenido en la imaginación estética y artística del ser humano.

**CAPITULO II**  
**LA IMAGEN DEL TORO COMO SÍMBOLO**  
**ARTÍSTICO**

## 2.1. Las Cuevas de Altamira

El descubrimiento del portento sepultado en las cavernas de Altamira, fue estrictamente providencial.<sup>1</sup> Incluso ya develado el prodigio, los padres de la ciencia demoraron treinta años en reconocerlo. Vale la pena dedicar unas líneas para reconstruir esta anécdota que revolucionó la percepción que hasta entonces se tenía sobre las culturas paleolíticas.<sup>2</sup>

Todo comenzó con la detonación de unos barrenos en unas ásperas laderas de unos terrenos que pertenecían al Santanderino don Marcelino Sáinz de Sautuola. El hecho ocurrió en el año de 1868 y en un principio se le denominó "Cueva de Juan Montero". Había que inclinar el cuerpo para explorar el interior de las cuevas, con la espalda en posición paralela al techo. Cuando don Marcelino estuvo seguro que no eran peligrosas, se permitió realizar una visita acompañado de su pequeña hija María de tan sólo ocho años de edad. La niña pudo entrar y caminar en posición completamente vertical, y no sólo eso, sino que pudo además alzar la cabeza hacia el techo y con el auxilio del resplandor de una antorcha, descubrir entonces el dibujo magistral de unos bisontes. Esto ocurrió en el año de 1879.

Don Marcelino distinguió rápido que se trataba de un descubrimiento de implicaciones antropológicas sin precedente en la ciencia de su tiempo. En colaboración con el profesor Vilanova divulgó la autenticidad de estas pinturas. En un principio los científicos adoptaron una franca posición de escepticismo y atribuyeron la realización de tales pinturas a la broma de algunos artistas. El especialista francés M. De Cartailhac rechazó la autenticidad de tales pinturas y en el terreno de lo práctico capitaneó la oposición más obstinada contra las afirmaciones y los testimonios del cantabro descubridor. El argumento que el científico francés oponía a la evidencia, era el de que la belleza de la composición de las líneas de aquellos dibujos, era imposible atribuirla a una actividad artística de los cazadores del paleolítico.<sup>3</sup>

La polémica desatada fue en verdad muy encendida. No obstante la recia y compacta incredulidad de los científicos europeos, las pruebas y las razones esgrimidas tanto por don Marcelino Sáinz, como por el profesor Vilanova, terminaron por abrirse paso en el seno de los congresos y las academias.

Coincidió que hacia el año de 1901, se descubrieron las cuevas de Font de Gaume y Combarelles (Les eyzies, Dordoña) donde se descubrieron análogas realizaciones del arte rupestre prehistórico. Además se

---

<sup>1</sup> Las entradas de las cavernas accidentalmente fueron develadas por la detonación de barrenos.

<sup>2</sup> Culminarían estos descubrimientos con la hipótesis de un colapso ecológico que destruyó culturas altamente desarrolladas hace 16 mil años.

<sup>3</sup> Este argumento se resolvería con el estudio de laboratorio de la capa estalagmítica y la hipótesis de una cultura evolucionada en la Edad de Piedra.

aplicaron pruebas de laboratorio a los sedimentos de tierra y éstas arrojaron resultados de fechas tan remotas como las que corresponden al período paleolítico. Cartailhac se doblega y termina por reconocer con humildad gala su equivocación.

A Don Marcelino Sáinz de Sautuola ya no le alcanzó el tiempo para disculpar al detractor de sus teorías, pues lo alcanzó la rotundidad de la muerte, antes de que se aclarara la verdad de su descubrimiento. Arrepentido el profesor francés, siempre que tenía ocasión de pasar por Altamira, antes de realizar cualquier otra cosa, pasaba a saludar a doña María de Sautuola, la hija del célebre caballero montañés; aquella niña que un día de verano, asombrada, señaló a su padre las pinturas de bisontes, trazadas en el techo de la caverna.

Este descubrimiento de que hemos hablado ahora, revolucionó radicalmente los criterios que hasta entonces se tenía sobre el grado cultural alcanzado por los hombres del paleolítico. Así quedó revelada una sensibilidad que sólo podía ser resultado de un pleno desarrollo artístico. Del resultado de otra polémica todavía más profunda, quedó descartada la teoría de propósitos mágicos para favorecer la cacería de las reses, ya que para los fines de la mera hechicería hubiese bastado un trazo tosco.<sup>4</sup> En tanto que lo sublime de las pinturas en el interior de las cuevas de Altamira, abrieron toda una posibilidad de suponer una cultura paleolítica que alcanzó un gran desarrollo cultura, incluso una espléndida civilización que existió hace aproximadamente 14 mil años y que desapareció de la faz de la tierra por algún colapso ecológico.

Otra tesis interesante que se derivó de los descubrimientos de Altamira, además de la confirmación de la figura del toro y su gravitación central en la imaginación humana, también fue la de advertir la facultad de persistencia en el tiempo del factor estético en las creaciones artísticas. Estas muestras pictóricas encontradas y también los utensilios desenterrados, no son testimonios de la vida ordinaria del hombre paleolítico, son muestras más bien de su actividad creadora y artística.<sup>5</sup> Así pues comprendemos mejor que uno de los impulsos más fuertes de la actividad creativa, de los escultores en lo particular, es el de encontrar el material imperecedero y luego tributar toda la destreza de la ejecución que sea el equivalente a una bendición que garantice su triunfo frente al todopoderoso olvido.

De suerte que el fenómeno estético artístico que esta tesis analiza, el de la influencia de la tauromaquia en las artes plásticas, particularmente en la escultura, advierte ahora, que esta influencia de la poderosa figura del toro en la sensibilidad de los artistas, data de fechas tan remotas como

---

<sup>4</sup> Ver de nuevo a Will Durant, Nuestra Herencia Oriental, editorial Sudamericana 1952, páginas 145-148.

<sup>5</sup> Sin mencionar la corriente aceptada de que primero fue la escultura, luego el relieve y por último la pintura. La pintura es una escultura con una dimensión menos.

las que circunscriben al hombre del Cro- magnon y lo impresionante luego entonces es la persistencia de esa pasión a través de tantos y tantos miles de años. Los dibujos que como ya señalamos se remontan a catorce mil ó 16 mil años, se destacan sobre todo en los techos de las cuevas; representan toros, ciervos, jabalíes, caballos. Fueron realizados con pinturas ocres naturales, de rojo color sangre y contorneadas en negro. La longitud total de la cueva es de aproximadamente 270 metros y por supuesto que se trata de un trazado irregular, consta de un vestíbulo y una galería, pero la sala lateral que contiene las mejores pinturas está a tan sólo 30 metros de la entrada y son dimensiones son de 18 metros de largo, 9 de ancho y de 1,1 a 2,65 metros de altura. Ofrecen sus techos y paredes representaciones de caballos y bisontes, una cierva, un jabalí, en rojo, en negro y ocre. En el resto de la galería rupestre existen otros grabados y pinturas, aunque en menor proporción; consisten principalmente en figuras de animales, pintadas en negro o grabadas, y líneas y signos diversos. El pintor se sirvió de las partes más salientes del recinto para hacer una especie de modelado en las figuras y darles relieve y bulto.

Los útiles de piedra, hueso o asta encontrados en el vestíbulo, que fue empleado como lugar de habitación, procede sobre todo de las capas correspondientes al solutrense superior y al Magdaleniense inferior. En el Magdaleniense medio se derrumbó parte de la bóveda, y en esta etapa la cueva sería abandonada.

La mayoría de las representaciones del arte rupestre cubren el techo del gran salón próximo a la entrada. Allí se han reconocido múltiples figuras, la mayoría de ellas policromadas, predominando las reproducciones de bisontes en diversas actitudes, que se intentó expresar con mayor relieve ajustándolas a las protuberancias de la roca. Merecen destacarse además dos jabalíes, una gran cierva de 2.12 metros de longitud, varias manos y ocho antropomorfos grabados. Los colores más usados fueron el negro, el rojo, el amarillo, el pardo y algún tono violáceo.

Las pinturas pertenecen a los periodos solutrense y Magdaleniense antiguo y son representaciones de un vigor y movimiento de un sorprendente acabado. El artista Juan Miró, comentaría algún día con respecto a estas pinturas: "El arte está en decadencia desde las cuevas de Altamira."<sup>6</sup>

El conjunto de 70 grabados incisos sobre roca y casi 100 figuras pintadas impresiona por el vivo realismo de figuras espléndidas de toros, cuervos, jabalíes y caballos. Los críticos coinciden en que lo que aporta más valor al arte rupestre representado en las cuevas de Altamira, es ese carácter verdaderamente extraordinario de su juego de policromía. Las pinturas de

---

<sup>6</sup> Fue una de las cosas o aspectos que se comentaron generalizadamente, que desde Altamira la evolución del arte se había estancado.

Altamira pueden ser consideradas como la conquista más espléndida, culturalmente hablando, de la llamada época Paleolítica.

Asimismo no podemos despedirnos de esta sección comentando que también el toro, cargado de misterio y significado, lo tenemos en una cabeza de pitón, constituyendo una consecuencia más de las representaciones francesas de la Rotonda de los Toros en Lascaux, Borgoña.

## 2.2 Creta

La figura ancestral del toro está fuertemente vinculada con el segundo signo zodiacal, el Tauro. Ahora bien, basta asomarse a la trama de la mitología cretense para darnos cuenta de la especial relevancia que reviste al toro como una figura sagrada al que por medio de sus artes, Poseidón arrancó de las entrañas del mar, como un prodigio dedicado al rey Minos, que precisamente le había pedido efectuar un portento con el propósito de que sus conciudadanos lo eligieran rey.

Ocurrió que el rey Minos quedó a tal grado impresionado con la figura del toro que Poseidón había hecho brotar de la espuma de las aguas del mar, un espléndido ejemplar, que prácticamente lo confiscó y lo integró tranquilamente a sus rebaños. Poseidón tomó el hecho como un despojo traicionero, y se puso a urdir una venganza que verdaderamente ocasionara el arrepentimiento en Minos. De nueva cuenta mediante sus artes, despertó en la esposa del monarca, que se llamaba Pasifae, una pasión sin frenos hacia el toro. De esta pasión arrebatada se engendró al Minotauro, un ser fabuloso con cuerpo de hombre y cabeza de toro, que deambuló por la isla de Creta, hasta que Heracles lo sometió y lo trasladó a Micenas<sup>7</sup>. Liberado y siguiendo órdenes de Euricles llegó a Maratón<sup>8</sup>, y en el ático, donde fue capturado y finalmente aniquilado por el joven Teseo, que así se constituyó en uno de los héroes que descansa en el panteón. Fue hijo de Egeo y rey de Atenas. Es un personaje que está construido entre la historia y la leyenda, cuyos esfuerzos registran más de una analogía con los trabajos de Heracles. Teseo da muerte al Minotauro<sup>9</sup> y después la siguiente proeza consiste en resolver el laberinto y encontrar la salida, lo cual consigue gracias a que la ingeniosa hija de Minos, Ariadna, le proporcionó un ovillo de hilo, y el héroe lo fue desenredando para no extraviarse en el retorno.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Antigua ciudad de la Argolida, la mitología cuenta que en ella reinó Agamenón. La cultura micénica es estimada como anterior a la griega.

<sup>8</sup> Aldea de Ática.

<sup>9</sup> En un fabuloso texto de Julio Cortázar que él refiere en una entrevista con la televisión española, el autor argentino invierte el mito y en realidad Teseo es el agente fachista del monarca que va a matar al poeta, que es el Minotauro.

<sup>10</sup> El hilo de Ariadna es una sutil alegoría de la facultad de memoria y razonamiento en la naturaleza humana.

Como ya dijimos en líneas anteriores, la leyenda griega cuenta que tras inspirar el toro un desasosegada pasión en la reina Pasifae, mujer de Minos, madre de Andrógeno, de Ariadna y de Fedra, le fue asignada a Dédalo la empresa arquitectónica de construir un laberinto en Creta, un laberinto que fuese inexpugnable, y donde el que entrase se perdiese. En ese laberinto fue encerrado el Minotauro, para evitar la afrenta pública al rey Minos. Como se desencadenaron las maldiciones, Pasifae también le prodigó una a su marido que consistió en que todas las mujeres que se unieran a él, perecerían devoradas por serpientes.

En un pintura de un mural de Pompeya, ciudad antigua de Campania, al pié del Vesubio, aparece Pasifae, sentada con Climde y ante ella Dédalo y la ternera de madera utilizada.

En la mitología clásica: el toro aparece unido al continente europeo, precisamente como la encarnación de Zeus para seducir a Europa. Zeus enamorado y que es el principal dios de la mitología griega, que pasó ser el Júpiter de los romanos, de esta muchacha hermosa llamada Europa. El sensual dios se enamora de ella tras descubrirla bañándose con otras doncellas en la playa de Sidón, ciudad antigua de Fenicia, o de Tiro. Arrebatado por la pasión el dios enamorado se transformó en toro. Uno de los mejores narradores de este encuentro es Ovidio, el poeta latino en Sulmona, autor del "El arte de amar", en cuyos versos se expone delicada y apasionadamente la ciencia del amor, y "La Metamorfosis", que se las estima como La Biblia en los asuntos mitológicos.

Y sucedió lo que tenía que suceder, la bella Europa al descubrir a un toro tan extraordinario, poblado de músculos de una rotundidad sin precedente, ella, que es la hija de Agenar, en un principio no se atreve a tocarlo, pero más tarde ante la calculada mansedumbre del animal frente a ella, toma confianza y traviesa le ornamenta con flores los cuernos. El tremendo fuego amoroso del dios Zeus, por lo pronto se contiene y se contenta con solo lamerle las manos. Después habrá de gozar infinitamente con la caricia de las manos femeninas de ella. Finalmente Europa ya confiada se monta en el lomo del noble animal, el cual avanza lentamente hacia la orilla del mar, pero paulatinamente se adentra hacia las profundidades y de pronto se deja ir. Europa asustada, nerviosa, tiembla, grita, llora, pero ya nadie puede escucharla. Así desaparecen empujados por la fuerza de los vientos, pero el toro naturalmente no se hunde, sino que la conduce, a la Isla de Creta, y de esta unión nacen tres hijos que aumentan la población mitológica griega.

El poeta cubano Lezama Lima en un espléndido ensayo observa que el toro representa al poema que se ha dejado seducir y camina aparentemente tranquilo hacia las profundidades del mar, para luego

explotar en posibilidades que no pueden ser sujetadas con las meras palabras.<sup>11</sup>

Observemos en esta leyenda de un dios transformado en un espléndido animal que seduce a una doncella, toda la implicación de erotismo viril cifrado en la figura del toro, que es uno de los elementos que en la escultura moderna y en la de todos los tiempos se ha manifestado en distintas intensidades, pero que luego entonces es un elemento preponderantemente presente en las ejecuciones escultóricas de toros de lidia.

Entre las doce "Metopas" que representan los trabajos de Hércules. La del toro de Creta es la más próxima al **frontis** occidental. El poderoso animal había emergido de las aguas del mar, y Minos que había prometido sacrificarlo para el dios del mar aquel portento que brotara de las olas, no tuvo el valor de liquidar aquel hermoso ejemplar, y trató de resolverlo mediante el ardid clásico de sustituirlo mediante otro toro. Poseidón sin embargo advirtió la argucia y se le desató la cólera y en un arrebato de respuesta hizo que el animal enloqueciera. Así fue como le tocó a Hércules, por orden de Euristeo, la ardua misión de capturarlo y someterlo vivo. En esta pieza se puede observar la masa arrolladora del toro que señala una poderosa diagonal, que domina la composición en general, además se destaca el cuerpo del héroe, que crea una diagonal opuesta. La figura de Hércules tiene sus músculos en radical tensión debido al esfuerzo por arrastrar a la fiera con la cuerda o reata que le perfora la nariz. En esta suprema tensión del esfuerzo heroico también el cuerpo portentoso de Hércules se contorsiona en una estructura antagonista, formada por la cabeza vuelta hacia atrás y por la espalda encorvada, por la flexión de las piernas en la dirección del movimiento, la masa compacta del animal contrasta con el agudo dolor humano de Hércules, con la insistente evidencia de su estructura anatómica, sobre la que se detiene la luz y se fragmenta.

El toro blanco entonces fue transformado en una constelación, figurando entre los signos del zodiaco (que es la zona circular de la esfera terrestre por cuyo centro pasa la eclíptica y que contiene las doce constelaciones que parece recorrer el sol en el segmento de un año).

El origen del juego taurino, de la rivalidad en el campo de lo lúdico, un juego que se goza y se disfruta, continúan aún en una larga polémica donde las hipótesis y conclusiones en contradicción con la existencia del toro, esto es que mientras unos piensan en el toro como símbolo plástico, como eterno masculino, ciñéndose a su participación en la lidia, se plantea que todas las suertes no son más que la estilización del eterno

---

<sup>11</sup> El poeta y la crítica, grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos  
Universidad autónoma de México, poemas y ensayos. México 1998.



encuentro de dos seres, por una parte del vehemente impulso dionisiaco y por el otro de la técnica de esquivar la embestida del bruto. Reconocemos en el prestigio un tanto mítico del toro, en las viejas y remotas edades un claro simbolismo de virilidad, atento sólo a los anchos horizontes, desdeñoso de frágiles presas, recto y feroz en el ataque, dispuesto como el hombre, a padecer y sufrir los mismos engaños y a caer en las mismas trampas, y así en la misma plaza, frenético de libertad corre por el ruedo triunfal, sobre un sol. El principio es solo un simulacro de burla lo que se persigue, la punta del capote a ras de la tierra, y para poder correr mejor el hombre se esconde enseguida tras la barrera, asustado de lo que bien podríamos llamar la colérica serenidad del animal. Después la provocación es directa, y a la entrega del toro o en su pasión corresponde al torero cultivado, minando los arrebatos de su rival, persuadiéndolo de su inanidad y sometiéndole a fuerza de gracias esquivas. En ese momento es cuando aparece la carne anónima de los caballos, fiel a la ley de la víctima. Aquí es donde se reestablece la confianza del animal herido, sacia de alguna manera su instinto demoledor, ya que es aquí en donde hace contacto físico con su adversario.

También puede pensarse que las corridas de toros no son sino la consecuencia final de los antiguos juegos de toros que se celebraban en la antigua Creta. Como quedó ya debidamente aclarado en líneas arriba, en el segundo milenio antes de Jesucristo, los atletas tenían que apoyarse en los cuernos de los toros para esquivar su embestida, saltando enseguida hacia el lomo, cayendo detrás del animal. Un segundo atleta los auxiliaba en esta suerte, ayudándole a levantarse y de esa forma concluye esta suerte.

### **2.3 Grecia y el Minotauro**

Otro ejemplo extraordinario que sirve para ilustrar la presente tesis son tanto la época helenística como la romana. En Grecia los juegos de toros estaban muy extendidos, principalmente en el Asia menor y Tesalia; asisten a estos festejos escritores de la corte imperial. Estos juegos fueron conocidos en Grecia como Tauro Rathapsea, pero no existe ningún dato mediante el cual se pueda decir que el toro existió en esa época en la Península Ibérica. Con la documentación que se cuenta podemos expresar que el origen de la fiesta brava se localiza en Tesalia, pero también pudieron ser tan sólo una variante de los juegos cretenses, en los que también los atletas, esta vez convertidos en jinetes, saltaban sobre toros, sujetándolos por los cuernos e intentando de esta forma derribarlos torciéndoles el cuello.

Las muestras plásticas de esta época así lo demuestran, puede ser de Asia Menor, en algunas monedas de Tesalia, aparece la figura del Toro, así como en otras localidades de la región existen vestigios semejantes.

Estos juegos del toro aparecían generalmente ligados al culto de determinadas deidades, así ocurría por ejemplo en la mitología griega con Poseidón en Efeso y Ancyra, con luchas y carreras, o los dedicados a Zeus en la ciudad de Larisa.

Cabe señalar que de estas corridas o juegos de toros, también había una modalidad que consistía en una variedad de cacería con redes, como las escenas que se representan en los vasos de Vaño, cuya manufactura data del año 1500 a. de C., en ellos se pueden observar la forma en que se alancea a un corpulento toro en la montaña. En Italia, por ejemplo, los juegos de toros se celebraban desde muy antaño, ya que los Etruscos tenían juegos en los que participaban toros; son vasos de cerámica etrusca, fechado en el siglo VI a. de C; sobre el vientre del vaso se presenta a un grupo de jóvenes que sujetaban a los toros.

Esta recia y viril actividad lúdica de las cacerías de toros en el mundo antiguo, las encontramos en diversos puntos del mediterráneo de las cuales Julio César realiza una descripción:

“En tercer lugar está la familia de los llamados uros, éstos son del tamaño un poco inferior a los elefantes, de aspecto y de color y de forma similar al toro, su fuerza es grande, así como su velocidad, y no se apiadaban del hombre o bestia a la que le echaba la vista encima.”

A estos animales los matan, básicamente como alimento, y también los capturan afanosamente con trampas; de jóvenes que se endurecen con éste trabajo y se ejerciten en este género de caza, y quienes matan a un mayor número de ellos (trayendo) llevando ante el público los cuernos como testimonio, adquieren gran gloria, pero estos animales no pueden acostumbrarse a los hombres ni a ser domesticados, excepto cuando estos están muy pequeños. El tamaño, forma y aspecto de los cuernos difiere mucho al de los bueyes, una vez que son conseguidos estos, ya que el obtenerlos es causa de mucha dificultad, éstos son recubiertos de plata, y se utilizan de adorno en los banquetes.

Otro testimonio de la caza de éstos animales son descritos por Pausanias (príncipe lacedonio vencedor de platea 479 a. de C.) en el siglo II; Relata que. “Éstos toros son los animales más difíciles de coger vivos, pues no hay redes que resistan el empuje. Y se cazan de la siguiente manera: cuando los cazadores hallan un lugar inclinado por todas partes hasta formar una hoya, le rodean con una fuerte empalizada;

Posteriormente la parte inclinada y el relleno que hay en lo más alto, las cubren con pieles de buey recién desollado, y si no las tienen, usan pieles viejas hechas resbaladizas con aceite. Después, los más diestros jinetes acosan a los toros hasta el lugar, así los toros resbalan en las primeras pieles y caen rodando por la pendiente hasta el fondo.

En el arte Minoico la figura del toro aparece con un carácter de mayor simbología y como representación en las fiestas, tal y como ocurre en el llamado fresco de la tauromaquia del Museo de Heraclion en Creta. Los hombres tomándose de los toros por las astas, lo que encontramos en un vaso de barro en forma de toro del mismo museo donde también se exponen "toros y acróbatas".

Las representaciones del toro, formando parte de la historia clásica, será más frecuentes en el mundo romano, pero hay que señalar dos antecedentes en el arte griego, "Teseo matando al Minotauro", secuencia que aparece en un vaso griego y los toros de Gerión" en la célebre "Autora de Gerión" ambas obras se encuentran en la Biblioteca Nacional de París.

En la cultura romana, tenemos que con la república primero y más tarde el imperio, los festejos llevados a cabo en los anfiteatros romanos, con el toro como protagonista, se generaliza que fue César quien autorizó oficialmente los espectáculos taurinos. Pero en la historia augusta, lo que da mayor número de detalles sobre estas corridas, que no sólo se llevaron en la metrópoli, sino que se organizaron en diversos puntos del imperio, como puede comprobarse en las actas de Potonio y de los mártires de Lyon, de las que se desprende que los toros también se utilizaron para atormentar y matar a cristianos, en las que la escena más común era ver agonizar a los cristianos heridos por las fieras embestidas del toro.

Especial expresionismo tiene un mosaico de Alemania hallado en Bad Kreuzmach y que data de aproximadamente 250 a. de C. En él podemos apreciar la figura de un toro vencido por los cuartos traseros, con una pieza clavada en lo alto del morrillo y ante el que se presenta una figura masculina con un paño en su mano derecha, pudiendo ser esta quizá la representación más antigua, en el sentido de anuncio, de lo que a la postre se observa como lidia de toros bravos.

En un sarcófago de finales del siglo II, decorado en escenas alusivas a los trabajos de Heracles, y que se conserva en la galería Borghese de Roma, presenta a tres gladiadores alcanzando a un toro, a un león y a un leopardo, que anteriormente se encuentra adornando la decoración de un edificio, situado a la derecha del templo de Júpiter capitolino, recordando un festejo organizado por el emperador Marco Aurelio y así se tienen abundantes noticias sobre festejos en los que el toro cobra un papel preponderante, dándose así la circunstancia del toreo de origen hispano. Entre las narraciones se tienen referentes de enfrentamientos con leones, elefantes, panteras, osos, etcétera.

La mitología vuelve a estar presente en obras del arte romano como el célebre "Toro de Farnesio" de Apolonio de Tralles en el Museo de Nápoles, o la Estela de Zeus Olivos, donde la suprema divinidad del paganismo clásico aparece rodeado de toros, y que se puede apreciar en

el Museo de Estambul, así como la escena de Hércules rivalizando con el toro de Gerión, en el Museo Arqueológico de Madrid.

### **2.3.1 La Figura del Toro en los pueblos primitivos de España.**

Tienen una importante evolución, así nos encontramos que en las islas Baleares, el culto al toro dejó una serie de muestras escultórica entre las que destacan las tres cabezas de bronce halladas en Casting y que hoy se encuentran en el museo Arqueológico Nacional de España.

En antagonismo con las tesis mantenidas hasta ahora sobre su cronología, que las situaba en épocas prehistóricas, ya en la etapa Helenística-romana, de acuerdo a la calidad de los bronce y a su técnica en la fundición, delata que pudieron pertenecer al siglo I a de. C. Las dimensiones de esas cabezas llegan hasta el medio metro, salvo la cabeza del novillo que es algo menor, y que poseen un gran naturalismo y estilizada factura. Resulta ser que estas cabezas son de las más bellas creaciones del bronce mediterráneo. El volumen de la cabeza taurina aparece modelado en planos sobrios y lisos de gran simplicidad en el plano expresivo, el novillo fuerte, elocuentes los pliegues que rodean el área de los ojos, los altos cuernos reflejan incluso un perfil semejante al de la lira. Se hallan plasmadas en planos u líneas esenciales de masas con una gran concentración de fuerza y energía, son decididamente volúmenes rotundos.

El culto al toro en este siglo anterior a nuestra Era, es bastante peculiar y sin duda denota influencias directas de las tradiciones cretenses.

Otras cabezas de toro que aparecen al extremo de un astil se encuentran en el Museo de Barcelona, pero independientemente de estas cabezas completas de bronce ibérico, como los conservados en el museo Arqueológico Nacional de Madrid, España, también es importante señalar con especial énfasis al Toro de Azalia, encontrado en la misma localidad, y que decididamente corresponde a la época denominada bronce ibérico del período romano.

Estas espléndidas esculturas definitivamente son un testimonio indeleble del el culto que practicaron los pueblos antiguos a la figura del toro, admiración por cierto, que no se ha reducido un ápice con el tránsito de los siglos, y de aquí la importancia de las distintas manifestaciones artísticas, particularmente en la escultura con las que el ser humano ha expresado esa admiración. Su origen sigue resultando muy polémico, pero la idea más aceptada es que datan del siglo IV a. de C.

En el poblado de los Coyotes, del que han llegado hasta nuestros días tres ejemplares, el poblado fue destruido posiblemente hacia el año 220 de nuestra Era. Encontramos que las piezas más celebres son los de Guisando, cuya creación hay quienes datan hacia el siglo III a. de C.

Encontramos que el conjunto más numeroso es el citado de Guisando, del que justamente hace mención Federico García Lorca en el Manto a la muerte de de Ignacio Sánchez Mejía. Además se han desarrollado otras teorías en torno a estas figuras, suponen que no son más que signos totémicos, genios protectores del ganado, no indican la señalización de alguna frontera, ni algún tipo o género de emblema de alguna tribu. Es muy posible entonces que no se hayan elaborado con el propósito de significar la idea de genios o divinidades, es más probable que respondan al propósito de tributar un voto a sus figuras tutelares, una ofrenda de esfuerzo y arte que siempre han apetecido los dioses.

Estas esculturas de toro, no provienen, como muchos suponen de las Esfinges y animales de Levante y del sur de España entre otras razones porque éstas, en la mayoría de los ejemplares, son posteriores a las célticas; además sus características definitivamente responden a percepciones religiosas distintas; más bien cuando las esculturas corresponden a genios con una significación religiosa sustantiva, están adheridas a los santuarios de determinadas divinidades, en tanto que estas esculturas de que hablamos más bien se erigen con independencia, en pleno campo o en los circuitos cercanos donde se realizaban las hecatombes para saciar el apetito infinito de los dioses.

Hemos explorado ya las dimensiones más relevantes de la historia donde la figura del toro ha desempeñado un papel preponderante. Para todo escultor este aspecto es fundamental, sencillamente no puede prescindir de él porque a través de este estudio también estamos asomándonos al interés que otras culturas tuvieron por la magnífica figura que aquí nos interesa. Un filamento muy sencillo nos puede revelar el linaje artístico que tenemos con los escultores cretenses. Nos seguimos con Goya, que con más elocuencia reproduce la decadencia española, y con su arte aporta un nuevo impulso a la tauromaquia. Esto es muy interesante porque de la España imperial ya no quedan ni las castañuelas, en cambio su fiesta característica, la de la corrida de toros, persiste hasta nuestros días. Aquella España fue la que llegó a América y con ella todas sus costumbres. La corrida de toros es así un testimonio del temperamento de una nación que dominó el mundo como ahora lo hacen los estadounidenses o gringos, guardada toda proporción, por supuesto. Al decir esto no estamos realizando una apología gratuita ni licenciosa por la tauromaquia, esa discusión no está aquí tratada ni es del interés de la presente obra. Al enfatizar el fenómeno artístico de la tauromaquia estamos señalando los puntos álgidos que necesariamente le tienen que despertar un profundo interés a todo artista. Muchos artistas plásticos notables experimentan esta fascinación por la corrida de toros de manera meramente inconsciente. No fue el caso de Goya y esa es su importancia, y es tan grande su influencia que las características de su obra prácticamente se eslabonan con lo mejor de toda la tradición histórica y con ello de alguna manera apuntamos de nueva cuenta con nuestro

primer capítulo, donde hemos designado a la Edad Media como el vértice de la tauromaquia.

Así podemos distinguir de inmediato que la influencia de la tauromaquia en las artes plásticas ha sido permanente y no sólo eso sino que además la operación no se ha realizado en un solo sentido, sino que este fenómeno se ha dado de ida y de regreso, pues el arte también ha influido en las características de la fiesta brava. Después de Goya nos seguiremos irremediablemente con Pablo Picasso, otra imaginación siempre al borde de la genialidad. Hemos revisado así la presencia del toro desde Altamira, pasando por la misteriosa Creta hasta la España imperial, y hacia Goya en la España decadente, que pertenece al siglo XVIII y luego Picasso en la primera mitad del siglo XX. Ya en otros capítulos abordaremos el trabajo de figuras importantes e incluso vivas como es el caso del maestro Humberto Peraza, que actualmente vive una colonia al sur de la Ciudad de México.

Con lo cual nos meteremos de lleno en la escultura taurina contemporánea en México.

Como ya ha sido mencionado, no es el toro lo que únicamente nos interesa en el presente trabajo de tesis, sino también los toreros, sus historias y sus dramas y todo aquello que tenga una participación en la denominada fiesta brava.

El lector del presente trabajo no se debe sobresaltar por el salto de las estatuas primitivas en España hasta el trabajo de Francisco de Paula José de Goya y Lucientes. Y no se debe sobresaltar por la sencilla razón que no estamos haciendo un trabajo de interés histórico, sino que nos estamos afanando en encontrar y distinguir los misterios de la tauromaquia para que estos figuren y siempre estén presentes en el desarrollo de un proyecto escultórico, de ahí pasamos a la personalidad de Pablo Picasso.

## **2.4 Francisco de Goya**

Francisco De Paula José de Goya y Lucientes, mejor conocido en la historia del arte simplemente como Goya. Sabido es que fue no tan sólo poseedor de un talento avasallador, sino también de una versatilidad en verdad inusitada. La ruta que siguió su obra se acercó impresionantemente hacia las técnicas y virtudes de las pintura que ahora parece figurar, e incluso anticipar claramente, los relevantes movimientos artísticos de las postrimerías del siglo que le tocó vivir. Irrumpe al mundo en un momento histórico en que España estaba sometida a un colonialismo pictórico, donde artistas franceses e italianos dominaban la Real Cámara y los principales encargos cortesanos.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ver Los toros en el arte, José Luis Morales y Marín, Espasa Calpe, Madrid 1987, página 67.

Se requería para romper este vasallaje un ímpetu de una trascendencia específica, sólo ello podía arrancar a la pintura española del fango mediocre en el que daba torpes pasos, con las alas rotas. Esa tensión necesaria en el arte la suministraría la figura de Francisco de Goya.

Nació un 30 de marzo de 1746, en un pequeño y pintoresco pueblito que se llamó Fuendetodos. Uno de sus primeros instructores fue el artista local, José Luján. En 1763, a los 17 años de edad, emprendió su viaje a la conquista de Madrid. Viajó con el claro propósito de disputar una plaza en la Academia de San Fernando. Falló en el intento, y luego volvió a fallar en 1776. sin embargo de una u otra forma logró continuar con sus estudios y haciendo sus armas en Madrid, pues logró filtrarse al estudio del pintor de la Corte, Francisco Bayen. Cuando sintió que era necesario dilatar los márgenes de su horizonte se lanzó a viajar a Italia, en 1770. Calado por los profesores, pronto demostró tener la suficiente capacidad como para estudiar de primera mano la serie de obras maestras de los grandes artistas del Renacimiento.

Fue evidente que Goya tuvo un mayor éxito con su estancia en Italia que en su propio país. Allá ganó una competición en la Academia Real de Bellas Artes de la ciudad de Parma, en 1771. Esta conquista de su talento le valió abrirse paso en España para recibir su primera comisión de importancia: la realización de unos frescos para la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Hacia 1773 el pintor se sintió con tanta confianza en Madrid que se enlazó en nupcias con Josefa Bayen, hermana de los pintores de la Corte, Francisco y Ramón Bayen. Precisamente a través de su cuñado Francisco, Goya fue comisionado por Antonio Mengs, que era director de la Real Fábrica de Tópicos de Santa Bárbara, para pintar una serie de cartones, que formarían la base de las tapicerías colgadas en el palacio real.

Hacia 1780, Goya causó una impresión profunda con estos cartones para tapices y otras obras. En seguida fue admitido en la Academia de San Fernando en Madrid. Transcurridos dos años, encontraría un nuevo protector en la persona de el Conde de Floridablanca. El retrato que del Conde ejecutó Goya, ahora se nos parece de trazos rápidos y formales, cuando se le compara con retratos que hizo en fechas posteriores, pero este retrato significó un paso decisivo en el camino emprendido hacia la gloria y la consagración.

La gran Iglesia de San Francisco el Grande, fue inaugurada en Madrid hacia el año de 1784, y en la misma fecha y lugar Carlos III develó la magnífica obra e Goya, San Bernardino de Siena predicando ante Alfonso

V de Aragón. Dos años más tarde Goya escalaría por fin el cargo de pintor de la Corte.

Así tenemos que sus primeros retratos datan de 1789, cuando accede a las cercanías del trono de Carlos IV. Sin embargo la Revolución francesa distrajo al monarca de la actividad artística en su palacio y la atmósfera de la época lo hizo recelar de algunas tendencias de matices liberales que denotaban algunos de sus cortesanos.

Muchos de los amigos, patrocinadores y patrones de Goya, fueron sometidos al cautiverio o deportados al exilio. Goya no tuvo otra alternativa que guardar silencio, lo que aquí en México se denomina "pecho a tierra", aunque no dejó de escribir a sus amistades su consternación.

En 1792 fue atacado por la inclemente enfermedad, este hecho desvió el curso de su vida y de su arte. Permaneció paralizado y casi ciego durante algunos meses. El saldo desfavorable de la enfermedad fue que se quedó sordo. En cuanto tuvo la fuerza suficiente, retornó al trabajo y de este periodo resultaron nueve pinturas para la Academia de San Fernando.

Mientras Goya convalecía, estableció amistad con la duquesa de Alba. Fue hospedado en la casa campestre de ella, y luego de la muerte del duque, la amistad entre el artista y la duquesa cobró mayor intimidad. Por este tiempo Goya al suceder a su cuñado Francisco Bayen, se convirtió en Director de Pintura de la Academia de San Fernando, en 1795.

En 1798, Goya comenzó a trabajar en los que habrían de convertirse en uno de los más hermosos cuadros, una serie de frescos para la Iglesia de San Antonio de la Florida. El tema fue la vida de San Antonio de Padua.

Los años que se sucedieron fueron de una gran actividad para el artista. Se publican los aguafuertes denominados "Los caprichos" y ejecuta algunos otros bellos retratos. Hacia 1808 Abdica Carlos IV y ocurre la terrible invasión francesa con tropas napoleónicas. La familia real española es expulsada, y el hermano del emperador Napoleón: José Bonaparte, se entroniza. El escenario entonces en España se cubre con los horrores de la guerra y resistencia civil, tema que influyó profundamente en la concepción plástica de Goya.

En el alma del genio español se arraiga la idea de que la tragedia abarcaba la mayor parte de la vida, sensación que se recrudece con los acontecimientos trágicos de 1810<sup>13</sup>. Realiza entonces una serie que se llama "Los desastres de la guerra", de cuyos trazos derivó posteriormente

---

<sup>13</sup> Por cierto que estas intensas agitaciones sociales en España explican en gran medida los movimientos de independencia de América.



algunas realizaciones de tamaño monumental. Durante la guerra su esposa fallece.

Sin embargo le toca ser testigo en 1814 de la restauración de la Familia Real española, en la persona de Fernando VII. No obstante ser reinstalado en la corte, su posición es precaria. Fue incluso convocado por el tribunal de la inquisición para responder por los cargos de obscenidad lanzados contra "La maja desnuda y la maja vestida".

Tras sobrevivir a otra terrible enfermedad en el año de 1819, y radicado en las cercanías de Madrid, Goya se consagró a plasmar sus sombrías pinturas negras, saturadas de brujas, demonios y grotescos seres deformes, y a los disparates (o proverbios) un grupo de 22 aguafuertes y aguatinas.

Con todo ello, pareciera que el desencanto de Goya con la vida en España había llegado a su punto radical. Sin embargo, todo parece cambiar unos años más adelante. Desaparecido el régimen represivo en España, en 1824 el artista solicita licencia a Fernando VII para viajar a Francia. Visita París, y cuando regresa a Madrid se entera que el Fernando VII comisionó al pintor Vicente López, para ejecutar el retrato oficial. Así Burdeos se convierte en la última morada de Goya. Allí todavía pinta algunos otros retratos hermosos. Fallece el 16 de abril de 1828.

Hablar de Goya en esta forma tan sucinta resulta incluso inapropiada para referirse a una trayectoria tan rica y prolífica. Fue un hombre que se abandonó alegremente a la vida en los momentos de gran felicidad de su existencia, pero es en los períodos de crisis, cuando surgen sus series de estampas, surgen de una intensa necesidad de expresión, ahí sobre todo se ve que el tema de Goya es el hombre, aunque da también la impresión de maltratarlo en la misma realización de su obra, en todas sus estampas se confunden las fronteras de la acusación y la esperanza. Todos los conceptos de los siglos XVIII y XIX, una de las épocas más brutales de la historia, se reflejan en la obra de Goya con impresionante fogosidad y fidelidad, con un ardor febril, representan un sismógrafo humano de la época.

Goya tuvo que inventar su propio lenguaje; representa el paradigma del genio que se descubre en una época, donde nada de los elementos artísticos disponibles le ayuda en la realización de su camino, necesitó desentrañar de la nada nuevas formas para exponer a la luz sus poderosas visiones. Definitivamente se respaldó en una poderosa imaginación, excepcional en un artista de la Europa meridional. Eduard Mayer expresó de Goya que fue el más nórdico de los artistas españoles. Su fantasía se abastece de los datos de que está plagada la realidad, como un trampolín o catapulta para el despliegue de sus paroxismos creadores. También se le considera muy atinadamente como el profeta de la distorsión moderna. Deforma, tortura, caricaturiza, maltrata las formas,

las somete a la fuerza de su imaginación para que se sometan a su propia versión o también a su desprecio. El amargo humor español, tan conocido en la literatura, desde la edad media hasta los clásicos contemporáneos, encuentran en Goya a un áspero traductor gráfico. Hay quienes han observado que el Arcipreste de Hita, la Celestina, Góngora, Gracián y Quevedo se aglutinan en la obra de él: Goya es sin duda el hijo último o tardío de una casta y de una linaje profundamente español, quizá fue de los últimos estertores brillantes de un imperio; por ello su humor se desenvuelve en una atmósfera de violencia o definitivamente persiste en el sentimiento trágico.

La tauromaquia representa el tercer tiempo, es una evasión relativa, un divertimento alegre, simultáneamente hispánico y ancestral. Pero en este apaciguamiento relativo y precisamente en los juegos del sol y de la arena, aparecen como una ensoñación gratuita e inútil, los motivos de la sangre y de la muerte.

La tauromaquia constituye un nuevo aspecto del Goya multiforme y de su obra como grabador, Goya descansa del sarcasmo y de la tragedia, temas esenciales de los caprichos y de los desastres. El espíritu humano es incapaz de soportar perennemente el alto voltaje del desprecio y el drama de la condición humana; Goya tampoco lo pudo soportar.

La tauromaquia es una válvula de escape en la vida del artista, un alivio en la obra de Goya, cuando los fragores de la guerra concluyen, Goya tiene ya sesenta y ocho años de edad; ya queda muy poco lugar para la ilusión en este hombre que se ha quedado completamente solo, rendido por las decepciones de la post guerra. Su mujer ha muerto, como ya quedó señalado en líneas arriba, sus mejores amigos de naturaleza liberal han emigrado hacia Francia. En España domina la reacción con una secuencia encadenada de persecuciones políticas, fermento de desasosiego y conspiraciones, y sin duda, amargura de la vejez. No obstante todo ello, su capacidad creadora no está diezmada en su plenitud: el artista no se resigna a la inactividad. Es verdad también que tiene mucho menos encargos que cuando se encontraba entronizado en la cúspide del triunfo en la sociedad madrileña: le acosan los recuerdos de una juventud lejana en la que asistía con agrado a las funciones de toros, tanto en Madrid como en Zaragoza.

Las corridas de los toros, arraigadas en España, como se ha visto desde la prehistoria, son la supervivencia de un rito animal mediterráneo, que aparece ya desde las pinturas cretenses, y que en el siglo XIX adquieren un nuevo carácter, surgen los ídolos toreros cubiertos de verdadera y emotiva gloria popular, enardecidamente adulados por el pueblo y asimismo por las clases altas; hay cierta propensión de los toreros a abandonarse a un cierto plebeyismo. Es una evolución que en nuestros días ha vivido el deporte físico y no sangriento, pasando de ser un ejercicio saludable a un espectáculo prácticamente hipnotizador para el

gran auditorio de masas, prolongado además por todos los ultramodernos altavoces de la publicidad contemporánea, un verdadero opio del pueblo, la nueva teología del deporte físico. Así en el siglo XVIII se toma conciencia de las corridas de toros como espectáculo.

Aquí debemos mencionar que existen treinta y tres grabados que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid, cuyos títulos se mencionan únicamente, ya que sería imposible colocar las imágenes, porque estamos tratando una tesis, no elaborando un catálogo de obra de los autores aquí mencionados.

- 1.- Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo.
- 2.- Modo de cazar a pie.
- 3.- Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptaron esta caza y arte, y lancean un toro en el campo.
- 4.- Capean otro encerrado.
- 5.- El animoso moro Gazul es el primero que lanceo toros en regla.
- 6.- Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz.
- 7.- Origen de los arpones o banderillas.
- 8.- Cogida de un moro estando en la plaza.
- 9.- Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo.
- 10.- Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid.
- 11.- El Cid Campeador lanceando un toro.
- 12.- Desjarrete de la canalla con lanzas, medias- lunas, banderillas y otras armas.
- 13.- Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos.
- 14.- El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros.
- 15.- El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro.

- 16.- El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid.
- 17.- Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado.
- 18.- Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza.
- 19.- Otra locura suya en la misma plaza.
- 20.- Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñan en la de Madrid.
- 21.- Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón.
- 22.- Valor varonil de la celebre Pajuelera en la de Zaragoza.
- 23.- Mariano Cevallos, alias el indio , mata el toro desde su caballo.
- 24.- El mismo Cevallos montando sobre otro toro quiebra rejones en la plaza de Madrid.
- 25.- Echan perros al toro.
- 26.- Caída de un picador de su caballo debajo del toro.
- 27.- El celebre Fernando del Toro, barilarguero, obligando a la fiera con su garrocha.
- 28.- El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid.
- 29.- Pepe Illo haciendo el recorte al toro.
- 30.- Pedro Romero matando a toro parado.
- 31.- Banderillas de fuego.
- 32.- Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro.
- 33.- La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid.

Cabe mencionar que todas estas placas se encuentran impresas en el libro "La tauromaquia and the bulls of Bordeux", de Francisco Goya.

El deporte moderno, el deporte que es hijo de la tecnología es sin duda el fútbol americano, con acciones sumamente violentas, pero al mismo tiempo estos modernos gladiadores salen del modo pertrechados debajo de su uniforme que su integridad física está prácticamente integrada. Este es el deporte inventado por el nuevo imperio tecnológico y

económico que domina el mundo, y con todo como se ve, no está la presencia de la muerte. Por eso la fiesta taurina no se le puede clasificar como a un deporte, sino como a una fiesta a donde también está invitada, con especial relevancia, la presencia de la muerte.

Se trata de un duelo que enfrenta la habilidad y la inteligencia del hombre, dueño de sí mismo, plenamente consciente, con la fuerza bruta del animal, lo cual produce una profundidad dramática que se manifiesta a veces en un accidente trágico. Así encontramos que la tauromaquia representa un paréntesis de objetividad en la obra total de Goya: en esas creaciones el artista celebra el valor y la gracia de los movimientos humanos ante los instintos rápidos y ciegos de un animal de naturaleza noble y definitivamente valiente. Si bien el hombre no resulta ensalzado en estas imágenes, al menos no se ve degradado.

El toreo también alcanza el grado espectacular de una alucinación colectiva, que contagia profundamente a la corrida la tensión viva de las masas enardecidas con la destreza con que el torero resuelve las embestidas, asimismo influye el sordo rumor de una concurrencia fabulosa, todo un frente de espectadores hace visible, alrededor de la proeza del torero, en una presencia activa, que es su participación en el terrible rito sangriento. Recordamos el accidente de un Pepe-Hillo donde Goya, parece que toma partido por el toro, si, efectivamente, por el toro y no tanto por el hombre. En sus últimos grabados la exaltación alcanza matices de verdadero delirio. La escena de la diversión de España, tiene algo de dramática, mascarada alegórica. Aquí se enfrentan colectivamente, toros y hombres. Podemos observar en una placa, a una fiera ebria que forma una barrera humana, que quiere participar en el fragor del combate con los ritos báquicos, aquí los espectadores se transforman de súbito en actores, es una revolución, el dinamismo de la escena despliegue el alarde de un rito de torbellino, en cuyo centro los toros se reflejan más bien sorprendidos que peligrosos. Pero de cualquier forma hay sangre derramada...un muchacho cae y el toro le cornea ciegamente; Los testigos que acuden no parecen demostrar miedo ni tampoco asomo de piedad, rayan definitivamente en los grotesco más propia del linaje de las pesadillas, como en una trágico carnaval de ebriedad y de barbarie.

Todas estas escenas son captadas y trasladadas al lienzo por el ojo proyectil, que es privilegio de los artistas en el vórtice de la genialidad, que retrata con una fidelidad estremecedora las secuencias ocurridas en una plaza de toros, y entonces vemos el resultado, lo que una corrida es capaz de desatar en la sensibilidad y la percepción de un artista plástico. Existe una pintura que se denomina "La Plaza partida", en esta obra se despliega el ritmo atronador del espectáculo, el cual, simplemente ya no está concebido para ser meramente contemplado, sino para excitar la embriaguez colectiva, una multitud pesada se acerca a las figuras de los toreros para participar en los acordes postreros de la fiesta. Los rostros se

deforman, las líneas de los semblantes se contorsionan, el éxtasis de las sonrisas literalmente se petrifica embrutecidas, como con el propósito de reflejar y dar testimonio indirectamente del perfil negativo y expresionista del espectáculo, pues el acento descriptivo de Goya logra embrutecer hasta la locura.

Y aquí podemos dar por concluida el estudio y análisis de la influencia que suscitó el espectáculo de la tauromaquia en el pincel y en la magnífica obra de Goya, nos ha llegado en donde observamos masas de sombras y luces que hablan por sí mismas, indiferentes al tiempo, el dibujo de sus toros nos reflejan que Francisco de Goya y Lucientes jamás se doblegó.

## **2.5 Pablo Picasso**

Desde sus primeros años y al mismo tiempo que va surgiendo su vocación, que en realidad sería más exacto referirse a su tremenda pasión pictórica, Picasso se deja plenamente seducir por la temática taurina para la realización de sus composiciones. Y a los ocho ó diez años de edad deja una serie de obras realizadas durante su niñez, precisamente de su estancia de niño en la Coruña, tenemos un valioso testimonio en las palabras de un compañero del pintor en el instituto de instrucción elemental, donde se ilustra la precocidad encendida del artista. El amigo refiere que "...los coruñeses contemporáneos del que esto escribe y los pocos más jóvenes que como yo han estudiado enseñanza oficial en el Instituto, recordarán acaso un muchacho menudillo, negrucho e inquieto, con mucha vivacidad, con la cara despierta, permanentemente huésped de los calabozos en que la autoridad disciplinaria del director encerraba a los escolares rebeldes, pero quizás no sospechen que aquel ariscado rapaz, simpatiquísimo, es uno de los españoles que más gloria ha sabido conquistarse en el mundo entero, que con gran facilidad y gracia dibujaba caricaturas en todos los trozos de papel que caían en sus manos. Los bolsillos de su señor padre andaban siempre llenos de aquellos rápidos esbozos, que con paternal complacencia mostraba a todo el mundo, firmemente convencido de que en aquella endiablada criatura que tanto disgusto le daba, dormitaban los gérmenes de una gran artista.

Durante su etapa española de Madrid y Barcelona, Picasso continúa teniendo el asunto de los toros como una constante en sus obras. Éstas son de una fuerte expresividad, como la siguiente "Escenas de tauromaquias" del Museo Picasso de Barcelona, realizada en Madrid en 1897-98, así como su "Croquis de picadores" 1899, o "Un torero", Barcelona 1900, que se encuentra en el mismo museo.

Del grupo de artistas que en ese tiempo señoreaban la vida creativa en Barcelona, por allá del 1900, justo en los albores del siglo XX, fue Ramón Casas, el que con su influencia opera una mudanza en el sistema de

dibujo de Pablo Picasso y le suministra la inspiración del trazo amplio y desconectado de las rayas paralelas, revelándole y enseñándole a trabajar los secretos de los claroscuros. No obstante, los valores plásticos que cotizaba Ramón Casas: la elegancia, el gesto abierto y social, ese halo ciudadano que rodea a todos estos retratos desaparece de la obra de Pablo Picasso y entonces descubrimos que las líneas se tornan más secas y ácidas. También debieron influir en su arte los rasgos corpulentos y sintéticos que estaban de moda por esa época. No es posible dejar de advertir la semejanza con dibujos de otros pintores.

A partir de 1914, se inicia la última etapa cubista de Pablo Picasso, y esta habrá de concluir en el año de 1919. Hay una serie de direcciones paralelas con temas tradicionales y otros que han de alcanzar su plenitud en los años posteriores.

Desaparecen ya todos los barroquismos y recurvaturas de los perfiles o bien se condensan, se evaporan hasta las más menudas sombras que rodean o profundizan los volúmenes y los planos quedan en neto aislamiento y sequedad. Es en este momento cuando los artistas cortan los planos, y éstos, agrios, en monumental simplicidad.

A este momento corresponde una serie de dibujos entre los que conviene destacar el "Toro y caballo", Barcelona 1917; "Banderillas y suerte de varas", del que se conocen diversas variantes, pero mucho mayor interés suele despertar "Caballo destripado" del Museo Picasso de Barcelona, que tendrá sus últimas consecuencias en el "Toro, caballo y torero muerto" y sobre todo en la "Corrida", de 1922, del Museo Micazo de París.

Georges Boudaille, en la introducción de **Toros y toreros** de Luis Miguel Dominguín,<sup>14</sup> escribió a propósito de Picasso: "Ningún escritor ha sabido, con todo, trascender este tema, como Picasso, a través de su plástica. Sin renunciar a la representación del asunto taurino, Picasso selecciona sus aspectos más significativos y su arte confiesa la corrida de toros un valor simbólico que supera singularmente el espectáculo folclórico, al que la ignorancia de sus detractores la reduce arbitrariamente".

La tauromaquia abarca un espacio y una preponderancia considerable en la realización de la obra general de Pablo Picasso. Desde 1890 dibujaba escenas de corridas. Así sucede que a través del trazo plástico del artista la corrida cobraba un significado especial, tanto para los otros como para él. La corrida de toros galanos y bravos es la poesía profunda del país natal, uno de los rostros eternos de España. Reglas estrictas como las de la Inquisición, la corrida es también un tema humano de calidad eterna, un símbolo vivo, es incluso un mito que data de los orígenes de la

---

<sup>14</sup> Luis Miguel nació en Madrid en 1926, matador de toros, español. Tomó la alternativa en la Coruña en 1944, de manos de Domingo Ortega. De toreo sabio pero gélido; dominó más con la muleta que con la capa. Se retiró en 1973.

humanidad, como ya ha quedado expuesto en capítulos anteriores. Recordemos que una figuración es lo que cada espectador libera de la hostilidad de sus terrores y de su agresividad.

Picasso no cederá un ápice en mostrar y exponer toda el caudal de fuerza y de la desnudez poética y trágica de la fiesta brava y realmente en pocas obras como "El caballo blanco herido" de 1923, ofrece con tanta expresividad esos pensamientos. Sobre unas barreras donde se rinde singular homenaje a los goyesco, como en el caso mismo de Goya, las corridas de toros han dejado una huella muy profunda en su quehacer plástico, influyendo de manera total en su desarrollo artístico.

Federico García Lorca,<sup>15</sup> quien afirmaba que se trataba de la fiesta más culta de todas; como en sus majas apoyadas y arropadas por unas mantillas, un caballo que sale huyendo de una cornada mortal, levanta su cabeza en una actitud última de dolor e incomprensión, un sobrecogedor patetismo invade al espectador desde la grandeza animal de esta silueta modelada escultóricamente, en riquísimos planos y que corresponde a lo que se ha venido en llamar su período griego.

Picasso, hacia el año de 1933 viaja a Barcelona y al año siguiente visita Madrid y Toledo. Hay ahora una vuelta intensa al iberismo, que se traduce entonces a su renovada pasión taurina tal y como ha manifestado la gente cercana a él, se la pasa los domingos por las tardes pintando temas taurinos, y así es que resultan obras como "Corrida" o "Muerte de la mujer torera", 1933, Museo Picasso de París; "La muerte del torero" 1933, Museo Picasso de París; "Corrida" 1934, Phillips memorial Gallery; "Toro moribundo" 1934, colección particular suiza, etcétera.

Tal y como lo ha señalado acertadamente su historiador Camón, estas piezas indican que el artista comienza a explorar una nueva ruta expresionista que ha de resultar en los más genial y abismático de Pablo Picasso. Aquí debemos mencionar que Picasso encuentra en la escultura una forma de expresión a través del arte objeto es decir que encontró en los materiales localizados por casualidad, una forma de expresión artística tal es el caso de su obra escultórica en la que utiliza una bicicleta en desuso para a manera de estética simbolizar los cuernos del toro son utilizados los manubrios y a manera de cuerpo es usada la rueda de la llanta para dar forma al cuerpo y pecho del toro, esto nos refleja la capacidad creativa del artista español.

Al principio son sólo figuras desinteresadas con las que se ha deseado conquistar el ápice de la expresividad, es la "Época taurina", donde todas las ferocidades se han ensayado en estos animales de espasmódica irritación, no es posible imaginar, toros más enloquecidos o embravecidos, que los pintados en este tiempo, con la espada clavada en

---

<sup>15</sup> También tenemos que en las letras la fiesta de los toros jugó un papel importante.



el morrillo. Es lo más inocente de esta figuración "A punto de morir" de 1934, donde el toro se vuelve en rabiada contorsión y las patas se le doblan por las rodillas, las córneas mostrando una dureza inusual, y las pezuñas abiertas en púas, se trata de un toro mordedor que no combate con los cuernos, sino con la boca abierta en un descomunal y trágico bramido. Sobre los ojos revirantes las astas se levantan afiladas, blancas y crueles como puñales y todo el cuerpo goza de una gran musculatura, como si avanzara hasta nosotros desde las tinieblas.

Pablo Picasso resultaba un factor vital el disfrutar las corridas de toros en vivo, ya que esta fiesta le permitía abastecerse y alimentarse de todas las emociones que se viven, al ser parte de este espectáculo, para posteriormente poderlo plasmar en obras que, con el paso del tiempo han sido consideradas como verdaderas obras maestras del arte contemporáneo. Ahora conviene narrar el caso de una experiencia que le toco vivir al artista, como muchas otras, en donde se presentaba una mujer como torera. La escena justo se despliega e impresiona en lo profundo de la conciencia cuando es cogida la mujer torera, el toro la hiere. Picasso estuvo presente en esta corrida trágica, y el momento explosivo y dramático lo traslada en la obra titulada "La muerte de la mujer torero" 1993, se encuentra en el museo Picasso de París. En esta realización podemos advertir los ritmos de todo el período de curvas, que están aquí deliberadamente dirigidas hacia la expresión más nítida de la brutalidad. En esta obra las formas contorneadas, acrecientan el choque irresistible de la masa del toro arremetiendo a la mujer, la que ya descansa en sus lomos, al lado del caballo.

Para concluir el análisis de la obra pictórica de Picasso en relación con la tauromaquia, terminaré mencionando la obra que ha sido considerada la más representativa de este singular artista, ya que si nos pusiéramos a detallar toda la obra de Pablo Picasso, relacionada con el tema de los toros, tendríamos que emprender la construcción de una nueva tesis cuyo sólo título rezaría: "La pintura y la influencia de la tauromaquia en la obra de Picasso". Lo cual, obviamente no es materia de este trabajo.

Mención aparte merece el famoso Guernica, icono de la obra de Picasso. En esta pieza, el artista manifiesta, que se simboliza más que un hecho concreto de la guerra española, la alegoría de los sufrimientos y de la tenebrosidad de la guerra, encarnando al pueblo en ese ululante caballo, que ocupa el centro y a la derecha aparece grandioso y viril, con toda la carga de su simbología mediterránea, la cabeza del toro.

Concluimos que además podemos observar que en las obras de Pablo Picasso se revela un verdadero culto a la mujer y a este bello animal que es el toro de lidia.

**CAPITULO III**  
**LA TAUROMAQUIA COMO UN ARTE.**

## **El cartel, su importancia y su vínculo con la escultura.**

Una de las fuentes más preciadas para todo aquel que desee abreviar información seria sobre los toros necesariamente tiene que considerar la obra monumental y pulcra de José María de Cossío.

Gracias a esta obra sabemos que desde sus orígenes y hasta promediar el siglo XVII las corridas de toros fueron anunciadas a través del pregón. Los pregoneros urdían figuras verbales con las cuales cautivaban la imaginación y las expectativas de los aficionados a los toros, que en aquellos tiempos debió serlo todo mundo.

Ya el pregonero tiene en sí mismo mucho o casi todos los gérmenes de la vocación artística, pues conoce los secretos, las sombras y las luces de la sicología de las personas que escucharán su mensaje y además reconoce que las palabras en realidad no son otra cosa más que imágenes cifradas y de ahí que el antecedente del cartel taurino lo sea el propio pregón taurino. El pregonero lanza su mensaje al viento, y según la fuerza del impulso original, según la riqueza de las palabras dispuesta y el colorido de las imágenes sugeridas, de ello es que dependerá la permanencia del mensaje en el pensamiento de las personas. Así pues necesitan reforzar su trabajo con otro elemento que garantice la permanencia del mensaje y es así como se empieza a pensar en la necesidad del cartel.

Algo semejante ocurrió con la historia del arte mismo. Primero fue la palabra, y antes que ella fue la onomatopeya, pero el caso es que después de la palabra vino la viñeta, lo que más tarde sugirió la figura con el volumen, que ya es la escultura, y luego de ahí se pasa a la pintura donde el artista elimina una dimensión y el siguiente paso culmina en la literatura que ya es el arte de la palabra llevada a su máxima expresión, es decir que se empieza con la palabra y se termina con la palabra misma. Un caso análogo ocurre con los niños que primero prefieren los juguetes con volumen, después vienen las estampas y terminan como adultos en empedernidos lectores de libros.

El primer cartel de que se tiene noticia data del año 1737 y sirvió para anunciar un festejo en la mera plaza de Madrid, en España. También debió de influir, muchísimos años antes, la invención de la imprenta en tiempos de Lutero o sea por el siglo XVI. En tiempos de Lutero de Erasmo de Rotterdam era costumbre pegar el escrito de un discurso en las puertas de la iglesia. Ahí ya hay un vínculo con el cartel, incipiente, cierto, pero hay una semejanza fuerte, Ya dijimos algo que es casi obvio, que el cartel desempeña un refuerzo para las funciones de la memoria, es una propaganda, y se les incorpora la viñeta y la tipografía debido a que se siguen buscando elementos artísticos que demoren lo más posible la presencia de la obra en la realidad. Todo esto se aprecia con mayor

obviedad en la publicidad moderna, que le podemos denominar como el cartel tecnológico.

La escultura es un pregón con volumen y es también un cartel ya con volumen, es un cartel que ocupa un espacio y que desplaza aire. Consideremos que también fue en la época de la Ilustración cuando florece el cartel. Es importante que un artista tenga a la vista todos estos puntos de vista que estoy mencionando, porque en su obra también de una u otra forma los debe de incluir. Esa también es una de las gracias más valiosas del arte. En Inglaterra cobró la dimensión del periodismo por ejemplo, pero una de las cosas que no hacen los historiadores del arte taurino es englobar más el contexto de su información. Se dice sencillamente que apareció el cartel en determinadas fechas y nada más. No se explican o mejor dicho no se le concatena con otros datos de historia. De ahí ya nos remontamos a Voltaire y el impulso de la Ilustración. Ese ambiente que se respiraba coincide con el florecimiento del cartel. Esto se explica por el deseo de información, que es incipiente. En nuestro días ya es más robusto el derecho y el apetito por la información, pero en aquellos tiempos no lo era tanto.- Entonces aquí ya conectamos al cartel taurino con el fenómeno de la Reforma y con el de la Ilustración. Lo hemos además contextualizado en la España del siglo XVI y XVII.

También hemos dicho en todo momento que todo arte llega a su esplendor impulsado por el deseo de permanencia. Nadie quiere pasar al olvido y menos el artista, por eso hace sus creaciones y ya por eso desde el principio de nuestra era, el fundador del cristianismo dijo que por sus obras los conoceríamos, ahora podemos añadir que por sus obras los recordáramos, y es el caso en esencia de todo artista.

La muerte ofrece también el temor de ser olvidado y por eso, a fin de cuentas todo hombre trabaja, para dejar un testimonio de su tránsito por este mundo o esta realidad. En el artista este proceso es muy claro, más conciente, o digamos que tiene que ser más conciente, pues de ello dependerá que se le considere en verdadero un artista.

Carlos Ruano Llopis es uno de los ejecutantes de mayor importancia en el arte del cartel. Murió aquí en México y es muy famoso un trabajo suyo sobre una corrida donde figuró Manolete. No tiene demasiado caso que nos extendamos en describir la minuciosidades en la evolución del cartel. Lo que nos interesa, de nueva cuenta es de qué manera se conecta con la actividad taurina y con las artes plásticas como la escultura y entonces ya hemos asentado que si el cartel no es más que un pregón gráfica, luego entonces la escultura y también sigue siendo el mismo pregón pero ya llevado a un extremo escultórico. El escultor pregona con el producto de sus manos y maneja tiempos más largos, su mensaje perdura más tiempo, a veces parece querer involucrar no sólo al cosmos sino a los dioses mismos.

### 3.1. Reglas del toreo

#### Los reglamentos

La reglamentación taurina afecta a los protagonistas fundamentales de todos los festejos: el público por un lado y los contendientes en el ruedo por el otro. De este modo estipula derechos y deberes de los espectadores y condicionamientos técnicos de las reses, los útiles o trebejos de torear, las suertes, los trofeos, las penas y los castigos.

Los primeros documentos que demuestran el intento de poner un mínimo de orden en las anárquicas corridas del siglo XVII fueron promulgadas por el Consejo de Castilla y la casa de Alcaldes y Corte.

Hacia el año de 1770, reinando Carlos III, el consejo de Castilla instituye la figura del presidente de la corrida, desempeñada entonces por los corregidores, y también de los alguacilillos, entonces oficiales que procedían a despejar la plaza de toros ayudados por un destacamento de tropa.

Prueba de la autoridad del primero es que hacia el final del festejo emitía sentencia inmediata sobre las infracciones cometidas y, con ayuda del verdugo, procedía allí mismo al cumplimiento de las penas dictadas. En una sentencia emitida en el año de 1661, se castigaba al reo con 250 azotes y el servicio de seis años en las galeras de su majestad.

De las sanciones que hubo que sancionar hasta bien entrado el siglo XIX, nos da una clara idea la que a continuación transcribimos y que data de 1803:

"No se arrojará a la plaza, tendido, ni otro sitio de ella, perros, gatos, cáscaras de naranjas, frutas ni otras cosas."

En 1836, Francisco Montes Paquiro, a quien se le ha denominado el "Gran legislador" dictó en su tauromaquia completa el que ha sido conservado como el primer esbozo auténtico de lo que es un reglamento en materia de toros, pues abarcaba todos y cada uno de los aspectos de la fiesta y además sugería una serie de reformas, ya que se interesaba de todos y cada uno de los aspectos de la corrida de toros y además sugería una serie de reformas cuyo fundamento y raíz ha alcanzado vigencia hasta el toreo de nuestros días, incluso.

Sin embargo, el primero publicado en exclusiva como tal, lo fue en 1847, redactado por el jefe político de Málaga, Melchor Ordóñez que, entre otras cosas, fijaba el número ocho y la edad que debían tener los toros, que era de cinco a ocho años. Quedaba prohibida, asimismo, lidiar ejemplares que tuviesen algún defecto manifiesto. La Plaza de Madrid publicó el suyo propio, aprobado por Ordóñez, en 1852, y el Marqués de Villamagna lo

reformó en 1868, cambiando entre otras cosas el número de reses a lidiar, que serían seis.

Desde entonces fueron muchos y cada vez más prolijos y matizados los reglamentos que fueron entrando en vigor. Los que han tenido mayor trascendencia y duración han sido el de 12 de julio de 1930 –el primero que tuvo alcance nacional- y el de 15 de marzo de 1962.

En todos los países en que se celebraban corridas de toros, también cuenta, por supuesto con un debido reglamento, aunque existen diferencias entre ellos. En Francia, por ejemplo, la asociación de asociaciones taurinas (por supuesto en Francia) cada año diseña un reglamento que sólo tiene validez para el año de su publicación. En el caso de Portugal, también cuenta con un reglamento propio que incluye excepciones en relación con la legislación taurina de otros países, como lo es la exclusión de matar al toro en la plaza. En Latinoamérica, en especial en Colombia, Venezuela y México cuentan con legislaciones diferentes, no obstante que su origen sea el reglamento español. En la actualidad los reglamentos vigentes son variaciones del español, anterior a 1962, y por ejemplo, en México, el primer aviso se da a los diez minutos de haber estoqueado por primera vez al toro.

### **La presidencia o juez**

El presidente de la corrida es el encargado de dirigir y garantizar el adecuado desarrollo del espectáculo. El desempeño de sus funciones y autoridades da inicio mucho antes de iniciarse el paseíllo y éstas concluyen bastante después de haber terminado el mismo. Asisten al reconocimiento, al sorteo y selección y además de todo esto tienen la facultad de dirimir las diferencias e incidentes entre empresa, ganaderos, toreros, veterinarios y demás participantes en este festejo. Por imperativo legal ejercen esa función en las capitales de provincia los gobernadores civiles, que a su vez tienen la facultad de delegar en un funcionario de los determinados cuerpos o escalas de la policía; y en tanto que en las restantes poblaciones la responsabilidad corresponde a los alcaldes o, en su caso, un concejal delegado.

Aunque se supone que poseen conocimientos suficientes para el desempeño de su función, están asistidos por un asesor, que se sienta en el palacio presidencial, a su izquierda y por un veterinario, que lo hace a su derecha, les auxilia un delgado gubernativo que trasmite y exige el cabal cumplimiento de sus decisiones.

### **El lenguaje del pañuelo**

Todas sus órdenes las comunica el presidente tanto a los toreros, como al personal de plaza y espectadores también, mostrando en lato pañuelos de distintos colores y que cada uno de los colores representa un

determinado significado. Un pañuelo blanco, por ejemplo indica el otorgamiento de una oreja, dos pañuelos blancos son dos orejas de trofeo. Un pañuelo verde quiere decir que al torero le ha sido otorgado el rabo del animal sacrificado. El terrible pañuelo rojo quiere decir que el animal es condenado a las banderillas negras. En el caso de que el animal haya sobresalido por su bravura, calidad e inteligencia, se muestra un pañuelo azul para que al cadáver del animal se le de una vuelta al ruedo. Pero si por su clase y bravura en verdad extraordinarias, se determinara indultar a la res, entonces el juez mostrara un pañuelo de color anaranjado.

### **Personal de plaza**

Todos y cada uno de los miembros del personal de plaza intervienen de forma lógica y ordenada en el desempeño de sus funciones auxiliares en el curso de la corrida. Esas funciones guardan, además, estrecha relación con el buen desenvolvimiento de la misma, por más que algunas de estas figuras procedan de tradiciones que hoy en día hayan caído en franco desuso.

### **Los alguacillos**

Los alguacillos que remedan el antiguo despeje de plaza, reciben del presidente, como ocurría antes, la llave de la puerta de toriles y encabezan el paseillo. Su labor principal es la de transmitir las órdenes del presidente a los toreros y las peticiones de éstos –cambio adelantado del tercio, por ejemplo- a aquel. En la Plaza de la Monumental de las Ventas de Madrid y la Monumental Plaza de Toros México, así como también en algunas otras, visten todavía a la usanza de Felipe IV, esto es de traje de pana, capa, golilla, botas altas y sombrero de ala ancha adornado de plumas.

### **Chulo de chiqueros**

También llamado chulo de toriles y torilero, es el encargado de abrir la puerta que da salida a las reses hacia el ruedo, por la puerta de chiqueros puede salir también, cuando son necesarios los cabestros. Son también, aunque no siempre, los que entregan las banderillas a los subalternos. En otra época se llamaba chulos a todos los miembros de la cuadrilla, aunque no es obligado en la plaza de Madrid, el torilero viste traje de luces, aquí en México esta figura se atavía con un traje de charro.

### **Monosabios**

Vestidos, al menos en las plazas de primera y segunda categoría con pantalón y blusa, y tocados con una gorrilla, cumplen a veces la arriesgada labor de acompañar, tan sólo armados con una vara, a los picadores durante el primer tercio de la lidia, sujetando o animando a la montura, su curioso nombre tiene su origen al parecer del mismo que el

de un domador de circo daba a su tropa de monos titiriteros allá por el año de 1847; coincidió que estos y los mozos de caballo de la plaza de Madrid vestían más o menos semejante que los monos del titiritero, esto es comprendas rojas y al advertirlo, los aficionados empezaron a denominarlos monosabios y el burlesco nombre se arraigó muy pronto.

### **Mulilleros**

Son los que, en un número más o menos variable, acompañan y arrean al tiro de mulillas en el arrastre de los toros fuera del ruedo. Las mulillas van enjaezadas y adornadas con banderas, cintas y cascabeles, también. Los mulilleros visten de pantalón blanco, blusa azul, faja roja y gorrilla, van siempre descubierto en sus corto viaje junto a la res sacrificada en el ruedo.

### **El puntillero**

También llamado cachetero –por la puntilla o cachete, es decir, el instrumento del que se sirve– es quien apuntilla al toro, que concluida la prueba suprema, que es el lance a matar, ya el animal herido de muerte y dobladas las patas, permanece agonizante y caído en el suelo. El puntillero puede ejercer esa función, como día a día ocurre con mayor frecuencia, por cualquiera de los banderilleros de la cuadrilla.

### **Areneros**

Su función, aunque prosaica, esencial, es la de mantener el ruedo en perfectas condiciones de limpieza –estos es sin restos de sangre ni bosta de animales– para el ejercicio de la lidia. Visten también blusa color rojo, faja y chaquetilla.

### **La cuadrilla**

Como tantos otros elementos caracterizadores de esta fiesta brava, la cuadrilla como tal existe desde mediados del siglo XVIII y se atribuye su creación a Juan Romero.

Sus miembros que la componen no han tenido siempre necesariamente la misma jerarquía. En un tiempo tuvieron preponderancia los varilargueros, en la actualidad, descuello sobre todo el primer banderillero, también conocido como el peón de confianza.

En esto de resolver la suerte de las banderillas, es de hacer notar que en algunas láminas, modernas o antiguas, el banderillero al alzar sus banderillas a la altura de su cabeza para acometer a la bestia, de pronto cobra la figura de otro toro, de pronto encarna en ese justo momento al minotauro, donde precisamente las banderillas vienen a representar sus astas, y el animal así lo encara, enfrentándose a un nuevo rival.



En una corrida o novillada normal –esto quiere decir que es de tres toreros y seis toros, dos para cada uno,- cada uno de los diestros lleva en la cuadrilla un par de picadores y tres banderilleros.

En un mano a mano (dos matadores) la cuadrilla de cada uno de los matadores se compone de tres picadores y cuatro banderilleros.

En solitario, el matador único se hace acompañar de dos cuadrillas normales completas, más la suya propia.

### **3.2 La Corrida de Toros**

Ahora por fin arribamos a la corrida de toros, que es el espectáculo en el que uno o más matadores de toros bravos y osados, como decía Sor Juana Inés de la Cruz, lidian y sacrifican justamente a las reses bravas, bajo normas claramente establecidas, es decir un reglamento de suertes en vigor.

#### **Clases de fiestas de toros**

Las distintas y diversas clases o modalidades de espectáculos y festejos taurinos, tanto como las condiciones que se deben cumplir en cada caso, están reguladas y especificadas por reglamentos en todos los países en la que se celebra corridas de toros. Estos espectáculos pueden ser los siguientes:

Las corridas de toros, en las que intervienen sólo profesionales y en la que se lidian toros cuya edad oscila entre los cuatro y seis años y cuyo peso depende de la categoría de la plaza, pero que debe ser superior a los 410 kilos.

Las novilladas con picadores, en las que se lidian novillos de entre tres y cuatro años de edad, y el peso acorde con lo anteriormente establecido. Ahí se admiten toros con las astas astilladas, escobilladas o despitorrados, siempre y cuando se anuncien como “desecho de tienta.”

Las novilladas sin picadores, en las que se lidian novillos de entre dos y tres años de edad, donde se omite la suerte de varas, y además es posible aceptar toros con las astas manipuladas.

Becerradas, en las que participan profesionales o aficionados para torera machos de edad inferior a los dos años, dirigidos por un director de lidia.

Festivales, aquí se torear o lidian reses despuntadas, en traje campero, no de luces, de acuerdo a las condiciones establecidas en corridas y novilladas según la edad de las reses.

Toreo cómico y espectáculos o festejos populares, de acuerdo a las costumbres de cada localidad.

## ¿Qué es una plaza de toros?

### Concepto y descripción de una plaza de toros

En la actualidad, reciben el nombre de plaza de toros los recintos precisamente contruidos para albergar en su interior espectáculos de naturaleza taurina (aunque sobre todo en los últimos tiempos, pueden también tener un carácter polivalente que les permite incluso dar cabida a otros tipo de funciones o espectáculos. Se trata pues de edificaciones circulares y descubiertas, según el paradigma del coliseo romano, (aunque hay excepciones a ambas características), individualizadas cada una por una arquitectura singular –generalmente sujeta a unos cánones estéticos tradicionales-, y adaptadas perfectamente a las necesidades de una corrida de toros y por supuesto que también a las necesidades de los espectadores que asisten a ella. Por estas razones cuentan con un ruedo o redondel cubierto de arena, que es justo donde se desarrollada toda la liturgia de la lidia. Está también provisto de un callejón por donde se desplazan los toreros, auxiliares, autoridades y el resto del personal que hace posible el festejo; con unas localidades de asiento que, por norma general, se dividen en entrada de tendido, palco, grada y andanada y cuyo precio varía en función de la porción de sol o sombra que reciban en el transcurso de cada festejo; con escaleras interiores y pasillos de acceso, que comunican las puertas de entrada y salida a la calle con las localidades de asiento; con servicios de atención al público, como el despacho adecuado para las bebidas, aseos, botiquín, etcétera.; con taquillas, oficinas, conserjerías y otras salas acomodadas para la gestión administrativa; con una enfermería asistida por un equipo médico y equipada con cuantos medios técnicos y humanos establece la reglamentación vigente; con un desolladero donde se procede al avío de las reses recién despachadas; con un patio de caballos al que se asoman cuadras, enfermería veterinaria y demás piezas necesarias para el cuidado de los equinos, y con una serie de dependencias añejas que son imprescindibles para la recepción y el encierro del ganado, desde su llegada a la plaza hasta su salida al ruedo, (corrales de desembarque de las reses, corrales para la estancia de los toros, corrales donde se realiza el apartado de los astados que han de salir a batirse a duelo en el redondel, corrales para la parada de cabestros, chiqueros, pasillos de comunicación entre los corrales, chiqueros y ruedo, etc.). Asimismo, las principales plazas de toros se caracterizan por disponer de las instalaciones de un museo taurino, de un salón de exposiciones y conferencias, así como también de una sala habilitada con las herramientas necesarias para los periodistas que asisten a cubrir la información relevante del festejo.

También se denominan "plaza de toros" a las estructuras portátiles, que consisten en un armazón metálico que forman los asientos o gradas, rodeado de unas altas chapas que aíslan el exterior del interior. Estos ruedos desarmables se levantan y desmontan en pueblos o bien ciudades que no disponen de una plaza fija, por ello es que cuentan estas estructura con bases de maderos, carros, talanqueras y además por supuesto barreras portátiles, y en fin cuanto adminículo o accesorios sean necesarios para hacer posible la acotación o el deslinde de un espacio abierto para dar suelta en él a las reses bravas.

### **Breve historia de las plazas de toros**

Sabemos que en la Edad Media, la práctica de lidiar y correr reses bravas, se desempeñaba fundamentalmente en espacios abiertos, localizados a las afueras de las murallas que circundaban a una población. Excepcionalmente se podía realizar la corrida hacia el interior de los núcleos urbanos, en lugares públicos que eran claramente acotados, delimitados de forma provisional para tal fin. Poco a poco fue prevaleciendo e imponiéndose la costumbre de lidiar los toros dentro de las murallas de las localidades, por lo que se hizo habitual el proceso de montar y desmontar, basado en carromatos y maderos, grandes empalizadas que, al tiempo que delimitaban y cerraban el espacio en donde se había de dar suelta a las reses, servían además como tarima desde la cual se podía contemplar el espectáculo. Y sin duda las ventanas y las azoteas ya prefiguraban los modernos palcos.

La intensificación de la frecuencia con que se convocaban fiestas de toros en los siglos XIX y XX, enfatizó lo laborioso de estos constantes procesos de montaje o desensamblaje de las plazas provisionales o efímeras, lo que empezó a mover a los municipios de las principales urbes a diseñar grandes plazas públicas, debidamente rodeadas de soportales y balconadas que hacían posible la contemplación de cualquier espectáculo desarrollado en su interior, sin la gravosa necesidad de andar levantando o demoliendo la plaza cada vez que la ocasión así lo ameritaba. Bueno y ni siquiera hay que abundar sobre las características y toda la simbología social de que se revistió el coliseo romano, donde se realizaban las fastuosas faenas de los gladiadores o se entregaba a las fieras salvajes a las nacientes y clandestinas sectas cristianas, para regocijo de la plebe y además si recordamos que Roma dilató los contornos de su poderío y de la paz y la civilización clásica hasta la península ibérica, tendremos un dato muy preciso del origen de las plazas de toros que también han influido por supuesto en los modernos estadios donde el deporte ha sido trasladado a la escala de los espectáculos.

La explosión demográfica también tiene una participación determinante en la construcción de plaza. Hablar del origen de éstas o esbozar una breve historia es similar a disertar a propósito del origen de las ciudades. Una

ciudad empieza a ser ciudad precisamente cuando sus calles se multiplican, cuando las cifras de su población se disparan, cuando en su superficie le brotan parques públicos, mercados, coliseos, edificios, museos y entre muchas otras cosas, plaza de toro, esto por supuesto en las modernas ciudades donde la presencia española fue fundamental, o en países de temperamento latino como Italia, España, Portugal, Francia. Una de las diferencias capitales que existe entre un estadio y una plaza de toros es que ésta última requiere espacios específicamente diseñados para el manejo y el tratamiento de las reses bravas que serán arrojadas a la arena para ser sacrificadas.

También en moderno sentido de la empresa favoreció, pues asimismo los capitales se asocian considerando a la plaza como una jugosa inversión.

Y así como las grandes construcciones catedralicias del medioevo fueron levantadas gracias a las aportaciones de los fieles, de la misma manera las plazas de toros se levantaron con la contribución de los aficionados. En un principio las iglesias eran carpas donde se reunía la gente para ir a escuchar a un sacerdote o a un guía que les explicaba el sentido de las palabras divinas, y ahí donde se oficiaba misa con carpas de lonas se llegó a construir catedrales que ahora a la vista nos resultan una verdadera sinfonía petrificada. Un proceso semejante ocurre con la corrida de toros, se oficiaban en construcciones precarias, pero el espectáculo por sí mismo sedujo a un mayor número de gente que por necesidad y con su contribución no sólo económica, sino de fervor se culminó en una regia plaza de toros y algunas de ellas como la de Madrid o la de México, o el toreo de Cuatro Caminos hacia el norte de la ciudad de México, se han engalanado aún más con piezas escultóricas ejecutadas con destreza por artistas de reconocida calidad. Porque también se trata de ofrecer un cuadro solemne a la fiesta brava, recubrir con solidez el espacio donde se realizará la fiesta, y para ello se recurre a los materiales más duraderos, piedra, hierro, ladrillo, y actualmente cemento u hormigón armado.

Conforme a la información de Don José María de Cossio en su de por sí monumental Tratado sobre tauromaquia, la primera de las ya referidas plazas provisionales fabricadas principalmente de madera, fue la ordenada a construir por la Real Maestranza de caballería de Sevilla en 1707, justamente sobre las márgenes del río Guadalquivir, en un lugar mejor conocido como *El arenal* o *La resolana*. Más tarde se armó otra edificación, también de madera en 1773<sup>1</sup>. En un lugar vecino conocido como el Baratillo, donde ahora se encuentra ubicada la actual plaza, que en alguna ocasión fue derribada por un poderoso vendaval, se la restituyó también por otra de madera y se inauguró en el año de 1741. Veinte años después fue demolida y en el mismo solar se inició la construcción, que, si

---

<sup>1</sup> No tenemos noticias de incendios, pero sin duda siempre en la edad media la posibilidad de fuego en la madera fue muy gravosa para el pueblo.

bien con numerosas reformas arquitectónicas, podemos decir que se mantiene en pie hoy en día, en pleno rendimiento.

La primer plaza de toros circular de que se tiene noticia, construida también en madera, fue la de Madrid, que en un principio se emplazó a un costado de la puerta de Alcalá y fue inaugurada en 1743, y sustituida en 1754. Por una edificación de fábrica emplaza en el mismo lugar. Posteriormente, las diferentes plazas que han ido teniendo la villa y corte, han ocupado otras ubicaciones.

Antes de que finalizara el llamado siglo de las luces, ya se habían construido plazas de toros permanentes en Zaragoza, en el año de 1764, Ronda en 1785 y Aranjuez en 1796. A comienzos del XIX se erigieron las de Valencia y Cádiz en 1802. Y ya en las postrimerías de dicha centuria se levantó la de Murcia en 1886, cuyo aforo, apto para dar cabida a 18 mil espectadores, la convirtió en el mayor recinto taurino de su tiempo.

### **Clasificación de las plazas actuales:**

Las plazas de toros abiertas en la actualidad se dividen en plazas de primera, segunda o tercera categoría. La que alcanzan el primer grados son aquellas plazas en las que a lo largo de un año se verifican anualmente al menos diez rigurosas corridas de toros.

### **El paseíllo:**

Ahora hablaremos del llamado paseíllo. Resulta que quince minutos antes de comenzar el espectáculo taurino, deben estar presentes en la plaza de toros todos los espadas, banderilleros y picadores.

Lo primero que hacen al llegar a la plaza es dirigirse a la capilla, donde elevan sus plegarias al Cristo de los toreros o bien, a la Virgen de la Macarena, o a la Virgen de Guadalupe, con el fin de que los socorran en los momentos fatales que pudiesen presentarse en el desempeño de la faena.

Entonces el presidente ordena que suenen los clarines y trompetas para que los protagonista se asomen por la tan acertadamente llamada "puerta de los sustos", que así se le denomina a la puerta de chiqueros, por donde habrá de irrumpir poderoso y espléndido el toro. Es pues que a esta puerta de los sustos se asoman viriles los habrán que habrán de ejecutar una especie de valerosa danza con la muerte.

El desfile de por sí policromado es encabezado por los alguaciles que van vestidos de negro, montados sobre sus corceles y prácticamente vestidos a la usanza de Felipe IV. En México los acompaña un alguacil vestido de charro. A los alguaciles corresponde despejar simbólicamente el ruedo y son las figuras que representan la autoridad en el callejón durante la

corrida. Detrás de ellos marchan los espadas en orden de antigüedad, colocados así:

A la derecha el de mayor tiempo de alternativa, o en el caso de que se trate de una novillada, entonces la diestra la ocupará el que mayor tiempo tenga de actuar con picadores.

Al centro se ubica el que tenga menor experiencia.

Y la posición izquierda le corresponde al segunda espada en el riguroso orden de antigüedad.

Seguidos de los espadas avanzan las filas de los banderilleros y detrás de éstos están los varilargueros montados sobre sus caballos percherones. Y por último vemos a los monosabios, torileros, areneros y el tiro de arrastre.

A las cuatro treinta en punto de la tarde, o bien, a la hora en que esté anunciada la corrida, el presidente muestra y hace ondear sobre el tapiz de la delantera del palco, un pañuelo blanco, entonces sonarán clarines y timbales y da comienzo la procesión del *paseillo*.

Los alguacilillos, apareciendo por la puerta grande se dirigen hacia el palco presidencial, solicitan la venia destocándose y tras la respuesta del presidente –siempre la misma en ésta y sucesivas ocasiones- que se pone de pie. Después los alguacilillos recorren cada uno el semicírculo de la barrera de su lado (yendo juntos si lo que se celebra es una novillada) y marchan hasta la puerta de cuadrillas, abierta de par en par, donde se emparejan de nuevo para encabezar el desfile o procesión de los participantes en la corrida, es decir, el ya referido *paseillo*.

El orden y posición de las cuadrillas está perfectamente reglamentado. A los alguacilillos les siguen los matadores en una hilera de tres: vistos de espaldas, como quedó asentado líneas arriba, el más antiguo se sitúa a la izquierda, al centro el novato y a la derecha el que por veteranía profesional se encuentre entre ambos. Tras ellos los banderilleros de las respectivas cuadrillas por orden de antigüedad y respetando el orden de izquierda a derecha la antigüedad de los componentes de cada una. A continuación, marchan de dos en dos y por cuadrillas avanzan los picadores en sus caballos, sin pica, de nuevo a la izquierda el más veterano, a la derecha el más novato, luego siguen monosabios, areneros y el tiro o tiros de mulillas, que son las figuras que cierran el *paseillo*.

Matadores y banderilleros visten con los capotes de paseo, todos marchan cubiertos a excepción de aquellos que toorean por primera vez en una plaza, los novilleros que toman la alternativa de matadores de toros y, esto sólo en la plaza de Madrid y la Monumental de México, los que la confirman.

Se encaminan hacia el palco presidencial, frente al que se destacan según llegan y van rompiendo la formación, los de a pié suelen entregar, como signo de deferencia, sus capotes de lujo a invitados o autoridades situadas en la que se denomina zona de capotes, que precisamente quedan adornando la barrera en el curso del espectáculo. Uno de los alguacilillos entrega la llave de los chiqueros al chulo de toriles y luego, descabalgados los dos, se sitúan en el callejón. Mientras tanto los areneros limpian el ruedo y cuando ya todo está en orden, el presidente, desde su palco, descubre un pañuelo blanco y con ello está dando la orden de que salga el primer toro.

### **Primer Tercio: suerte de varas**

Tanto el matador como los banderilleros aguardan la salida briosa del animal, atrincherados en los burladeros fijos de la plaza. El momento ha llegado. Hemos entrado ya a un plano estrictamente heroico, se han acabado los pasos puntuales del vals y estamos en lo impredecible de una gran sinfonía preñada de dramatismo y alarde. El peón de confianza es el primero de los que ha de enfrentar al animal, en su recorrido tras su irrupción en la arena. La imagen del toro es impresionante, por la fuerza con que recorre le redondel, desafiando con furia lo que sea, bufando con la fuerza de una máquina poderosa. Suelen los toros recorrer primero las tablas de las barreras situadas a su derecha (cuando lo llega a hacer a su izquierda, los concedores apuntan que "ha salido contrario"). Después de una o dos vueltas ya es preciso fijar al animal, es decir, hacer que empiece a prestar atención a los engaños, para este propósito el primer peón le dobla, es decir, le frena el ímpetu con el vuelo del capote, lo embarca en él girándolo. Cambia de manos la capa por la espalda y por último, con el capote sujeto a una sola mano, lo corre hasta el punto desde el que pueda citar a la embestida el matador.

Siguen los denominados pases de recibo, que instrumenta el matador y que sirven para enseñar a embestir al toro y también para probar sus cualidades positivas y también, por qué no, las negativas. Los peones suelen correrlos caminado hacia atrás, sin perder la rectitud con la dirección del animal y dándole u ofreciéndole salida sin hostigarlo, con objeto de comprobar en un acto puro la naturaleza de su embestida y llevarlo así a los medios. A continuación el presidente ordena la salida de los picadores. Uno ejecutará la suerte y el otro cubrirá la salida, esto quiere decir que se situará en el extremo opuesto del redondel.

La razón que sustenta el castigo que el toro ha de sufrir en el proceso de varas, es el de adecuar y mejorar incluso su comportamiento durante el resto de la lidia, quebrantando y diezmando el ímpetu de su fortaleza y pujanza natural, con el propósito de atemperarlo para los fines de la corrida. Con las heridas infringidas en su lomo se corrige uno u otro lado del morrillo, los defectos de la cabeza y se le obliga a humillar la testuz.

Por otra parte, el trance de varas es la prueba capital para calar la verdadera bravura del animal.

Puesto el toro en suerte por el matador, o con menor frecuencia por alguno de los subalternos, en línea con el caballo, que no traspasará la raya interior como el toro no debe traspasar la exterior, el picador puede realizar la suerte de frente y por derecho, dando los pechos el caballo, ligeramente cuarteado al toro o de costado, por el lado cubierto por el peto. La puya debe clavarse en lo alto, alargándola en el cite y recogiénola desde el encuentro y jamás, aunque es un jamás que nunca se cumple, debe taparse la salida del toro durante la aplicación de la vara, acorralándolo entre las tablas y el cuerpo del caballo percherón. Terminada la suerte, el matador procede al quite, a sacar al toro de su encele con el caballo y en seguida a instrumentarle los pases de capa que considere más lúcidos, según las características del animal. En las varas segunda y tercera, que son las que calibran en verdad, la cata y bravura del toro. Los quite los efectúan por orden de antigüedad, los compañeros de terna.

El picador es descendiente directo de los varilargueros del siglo XVIII, que se convierten en picadores de vara corta, como la actual a partir del siglo XIX. Es pues la figura del torero que montado a caballo pica los toros.

Este tercio se realiza a caballo y su finalidad es evitar que los toros embistan durante la lidia levantando la cabeza, el dolor que les produce las heridas sobre el morrillo, o los músculos de la región, los obliga a mantener el cuello en línea recta y por lo tanto, todas las embestidas posteriores las realizarán humillando. En este tercio se le diezma el poderío al animal y se la ahorma la cabeza.

El picador es el torero que ejecuta esta suerte y lo hace colocando el caballo de tal manera que forme una línea recta con el toro. Cuando el animal acomete y recibe el puyazo, se le ofrece la salida por la salida, mientras que con la mano izquierda se saca al caballo por el flanco izquierdo.

Hoy se usa la suerte atravesada, el varilarguero presenta la barriga del caballo de manera que cuando se reúnen toro y picador y se forma un ángulo recto.

Segundo tercio: tercio de banderillas

El tercio de banderillas es uno de los más vistosos de la corrida de toros y se realiza después que los varilargueros han abandonado el ruedo.

Lo normativo es que a cada res se le colocan tres pares esta labor la realiza un torero subalterno llamado precisamente banderillero, aunque en algunas ocasiones esta labor es ejecutada por el propio espada.



### **Banderilleros:**

Los banderilleros, también llamados subalternos y peones de brega, son y representan, como su nombre señala, los encargados de desempeñar la suerte de banderillar al animal, dicho en otros términos, clavar pareando los rehiletes o banderillas en lo alto del lomo de la bestia. Esta labor es tan importante como la de auxiliar al matador en todos los tercios, actividad que en el argot de los aficionados se denomina la brega y en el militar la fajina: parar al toro en su salida de toriles, llevarlo y alejarlo del caballo en el tercio de varas, realizar cantos quites sean necesarios, ponerlo en suerte y llevarlo allá donde señale el diestro y auxiliar en el propósito de que se derrumbe cuanto antes ya en los momentos finales de la faena.

### **Las banderillas:**

En la actualidad, la única norma que se observa al respecto es la de que cada uno de los peones coloca dos pares de banderillas. En el primer toro de la tarde del matador, el segundo se encargará de la brega. El peón de confianza clava dos pares y el tercer peón un par y otro par en el toro siguiente. En el toro donde el segundo peón clavará dos veces, el peón de confianza es el que bregará.

Las banderillas deben colocarse por ambos pitones del toro, izquierdo y derecho, dos por un lado y otro por el contrario, de modo que también funcionen para probarlo o calarlo, ya contemplando la posterior faena de muleta. En el caso de ser el propio matador el que efectúe la suerte de las banderillas, será él mismo y no el presidente, el que determine el número de veces que entra al toro, la única restricción al respecto es que no pueden ser menos de dos veces.

### **Las formas más comunes de colocar los palitroques o banderillas, son:**

#### **Al cuarteo:**

Es la modalidad más frecuentada. El toro se coloca sobre la raya de picadores y el diestro frente a él. Cuando el animal se arranca, le torero saldrá describiendo un semicírculo hasta que se produzca la reunión, momento en que se clavan las banderillas.

#### **Al quiebro:**

El diestro se sitúa frente al toro (en las tablas o en los medios), provoca la arrancada de la bestia y los espera con los pies juntos. Momentos antes del embroque, sacará el pié y, o, inclinará el cuerpo hacia el lado por

donde quiere que pase su oponente y justo en el momento en que este humille, le torero recupera suposición natural y ensarta los poltroques.

#### **De frente:**

Es cuando el cuarteo se realiza en el espacio de un terreno mínimo. Se acomete al toro prácticamente de frente.

Al sesgo:

Otra variante del cuarteo. La reunión o encuentro se produce hacia los medios. El torero clava banderillas y sale rápidamente sin cuartear.

De dentro hacia fuera:

El torero ensarta la banderillas por los adentros, es decir en el espacio que se forma entre la bestia atacando y las tablas.

Cites desde las tablas:

Este es un vistoso adorno de la suerte que consiste fundamentalmente en que el banderillero se sitúa junto a las tablas justo en el momento de citar al toro a la confrontación.

#### **El Toreo de capa:**

El capote sirve tanto al espada como a los subalternos para recibir al toro en su salida al ruedo y para ejecutar y practicar lances de naturaleza artística, vistosos, y que corresponden también a la brega. Como el capote es bastante pesado debe sujetarse con ambas manos y se utiliza en todas las suertes que implica correr al toro, pararlo, fijarlo y ponerlo en suerte. Es una especie de brocha que dibuja de alguna manera en el lugar adecuado que demanda la corrida.

El toreo del capote es utilizado por el matador en el tercio de varas y en el de banderillas, mientras que sus banderilleros lo utilizan durante toda la lidia.

Ahora llegamos a uno de los momentos de mayor interés simbólico y estético en la liturgia de la tauromaquia, ahora nos referiremos al principal lance del tero, que es la denominada Verónica. Se le llama así a esta destreza del matador o torero, porque la forma en que se toma el capote recuerda el momento en que la Verónica enjugó el semblante del fundador del cristianismo, cuando éste cargaba la pasada cruz, camino a su calvario y a la pasión de su sacrificio. La Verónica es el lance fundamental del toreo y se le usa primordialmente para recibir la embestida del toro. El rostro del animal de alguna manera es grabado en la capa.

Por su parte, la media verónica se emplea como remate de una serie de lances. En un principio se aplica como si se tratase de una Verónica convencional, pero se corta en el último tiempo, recogiendo con vigor el capote, con un movimiento circular e la mano que guía además el viaje ofensivo del toro.

Gaonera. Esta destreza es una creación del gran diestro Rodolfo Gaona. Es un lance de mucha vistosidad y mérito. Es prácticamente una verónica, salvo que aquí la variante consiste en mantener el capote detrás del cuerpo o por la espalda.

La famosa chicuelina se aplica citando a la bestia como en la verónica, luego se carga la suerte con la brazo y cuando la bestia entra en contacto con la capa, el torero gira todo su cuerpo en sentido contrario a la inercia de embestida del toro.

### **Tercio de muletas:**

Es el último tercio de la lidia. En este se prepara al toro con la muleta para darle muerte. Este es el gran momento trascendental de la lidia, es el remate, ya que ahí el espada va a demostrar en la práctica toda su habilidad y su fama de matador, su arte y su valor, ahí es donde mejor se ve quien es quién. Además es el instante donde el diestro alcanza el mayor acoplamiento con la bestia. Fallar en este lance puede determinar una calificación negativa tanto del jurado como del público. Se trata de liquidar correctamente al animal. Es un acto parecido a lo que alguna vez le sucedió a César el caudillo romano, que en su juventud fue secuestrado por unos piratas. Luego puesto en libertad porque pagó el monto del rescate, armó una nave y fue tras ellos y cuando los capturó, recuperó su dinero y los hizo crucificar, pero previamente les rebanó el pescuezo para que no sufrieran los tormentos de la cruz. Algo similar ocurre en este momento. El torero puede fallar y hacer sufrir innecesariamente al animal y esto el público se lo recriminara con un coro infernal de chiflidos y de imprecaciones que cauterizan el estado de ánimo más solvente.

### **Principales pases con la muleta:**

Natural: Se coge la muleta con la mano izquierda, sin estoque, se le busca la distancia adecuada al toro, se adelanta el engaño y cuando el animal inicia su acometida, se saca con brío la pierna para romper la trayectoria rectilínea del toro. Se deja correr la mano para mandar la embestida lo más lejos posible, teniendo en cuenta que el remate tiene que ser siempre por abajo.

Derechazo: Se utiliza la misma técnica del natural, pero la muleta se empuña con la mano derecha y con la espada montada.

De pecho: Es la consecuencia de los dos anteriores pases, después de los naturales, el toro gana terreno y se queda corto, entonces hay que vaciar la embestida de la res brava (que se viene encima) con este tipo de pase.

Estatuario: El torero debe adoptar la fijeza de una efigie de plaza pública y sólo levanta el engaño, es decir el capote, para que pase el toro, de nueva cuenta burlado.

Trinchera: Se realiza de derecha a izquierda, recortando la embestida del toro con un muletazo por lo bajo para someter al astado.

Manoletina: Se realiza de frente, con los pies juntos, se pasa la muleta, sujeta con la mano derecha, por todo el lomo del toro.

### **La estocada o suerte suprema:**

Realizada toda la faena con recursos valerosos y artísticos a la vez, llega por fin el momento supremo de la corrida, esto es la muerte o el sacrificio del toro. Esta suerte está asignada en exclusiva al matador, o en su defecto, en el caso de que se trate de una novillada, el que ejecuta al animal es el novillero, y con esta suerte o lance culmina la lidia del burel. La estocada fatal se practica de frente. Toro y torero embisten uno contra el otro, se funden en un encuentro y de este acto brota la muerte para uno y la gloria para el otro.

Se trata de introducirle al animal en el círculo que formaron las banderillas, para que el proceso de la muerte se desarrolle lo más pronto posible y evitar una agonía estruendosa.

### **Formas de aplicar el estoque al toro. (Suerte suprema).**

Recibiendo: Es una forma realmente primitiva de liquidar a los toros. Cuando la res todavía tiene la fuerza para acudir al cite, el matador se coloca a una distancia adecuada y alineado con el pitón derecho, con la muleta ligeramente doblada, el estoque en la mano derecha llevada al pecho y el codo a la altura del hombro, el espada con un ligero grito de impulso y una leve agitación de muleta, hace que el toro acuda a recibir la espada.

Al volapié: se refiere a la forma de matar a los toros parados y con sus reservas de fuerzas prácticamente agotadas. El espada o matador es el que se arranca hacia el animal, llevando baja la muleta, para que el animal agache la cabeza enganchado por el engaño de la muleta, y con la mano derecha hunde el estoque. Esta es una de las formas más habituales de realizar este lance mortal.

Al encuentro: Se arrancan toro y torero y se encuentran a medio camino.

El momento de la estocada postrera se puede aplicar o realizar de dos maneras, todo depende de por que lado salga el torero una vez clavada la espada.

Suerte natural: esta se refiere a cuando el matador después de ensartar la espada sale libre entre las tablas y el toro herido.

Suerte contraria: esta suerte se refiere a cuando es el toro el que transita entre las tablas y el matador.

### **La muerte del toro**

Desde que comencé a interesarme por el tema, me sorprendió no encontrar una adecuada descripción sobre la muerte del toro de lidia, o por lo menos, ésta no figuraba en los manuales que consulté. Y, desde luego, a las personas a las que he consultado, no sólo lo ignoran sino que además experimentan un horror al hablar sobre este punto. Precisamente este desconocimiento ha despertado mi interés para exponer el asunto lo más objetivamente posible, aunque sea breve, pero señalando algunos detalles de sumo interés para el enriquecimiento en la percepción de este momento culminante de la corrida.

Para matar a un toro en la plaza se requiere dominar una alta y depurada técnica, por toda la dificultad que entraña penetrar con la espada en la caja del toro y tocar los órganos vitales que mantienen vivo al animal. Es por ello necesario, conseguir que el animal adopte una postura rígida que permita el acceso del acero de la espada. Si esto no se consigue, se corre el riesgo de que la espada choque con el hueso, que interrumpa su paso con una estructura ósea o también, que penetre en los músculos subcostales. Ahora bien lo sorprendente, lo que me ha sido dado apreciar en este momento crucial donde la presencia de la muerte se desata, cuando el toro presagia con sus belfos y olor y la presencia de la muerte, que advierte un ambiente todavía más hostil, cuando presiente el máximo desafío, entonces se enerva, como si adivinara la intención de su oponente contrae sus potentes músculos cervicales y el morrillo –antes imperceptible- se eleva como una poderosa montaña impenetrable, donde la cruz queda escondida. Es la estampa del total estado de alerta, de un animal impresionantemente sensible al desafío de la muerte.

El tiempo que transcurre de su paz a su más profunda irritación, es inapreciable, quizá a la amplia conexión de su lóbulo temporal con el resto de su cerebro, con las descargas eléctricas de cerebro. Esta postura sin embargo no puede ser largamente mantenida por las condiciones anatómicas antes descritas, y tiende, repetidas veces, a bajar la cabeza y clavar la mirada en la gravedad del suelo. Su agresividad se torna inespecífica.

Cuando está en los corrales sólo respeta a los toros más afines a él, y a veces ni siquiera a ellos. Parecería un violento escéptico que ve claramente su destino.

Yo he podido apreciar en varias ocasiones, en las maniobras de encajonamiento, ataques de unos animales a otros, que en repetidas veces han sido mortales, siempre como resultado de una cornada dirigida inteligentemente a regiones vitales. Es natural que el cuidador se deshace en esfuerzos para impedir que los toros se mezclen entre sí y descarguen su relampagueante agresividad entre ellos.

Ahora bien, la suerte final necesita de una flexión del cuello y un acercamiento de la pezuñas delanteras para que la abertura que ha de propiciar la irrupción de la espada, resulte lo más amplia posible. Se trata de ensartar la punta de la espada en el hoyo de las agujas, de las banderillas, esa y no otra es la óptima e imprescindible apertura. La máxima flexión posible del cuello y la máxima aducción de las pezuñas anteriores, si esta postura no se logra conseguir, definitivamente el destino del choque se tropieza con la estructura ósea.

Las arterias que entran y salen de los pulmones, resultan ser los receptores del estoque. Cuando es en la arteria, toro se derrumbará pronto, pero si lo es en la vena, la caída demorará un poco más. La estocada lateral o lateralmente inclinada, perforará el pulmón y desangrará al toro lentamente, haciéndole con frecuencia arrojar sangre por el hocico, en estos casos la sangre roja va precedida de una rápida muerte, en tanto que la azul lleva aparejada una agonía parsimoniosa, con estertores grotescos. Rara vez los toreros diestros parten la aorta que surca paralela y a la izquierda, casi bajo la columna, y nunca al corazón que queda anterior y bajo.

Así es la muerte del toro, una suerte que, vista desde el lado del espectáculo, requiere experiencia y bravura para ambas partes, tanto para el torero como para el toro.

Para los aficionados, la muerte del toro de lidia resulta al mismo tiempo salvaje y hermosa. Se trata de la declinación de un animal valeroso en todo momento y por otro lado se trata de la exposición de destreza de un matador afortunado

### **Mozo de espadas:**

Aunque en sentido estricto no forma parte de la cuadrilla, porque nunca abandona la protección del callejón y la barrera, el mozo de espadas, que es quien faculta a los toreros, y al matador de forma destacada, los trebejos durante el curso de toda la lidia; es una figura personalísima y singular, más próxima al matador que ninguna otra, incluido el apoderado o representante del diestro. Suele ser quien le viste y le desviste –

ceremonia, que por cierto, se realiza con una parsimonia propia de una ceremonia verdaderamente litúrgica-, en ocasiones es el mozo de espadas quien aconseja al matador, es su visión desde fuera del ruedo, es su punto de referencia externa, lo mismo que lo requieren los grandes actores con su director, y aconseja sobre todo a los noveles, un consejo del mozo de espada puede salvar la vida del novato, él es el que le hace revelaciones sobre la condición del animal, es el mozo el que tiene una lectura experimentada del temperamento del toro. También es a veces quien comparte de modo más personal las penas y las frustraciones del diestro, y por supuesto que también las alegrías que corresponden al triunfo y al éxito. Asimismo si el torero es una figura que ya se lo puede permitir, cuentan con una auxiliar, que es quien carga con el esportón de los trastos y cumple sus órdenes en el callejón.

### **El sobresaliente:**

Se denomina así al matador o novillero, por lo general de no mucho cartel, que completa el de las corridas mano a mano o bien en aquellas que se anuncia u único espada, y que sólo interviene en el caso de que se suscite un accidente o cogida de los anunciados que les imposibilite continuar con la faena de la lidia, en este caso el sobresaliente tiene que matar cuantos toros resten para completar el encierro. Suele ser costumbre que los matadores le cedan un quite.

### **Vestuario**

#### **Traje de luces**

Es el traje con el que se visten los toreros de a pié. Se le llama así por los efectos luminosos que producen al reflejar la luz con las lentejuelas que lo adornan. Hasta el siglo XVII se confeccionaban en ante, pero desde entonces y hasta el día de hoy se manufacturan en seda y se adornan con oro y plata. Es de hacer notar que el oro en los trajes sólo lo utilizan los matadores, novilleros y picadores, mientras que la plata y la seda es exclusiva de los banderilleros.

El traje de luces se compone de la siguiente manera:

**Montera:** Es la que va sobre la cabeza del espada y los banderilleros. Hasta el siglo XIX se utilizó el sombrero de tres picos, pero desde entonces se comenzó a utilizar la montera que está confeccionada en tejido rizado muy similar al cabello. Esta prenda ha evolucionado desde que se comenzó a usar.

**Chaquetilla:** es una chaqueta corta que llega hasta la cintura, por sus alamares y bordados en oro, plata y seda. De las hombreras cuelgan los macho. Es demasiado rígida y está abierta por las axilas para facilitar el movimiento de brazo del torero.

**Taleguilla:** Es el calzón ajustado y sujeto con tirantes que llega hasta las rodillas. En la parte inferior se ajusta con machos, y se le añade un fajín a manera de adorno.

**Medias:** De seda y color rosa, llevan otras blancas de algodón por debajo.

**Coleta:** Es una antigua moda del siglo XVII, que hoy persiste con el objeto de sujetar la montera, actualmente son postizas.

**Corbatín:** Cinta muy fina que se anuda a la manera de la corbata clásica, generalmente del mismo color del fajín que va ceñido en la taleguilla.

**Camisa:** Es de color blanco y viene adornada en su solapa con boleros o chorreras.

**Capote de paseo:** Es con la misma forma del capote de brega pero algo más pequeño y liviano. Es un elemento muy lujoso del traje de luces y sólo lo utilizan los espadas y los banderilleros liado a sus trajes en el momento de hacer el paseillo. Suele ir con figuras de corte religioso.

**Machos:** Borlas con las que ajusta la taleguilla y que cuelgan de las hombreras.

**Zapatillas:** Son de color negro y no llevan tacón, tienen una suela especial antiderrapante o que evita los resbalones. En su parte superior están adornadas con un moño.

La herramienta

Implementos que utiliza el picador

La indumentaria e instrumentación del picador son:

**Castoreño:** es el sombrero rígido y de color miel que va adornado con una moña; se le llama así porque algunos son confeccionados en piel de castor.

**Chaquetilla:** También llamada casaquilla, es muy parecida a la del torero de pie, pero sin alamares, y tiene algunos protectores.

**Calzona:** Es un pantalón corto y amplio, fabricado en gamuza y de color hueso.

**Puya:** Se coloca en el extremo de la vara y tiene forma piramidal, con 29 mm de alto y 20 mm de base. La habilitación de una cruceta impide que la puya entre en la piel del toro más de lo debido.

**Vara:** Es el palo largo donde se coloca la puya.



**Peto:** Protección del caballo, formada por dos lonas rellenas de algodón.  
**Hierros:** son las armaduras que se utilizan para proteger las piernas del picador: la de la pierna izquierda llamada gregoriana, es más corta e impide que el empuje del toro, su arremetida, aplaste contra las tablas. "La Mona" que va implementada en la pierna derecha protege directamente de las cornadas del toro.

### **Las banderillas:**

Las banderillas, rehiletes, garapillos o avivadores, que todos esos nombres y esas nominaciones reciben los palos, tienen la función de enardecer al toro después del castigo de varas. En otras épocas, el tercio lo ejecutaban los banderilleros por un riguroso orden de antigüedad.

### **Trastos de torear:**

**El capote:** Es manufactura con lona muy gruesa o bien con fibras sintéticas también muy pesadas. Es de color rosa y con el envés amarillo, generalmente, aunque algunos lo tienen azul, su corte es en forma de capa y sirve precisamente para burlar y torear.

**La muleta:** Es de tela más ligera y pequeña que el capote, su color es rojo y va sujeta a un palillo. Es utilizada por el espada para templar y encausar la embestida del toro.

**El estoque:** Es la espada con la que se matan los toros, tiene una ligera curva en la punta que precisamente se le denomina muerte.

**Ayudado:** Como su nombre lo dice sirve para auxiliar al torero, que en lugar de usar el estoque de muerte, que es de acero templado y es pesado, utiliza éste que es de un aleación de aluminio y de acero, que por consecuencia lo hace más ligero, si bien algunos toreros todavía lo utilizan de madera.

Los caballos son sometidos a un reconocimiento y a un examen, como lo mismo toros, por los veterinarios, que son los responsables directos de certificar su estado y movilidad. Tanto en las plazas de primera como hasta en las de segunda categoría, no pueden tener un peso inferior a los 500 kilogramos ni tampoco superior a los 650 kilogramos. En la actualidad y por lo general son propiedad de la misma plaza. Los caballos salen al ruedo protegidos para impedir en la medida de lo posible, que resulten heridos. Se les cubre además con un pañuelo, el ojo derecho para que al no advertir al toro, no emprenda la huida ante sus vehementes embestidas. Todavía hasta el año de 1928 los caballos no llevaban protección alguna, lo que ocasionaba una verdadera matanza de los nobles ejemplares. De hecho se medía y se estimaba la bravura del toro de lidia por el número de caballos que había aniquilado sobre la arena.

El reglamento de aquel año aprueba, autoriza, un peto pequeño que protegía el pecho del caballo y parte de la bragada, y que empezó a utilizarse dos años después. Ya hacia 1932 el peto se prolongó para que protegiera las extremidades anteriores y además se les añadió un faldoncillo que se ajustaba al vientre de la montura. Entre los años de 1940 y 1950 la protección se acrecentó hasta alcanzar casi las pezuñas y envolver casi por completo el cuerpo del equino. Desde 1992, se admite, también, el empleo de los manguitos o calzones que protegen, bajo el peto, el pecho y las patas delanteras del caballo.

El peto es un conjunto de lonas impermeabilizadas, rellenas de algodón, enjaezadas mediante cueros y correas, cuyo peso no puede exceder de los 300 kilogramos, y que por su peso evita muchas veces el inmediato derribo y protege al jaco de las cornadas del bicho.

Los picadores eligen, por riguroso orden de antigüedad, el caballo que prefieren montar, sin que puedan sin embargo, rechazar ninguno que ya haya sido autorizado por los veterinarios.

### **3.3 El toreo bajo el concepto de arte.**

Explicar en que consiste una corrida de toros es tarea ardua, ya que supone encorsetar, constreñir a un espectáculo que es muy diferente a todos los demás y por otro lado, porque como todo arte es siempre diferente y casi posee su muy particular temperamento y características, sin embargo lo podemos considerar un rito y unas pautas que se manifiestan casi siempre en la fiesta, y precisamente estas características son las que vamos a exponer a continuación:

En una corrida generalmente se lidian (torean) seis toros, de los cuales están destinados para ser toreados dos para cada matador. Los toreros realizaran su faena por orden de antigüedad, la cual viene dada por su fecha de "alternativa" (que es una especie de licenciatura. Así al de mayor experiencia le tocará lidiar el primero de la tarde y así en ese orden.

Al comienzo de la corrida se abre con el paseíllo, especie de cortejo del cual ya lo hemos ilustrado, por el que desfilarán ante el público todos lo que intervienen directamente en la corrida. Abren este cortejo los dos alguacillos que van a caballo y atraviesan la plaza para dirigirse hacia la presidencia y solicitar de forma simbólica la llave de la "puerta de los toriles" (donde se guardan los toros). Detrás de los alguacillos marchan verticales los toreros, seguidos por sus respectivos miembros de su cuadrillas, compuestas por tres banderilleros y dos picadores, apareciendo al final del cortejo los mozos y mulas de arrastre (que son los encargados, una vez muerto el toro, de retirarlo de la plaza).

Cuando la llave ha sido entregada y el cortejo se ha retirado, se abre la puerta de toriles. Entonces el toro irrumpirá en la arena y con ello ya da

principio la corrida. Así es como el diestro establecerá y mantendrá un diálogo y una lucha fatal con el toro, tratando en todo momento de someterlo para conseguir esa simbiosis entre el hombre y el animal montaraz. La corrida está dividida fundamentalmente en tres partes, denominadas tercios, que se marcan con un toque de clarín. En el primero de ellos el diestro torea con el capote, luego con un toque de clarín se indica que salgan los dos picadores al ruedo, situándose cada uno de ellos en un extremo de la plaza, pero sólo uno de ellos habrá de ejecutar esta "suerte".

En el segundo tercio se ejecuta la "suerte de banderillas", en la que los "subalternos", "banderilleros", o "toreros de plata", como queramos denominarlos, ensartan en el toro tres pares de banderillas.

En el último tercio el torero ejecutará la "suerte suprema", en la que toreará con la muleta en vez del capote, para al final, tomar la espada y matar al toro. Estos son los momentos más difíciles de su labor, pues en ellos debe conseguir que el toreo le embista aprovechando el momento adecuado para clavar su espada o estoque en el corazón del animal. Es cuestión de escasos segundos y en ellos debe concentrarse en acertar en un punto muy concreto, justo cuando el toro en movimiento está intentando embestirle. En este trance de la lucha cuando el torero expone más abiertamente su cuerpo ante la furia de la bestia hostigada por la inminente presencia de la muerte. Es así, a toda esta lucha a la que se ha considerado una obra arte tanto viva, como efímera.

Si la faena del torero, así como haberle dado muerte con una buena estocada, ha logrado transmitir, comunicar profundamente al público todo ese cúmulo de sensaciones, el público premiará al torero. La ovación será cerrada. Los trofeos serán una o dos orejas del toro lidiado y sacrificado, y como máximo se lo otorgará el rabo. El público solicita agitando simbólicamente los pañuelos, siendo el presidente de la plaza el que decidirá en última instancia, accediendo por supuesto a las peticiones del público. El mayor honor para un torero tras una extraordinaria faena, es la de salir del ruedo sobre los hombros de una multitud desbordada de festejo. Todas las incidencias que pueden ocurrir a los largos de una corrida, así como todo lo que ésta rodea, está regulado por una "Reglamento taurino".

Para poder señalar y hablar del toreo como arte, es importante el señalar que se deben reunir una serie de conceptos como los pueden ser de estética y de valor, teniendo que este segundo valor sencillamente es inobjetable, y que deben de tenerlo cualquier persona que se ponga delante de la cara de un toro bravo; el arrojo que debe de tener el lidiador, el pararse delante del animal, al mismo tiempo que con temple acerado controla la tensión de los nervios, y no sólo eso, sino además hacer verdadera gala de un pleno dominio sobre el cuerpo, que es una prueba elocuente de la voluntad íntegra de una persona, rechazar y someter los

instintos naturales, irreflexivos y poco estéticos, como los son el de recoger el cuerpo al paso del animal enfurecido, para más bien, de esta misma manera realzar su cuerpo y gallardamente enfrentar, y así, con un alto valor de la estética corporal, citar para provocar la embestida, moverse delante de la cara con un valor a toda prueba, caminarle por delante, moviendo sólo lo necesario la muleta o el capote, cada paso que se da con las plantas de los pies bien fijas en la arena, hasta provocar la embestida. Así, una vez que se arranca el toro, aguantar su ira en este momento. Muchas veces el toro no pasa completamente, y aquí el torero tiene que redoblar el valor y la gallardía. Suele suceder que el toro se queda a la mitad del viaje, provocando en este momento fatal un sin fin de cornadas, que han sido letales y han interrumpido el tránsito exitoso de muchos diestros. Pero es indudable que este es el momento de mayor emoción del toreo, el que se trasmite con plenitud a los tendidos, puesto que el torero con toda la elegancia de que puede ser capaz, templa la embestida del toro, haciendo caso omiso a la tragedia que en esos momentos puede desencadenar su estado emocional, pues al aguantar la embestida furiosa de la bestia, ésta se puede distraer o incluso, como ya se dijo, frenarse a mitad del viaje, así teneos que este es el instante donde corre una mayor descarga de adrenalina por todo el torrente sanguíneo del torero. Para que posteriormente, con un ligero movimiento de su muñeca despedir al animal y alejarlo de su cuerpo y dejarlo nuevamente en posición de aplicarle otro pase de igual magnitud o de mayor emoción, pues nunca se repite la misma clase de embestida, más bien ésta puede aumentar o disminuir, todo dependerá de la clase, la bravura y en fin, el temperamento del toro.

Podemos concluir que el torero ante la embestida furioso del animal, tiene que ser capaz de crear un instante, una imagen que produzca la emoción estética que determina la calidad de arte, y como bien sabemos todo arte está íntimamente vinculado con el estado emocional en que se encuentre el ser humano, y que además el público en los tendidos sensibilizado, contagiado diríamos más exactamente, por el estado emocional que refleja el matador, es entonces capaz de advertir y apreciar lo que en esos momentos le está entregando el protagonista de la faena, desde la soledad de su faena, y así de ese encuentro de percepciones enardecidas por las acciones del ruedo, se suscita el acto artístico, la poesía en su más natural exposición, el contraste entre el control absoluto y la fricción de la muerte, pues es sin duda una entrega apasionada de la vida, que ese preciso momento ha sido puesto en juego, y esa apuesta gallarda el torero la brinda lúdicamente y sin recato alguno.

### **¿Pero y qué, acaso los toreros no tienen miedo?**

Uno de los sentimientos más incontrolables del hombre es el de sentir miedo, el de ser domina su voluntad por una sensación de temor, sensación que no perdona a ningún ser humano, ni payo, ni gitano y con mayor razón puede habitar de forma descarad en el torero.

Sobre este tema ya se ha escrito quizá lo suficiente, y se ha hablado todavía más, puesto que este fenómeno es bastante relevante entre todos los personajes que gravitan

Alrededor de la fiesta, incluso existen, se trasmite y prácticamente se contagia hacia los aficionados, como parte de todo o que se desencadena en el ruedo, consecuencia de la naturaleza de la corrida de toros, en donde la adrenalina no es más que el sudor del miedo, de la angustia que se presenta alrededor del espectáculo.

Sentir miedo es lo más natural e inevitable, a veces con mayor o menor intensidad, puede ser controlable o incontrolable, según el grado de tolerancia de cada persona, es también una reacción de defensa encaminada por el instinto de conservación, que se ve amenazado ante la embestida del animal de bravura considerable.

El miedo que experimentan los toreros está basado en algo concreto, el dolor y la posibilidad de morir. Algunos diestros se justifican diciendo, como mecanismo de defensa, que le tienen más miedo al público o a pegar un petardo (término usado en el medio para definir un fracaso, aunque el hecho de decidir entrar en el mundo del toreo, implica tener una esencia especial en la sangre, un impulso particular en el ánimo, para aceptar los hechos que produce el plantarse frente a los toros y asumir las consecuencias. Hay también temores por el hecho de torear en las plazas de mayor importancia, por toda la responsabilidad que esto representa.

Por otro lado se vinculan aspectos de superstición y que se manifiestan sobre todo con la ropa de torear, o para ser más precisos con los colores empleados en la lidia o faena de esa tarde, influye en el ánimo el nombre de los toros, el número que los animales traen herrado en los costados, influye en esto hasta el nombre de las ganaderías con el hecho estadístico de que sus animales no hayan cobrado la vida de algún diestro.

Para los toreros, la noche de la víspera de la corrida suelen tornarse eternas e inacabables. Pueden ser acometidos por terribles pesadillas, angustias, y ya desde ese momento debe empezar a tener control, porque una noche puede afectarle a tal grado que diezmará su actuación de la mañana siguiente, aunque sea poseedor de una técnica y un arte depurado.

El miedo que en ocasiones puede llegar a alcanzar ya los matices de verdadero pánico, desfigura a la figura mejor dibujada o protagonista del toreo; éste puede ser un picador, un subalterno o un puntillero. Todos pueden ser representantes en un momento dado de la tragedia más grande. Un torero impregnado de miedo puede llegar a sentir que pierda o extravía el juicio, puede tornarse loco, puede ser acometido por un estado de franco delirio, y esto se percibe en un semblante con la expresión desencajada, su mirada se abisma, no tiene brillo ni precisión, el cuerpo

palpita, los músculos no se sienten en la plenitud de su seguridad, todo ello descalabra su vanidad y su arrogancia, su alegría solar pasa a tornarse en la angustia de un miedo propio de una densa niebla.

El miedo es como llevar un peso en el alma que repercute en el cuerpo y este se torna vulnerable, carne presa de los pensamientos más crueles de los toros. Incluso en el plano de la confrontación psicológica es el toro es el que se impone al hombre. Hay toreros que más bien se ríen pero de miedo, otros que derraman emotivas lágrimas a solas por la madrugada, enredándose entre las sábanas blancas del hotel, pues en ese momento tienen que aceptar su más profunda soledad e intimidad. Se reconocen en la piel desnuda, sin estar vestidos de seda y oro, y todo ello se funde en un estado emotivo que da pie a desarrollar un patológico sentido de la imaginación antes de la corrida.

En el ámbito psicológico y fisiológico, el miedo conmociona a cualquiera, se pueden llegar a realizar actos insospechados, como si el miedo fuera un espectro que se entroniza en nuestra voluntad y en la figura estética de los diestros y por simple envidia o crueldad se place en torturar poco a poco todas y cada una de las células y órganos internos, incluso haciendo modificar sus funciones, a tal grado que el matador ya al momento de dirigirse a la plaza, se descubre paralizado, poseído totalmente de la angustia que es producto del miedo.

El miedo o la sensación de miedo se puede disolver en función de las posibilidades lúdicas de someter al toro, la seguridad que da controlar y resolver la más asesina embestida, la capacidad de voltear al tendido después de ejecutar una remate con énfasis, muy torero, y ver las manos del público estallar y enardecerse en aplausos, ahí es donde el demonio del miedo empieza a sucumbir, las tinieblas de la angustia, empiezan a bañarse de la gracia solar, al ejecutar el toreo de arte y en la certeza de tributar todo sufrimiento y esfuerzo a Dios.

Al sentimiento de miedo muchas veces se le pretende aniquilar odiándole, maldiciéndolo con rencor, queriéndole arrancar los ojos cuando al unísono se asoma junto al torero a través del espejo de su habitación, también se le insulta cuando carcome las entrañas, se muerde, odia y desprecia. Los toreros lo quieren patear en el momento en el que se agarra fuertemente a sus muslos mientras se espera el turno en el callejón, para sin vergüenza alguna retornar, de nueva cuenta, aun sintiéndose asfixiado debajo de la montera que ha caído en los medios con los machos hacia arriba, en los medios de la plaza, entre los efectos del azar y la superstición.

### 3.4 Técnicas empleadas en el trabajo escultórico

Para la realización de una obra escultórica y para dar respuesta a una de las múltiples interrogantes que se suscitan entre aquellos que admiran las obras ya terminadas, para explicar el misterio en el que se debate el creador de estas cuando esculpe en metal que es apenas una de las variantes entre las cuales se encuentran; la piedra, la madera, el mármol, la cerámica etc. etc.

Daré una explicación sencilla de cómo se realiza una escultura, desde el momento mismo en que es visualizada en la mente de todo creador para darle forma hasta el momento final.

La creación de una escultura, según un antiguo tratado del Renacimiento, se divide en ductoría y fusoria. La primera es invención y ejecución del modelo, la segunda corresponde a la fundición; y como gran arte de la estatuaria llega hasta nosotros después de siglos de cultura universal.

Pues bien primeramente la idea es concebida en el campo, o, en las plazas de toros en donde se da precisamente el momento artístico, que es captado por el ojo del artista, para que en ese momento quede plasmado en unos bocetos o apuntes rápidos que ayudan a retener los movimientos, una vez con estos elementos captados se traslada al taller en donde se tiene que elaborar una base que es de madera y dependiendo del tamaño en que se desee realizar se procede a trabajar en el armado que servirá de soporte para la plastilina, este material nos sirve para dar la forma y el volumen del objeto que deseamos hacer, es en este momento en donde se realizan las proporciones de la figura a modelar y debe de ser en base a las relaciones y escalas esenciales de la anatomía en un aspecto estrictamente cuantitativo, para dar la proporción exacta es válido recurrir a fotografías, videos y por que no hasta regresar al campo de donde se obtuvo la impresión a trabajar, para llenarse de la energía que en esos momentos dio forma a un momento artístico, ya que es vital observar el modelo en vivo.

Una vez que el modelo ha quedado a nuestra entera satisfacción (cosa que casi nunca sucede), el siguiente paso es realizar un molde, que en muchos de nuestros casos es de un material llamado caucho silicon, que para la realización de este trabajo se requiere de todo un proceso técnico, como pueden ser el saber trabajar con los catalizadores para dar un tiempo exacto del vulcanizado del hule a la temperatura del medio ambiente en el que nos encontremos al momento, ya que este proceso puede durar desde unos minutos hasta horas dependiendo del catalizador a aplicar, además para trabajar el caucho-silicón se le debe aplicar un diluyente, que nos permitirá una mejor aplicación, una vez con la pieza a obtener el molde procedemos a tасelar o formar un dique alrededor de la primera mitad, en piezas sencillas que puedan ser divididas en dos piezas, porque de lo contrario se tienen que fragmentar para facilitar el

obtener los moldes, bien supongamos que es un pieza sencilla que puede ser dividida en dos parte iguales para formar un macho y una hembra, así denominaremos el ensamblaje posterior, una vez aplicado el dique que divide ambas partes, se empieza a aplicar el caucho-silicón en cuantas manos se requieran que normalmente son de tres a cuatro hasta que la pieza no se observa a través del silicón, se procede a realizar exactamente la misma operación del lado opuesto, con el ejercicio de macho-hembra, una vez que ya tenemos la pieza en molde de silicón, procedemos a realizar una base de fibra de vidrio trabajada con resina-poliéster para de esta manera incrementar la resistencia del molde de caucho-silicón.

Ya con nuestro molde de caucho-silicón y el contra molde de resina-poliéster, procedemos a obtener nuestra primer pieza en cera, para dar paso a la siguiente técnica que se explica a continuación.

### **LA FUNDICION A LA CERA PERDIDA**

Nos podemos imaginar, que un bronce a la cera perdida, es una prueba única sacada de un original en cera, desaparecido en el transcurso de la fundición. Nada de eso. Tal manera de operar, partiendo de una estatuilla enteramente hecha de cera, produciría efectivamente un bronce macizo, lo que no es casi nunca el caso. Al contrario, el modelo y los moldes que se han hecho, se conservan y pueden servir para la realización de un número más o menos importante de pruebas o reproducciones. En cuanto a la cera, está esencialmente destinada a constituir el delgado espacio que el bronce sustituyendo a la cera, ocupará a continuación. Esta va a perderse en cada reproducción. Es por este motivo por el cual a esta técnica se denomina "cera perdida".





## LA FUNDICIÓN <sup>2</sup>

A la cera perdida, lo primero que se hace con el modelo obtenido. Luego, ese molde se cierra, se une fuertemente con unos tornillos que van incrustados en las orillas del molde y contramolde de resina poliéster, y se vierte en su interior cera líquida para sacar la reproducción en positivo. Se deja enfriar durante unos segundos para que la superficie configure el molde, y finalmente se vacía, para dejar hueca la cera de la reproducción. Más tarde, con la impresión en cera dentro del molde, se echa en su interior lo que se llama un "macho" de ladrillo molido –líquido y bien batido- y escayola, en la proporción de dos partes de ladrillo y una de escayola, para que macice, proteja y no deforme la cera. Endurecida la mezcla se procede a desmoldar, esto es, extraer el modelo, positivado, en cera. Si la pieza es pequeña se desmoldea sin macho. El modelo pasa al artista, o al escultor de la fundición, para que repase las rebabas de las juntas de unión con el molde o aquellas partes que no han sido rellenadas. Tras esta operación de repasado, un operario clava en el positivo unas puntas con el macho interior, con las que también quedará sujeto al posterior revestimiento de tierra exterior. Se trata de que cuando la cera desaparezca mantenga la misma separación y disposición. Acto seguido se le pone unos tubitos de papel envueltos de cera, que son los bebederos, las arterias de circulación del bronce líquido. En la fundición, con los bebederos puestos, la obra se reviste con un recubrimiento cerámico blanco, para mantener una rigurosa fidelidad. La pieza ya concluida es recubierta con un material líquido, ladrillo molido y escayola, para obtener el negativo refractario. Luego se introducen unas carcasas metálicas para macizar y aprisionar la pieza, como sustitución del enterramiento y el golpe de pisotón tradicional, lo que ahorra y agiliza en gran medida el proceso de la fundición. El bloque con el material refractario entra en la mufla, - estancos metálicos o de ladrillo para quemar los moldes --, y, a una temperatura de 1.200 grados, según sea el tamaño de la pieza, se deja estar hasta que la cera y la humedad desaparezcan. Una pieza pequeña permanece en la mufla unas treinta horas aproximadamente. Si el material refractario mantuviera alguna humedad, la pieza no podría hacerse debido a una extraña reacción que se produce al contacto con el bronce fundido. Secado y ya sin cera, el material refractario se saca de la mufla y se pone nuevamente en la carcasa a la espera de recibir el metal fundido.

---

<sup>2</sup> Soriano Eduardo. "Obras en Bronce y Técnicas de elaboración". Madrid, España. 2003

## LOS COLORES

El bronce de arte, que puede presentar diversas tonalidades sin pátinas, según sea su composición, es una aleación de cobre y estaño, o cobre, plomo, cinc y estaño, en una proporción de 95 % de cobre y 5% de estaño en la primera, y de 85% de cobre, 5% de plomo, 5% de cinc y 5% de estaño en la segunda. A mayor cantidad de plomo con el cobre, el bronce será más rojizo, y si la cantidad mayor es de cinc o de estaño el tono es más amarillento.

El bronce, cualquiera que sea su composición y presentado en lingotes, se funde a 1.200 grados de temperatura, aunque hay quién lo hace a 700 grados, en el horno subterráneo de fundición. Una vez licuado se saca el crisol, se limpian las impurezas de la superficie y se vierte sobre el hueco del material refractario y cuela por los bebederos; se deja enfriar un poco el metal y se desmolde quitando la tierra. Este proceso, que tradicionalmente se hace a base de piqueta y cepillo. La obra limpia pasa a la sección de repasados del bronce.

Una vez conseguida la pieza en bronce un cincelador la repasa concienzudamente, para ajustarse, con la máxima fidelidad, a lo que el artista quiere. Su labor trata de cortar los bebederos y los clavos y de repasar los cortes y desperfectos que pudieran haber surgido durante la fundición. Asimismo se sueldan los agujeros dejados por los bebederos y los clavos, y se unen las piezas que configuran la obra total con un hilo de la misma aleación utilizada. Después de esto, la obra es alisada mediante una especie de lijado de la superficie, pulimentada y abrigantada por un frotado finísimo, hasta que el poro del bronce queda completamente unificado.



El molde, antes en escayola o en gelatina, se hace en la actualidad en silicona reforzado por una especie de contramolde en resina-poliéster. Se compone de 2 partes o más, según la forma del modelo.



Toda una red de bastones de cera está puesta en plaza. Al fundir, ellos formarán canales: Las salidas por donde la cera se escapará las entradas por las que el metal en fusión, se introducirá y los aires que permitirán que salgan los gases. Hecho esto, la cera se recubre progresivamente con una materia refractaria muy fina, susceptible de reproducir con fidelidad hasta una huella digital.

Salidas, entradas, aires, se unen entre ellos con cañerías de cera. Nuevas capas de materia refractaria más gruesas que la primera se van poniendo hasta hacer un molde compacto. "Molde de fundición", que aguantará las altas temperaturas del bronce al fundir. El molde de fundición se meterá en una mufla a una temperatura de aproximadamente 200° a 300°, donde la cera se marchará, y después a 600 ° C que endurecerá el molde y el "macho" del interior. Este último se queda en un sitio una vez ha desaparecido la cera gracias a unos clavos puestos anteriormente.



Etapa decisiva: La colada. La aleación en fusión (alrededor de  $1.000^{\circ}\text{C}$ , a veces más), está en el crisol, y este dentro del horno de fundir. Una vez alcanzada la temperatura necesaria, y el bronce está en el punto de fusión, se saca del horno el crisol, y se llena con el bronce líquido el molde de fundición, del que ya ha desaparecido la cera. El molde hay que dejarle enfriar al menos 1 hora ó 2 esto dependerá del tamaño de la pieza, ya que hay que considerar que en piezas de gran formato el tiempo de enfriamiento es infinitamente superior al aquí estipulado.

Entonces se va rompiendo con cuidado la materia refractaria y se va viendo el modelo en bronce, vacío, lleno de tuberías y asperezas. El macho sigue en el interior, y se va quitando a trozos.

Comienza un largo trabajo de desbarbar, serrar, soldar, repasar y cincelar, esta es un etapa muy delicada.



Más tarde se procede a dar las pátinas, que pueden darse con o sin pulido, y que no tienen otro objeto que colorear el metal. Los colores, uno

de los aspectos más notables de la escultura en bronce, pueden variar desde amarillo-naranja, verde-azulado, verde, verde oscuro, pardo, rojo, rosado-florentino hasta negro, y se consiguen mediante su provocación por oxidaciones. Los ácidos, rebajados con agua, se aplican con brocha a la superficie, calentada previamente con un soplete para que el calor acelere la oxidación. Suelen emplearse, entre otros, acetato de cobre, sulfuro potasa, sal de hacederas o cianuro.



Pátina que se da en caliente y con diferentes ácidos, esto es el último trabajo que se hace antes de que la figura está totalmente acabada, con su aspecto definitivo, un bronce totalmente igual que el modelo inicial.



### 3.5 La talla en piedra, una forma de descubrir la sensibilidad humana

Nadie puede negar que el arte facilita la construcción de nuevos conocimientos, ya que aprender a observar y trabajar una obra escultórica ayuda a mirar mejor nuestro entorno, los colores, las formas y cada uno de los elementos que se conjugan en una expresión humana. Porque la escultura es la manera de sacar o extraer las figuras de la piedra o del material con que se trabaja ya que sus características principales son el volumen y la tridimensionalidad.

La talla en piedra surge como un medio de comunicación hacia la gente, pues desde tiempos ancestrales, mantenemos un legado cultural de talla en piedra; sin embargo, muchos de nosotros sólo lo conocemos a través de las piezas que se exhiben en vitrinas de los museos, pero desconocemos la elaboración de cada una de estas esculturas, huella fiel de nuestros antepasados.

Es por ello, que es importante que la gente valore lo que tenemos y obtenga un conocimiento y respeto hacia lo que hemos heredado, de ahí que en el taller se explore la creatividad de cada uno de los alumnos, pues ésta se maneja de manera individual en el terreno de las artes plásticas.

Los principales objetivos serán entablar un diálogo con el material, en este caso la cantera, saber qué nos dice la piedra y qué es lo que queremos expresar, para después plasmar nuestras inquietudes en el material y terminar con la realización de una pieza escultórica como punto final del taller.

Este proceso es importante porque cuando vamos conociendo el material, se nos desarrollan los sentidos como el del tacto y la visión, descubriendo cualidades internas, que pocas veces salen a flote. Por lo que considero que la talla en piedra es sólo un vínculo hacia nosotros, hacia la sensibilidad humana, hacer o crear algo con nuestras propias ideas.

Porque todos tenemos sensibilidad y creatividad. Quizá la única diferencia sea que unos la tenemos más escondida que otros, por lo que se trata de hacer un viaje introspectivo para conocernos más a nosotros mismos y así poder expresarnos.

Pueden hacerse esculturas con casi todos los materiales orgánicos o inorgánicos. Los procesos específicos para su elaboración se remontan a la antigüedad y han experimentado pocas variaciones en su evolución hasta el siglo XX. Estos procesos pueden clasificarse según el material empleado sea piedra, metal, arcilla o madera; los métodos que se utilizan

son la talla, el modelado y el vaciado. En el siglo XX el campo de la escultura se ha ampliado enormemente y se ha visto enriquecido por técnicas nuevas, como la soldadura, y por la utilización de nuevos materiales, como el tubo de neón.

### **Técnicas y Materiales**

Los artistas crean formas tridimensionales utilizando una gran variedad de materiales y técnicas. Los materiales más utilizados son el barro, la madera, la escayola (yeso) y el metal. Entre las técnicas destacan la talla, el cincelado, la soldadura y la fundición.

#### **Talla**

Utilizada desde épocas prehistóricas, la talla directa es un proceso que requiere mucho tiempo y esfuerzo. Está considerada como el paradigma de la técnica escultórica. El artista da forma a una escultura cortando o extrayendo el material superfluo hasta conseguir la forma deseada. El material es siempre duro y, con frecuencia, pesado; por lo general el diseño es compacto y viene determinado por la naturaleza del material. Por ejemplo, la estrechez del bloque de mármol que Miguel Ángel utilizó para esculpir el David (1501-1504, Academia, Florencia) condicionó de forma notable la postura y limitó el movimiento espacial de la figura.

Dependiendo del material sobre el que se va a esculpir y el estadio en que se halle la elaboración, se utilizan diferentes herramientas. En el caso de la piedra, los primeros cortes de desbaste para obtener las líneas generales de la forma deseada, puede llevarlos a cabo un artesano auxiliar con herramientas muy afiladas, y después el escultor continua la obra tallando y cincelando. En pasos más avanzados se utilizan herramientas menos penetrantes, como la gubia y la escofina; los toques finales se dan con un escofinado suave. Por último, se lija con piedra pómez o arena y en el caso de que se pretenda un mayor grado de suavidad se añade una patina transparente, hecha con una base de aceite o cera.

#### **Modelado**

El modelado consiste en añadir o elaborar formas. Se utilizan para ello materiales blandos y flexibles a los que se puede dar forma sin dificultad, lo que permite una ejecución rápida. Así el escultor puede captar y registrar impresiones en un tiempo aproximado al que un pintor necesitaría para hacer un boceto. Los materiales utilizados desde la antigüedad para modelar una escultura han sido la cera, la escayola y la arcilla o sustancias de tipo parecido a ésta que, en ese caso, se cuecen para incrementar su resistencia.

**CAPITULO IV**  
**LA ESCULTURA TAURINA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO**



#### 4.1 Humberto Peraza

El maestro Peraza nace en la ciudad de Mérida, Yucatán, el 4 de diciembre de 1925. A la edad de cinco años su padre lo lleva a presenciar una corrida de toros, espectáculo que el niño contempla con una intensa confusión de admiración y horror, sembrando en su imaginación escenas tremendas que intentará expulsar mediante el olvido premeditado, pero aquellas imágenes resultan reiterativas dentro del ámbito de su memoria, impregnadas de una mezcla de morbosidad y miedo. A tan temprana edad fue tan profundo el impacto de la fiesta brava, que trató de reconstruir aquellas escenas elaborando con cera sus primeras esculturas.

Su vida nos muestra un paralelismo entre sus marcadas variaciones de torero y escultor. Profesionalmente se inicia hacia el año de 1945, al colaborar con Alfredo Just Jimeno, en la realización de las esculturas de la plaza México. Para el año de 1962, Peraza se da a la tarea de fundar la Sociedad de Aficionados Prácticos al Toreo.

Humberto Peraza es un escultor que sobresale en el realismo. Su producción plástica incluye retratos y escenas que capturan la esencia del profesionalismo del torero, también se registra una depuración que bien podría percibirse asimismo como un culto a la belleza que surge de lo trágico, el movimiento y la impresionante armonía corporal del toro; pues bien, estos aspectos los toma o los expropia incluso de la realidad taurina, y con una fidelidad que amerita una detenida apreciación, las plasma y desarrolla en pequeñas e innumerables obras.

Para Humberto Peraza la apuesta audaz de esculpir figuras de toros, consiste en trasladarlas, a través de una vía estética a donde ellos se resisten a asistir, y al mismo tiempo que los reduce y subordina también los exalta y los respeta.

La lidia que hace de la fiesta brava, alcanza todavía más valor al capturar los momentos relampagueantes y sublimes que se desatan en el acto de entrar a matar o bien en ese otro instante en que el astado se fuga de la suerte. Humberto Peraza recrea un acto muy bello y emocionante, donde tanto el toro como el torero se funden en un movimiento para formar grupos escultóricos y detener por un instante la vida, o acaso también la muerte.

Las esculturas de Humberto Peraza representan una verdadera muestra, un elocuente testimonio de un fenómeno cultural que la civilización condena a desaparecer. La fiesta brava suministra elementos plásticos hacia el interior de la sociedad misma en la que se produce su función taurina. Se trata de vivencias cuyo carácter estético nos brinda la oportunidad de disfrutarlas, a la vez que revela un torrente de fuerza, energía, tensión, vida y muerte, confrontándonos definitivamente al

colapso entre lo conceptual de la lucha y el realismo de su arte. El escultor comunica lo anterior conscientemente, dueño de una técnica que domina, semejante a los poetas en el ejercicio de la versificación que hechiza la pupila y altera para siempre la percepción, liberando volúmenes y llenándolos de instintos expresivos en función de los hechos, consiguiendo con esto esculturas que conectan directamente nuestra imaginación con la más esencial cosmogonía de la tauromaquia, con lo religioso y místico que desde tiempos remotos está cifrado en la lucha entre el hombre y la bestia, fundidos en este universo significativo de formas.

Así tenemos que atrapar en la escultura toda la espectacularidad de lo exterior, la vibración de la epidermis de la escena, lo que la vista capta en primer instancia, resulta relativamente fácil, lo realmente difícil y que sólo se puede resolver mediante una clara solvencia artística es el de revelar la emoción íntima de la fiesta brava, y esto ha sido dado o lo han conseguidos muy pocos.

La obra del maestro Humberto Peraza, que independientemente de su valores plásticos resulta además una verdadera lección de la historia, representa también la gran monografía de la fiesta más popular entre nosotros.

Uno de los clásicos de la crónica taurina, José Alameda, estimaba que la calidad escultórica de Humberto Peraza, estaba a la altura del gran artista valenciano Mariano Benlliure.

Ivan Moo (crítico de arte) expresa que Peraza logra teñir sus piezas de un salvajismo realista y alucinante. Silverio Pérez (torero mexicano) escribió que en la obra del artista yucateco se despierta incluso el sentido del olfato, pues bastaba contemplar sus piezas escultóricas para sentir y respirar el aroma de la muerte. En tanto que para Manuel Capetillo (torero mexicano), Peraza maneja tal sentimiento y tal inspiración que de ese encuentro plástico se deriva un embrujo y una seducción difícil realmente de resistir.

El maestro Peraza considera que existen tres tiempos en la vida de un artista, los cuales se pueden definir como el de romanticismo que se dan en la juventud y donde no hay un suficiente dominio de las formas. Luego sigue el período clásico, donde las destreza de la forma se funde con el fondo, y por último viene el barroco, donde ya viejo el artista se recarga en las formas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La tauromaquia de Peraza; Humberto Peraza Ortega, Editores Noriega, primera edición 1994.

Además de ello Humberto Peraza, que no sólo toreó, y que estudió en la escuela de San Carlos, y desarrolló profesionalmente su vocación de escultor, también se cuidó de estudiar el lenguaje para así escribir lo que quizá sean las mejores páginas sobre la relación entre el arte y la actividad taurina. Él sabía que ya había habido autores que abordaron el tema, pero también reconocía que se trataba de pensamientos que abordaban el asunto desde un aspecto estrictamente teórico, y él que había vivido en cuerpo propio el fervor de la fiesta brava sabía que en éste ámbito se suscitaban fenómenos que no se habían expresado. Él ya los había expresado a través de su trabajo de escultura, pero, también procuró hacerlo de forma escrita. Recordamos su escrito por ejemplo sobre el escultor valenciano Alfredo Just.<sup>2</sup> Además él como buen artista establecía un intenso diálogo con sus modelos, con el diestro de Monterrey Manolo Martínez, por ejemplo, o Alfredo Garza, (ambos toreros mexicanos) y como él mismo se había plantado sobre el ruedo indagaba cuestiones específicas y finas sobre la corrida y escuchaba las voces y además podía dejarse impregnar del temperamento especial de los matadores. En sus estudio propiciaba una atmósfera donde el torero se sintiera plenamente a sus anchas y dejara así florecer lo más profundo de su personalidad, para que él como artista simplemente lo trasladara hacia la pieza. Conoció pues el valor del diálogo y por lo tanto de las palabras.

El mismo Peraza se lamenta de que los protagonistas de la fiesta no tuvieran las herramientas verbales para describir lo que vivieron, en tanto que los que si tenían esas herramientas gramaticales y de reflexión, no habían vivido en carne propia la galana fiesta donde se corren y sacrifican toros. Y aquí arribamos realmente a lo interesante con respecto al maestro Humberto Peraza Ojeda. Consideremos sobre todo que su pupila estaba impregnadísima de la fiesta brava, muchas horas de su vida las consumió en la observación detenida de las corridas taurinas, contemplando la vida de los toros en las ganaderías, desde las noches en que el trono brama al resplandor de la luna para convocar a la hembra, hasta el nacimiento mismo de un becerro no sólo de la que puede ofrecer la contemplación enardecida desde las graderías, sino incluso también en el mismo ruedo y luego en las reflexiones posteriores que desarrollaba con los matadores que como ya mencionamos acudían a su estudio para modelar. Por un lado el artista, el escultor yucateco sigue la línea biográfica de la bestia, el momento en que lo seleccionan los representantes, el acto del encajonamiento, los momentos previos a su irrupción sobre la arena. Y por otro lado también sigue la formación del matador del diestro, lo que pasa por el horizonte de l animal, donde queda de manifiesto el alcance de su destino guerrero, el temple de su carácter y toda la gallardía de su linaje.

---

<sup>2</sup> Alfredo Just, escultor, entre Valencia y México, coordinador Juan Ángel Blasco Carrascosa, Universidad Politécnica de Valencia, España, 1999.

Los toros de la ganadería escultural del maestro Peraza son bólicos donde es imposible que anide el titubeo, la mirada de la fiera es limpia, no embiste con rencor, es una mirada franca y abierta, semejante también a la de un artista en plena acción. La misma vibración que corre por el cuerpo del animal, se comunica y contagia al torero, con las plantas de los pies bien o plantadas sobre la arena, atentos de que la mirada de la bestia esté encajada en el capote, y en esa coyuntura visual trazando la línea de la trayectoria que culminara con una detonación de júbilo en el auditorio, en las barreras y las graderías y hará palpar de emoción a las bellezas y deidades estéticas que acuden a presenciar actos valientes.

Dada la prolijidad en la obra de Peraza, podemos encontrar en ella todas las situaciones relevantes que se ofrecen y derivan en una corrida de toros. Un toro detenido, embistiendo, corneando a un diestro y levantándolo por los aires, el momento de embestir al caballo del picador, derribándolo, atacando una verónica, emergiendo del engaño, jadeante reconociendo la faena del torero que le da la espalada, inclinando el testuz en el momento de ser banderilleado, protestando con todo su cuerpo por los pinchazos.

Lo mismo ocurre con la figura del matador. Aquí para Peraza el diestro es la representación del talento artístico que logra torear a la fuerza, son la voluntad y el instinto enfrentados, es el momento nirvanático o de despertar de conciencia que se dan en los toros. Las figuras de Peraza se debaten entre el dilema del salvajismo y de la voluntad, dominando esta última, pero se advierte es pugna interior. El artista es capaz de reconocer esos momentos previos a la corrida y lo capta muy bien en las expresiones de sus toreros, como en el titulado Va por ustedes, en bronce, donde el torero ofrece su corrida alzando el brazo, con una expresión sobria, hierática. La línea del peinado firma, la verticalidad del ejecutante manifiesta y todos los relieves el raje de luces como una constelación que corresponde a la vibración interna propio del momento, más que vestir el traje de luces, en el caso de las figuras de Peraza, este traje desnuda el alma del torero.

El maestro también ensayó piezas imaginativas, donde al igual que Heriberto Juárez, de alterar la forma, sólo que en Peraza el realismo siempre es un elemento expresado con un énfasis robusto y dominante. En Peraza la figuración o la alteración de los contornos acompañan a la expresión realista, como en el caso Al mejor picador, en bronce, donde caballo y picador flotan en el aire sostenidos por una columna que también podría significar la fuerza arrolladora de la embestida del toro., u otra muy parecida titulada Picador, en bronce de 1988, donde el animal está ensartado en el peto del caballo y sus patas flotan en el aire, y las tres figuras, toro, caballo y rejoneador están sostenidos por una columna que se retuerce en su ascenso vertical.

Pero definitivamente la de Peraza es una propuesta realista. El encuentra ya mucho arte y mucha imaginación en la misma realidad y eso es lo que le seduce capturar en su trabajo escultórico.

Su psicología la víspera en el cuarto del hotel, los ritos, el momento en que lo visten, la visita al altar de la virgen para que en el reino del íntimo decoro prodigue sus plegarias y peticiones. Y entonces viene el encuentro entre esas dos trayectorias, la del hombre y la de la bestia y esa danza que escenifican al ritmo que impone el arte y la muerte. El poder ciclónico de ese encuentro, lo ha podido realizar Humberto Peraza. Sabe captar el punto de oro, la zona áurea de esa acción sublime y ahí es justo donde balancea sus imágenes y las puede congelar y de alguna manera eternizar por las virtudes poéticas de la escultura. Cuando ya un artista ubica la zona áurea indica toda una experiencia sobre el tema tratado, es un hallazgo que sólo lo puede proporcionar la profusa y apasionada exploración de la materia a trabajar. Ocurre en cualquier ciencia y en cualquier arte, y esa conquista es lo que hace que a un individuo se le pueda designar como a un maestro, como a un artista y como a un diestro. Existe una analogía interesante entre el William Shakespeare de la Tempestad con un matador de toros, particularmente con Silverio Pérez. Si nos remitimos a la obra teatral de la Tempestad, advertiremos que en las cuatro o cinco primeras líneas la tempestad ya está presente, todo el fragor de la tormenta ya está desatado. Esto mismo lo lograba Silverio Pérez que como pocos sabía torcer el vuelo del toro en la embestida, para de esta manera hacerlo transitar lentamente por el capote, de suerte que el público tenía una sensación de haber presenciado un testimonio de la misma eternidad, pues bien estos momentos el maestro Peraza ha sabido congelarlos. Ya sea en una batalla a muerte entre toros,<sup>3</sup> o un toro apareciendo en el ruedo<sup>4</sup> siguientes imágenes:

3



<sup>3</sup> Duelo a muerte 1975, 1.00 x .70 x 1.30 m. Bronce

4



## **Entrevista con el Maestro Humberto Peraza:**

### **Ganar el derecho del bronce**

Como una de las piezas importantes para la elaboración de la presente tesis, que trata precisamente de la influencia de la tauromaquia en las artes plásticas, particularmente en la escultura, consideré vital realizar una entrevista con el escultor mexicano Humberto Peraza. La cita se programó telefónicamente para el jueves 23 de enero del 2003. La casa del maestro Peraza hacia el sur de Coyoacán se caracteriza por estar coronada con una pieza escultórica de un toro de tamaño natural, elaborado con varilla metálica de construcción, de suerte que el cuerpo del animal lo forma la misma luz del día. Quizá ese toro vestido de luz natural sobre su casa represente una de las obras maestras más sutiles del maestro Humberto Peraza.

Intercambiamos las primeras frases en su jardín. Una de las cosas que primero llaman la atención en la personalidad del escultor, es la gravedad profunda de su voz. , casi de la misma consistencia que la cantera, y que por eso está hermanada con la rudeza de escoplos y martillos. Aprovechamos la luz del medio día para tomar algunas fotografías y apreciar un gran conjunto escultórico que próximamente será inaugurado en la gran plaza y que representa una estocada en todo lo alto realizada por el matador Eloy Cavazos todo esto se encuentra en el jardín de su casa.

Ya en su taller tuve el privilegio de apreciar una variado surtido de obras en composición y otras ya concluidas. Ahí estaba Agustín Lara, o la mujer con medio torso desnudo y la otra parte cubierta por el capote de lidia de un matador de toros. También hay numerosas fotografías donde el artista alterna con otras personalidades o con figuras relevantes de la política o con celebridades del espectáculo.

<sup>4</sup> Toro en el ruedo 1989, 2.75 x .65 x 1.33 m. Bronce

Llama la atención una foto en un espacio abierto de Cuernavaca con el célebre David Alfaro Siqueiros. Y también otras donde aparece con Cantinflas, con Silverio Pérez y María Félix. El escultor está retratado con casi todos los presidentes del México contemporáneo: Luis Echeverría Álvarez, José López Portillo, Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo Ponce de León; los ha esculpido y las efigies correspondientes se localizan en los jardines de la residencia oficial de los Pinos.

Luego ya vino la entrevista en su estudio. Nos platicó que él acudió a una corrida de toros cuando tenía tan sólo cinco años de edad. El impacto de la corrida sobre la percepción del niño fue muy profunda. Él mismo dice que en aquel entonces el toreo era de vísceras y ocurría que los caballos salían muertos y había un destazadero en el ruedo. Estos sucesos son relevantes porque el niño después de la primera corrida, abominó la llamada fiesta de los toros, pero paulatinamente comenzó a cobrarle un gusto especial. Lo que en un principio fue un colapso feroz, paulatinamente comenzó a configurar una unidad estética. Otros de los datos importantes para entender a profundidad el trabajo en la escultura del maestro Peraza, son que cuando él regresó de esa corrida tuvo deseos de hacer las figurillas de toros y toreros y tuvo a la mano cera de Campeche, y también algunos colores al óleo que le permitieron suministrarle color a sus creaciones.

Le comentamos que Miguel Ángel fue criado por una nodriza en Settignano, que habitaba cerca de una cantera de mármol, y en el caso del escultor yucateco, tuvo al alcance de la mano cera. El suministro de ese material fue en realidad de naturaleza providencial, porque en la práctica su padre trabajaba los mosaicos y una forma de darles lustre consistía en derretir la cera con aguarrás y otros químicos. En tanto que los colores los obtuvo porque su mamá, como todas las señoras de aquella época y de aquel lugar, sabían hacer muchas cosas valiosas para la felicidad de un hogar, entre ellas la de pintar con óleos. Otro dato interesante en el maestro Peraza radica en que ya desde antes de esa famosa corrida de toros, primero, le llamaba la atención un loro que tenían en su ventana y procuraba capturar su figura hasta con el jabón. El maestro cuenta que en ese tiempo el jabón no era tan duro como ahora y era de tal consistencia que se prestaba para modelar. Llegó incluso a urdir figurillas con frijoles. Por eso insiste que él empezó a esculpir prácticamente desde los cinco años de edad. Pero entonces tenemos el dato de la fascinación por el reino animal, en la figura viva del loro de sus vecinos en Mérida. Nos contó que le gustaban mucho los animales. Fue en los libros donde se abasteció de las imágenes de águilas y de leones, pero una cosa curiosa que le ocurrió fue que en los libros no había toros. A estos animales los tuvo que estudiar en vivo. Se demoraba en los mataderos para grabar en lo más profundo de su mente las distintas partes del animal y así fue como llegó a tener un dominio sobre la

anatomía del toro. Curiosamente en sus andanzas en las plazas, él las llama que era muy "vaguillo" y acaso no identifica del todo que su vocación lo llevaba hacia su verdadero sentido de artista, pero quizá también gracias a ese equivoco, nunca desdeño, como suele ocurrir con los talentos líricos, la riqueza que más tarde descubriría en las entrañas de la academia. En un momento de la entrevista en que habló sobre la situación de la tauromaquia en México, con palabras elocuentes explicó que ésta fiesta ya había dado todo lo que tenía que dar, y que había que reconstruirla para darle más lustre, entonces sin darse muchas cuenta se puso a explicar las características del toro, los distintos modos que tienen para desempeñarse en una corrida, lo que se puede deducir de su forma de ser, con sólo la bravura con que abordan el ruedo. Formuló analogías plásticas entre los toros de España y los de México, No sólo los conoce muy bien, sino que sabe disponer de las palabras adecuadas para expresar sus ideas. Al respecto comentó que el artista se tiene que pulir en el aspecto cultural para tener una elocuencia que muchas veces le permita retener en su memoria un lance en verdad sobresaliente; de eso siempre estuvo consciente y por eso se preocupó en leer libros; en la actualidad dice que ya no lee tantos porque siente cierto cansancio. Como todos sabemos, el joven Peraza en un tiempo quiso brillar con la gloria propia del torero. Abiertamente le pregunté si recordaba el momento en que más bien tomó la determinación de ser escultor. Tratándose del maestro Peraza, no es difícil para el lego albergar el prejuicio de que la frustración del toreo lo dirigió hacia la escultura. Él respondió que ocurrió la toma de la vocación con el impacto que le produjo la muerte de su padre. Primero quiso sostenerse siendo torero, y acudió a la fiesta de varios pueblos, en Jalisco. Pero se dio cuenta que en esas regiones apartadas los toros acudían a las suertes con ánimo en verdad homicida y el público podía ser tan hostil que en algunas plazas llegó advertir que el verdadero espectáculo consistía en ver que el toro disponía y hería al matador. Esa áspera realidad le hizo comprender que lo suyo no era el toreo y entonces se abocó a la escultura. Para poner en obra su deseo tuvo que saldar en un estrecho espacio de tiempo todas las materias que adeudaba en la secundaria. Tuvo que correr de un examen a otro y a veces llegaba tarde, pero entonces ensayaba argumentos desesperados con los maestros y cuando ya no le alcanzó la flexibilidad del tiempo para llegar a un examen de música, con toda la inocencia propia de su edad, le pidió al maestro "que tuviera la caridad de ponerle un seis en la boleta porque de lo contrario él nunca iba a poder ser un escultor, e ingresar a la Academia de San Carlos, para continuar con sus estudios."

Luego en el proceso vocacional, porque en sus tiempos de estudiante San Carlos era vocacional, es decir que tenía como propósito indagar si los alumnos tenían la vocación de artistas; y en su caso los maestros diagnosticaron que no servía para esos menesteres, lo reprobaron al primer año y él tuvo que montar guardia en las oficinas del rector para que le dieran una nueva oportunidad, y luego de dos meses de sitio el rector Ignacio Chávez le concedió una nueva oportunidad, ante lo cual le dio un



documento en el que le pedía al Director de la Academia de San Carlos , que le diese otra oportunidad para seguir estudiando.

Durante mucho tiempo se sostuvo como maestro, enseñando a los jóvenes sus habilidades, casi 23 años. Admite que no le gustó desempeñar el papel de maestro, que si apreciaba a sus alumnos, pero que en definitiva lo suyo no era la docencia, pero que sin embargo la tuvo que desempeñar para auxiliarse en el aspecto económico. También con Pepe Alameda realizó algunos programas de televisión. Lo interesante de este pasaje es que tenía que hacer figurillas en vivo, sobre los momentos más brillantes de la corrida. Y para el artista acostumbrado a una atmósfera peculiar y reposada de los talleres, significó todo un reto poder trabajar en el contexto vertiginoso con el que se realiza la televisión en México, donde "todo es para horita". Estos programas le proporcionaron algo de fama y con ello "algunos centavitos" y nuevos clientes.

El maestro Peraza como es sabido trabajo en su juventud en el taller del maestro Alfredo Just, en el megaproyecto de realizar todas las esculturas que se encuentran alrededor de la Plaza de toros México, allá por los años cuarentas, con el cual tuvo una desavenencia porque a algún periodista se le ocurrió entrevistar al alumno (en virtud del proyecto tan ambicioso y único en el país por ese entonces), el maestro adoptó una actitud celosa. En ese orden de ideas nos contó que Alfredo Just fue sin duda un gran escultor, del cual aprendió mucho, fue un verdadero artista en ese sentido, pero que sin embargo no estaba compenetrado con la naturaleza de la fiesta taurina y que las piezas que le encomendaron las tuvo que realizar porque eran trabajos que le ofrecieron y no se podían desaprovechar, y por eso el maestro Alfredo Just se vio en la necesidad de consultar con conocedores de la tauromaquia y establecer amistad con los toreros, pero que con todo esto, el maestro Justo no logró impregnar a sus piezas del movimiento inherente de una suerte clásica en las corridas. Son espléndidas piezas anatómicas y estáticas. Just no sentía en las entrañas la fiesta brava. Peraza en cambio si la conoce y de hecho la practicó y eso ha suscitado el fenómeno artístico de que en sus piezas prácticamente el movimiento está incluido y esa era una de las virtudes en la obra de Peraza que más festejaba el maestro Pepe Alameda. También el artista en su casa nos habló un poco de su trato con David Alfaro Siqueiros, y de cómo en el 68 Siqueiros convocó a los escultores mexicanos para que pelearan por la realización de las obras que se iban a instalar en el Paseo de la Amistad en el Periférico con motivo de la celebración de las olimpiadas en nuestro país. Peraza asistió a algunas de las reuniones, pues la intención de Siqueiros era en verdad loable, sin embargo, luego, en su casa se presentaron muy serios unos agentes federales y le pidieron que se mantuviera al margen de movimientos y ya poco después ocurrió lo de la matanza del sesenta y ocho en Tlatelolco, y entonces comprendió que se trataba de una cosa demasiado seria.

Sin duda son muchos los temas que se podrían conversar con el maestro Peraza y definitivamente en una sola entrevista no es posible obtener toda la información que es capaz de aglutinar en su amplia experiencia tanto en la escultura como en la tauromaquia. Basta formularle la mínima pregunta para que él se extienda en conocimientos y en vivencias personales. Tratando de comprender más su capacidad de percepción psicológica sobre las figuras que esculpe, le pregunté sobre los presidentes, indagué a propósito del carácter de los presidentes. Habló entonces que quien le había llamado la atención fue Luis Echeverría Álvarez, a quien consideró como una persona muy severa y al mismo tiempo soñador que le gustaba rodearse de artistas. Todos los años había fiesta en palacio nacional para celebrar el día de la independencia de México, a la cual era invitado asiduo.

Por fin le pregunté sobre su confrontación con la materia. Hablo de que la escultura es pintura con una dimensión más o si se quiere que la pintura es escultura con una dimensión menos. Hablamos de pintores y poetas, que trabajan más con ideas, con arquetipos, más sobre todo el poeta, pero que el escultor definitivamente no puede eludir de ninguna manera la confrontación con la materia. Al respecto Peraza recomendó tener paciencia. "Para hacer frente al temor que lleva el modificar la materia, se debe tener una gran perseverancia y sobre todo paciencia". El mismo carácter del maestro Peraza delata de inmediato esa persistencia en las cosas que hace. Es inevitable advertir ese reflejo o nervio creativo que tiene hacia la monumentalidad. Dice que de pequeño contaba algunas "mentirillas", o quizá más bien agrandaba la verdad, como cuando le dijo a su padre que estaba trabajando con el maestro Just y se adjudicaba la autoría de algunas pieza. Cuando su padre fue a certificar la hazaña, el maestro Just sensible y ágil no lo hecho de cabeza, aunque tampoco confirmó la fantasía del joven, este hecho viene a ratificar su vocación de artista plástico. Y ya después veremos al maestro Peraza realizando esculturas monumentales como la del presidente Lázaro Cárdenas, que se localiza en el eje Central. Quizá se trata del bronce más grande en México. Y luego también está otro trabajo monumental que es el rey poeta, Nezahualcóyotl que fue trasladado a España y ofrece mucha narrativa el suceso épico que transporta al rey poeta de dimensiones monumentales a través de un avión para cruzar el Atlántico.

Así encontramos en Peraza una unidad biográfica que lo hace ser quien actualmente es. Para el maestro ser es hacer y él lo ha demostrado ampliamente. Por un lado desde que conoció el toreo y de hecho lo practicó y también desde muy temprana edad su manos fueron absorbidas por la necesidad de hacer figurillas. Providencialmente había cera por ahí cerca, si no hubiese usado otros materiales, jabones, o frijoles, incluso, pero el llamado de la vocación era irrefrenable. Por otro lado la muerte de su padre lo lleva a considerar la importancia de la academia, y ahí es de donde abreva de las técnicas, que más tarde enlazaría con su conocimiento vivo de la tauromaquia. De ese encuentro

y de esa trayectoria se deriva la obra espléndida del maestro Peraza. Cualquiera que vea sus piezas entenderá de inmediato que no son obra de un improvisado. Asimismo ha viajado por todo el mundo y se ha cultivado en lo personal, en carácter y en su intelecto, de suerte que ha conquistado con puro esfuerzo personal la pericia para distinguir el suceso o el momento o el instante que se ha ganado a puro pulso el derecho del bronce. Esta es una frase que le escuché durante la entrevista, el derecho del bronce, es decir que el artista además de todos los atributos técnicos y de la vivencia con el tema, también tiene que desarrollar una penetración de la mirada que le permita distinguir el instante que verdaderamente ofrece relieve, que verdaderamente se libra de lo ordinario. Contó el suceso de un escultor que realizó la escultura de un torero que en realidad no valía la pena y que en los hechos no pasó a la historia, ya ahora todo mundo no entiende cual fue el motivo de que el desconocido mereciera la escultura y Peraza lo explica por que el escultor no supo distinguir la relevancia de su modelo. Por eso he titulado a esta entrevista el derecho del Bronce, porque para ganarlo el maestro Peraza ha trabajado prácticamente toda una vida y conoce los pliegues y los secretos más profundos tanto de la tauromaquia como del trabajo estético de darle una nueva forma a la materia que impacte profundamente el alma de los espectadores.

Trascripción de la entrevista con el escultor mexicano Humberto Peraza:  
Jueves 23 de enero 2003.

“El maestro Pepe Alameda me propuso que yo hiciera la figurita del torero en el momento más brillante de la corrida de la televisión ante las cámaras y yo lo acepté. Para mi fue primero un reto. No se si han estado en un estudio de televisión, donde cada cual está en su trabajo, moviéndose, gritando y además haciéndole política a todo el mundo. Una tensión nerviosa nada más de estar en el estudio y yo tenía que estar ahí y quedar bien. Estuve un año y me vio un gran número de gente. Esto me sirvió para darme fama en el terreno taurino. Y además creo que nadie más lo ha hecho. La hora que duraba el programa, Pepe Alameda, iba narrando”.

- ¿Cómo se da el encuentro con el paso fugaz de la acción, en donde radica el secreto para materializar el movimiento?

“- Primero hay que tener una especie de memoria y de sensibilidad y la sensibilidad se va desarrollando a medida que se va practicando. Entonces...porque yo no tenía más referencia que lo que había visto, porque no había la llamada repetición instantánea. La corrida se termina a las seis. Hay que tomar en cuenta lo que salía, tomaba el material, tomaba un taxi, llegaba y me instalaba y como es la televisión, todo para ahorita, más los nervios, la presión y yo sentirme en cámara, en pantalla, por cierto que en pantalla uno está angustiado de hacer el ridículo. Uno como artista siempre está con esa espada de Damocles. Yo siempre he

pensado que estoy haciendo el ridículo. Cuando toreaba sentía que estaba haciendo el ridículo. Es una preocupación muy grande. Además en la televisión me estaban viendo en ese momento. La gente sentía tanto la emoción de la escultura, como la emoción de la corrida y eso me dio mucha práctica. Y no sólo hice ese programa, hice otros, con Barrios Gómez, y de ahí me fueron saliendo otros programas. Hice programas para ballet, para retratos, de noticieros."

"Yo fui maestro durante 23 años, pero a fuerzas, porque no tenía modos de ganar dinero. La escultura es muy difícil, mucho muy difícil. Y yo me defendí siendo maestro. La televisión me daba centavitos, clientes y yo hice televisión, hice cine, radio".

¿Persiste ese temor al ridículo?

"Es un acicate. Desde que yo veo que tengo una exposición, ya me siento muy angustiado de la crítica. Sobre todo al principio la crítica es despiadada. Después la crítica uno la puede manejar, la puede uno controlar, y luego cuando ya es uno famoso, ya están sugestionados. "Este es el maestro" "y ya sabe" y sabe uno más que el crítico y le tienen respeto. Algunos otros no, les sirve uno de tiro al blanco. Pero ya siente uno cierta defensa".

"Y luego los concursos, en la política, también tiene uno que meterse en política con gente muy poderosa".

¿Por cierto que usted ha esculpido a los presidentes, de el carácter de los presidentes, ¿quién la ha llamado la atención?

"A mí me llamó mucho la atención Echeverría. Echeverría era un hombre con una gran elocuencia, con una gran capacidad de palabra, pero soñador, un tipo muy severo, duro. Pasan muchas cosas. Yo nunca creí que llegara a ser presidente después de lo del 68".

"Le gustaba rodearse de artistas. Los cinco años que hubo fiesta en el Palacio Nacional, fueron cinco años que me invitó. El sexto año ya no, porque fue el asunto de Chile, la muerte de Allende y él tomó el luto por su cuenta".

"Lo traté y siempre me invitó a giras donde llevaba diez o doce artistas. Se gastaba dinero. Eran giras menos políticas y más culturales. Esa relación me servía para que me dieran trabajo, para tener respeto de la prensa y para tener el respeto de otros artistas. Hasta los policías me respetaban, tenía un problema de tránsito y me reconocía y ya no pasaba nada. Así eran los artistas, de esa época. Diego Rivera abría las puertas de palacio cuando había un conflicto y Siqueiros se metía a la oficina del presidente y le gritaba sus verdades y le peleaba y claro un día el presidente López Mateos lo metió a la cárcel, a Lecumberri. No reconoció el talento que tenía Siqueiros y que no podía corregir, como ocurrió con

otros grandes hombres, Miguel Ángel, que hicieron diablura y media y que se les respetó. El Papa se daba cuenta que Miguel Ángel era Miguel Ángel. Y Siqueiros ya era grade y era líder, y eso arrastraba gente. La foto en que estoy con él nos la tomaron en Cuernavaca, cuando el 68. Siqueiros quiso organizar una campaña para que las obras que están en la Ruta de la Amistad, fueran hechas por escultores mexicanos. Nos convocó a los escultores para que pidiéramos y peleáramos las obras que se iban a dar y que se dieron a escultores extranjeros. Eran los días de la huelga de la Universidad, poquito antes. De pronto me llegaron a mi casa unos agentes federales, muy serios me dijeron que ya no dijera ni una palabra y supe que a otros sí los agredieron, a los más grillos. Nos intimidaron a todos, nos callaron, y a los pocos días vimos la matanza que sí era en serio. Primero fue lo del Zócalo y luego vino lo de Tlatelolco. Llevaban muy bien el asunto. Subían a alguien a un carro y lo desaparecían. Para mí nada más fue la amenaza”.

¿Los artistas siempre se han caracterizado por ser revolucionarios?

“El artista es guía. Uno tiene que ser honesto, para que la gente crea en el artista. El público, la crítica, la historia, tienen que creer. El artista tiene que ser honesto. Lo que diga un artista y lo que diga, debe tener un resguardo de prestigio”.

- La obra de arte, como lo que escribe un poeta, va firmado. No es anónimo. Nunca es anónimo.

“Exactamente. El escritor pone la cara. Y además se llena de enemigos. No todos piensan igual. A mí me pasa mucho. Yo tengo muchos enemigos. Que no los conozco pero hablan mal de Peraza. Pero cuando yo voy a una fiesta, a una reunión pública, cuando empieza la borrachera, porque no falta quien agreda. Mucha gente dice que he sido protegido, otros que muy falso, lo que se les ocurra, o que me regalan el dinero. En fin, te ponen de todo y me lo dicen cuando empieza la borrachera. Ya últimamente no me quedo en un lugar público. Otra cosa también que los jóvenes dicen que uno no los deja pasar. Muchos dicen que todo se lo han dado al maestro Peraza y ¿por qué a nosotros no?. En fin, esto es de lucha y con todo el debido respeto usted no se puede hacer a un lado”, yo no estoy tan constantemente inmiscuido en concursos. Ya lo que no quiero es trabajar.”



Una de las cosas que buscamos en esta tesis es la de dejar un testimonio vivo, lo vuelvo a repetir, es dejar una puerta abierta. Usted lo señala muy bien de que muchos se quejan de que no los deja pasar.

"Igual me pasó . Hubo un tiempo en que nos reuníamos los estudiantes y los que ya habíamos terminado la carrera y "pues vamos a ver si nos recibe fulano.." "...que nos de trabajo..." o éste o aquel..."que lo hagan concurso y que esto y lo otro". Y ahí íbamos en campaña para granjearnos. Pero llegó un momento en el que yo me seguí solo y ya no apoyaba yo a mis compañeros. Se vuelve uno egoísta. El artista es un egoísta de primera; en un ególatra. Y hay unos que en verdad están como chiflados".

- Pero la final de todo se trata del toque individual.

"Si, el artista debe ser individual. Es como cuando sale el toro: "tú que tanto hablas, vamos a ver si es cierto.."

- Definitivamente fue el toro el que influyó en su quehacer artístico...

"Yo empecé a hacer escultura a los cinco años. A los cinco años yo ya hacía escultura según mis cálculos, después de ver una corrida de toros. Vi la corrida y me quedé con tal impresión y me encuentro con cera y con pinturas al óleo y hago toritos y toreritos, sin ninguna intención académica."

¿Podríamos hablar de un caso semejante con Picasso, también en ciernes?.

"Es uno morboso. Provoca la morbosidad del peligro. En esas corridas había tripas, había caballos muertos, había sangre".

¿A qué edad presenció su primera corrida?

"A los cinco años. La corrida fue en la Plaza de Toros de Mérida y me llevó mi padre y vi la corrida. Primero me produjo asco, terror, mi padre me llevó y la verdad es que me dejó traumatado. Pero a medida que pasaban los días, empezó a ser al revés, empezó a gustarme, empezó a gustarme la sangre, las tripas y sobre todo ver como lucían los toreros su traje de luces. Al mes ya estaba yo del lado de los toreros y de los toros, a veces se caía el picador y los toreros tenían que salvarlo. No había nada simulado. Había toros que mataron doce o quince caballos. Imagínense quince caballos destripados en el ruedo; era verdaderamente morboso".

-No se inventaba todavía el peto...

"No, y los toros eran muy gallardos. Yo no entendía de toros, me impresionaba lo que veía".

- Maestro, Miguel Ángel nació cerca de una cantera de mármol, por eso le preguntaba sobre la cercanía de los toros en la determinación de su vocación.

"Yo más bien la analogía la encontraría en la cercanía del material, con la cera. A lo mejor si no encuentro la cera, no hubiera hecho nada."

¿Y por qué estaba ahí la cera, maestro?.

"La cera estaba ahí porque mi padre tenía una fábrica de mosaicos en Mérida y se derretía la cera con aguarrás y otras sustancias y se le ponía al mosaico para que brillara. Había una cera que llamaban cera de Campeche, y en ella se puede modelar".

- ¿ Podemos decir entonces que desde su nacimiento estuvo cerca de la cera ?.

"Y también del color. Mi madre pintaba, en aquel tiempo las señoras bordaban, pintaban al óleo, mi madre tenía una caja de pinturas al óleo, sus pinceles y todo".

- Es importante eso de contar con el material, tenerlo a la mano...

"Empecé con materiales menos plásticos, con jabón. Había un loro cerca de mi casa y me llamaba la atención. Había un jabón muy suave, era maleable y se le podía dar muy bien la forma. Yo modelaba con frijol. Allá en mi tierra hacían un frijol duro. Plastilina no había. Mi hermano fue a estudiar a los Estados Unidos, tendría yo como ocho años, cuando

regresó trajo unas cajitas de plastilina. Fue la primera vez que yo vi plastilina. Él la trajo de Estados Unidos”.

- La alusión temprana al loro nos lleva a pensar de nuevo en su penetración psicológica para desentrañar el carácter de los animales.

“Me gustan mucho los animales y no los estudié en la escuela. En los libros busqué águilas, leones, pero no había toros en los libros. Los toros los estudié en vivo y llegué a conocer la anatomía perfectamente. Luego iba a los destazaderos a ver los músculos, cornamentas, pezuñas. Otras veces cuando hice un video con Heriberto Juárez... Heriberto Juárez, aunque nunca lo dice, es escultor por mí. Heriberto quería ser torero, yo también quería ser torero. Yo lo ayudé porque yo toreaba en Hidalgo, en un pueblo que se llama Ixmiquilpan o en Actopan. Éramos pocos toreros. Entonces me estaba yo vistiendo cuando apareció un muchacho flaco y todo desmedrado. “Disculpe matador, no me da chance de poner un par de banderillas. Yo quiero ser torero.” Bueno, le dije, me caes muy bien porque no tenemos banderilleros. Éntrale, nada más que no hay dinero. Nada más la cena vamos a poner. Salió, banderilleó y estuvo muy bien, muy valiente. Cenamos y nos despedimos y estuvo muy bien. Entonces yo llegaba un día a la puerta de un festival y me lo vuelvo a encontrar. Entonces él era muy humilde, muy modestito. Me pedía que lo dejara pasar a la corrida. Me daban boletos para vender: le di un fajo de boletos y le ofrecí que se quedara con el último para que entrara. Y se fue y los vendió. Ya después de eso empezó a venir a mi estudio. Ya posaba, lo agarraba yo de modelo. Lo relacioné con toreros, con ganaderos. Lo empecé a representar. Esa era su aspiración, ser torero. Yo supongo que estando en el estudio fue viendo lo de la escultura y se aficionó. Lo llevé a la Televisión y le conseguí un contrato. Yo ya tenía cierta relación, y una tarde que puede ser la definitiva en su vida en la que continuando su afición por los toros no estuvo bien, se le fue el toro vivo. Y se hizo escultor. Al principio era muy imitador mío. Luego se liberó y ya tiene un estilo propio. Cierta inocencia, que en lugar de haber sido malo, fue bueno porque le ha dado personalidad. Se parece un poco a Botero, un poco a Marini. Al principio fue un continuador. A mucha gente le gusta Heriberto, por esa cosa primitiva de Altamira o de juguete. Un retorno a lo primitivo y gusta. A veces yo lo hago pero no es una cosa que yo haga deliberadamente. Hay otros, Raymundo Cobo, que es mi compadre, es escultor también.

Y bien si no tiene inconveniente hasta aquí dejamos la conversación maestro porque de seguro tendrá mil cosas por hacer.

Aquí queda el testimonio del maestro Humberto Peraza Ojeda.



## Rodolfo Gaona <sup>5</sup>(Par de Pamplona)<sup>6</sup>

Se trata de una escultura del maestro Humberto Peraza. Esta pieza se localiza y se puede apreciar en el Toreo de Cuatro Caminos, en el Estado de México.

Aunque no se trata en este trabajo de realizar una crónica de toros, lo que expresaré aquí en este espacio es lo que el propio maestro Peraza menciona en su libro biográfico, en la que narra la circunstancia en que surgió esta suerte, y que inspiró lo inspiró para realizar el conjunto escultórico que lleva ese mismo sobrenombre.

Corría el año de 1915, una tarde de toros celebrada un 8 de julio. El hecho ocurre en la ciudad de Navarra de Pamplona, en la que figuraba en la lidia el nombre de Rodolfo Gaona, quien precisamente realizó unos quites de gran lucimiento y predominancia sobre sus alternantes. Ejecutó verónicas y gaoneras adornándose en los remates y en uno de ellos puso la montera sobre el testuz del toro, después se sucedió aquel modo especial que el torero tenía para andarle a los astados, de esta manera se arrió a lo que sería la jurisdicción del animal y fue ahí que se dio la reunión, muy ceñida, metiendo el cuerpo entre los pitones, pegando con la panza el testuz del animal, con la columna de la espalda erguida, pisando sólo sobre las puntas de los pies, esbelta figura, correctísima línea al levantar los brazos y clavar las banderillas, y es justo en ese momento en que se formó todo un conjunto digno de la mejor escultura, que la habría de firmar uno de los más grandes artista plásticos.

Es de esta manera que surge el famoso "Par de Pamplona". De hecho la ciudad de Pamplona estima esta suerte como un galardón de su propiedad.

¿Pero, quién fue Rodolfo Gaona?

Insisto en que aunque lo que sigue pareciera no ser materia del presente trabajo de tesis, considero oportuno el mencionarlo y abundar un tanto en ello, en la medida que a través de ellos podremos demostrar la forma en que influyó la tauromaquia en la apreciación artística del maestro Humberto Peraza.

Ahora expondré para ello algunos datos biográficos del diestro don Rodolfo Gaona: nació el 22 de enero de 1888, en la ciudad de León, Guanajuato. Hijo de Roberto Gaona y Regina Jiménez. Como la mayoría de los niños nacidos de cuna humilde, la infancia del pequeño Rodolfo transcurre en la escuela primaria, entre juegos propios de la niñez, hasta

---

<sup>5</sup> A Rodolfo Gaona, se le conoce también como el *califa*.

<sup>6</sup> El diestro Rodolfo Gaona solicitó una pieza en bronce al joven Peraza, y cuando éste se presentó con el trabajo realizado, encontró que el califa había citado a la prensa nacional para la exposición de la pieza.

que llega el día determinante en el carácter y en la formación de una vocación, en que la necesidad de ayudar a la economía familiar es impostergable. Mucho antes de que el pequeño niño leonés arribará al período de la adolescencia, empezó a ganar algunos centavos en un taller de zapatería, de esos locales que tanto abundaron en la ciudad de León, todavía en fechas anteriores a que esa ciudad se convirtiera en lo que es hoy, una próspera entidad dueña de la industria del calzado.

A los nueve años de edad tuvo la oportunidad de asistir a una plaza de toros. Aquella corrida presenciada se le grabó profundamente en la memoria de su mirada. Las emociones intensas de la corrida, hasta entonces desconocidas para el pequeño niño zapatero, causaron tal impacto, que se acomodaron de tal forma en que ya nunca más abandonaron el cuerpo de Rodolfo, lo que en el argot de la fiesta brava se denomina como "el mal de la montera" lo cual indica una afición indestructible por la más bella de las fiestas.

#### **4.2.- Heriberto Juárez**

Las esculturas de Heriberto Juárez tienen el atributo artístico de jugar a voluntad con las formas. Altera con plasticidad los contornos y no obstante este deliberado ejercicio, la expresión esencial de la figura del toro permanece intacto. Es a esto a lo que se le denomina la desconstrucción. Así tenemos un toro angustiado, parado sobre sus patas delanteras, hecho en lámina. O también en lámina un toro lengua, donde el trazo geométrico de todos modos aporta volúmenes a los relieves musculosos, el detalle de la lengua como un delgado gajo de una luna en cuarto menguante en medio del ángulo de espacio que se abre en el hocico del animal.

La pieza en bronce titulada Toro con ángel, donde las patas traseras tienen la anatomía análoga de las patas de los jarritos clásicos mexicanos de barro, donde la testuz del animal es una plancha y tanto el lomo como los traseros ofrecen la clara impresión de una inflamación viril, en donde la cadera y el muslo de la mujer ángel empiezan a hundirse. Un detalle exquisito de esta pieza escultórica del maestro Heriberto Juárez, es el pie de la muchacha ángel que con la planta talla suavemente la piel del animal. No se trata de un vínculo de subordinación de una u otra parte, sino de asociación, de fundición de rumbos y propósitos entre el ángel y la bestia. Los espléndidos glúteos de ella posados sobre el lomo del animal ofrecen otro detalle más que no sólo detona el impulso de un análisis estético, sino que además propicia cierto principio de hechizo.

El juego o mejor dicho, la manifiesta dialéctica entre las líneas principalmente verticales y las redondeces, tienen como resultado la reverberación de un intenso erotismo en un tiempo o atmósfera de corriente lenta, que se manifiesta exquisito y simultáneamente lúcido.

También los tres aros sembrados sobre el lomo del animal ocasionan una percepción que nos remite a la ruptura de un tiempo secular.

En este sentido una escultura que es una verdadera obra maestra de este artista mexicano, se titula *Los Juárez*, elaborado en bronce 53 x 62 x 17 centímetros. Todo el espacio lo domina el volumen del toro. Aquí los pliegues del bronce es una prueba de la majestuosidad en la naturaleza de la bestia. El animal no está violentado en su temperamento. La piel es del color de la noche, con matices ocres que parecen provenir de algún resplandor interior. En esta pieza es interesantísimo observar las patas del animal que parecen brotar de la plancha del pedestal o bien hundirse en ella, con el mismo propósito de las raíces. Este aspecto marca un contraste determinante con las piernas de las tres figuras que van montadas sobre el animal, pues son piernas en erótica tensión. Tenemos así a res figuras montadas en el toro o acaso sea una sola que se multiplica en tres, y van disminuyendo de tamaño o más van aumentando su talla, o son las dos posibilidades. El factor viril en las astas está trazado con una ligera curva que incrementa tanto su simbolismo como su poderío y sensibilidad asesina, y también suministra una matiz definitivamente original en el balance del volumen.

Cada pieza del maestro Juárez nos deslumbra por la composición de su sencilla exposición, elemental incluso si se es riguroso en la apreciación, pero posteriormente, casi de inmediato nos subyuga por la prolijidad de los detalles de cuya lectura emergen nuevas perspectivas, interpretaciones e imaginaciones.<sup>7</sup>

En *Toro Luna*, en lámina 1995, cuyas dimensiones son de 66 x 75 x 45 centímetros, interviene ya el color que sobredimensiona las propiedades del material utilizado. Domina el color sangre, luego se trata de un toro eminentemente sanguíneo con breves acordes en azul que hablan del temple y nobleza del animal. Como sus patas se rematan en unas delicadas puntas, el resto del volumen cobra una proporción de proyectil. Vemos un orificio en el vientre, acaso esa sea la luna o acaso o sea la protuberancia en el cuello, sea lo que fuere se trata de la figura poderosa de un toro que se tragó a la luna.

Los toros de la ganadería escultórica del maestro Juárez pueblan un espacio y una cosmogonía decididamente lúdica. Son las representaciones netamente mexicanas de la anatomía taurina, son también la versión de Zeus que se rapta a Europa, sólo que aquí, lo que rapta, es nuestra percepción.

---

<sup>7</sup> Aquí es bueno recordar el momento en que el Quijote de la Mancha acude a ver a su rocín que aunque tenía más "cuartos que un real, y mas tachas que el caballo de Gonella", el Quijote de la Mancha le atribuye una lectura, como si desconstruyera la figura que en primer instancia le ofrece la realidad y la modelara a su antojo, no con trazos imaginarios, si no más bien recapturando la figura arquetípica del rocín, rescatada de su apariencia maltrecha.

Son toros que no están violentados por la liturgia sanguinaria de la llamada fiesta brava. Y esa circunstancia de plenitud, de regocijado festín, tiñe al toro de una mucho mayor potencia, mucha mayor fuerza en la prosa y en la argumentación de volúmenes de sus músculos.

Los elementos del juguete mexicano son revalorados tanto en una dimensión lúdica como en su aspecto y en sus ángulos estéticos.

Tiene asimismo el artista en su ganadería de los volúmenes a un toro avestruz y asimismo un toro Dante de contornos que nos recuerdan algunas características del arte bizantino, tiene una espléndida curva en el perímetro del lomo combinada con una expresión de cierto hieratismo inmutable.

*Toro con mujer alegre*, es una de las mejores muestras de esa desconstrucción de la forma, de ese propósito radical, que no obstante preserva la naturaleza esencial tanto de la mujer y su alegría montando al toro, como del animal, es el resultado acaso de transparentar el estado de ánimo de Europa que sabe perfectamente que se la van a raptar, que reconoce que en este espléndido animal se atrinchera en lo más profundo de su apariencia los más bajos instintos de un dios. La pieza de que hablamos está elaborada en lámina, los colores empleados parecen el resultado de la explosión de las propiedades químicas del material empleado.

Así tenemos que cada pieza del maestro Juárez, impone una detenida reflexión y su realismo más bien alcanza las profundidades y raíces del arquetipo. Son así los arquetipos de los toros en el cielo de la imaginación del artista, son las piezas concretas que redimen a la figura ancestral del toro de su sacrificio en la plaza.

Heriberto Juárez nació en San Juan Teotihuacan, en el Estado de México, sin duda una región de constructores de pirámides y legendarios escultores. Sin duda la influencia geométrica de las pirámides del sol y de la luna trabajaron mucho de las concepciones plásticas en el niño Heriberto. En su pueblo natal fue donde tomó clases de alfarería, escultura y pintura. Sin embargo muy buena parte de su vida se la ha pasado en el extranjero y tiene obras expuestas en los museos de Europa y los Estados Unidos. Se sabe que en su juventud se lanzó al ruedo, pero ese pasaje fue transitorio y lo ganó una faena quizá más ardua: la escultura, donde si la pieza no resulta, el alma del artista muere un poco y nadie se entera, donde después del acierto las ovaciones pueden demorar toda una vida en llegar.

### **Jardín Heriberto Juárez**

En este Jardín, se puede encontrar un gran número de esculturas del maestro Juárez, está emplazado entre los edificios de las escuelas de Ciencias sociales y Negocios de la Universidad de las Américas en

Cholula, Puebla. La colección es la más grande del mundo. Incluye 29 de sus más importantes esculturas y un gran número de sus pinturas y grabados. Asimismo podemos apreciar más de 150 variedades de plantas, colocadas a propósito para el diseño de este jardín; algunas de estas formas del diseño forman parte del folklore y de la medicina herbaria de México o están simbólicamente relacionadas con las esculturas mismas.

El jardín se ha convertido en el sitio de reunión preferido de la comunidad universitaria, que así contribuye a integrar a los diferentes departamentos académicos alojados en los edificios circundantes. El proyecto fue concebido y donado por el Dr. Paul Rich, profesor de la universidad, quien ha colaborado estrechamente con el maestro Juárez. El departamento de relaciones internacionales e Historia, situado en el segundo piso, en la parte posterior de la fuente del toro volador, alberga diversas esculturas pequeñas, bosquejos realizados para su trabajo al aire libre y una colección de diferentes obra que nos evocan al Juárez mismo. Otras obras del artista se localizan en el Colegio Cain-Murray, contiguo a la Universidad de las Américas, Puebla, que se encuentra en San Andrés Cholula, a cinco minutos de la ciudad de Puebla y a 120 kilómetros de la ciudad de México.

CAPITULO V  
LA ESCULTURA TAURINA EN ESPAÑA  
DOS ESCULTORES ESPAÑOLES

## 5.1 Mariano Benlliure

Mariano Benlliure (1862-1947) formado en la academia de San Carlos y en la de San Fernando de Madrid, a los diecisiete emprende el viaje a la ciudad de Roma, y luego se trasladará a trabajar en París, y ahí obtiene la medalla de honor de Escultura de la sección española con el *Sepulcro del Tenor Gayarre*. En 1911, participa en la Internacional de Roma con la obra *El torero*. Participó en diversas exposiciones nacionales de Bellas Artes, obteniendo segunda medalla en 1884; primeras en 1887 y 1890; Medalla de Honor en 1895; medalla del Círculo de Bellas Artes en 1924.

Fue Director del Museo de Arte Moderno de Madrid; director General de Bellas Artes –el primer artista que obtenía ese cargo–.

La obra de mariano Benlliure cierra o clausura o mejor dicho culmina todo un ciclo de la escultura, sin importar en su valoración la innovaciones del valenciano que sólo suponen un mínimo, si se las compara con la proyección de sus creaciones siempre dentro de la óptica y juicio estético tradicionales de monumentalidad y conmemorativismo. El realismo expresivo y su conocimiento técnico tienen como resultado sus personales realizaciones de correcto acabado siempre, además de la ya citada escultura de *El torero*, que presentó a la Internacional de Roma, llevó una amplia obra en la temática taurina, siendo tal vez el escultor que mayor atención haya prestado a la fiesta. Generalmente se trata de pequeños formatos, fundidas en bronce y con la figuras de torero y toro, o picador y toro, sin olvidar al animal solo, como en su célebre *La estocada de la tarde*, mostrando al toro que en el momento en que herido de muerte, se dispone a caer.

Mayor interés tiene el mausoleo de Joselito, con varias figuras de tamaño natural. El grupo, con el tamaño natural de las figuras, esta pieza está concebida con total fidelidad a los mismo principios que le han inspirado en su escultura menuda; la misma vibración suministrada en la superficie que acusa el trabajo sobre el barro y que pellizca y deshace en grumos la forma, el mismo deseo de destacar más bien en el detalle pintoresco, que con los puros valores estéticos o plásticos de sus figuras. De hecho, si este grupo se apreciara en fotografía, podría pensarse que es de mucho menor tamaño.

Benlliure fue un artista precoz y extraordinariamente prolífico. Alcanzó muy pronto la fama y el éxito, que le acompañaron toda su larga vida, como escultor preferido de la sociedad de su tiempo. Educado en el clasicismo y el realismo, fundió ambas tendencias en un estilo poco evolutivo, pero eso sí, muy efectista, con cierta influencia de la plástica moderna.

Con una técnica minuciosa y detallista, en la que destaca el empleo de ciertos recursos pictóricos como los juegos de luces. Realizó asimismo

una numerosísima producción, dedicada a varios temas, como el género popular, la imaginería de corte religioso, el retrato veraz, los asuntos estrictamente taurinos y los conjuntos conmemorativos. Entre estos últimos cabe señalar los monumentos funerarios de Sagasta y Canalejas, en el panteón de Atocha, en Madrid, el del Tenor Gyarre, en el cementerio del Roncal, y el del torero Joselito, en el cementerio sevillano. Entre sus imágenes históricas sobresale la del general Martínez Campos (1907) también en la capital española, en cuyas calles pueden admirarse muchos otros ejemplos de su arte, como las figuras de Bárbara de Braganza (1882), Goya (1902) o Emilio Castelar (1908).

La vida artística de Mariano Benlliure, y en especial su obra religiosa, estuvo directamente ligada a la ciudad de Crevillente, donde se encuentran gran parte de sus creaciones. en concreto, se dispone en esta localidad de las siguientes tallas: *Nuestro padre Jesús Nazareno* (1944), *María Magdalena* (1945), *Virgen Dolorosa* (1945), Santísimo Cristo de Difuntos y Ánimas (1945) Las tres marías y San Juan (1946), Santísimo Cristo Yacente (1946), Entrada de Jesús en Jerusalén (1947), y San Juan de la Tercera Palabra de la Cruz.

Por otro lado, en el museo monográfico Mariano Benlliure, también en el municipio mencionado, se exponen numerosas obras, tanto civiles como religiosas, de este artista.

La figura de Mariano Benlliure y Gil, representa una verdadera leyenda de trabajo, de la constancia, de la aplicación y de la virtud misma, que llena con su fecunda obra por sí sola una página de la historia de la escultura española, descendiente de una dinastía de artistas, nace en Valencia en el año de 1862, en el seno de una familia humilde. Su padre supo inculcarle desde pequeño "El entusiasmo por el ideal artístico, la tenacidad y la perseverancia en su voluntad para sujetar y dominar su pulso y convertirlo en obediente y sumiso intérprete de lo que su fantasía soñara o sus ojos escrutadores observaran en la naturaleza."

Su trayectoria profesional le consagrará muy pronto como una de las figuras punteras de la escultura española, encontrándose su obra repartida por toda España, Estados Unidos de Norteamérica, Latinoamérica, Filipinas, Europa. Es raro encontrar una capital importante que no cuente con un monumento de creación de Mariano Benlliure. Esta sorprendente creatividad y productividad se vio recompensada en vida, en forma de una sucesión incontable de galardones recibidos, menciones y triunfos nacionales e internacionales.

Su relación con la ciudad de Málaga se establece a raíz del encargo de su Ayuntamiento, para levantar un monumento al Marqués de Larios. Mariano Benlliure, estaba en Barcelona en tránsito hacia la ciudad de Roma, y ahí fue que recibió la invitación para participar en el concurso convocado a este efecto. Pero dicha invitación llegó con bastante retraso,



y para poder corresponder a la atención que con él se había tenido, trabajó sin tregua durante aproximadamente cuarenta y ocho horas y así fue que pudo realizar un boceto de conjunto que expresase la idea por él concebida. Este monumento es una obra armoniosa, combinación de mármol y bronce, y que fue inaugurado en el año de 1899.

Después de los tristes sucesos que ocurrieron hacia el año de 1931, en los que la mayoría de las cofradías malagueñas perdieron una gran porción de su patrimonio artístico, la Archicofradía del Paso establece contacto con Mariano Benlliure y le encarga la ejecución de una nueva imagen, que, gracias a la destreza de las gubias del maestro, sustituyeron a las desaparecidas.

En 1936, representantes de la Cofradía de la Expiración, informados que Benlliure ya había rematado la imagen del Nazareno del Paso, se trasladan de inmediato a la ciudad de Madrid con el propósito de estudiar y analizar el proceso con que el maestro lograba realizar sus figuras escultóricas, y que iba a sustituir al Crucificado procesionado, en la Semana Santa de ese año del 36, pues la figura anterior no agrada a la cofradía y Benlliure accede.

Tras superar multitud de complicaciones, ambas imágenes llegan a Málaga, en un camión del ejército, unos días antes de la Semana Santa de 1940. La excepcional calidad que presentaron las esculturas, que sólo se pueden explicar por la soberbia combinación entre una perfección anatómica y asimismo la serenidad y espiritualidad, que emanan las imágenes, llenaron de impresión a propios y extraños, como queda elocuentemente reflejado en las palabras pronunciadas por el crítico de arte D. José Prados López, en una emisión de Radio Nacional, Madrid, España, el 26 de febrero de 1946: Benlliure realizando estas imágenes "...ha pensado, sin duda, en su prestigio futuro, cuando generaciones por venir estudien su obra a distancia en el tiempo y vean en ella la floración permanente que sus facultades artísticas: Los años parece que ponen sobre el arte ese polvillo de oro que es pátina sagrada de admiración, que hace de una obra magnífica la síntesis de la fama del artista."

El 9 de marzo de 1940, Benlliure es nombrado académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. En este acto, con una expresión elocuente, sincera, luego de reflexionar su pasión por el arte, y de exaltar el ambiente y la atmósfera malagueña, a la cual incluso equiparó con la de su querida Valencia, ofreció en un gesto de generosidad, para el museo de Málaga una cabeza en bronce del pintor Domingo, el boceto de Moreno Carbonero y algunas cosas más. En fin que expresó a todos su gratitud por todas las amables atenciones que con él se tuvieron. Por cierto que el reconocimiento no sólo procedería de mano de los académicos, sino que el miércoles Santo, cuando arribó la figura del Cristo de la expiración, a la tribuna de la plaza de José Antonio, todo el público se manifestó y le tributó una cariñosa ovación.

Ese jueves Santo del 40, Benlliure tuvo deseos de participar en la Procesión de la Archicofradía, y acompañó a Jesús de Nazareno del Paso, durante su recorrido por las calles de Málaga, recibiendo a su paso continuas muestras y manifestaciones espontáneas de verdadero afecto y reconocimiento por el esplendor de su arte.

En 1947, Mariano Benlliure fallece en Madrid, España, a la edad de 85 años. Sin embargo, y dado que la memoria de los artistas tiene la tendencia a trascender al olvido del tiempo, gracias precisamente al virtuosismo de su obra, no nos queda la menor duda que el legado que dejó Benlliure en Málaga, contribuyó decididamente en la escultura de su tiempo y en la futura, pues aunque jóvenes artistas posteriores a él rechazaron los trazos de sus paradigmas, aún así Benlliure sirvió de punto de referencia tanto para los imitadores ( que es otro arte respetable), como para los innovadores, pues a partir de tratar de superar al maestro empezaron a fundar sus nuevas formas, de suerte que es muy difícil que algún escultor no esté en menor o mayor medida agradecido de la obra descomunal de Mariano Benlliure.

## **5.2 Alfredo Just Gimeno.**

Cuando Alfredo Just (Valencia 1898-Nogales Arizona, 1968) era estudiante en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, los criterios estéticos de la generación anterior dominaban o gravitaban con determinación. Inevitablemente se imitaba a los maestros Joaquín Sorolla en pintura y ni qué decir que la gravitación de Mariano Benlliure en la escultura era subyugante. En Europa se daba una especie de esquizofrenia estética pues mientras España se reconcentraba en los moldes tradicionales, el resto de los países se lanzaba con un frenesí especial hacia las experimentaciones de carácter artístico.

Es decir que la resonancia de las vanguardias no alcanzaba a escucharse en el caserón que estaba fundado en el famoso barrio del Carmen en Valencia.

Así tenemos que el joven Just desde muy temprana edad rechazó esos criterios de imitación, esa subordinación irreflexiva hacia los cánones urdidos por la tradición. Su temperamento inquieto, lo hizo realizar su propio estilo entre sus camaradas de generación. Así tuvo contacto con pintores como José Renau y Manuela Ballester, con el poeta Pla y Beltrán, y asimismo con Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez. También estableció vínculos dialécticos con músicos como José y Amparo Iturbi.

Convencido de que su vocación era la de traducir la vehemencia de su espíritu en el idioma de los volúmenes de la escultura, abandonó sin remordimientos la Facultad de Medicina en Valencia, sin embargo observemos que el aspecto de la anatomía ya empieza a jugar un papel preponderante en su formación. También fue determinante en la

conformación de su criterio el establecer amistad con un escultor que se había batido a brazo partido contra las reglas anquilosadas que favorecían más la simulación que la creatividad: Julio Antonio.

Just tuvo acceso al taller de Julio Antonio y ahí pudo respirar una atmósfera propicia para desplegar los talentos. Es curioso, pero este mismo fenómeno también se repetiría para Humberto Peraza que llegó a pedir trabajo al taller de Just en México y a la semana, el maestro Just ya lo estaba despidiendo, pero Peraza, calando el temple de su vocación, ofreció quedarse aunque fuera sin sueldo.

La batalla de Julio Antonio consistía en limpiar de abigarramientos el rostro de la escultura española.

Con esta influencia, y esto es muy importante, para tener una idea más clara de la influencia de la tauromaquia en la escultura, es advertir que bajo la sombra de Julio Antonio, Alfredo Just se bifurca en sus posibilidades creativas. Por un lado las nuevas corrientes que se filtraban del resto de Europa y por el otro lado reafirma el realismo castellano.

La primera etapa creativa de Just es anterior a su exilio. En estas creaciones se puede apreciar la corriente renacentista de Miguel Ángel y Donatello y también la influencia de Rodín. Y claro, también tienen los trazos de estilo con la influencia de Julio Antonio.

Es importante resaltar todo esto, porque así como ya en un capítulo advertimos el momento en que desembarcan los toros de lidia en el puerto de Veracruz, recién culminada la conquista, ahora empezamos a advertir las influencias que se estaban gestando en Valencia y que llegarían a México gracias al exilio español.

Basta leer los títulos de las primeras obras de Just, para irnos familiarizando con su temperamento: *El poeta rebelde*, *La frente del poeta*, *Belleza y verdad*, *El músico ciego*, *Busto inacabado*, *Cabeza de mujer*, *El torero*.

En todas estas ejecuciones los críticos han advertido que el factor común sobresaliente es el deseo obvio de trascender los lineamientos inculcados en la academia, con matices prehelénicos y un rechazo por el realismo de la época. Sin embargo se nota todavía mucho ese deseo de eludir la copia evidente y hasta subordinada.

Después vendría la guerra civil española que alteraría violentamente el curso de su biografía como el de muchos españoles. Se trasladó a Francia, luego de Burdeos se embarcó hacia México, y aunque se abría una duda sobre su porvenir, la decisión del general Lázaro Cárdenas, presidente de México de ofrecer hospitalidad a los españoles desterrados le favoreció. Luego a muy pronto de su arribo, recibió el encargo de

realizar una escultura de un adinerado español (Ángel Urraza), y con lo que ganó se libró de las condiciones precarias en que vivía, por un tiempo, para después entre los miembros de la colonia española promover su trabajo artístico. Realizó además escenografías para películas cinematográficas, y recibió encargos escultóricos y de forma gratuita talló esculturas de figuras políticas españolas en el exilio, como por ejemplo la de José Giral. Y a los tres años de estar en México recibió el encargo de la Plaza de Toros México; de los remates de los altos pedestales que circundaban el coso taurino, hizo brotar 24 figuras que hoy en día se pueden apreciar.

Este conjunto escultórico fue la confirmación de su talento y su pleno reconocimiento. A través del tema de la tauromaquia el artista alivió un tanto los ardores del asalto de recuerdos de su patria. La del escultor es una lucha sin cuartel contra la materia, las vigorosas manifestaciones de sus manos para convocar la atmósfera de su patria.

En el caso de Just, además del hechizo que en sí mismo suministra la afición por la fiesta brava, también resalta su circunstancia de exilio. Ya comentamos que por esas fechas entró a su taller como simple ayudante, el que a la postre se convertiría en el maestro Humberto Peraza.

En un principio Just consideró que el aprendiz yucateco no tenía futuro, aunque sí estaba impregnado de la fiesta y tenía la imaginación saturada de lances taurinos y cuando advirtió el alcance de la obstinación del muchacho supo reconocer en esa actitud el embrión de una acendrada vocación.<sup>1</sup>

¿Pero qué es lo que podemos apreciar en este conjunto escultórico? Están impregnadas e irradiadas de energía y al mismo tiempo: gracia; el impulso de la composición es preciso, la plasticidad realza el vuelo artístico y por supuesto, hay una clara conciencia del volumen. Ya se sabe que la escultura no es de monumentalidades, sino más bien de proporciones armonizadas, incorporadas con la suficiente gracia en un determinado escenario.

La suma de la vibración taurina alcanza todos los detalles y recovecos en la figura del torero, ya sea hasta en la expresión de las zapatillas o en la magia cifrada y envolvente del capote.

Estelle de Cheesman supo apreciar que en las esculturas de Just lo magnífico era que estaban ejecutadas con pleno sentimiento, eran

---

<sup>1</sup> Hay una anécdota narrada por el propio Peraza, donde luego de trabajar una semana a prueba en el taller de Just lo despiden, pero él ofrece quedarse en el taller sin recibir paga, pero por otro lado engaña a su padre diciendo que ya está esculpiendo. Un día su padre lo sorprende presentándose en el taller de Just, y el maestro al darse cuenta de la mentira de su ayudante, no lo puso en evidencia, sino que confirmó con el padre que el joven ya estaba esculpiendo y ahí fue que le profetizó un espléndido futuro como artista de los volúmenes.

sentidas milímetro a milímetro y esto se da gracias a que el maestro era un verdadero perito de la fiesta brava. Su percepción al respecto estaba fraguada en el escenario mismo, en los tórridos escenarios del coso taurino y desde todas sus perspectivas, lo mismo en las graderías que en la arena. De suerte que aquí el artista se convierte en un filamento que es el que hace posible la comunión de los dos planos que explora la presente tesis, el de la corrida de toros y el del arte. Completamente impregnado de la fiesta, hasta la médula, el artista aprovecha la técnica aprendida en la escuela o con los colegas, para traducir con veracidad su percepción. Aquí está claramente establecida la profunda influencia que tiene la tauromaquia en los procesos artísticos, particularmente en la escultura.

La valentía manifiesta, la seducción que produce la posibilidad de asomarse verticalmente a la muerte, la arrogancia con clase y rabia contenida, la inteligencia relampagueante y la fiereza están elocuentemente expresadas en el trapío de las embestidas, en la plenitud de las escenas taurinas.

Todo verdadero artista ha profundizado y afinado su gama de habilidades para descifrar el lenguaje fisiognómico. Y aquí arribamos a otro aspecto importante de la presente tesis, que es la de ilustrar la manera en que la fiesta taurina ha influido en la escultura, y en toda la actividad plástica y hasta artística, pues ya hemos referido que músicos y escritores también se han abastecido de ella. Hablamos entonces del aspecto de la fisiognomía, la lectura de los rasgos del carácter a través de la anatomía. La verticalidad de una espalda ya nos ofrece un gran cúmulo de datos sobre el alma de una persona, por no señalar los pliegues en la expresión facial. Y aquí en la corrida la expresión fisiognómica del torero en el momento de enfrentar al toro es fundamental. El artista, Just, o Peraza, se abastecen en ese momento de una tensión especial, que sólo puede suscitarse en ese momento en que el toro embiste el engaño formulado por el movimiento del capote, o de la muleta y hasta del mismo caballo.

Esa autenticidad del momento revela el carácter profundo de una persona en un instante único e irrepetible. Ahí es donde se ve quién es quién. Por eso el artista plástico se aficiona a los toros, la riqueza de situaciones límite es inagotable para el diestro.

Por eso también Just tiene uno de los mejores bustos que se han hecho al libertador de América, Simón Bolívar. Se trata de una expresión un tanto ensimismada, es una expresión que arde con un fuego interior, una vehemencia de convicciones que modelan los pómulos desde su interior, acaso no la figura del toro le reveló este secreto, acaso no el "libertador" tiene un impulso semejante en su expresión a la corporeidad de un toro de lidia. Es notable como él artista plástico ha sabido capturar la naturaleza en la mirada del toro de lidia, donde por ningún momento se lo eclipsa el rencor mezquino, se trata de miradas plenas, con un solo trazo

de destino. Son miradas que se anclan en su propósito y así es también un tanto la intensidad y el alcance en la mirada que logra con el busto de Simón Bolívar. Además por otro lado el cabello en una concentrada confusión de remolinos, y ahí de nueva cuenta está el secreto de esos vertiginosos torbellinos que se desatan en el capote con la embestida de un toro. Todo el alarde de movimientos contenidos y de impulsos latentes están claramente dominados por Just y alcanza una expresión maestra en el busto de Simón Bolívar.

## Conclusión

Hemos pues recorrido ya todo el universo que implica la tauromaquia. Nos hemos remontado a épocas que sólo pueden ser reconstruidas a fuerza e impulso de hipótesis, como es el caso del paleolítico, la Edad de Piedra, a la cual pertenecen los dibujos de las cuevas descubiertas en Altamira y que ya nos hablan de una percepción muy desarrollada hacia la figura del toro y del bisonte y que quizá también son testimonio de sociedades altamente desarrolladas que sucumbieron por un colapso de la naturaleza o porque su desarrollo tecnológico alcanzó tales grados de sofisticación que ya no les fue posible controlarlo y sucumbieron por desaforados actos terroristas. Sea lo que fuere, está el testimonio más remoto del papel preponderante que la figura del toro ha desempeñado en la cosmogonía creativa y estética de la raza humana. De hecho esos solos dibujos ya abundan de argumentos muchísimas páginas y esta tesis a propósito de la influencia del toro y de la tauromaquia en las artes plásticas. No sería nada remoto que muchos siglos después, grupos humanos de organización insospechada desenterraran restos o piezas completas de esculturas hechas por un Peraza, un Just, o bien Benlliure, y que se sospeche en ese hipotético futuro que tales piezas se realizaban con propósitos mágicos, pero al mismo tiempo que los desconcierte el desarrollo alcanzado en la expresión plástica.



Hemos hablado asimismo de los orígenes mitológicos de la figura del toro, su influencia en las cosmogonías de las distintas culturas y hemos puesto algún énfasis adicional en la leyenda del Minotauro. Y ya de esto podemos deducir que la figura del toro ha acompañado al ser humano en sus gestas de mayor heroísmo, y prácticamente desde antes de nuestra Era ya proporcionó a las sociedades y asentamientos humanos los conceptos de gallardía y temple.

Es curioso advertir que así como Elena de Troya ocasionó con su belleza y su rapto una de las más memorables batallas de la historia, que gracias a una rapsodia de la talla de Homero, preservamos en el recuerdo, como si con las palabras le hubiera hecho una verónica clásica al suceso y quedó ahí grabada para siempre, pues talló las imágenes en palabras. Es sorprendente de la misma manera atestiguar como el resplandor poderoso y estético que ocasionó la furia de Poseidón cuando el rey Minos le arrebató el trofeo de su prodigio, que debía sacrificarse más bien para su autor, es curioso entonces señalar que estos destellos mitológicos resucitan con especial realismo en el curso de una corrida de toros. ¿Acaso esta escena arquetípica de una profunda simbología y de propuestas estéticas y plásticas inagotables, acaso no se ve magistralmente reproducida, casi calcada, en cuanto el toro emerge de la puerta de toriles, también llamada de los sustos y embiste lo que encuentra a su paso de tormenta? ¿Acaso no desde el cielo de la imaginación advertimos de nueva cuenta que Poseidón ha repetido una vez más el milagro y que a veces el torero se convierte en el instrumento del rey Minos, que sacrificará por su parte a la espléndida bestia o acaso no el matador, lo mismo Ponciano Díaz o Rodolfo Gaona, "El Califa de León", o Silverio Pérez o Manolo Martínez, o cualquier otro torero, acaso no encarnan al joven Teseo? ¿Y no la dedicatoria de su faena equivalió a ir a recoger el hilo de Ariadna, que es la sonrisa de la mujer espléndidamente bella en las tribunas?. De tal suerte que aquí no sólo hablaríamos de una influencia de la tauromaquia hacia las artes plásticas, particularmente hacia la escultura, sino que advertimos con toda claridad la influencia poderosa y definitiva que también ha jugado en el arte y que ha impregnado la naturaleza más profunda de la tauromaquia. De suerte que esta influencia no ha sido de una sola corriente, si no que su inercia ha marchado hacia uno y otro lado, de ese matrimonio intenso entre ambas actividades ya no se sabe cuál ha modificado más a la otra. Así tenemos que el arte se ha enriquecido de la fiesta brava, pero también la fiesta brava se ha revigorizado y ha cobrado mayores perspectivas a través de su contacto con el arte.

Aunque también se han dado caso en los deportistas, muy aislados por cierto, donde la ejecución de su deporte ya raya en lo artístico, este fenómeno se expresa con mayor elocuencia y énfasis en el mundo del torero, donde el diestro, el matador más que un atleta es también un artista que debe realizar una obra de apariencia efímera pero que puede quedar para siempre grabada en el pensamiento de las personas que asistieron a ver la detonación mágica de la tauromaquia en el ruedo del coso. Cuantas personas no recuerdan, porque fueron testigos de vista, de la manera en que Silverio Pérez hacía entrar en cámara lenta al toro en el engaño del capote, y que luego los ministros de las palabras lo grabaron en expresiones que están intactas.

Por eso es que el torero también se convierte en un escultor, pero un escultor del performance, como se diría en nuestros días, ya en los



albores de un nuevo siglo. Es un trabajo en conjunto. El torero es el que sujeta su voluntad frente al tranco cercano y la presencia de la muerte, y de ese control absoluto de la voluntad hay una conexión con las frecuencias de la misma eternidad, fenómeno del espíritu que sólo puede ocasionar aquello que también tiene la poesía: emoción, proporción, ritmo, emotividad, medida. Muchas veces en el resultado de una pieza escultórica no es nada fácil distinguir quién es el verdadero autor. Pues se fija en las tres dimensiones de la escultura un momento de gran relieve que se propició gracias a la participación de una considerable diversidad de elementos, entre ellos por supuesto la participación del toro, pero también van incluidos el enardecimiento de las graderías, y el temple del torero, y el testigo que ha sabido apreciar y cristalizar ese instante sublime, pues goza de una pupila impregnada con los gérmenes que producen el resplandor de la fiesta brava y así ha sabido distinguir el punto de oro o la zona áurea sobre la cual va a emplazar los volúmenes y las proporciones de su imagen escultórica, la cual tendrá garantizado su balanceo, ese balanceo que es el que va a extasiar al espectador que lo presencia a las afueras de la plaza.

Puede ser una escultura donde toro y torero danzan en un momento fatal, donde el toro o su cabeza se está hundiendo en la turgente magia del capote que es como una extensión en ese momento de la voluntad del torero, y con ello queda representado como si se estuviera tragando a la figura del toro y de inmediato la devolviera al redondel para seguirla tragando una y otra vez hasta el enardecimiento del público que accede a un segmento de realidad viva, que sólo se puede equiparar con las mejores expresiones de la música o sino también de la poesía.

No dejamos de advertir que en un origen el encuentro con el animal fue de mayor brutalidad y que con su evolución se han ido depurando algunos aspectos. Podemos considerar la época romana en que se enfrentaba a los toros o bien con otras bestias, como leones, osos o tigres que casi tenían los colmillos del tamaño de un sable, o bien se les arrojaba al ruedo para que embistieran a indefensos cristianos que en aquella época apenas representaban una peligrosa secta clandestina y cuyas convicciones germinaban en los subterráneos del imperio romano.

Hemos también señalado que la controversia sobre la legitimidad de la fiesta taurina data de épocas muy antiguas, y que ya pensadores como Séneca se pronunciaron al respecto. Luego le siguieron los grandes padres de la Iglesia entre ellos San Agustín, y tenemos el caso de órdenes religiosas del cristianismo donde no se le permitía a sus ministros asistir a una corrida de toros y hubo una controversia fuerte en fechas de la colonia. Y así tenemos entonces que es una polémica que continúa viva, y que sencillamente es difícil subsanar, pues ya desde los recios pensadores romanos se expresó con ruda elocuencia y se advirtió del peligro que corre una sociedad cuando su civilización se depura hacia lo

demasiado exquisito y frágil y dejan de lado y se abandona el contacto con las brutalidades muy propias de la realidad.

Así concluimos que históricamente una corrida de toros corresponde a un festejo muy propio del predominio latino sobre el mundo. Primero fueron los romanos, pero culminaría con la España de Carlos V y el descubrimiento y la conquista de América, que dilató las dimensiones del imperio español de tal suerte que el sol ya nunca se ocultaría en el interior de sus fronteras.

Esto quiere decir que la fiesta brava es un vestigio muy vivo de aquellas épocas donde prevaleció otro orden económico y político, otra percepción muy distinta de la realidad. El temperamento de la época, era otro, sencillamente.

Hoy en día la potencia que domina el orbe es de naturaleza sajona, y su poderío creció hasta proporciones insospechadas después de la Revolución Industrial. El deporte del imperio es el fut bol americano, un deporte cargado de brutalidades bélicas que enardecen a la multitud, con posibilidades estrategias propias de una nación industrializada, y ya con todo, sus gladiadores están perfectamente apertrechados para que no sufran un accidente que les imposibilite su desarrollo físico.

En este sentido la fiesta brava no es tanto un deporte, no se trata de una gran destreza física o de un soporte, se trata simplemente de la gallardía de enfrentarse a la muerte, y mientras el hombre no deje de serlo, ni abandone su naturaleza ligada a todas las cosas del universo, seguirá apreciando a la tauromaquia como esa danza entre el talento emotivo, en plena danza con el bólide de la muerte. Siempre la majestuosidad de un toro al natural impactará más la conciencia que un atleta con sus músculos dilatados en el gimnasio o por el entrenamiento. La suprema tensión del momento fatal de la estocada que liquida a la bestia, no se repite en ningún otro espectáculo de la modernidad, quizá los que se aproximen sean el boxeo y la esgrima olímpica, pero aún así guardan una distancia con el éxtasis de sacrificio y arte que puede detonar una fiesta de toros.

Hemos hablado y quizá nos hemos demorado inexplicablemente en detallar todo el aspecto que se refiere a la liturgia de la fiesta brava, todo el aspecto de estructura ritual que contiene el escenario, no sólo con la descripción del paseillo y todo lo que sigue hasta arribar a lo que denominamos la "suerte suprema", sino que además abordamos los detalles que componen el traje de luces con que se viste el matador para torear, las características de las distintas suertes o pases, el proceso en que consisten las tercias, el lenguaje de los pañuelos con que el presidente transmite sus órdenes. El propósito de dicho detenimiento es el de ilustrar justamente las piezas estructurales que con los años se han enriquecido y que han permitido preservar la esencia de la tauromaquia

como una fiesta cargada de una explosividad de símbolos aquilatados por la tradición. Hablamos del recipiente donde se han preservado las características fundamentales de la tauromaquia. Luego también podemos advertir que en las afueras del coso o plazas de toros, destacan los conjuntos escultóricos, como en ellos se cifrase o se tratase de los arquetipos de los protagonistas de la corrida. Y es importante destacarlo, porque cuando contemplamos una escultura taurina, la figura de un diestro aplicando un mulatazo al toro, en esa figura o conjunción de figuras, los artistas plásticos han tenido cuidado de sembrar en su escultura todos los signos que rodean a esta fiesta. Por el sólo elemento de las banderillas ensartadas en el morrillo del toro reconocemos no sólo el momento específico en que se sucede la corrida, sino también revelan la habilidad de los banderilleros y asimismo la intensidad del barullo.

Ahora bien, la producción escultórica es tan amplia, que si se aglutinaran todas estas obras, con sólo uno, de los cuatro escultores que aquí hemos referido, prácticamente sería posible reconstruir y recrear escultóricamente hablando, una corrida entera, desde el mismo momento en que irrumpe el toro por la denominada "puerta de los sustos", los peones dando los primeros capotazos, el matador sembrado con aplomo en los adentros del mismo redondel, la ejecución de la verónica, o de la chicuelina hasta incluso el momento de arrastre por las mulas de tiro.

También hemos abordado los orígenes de la tauromaquia en México, desde al arribo de las primeras reses por Veracruz, hasta la primera corrida un 24 de junio de 1526 en la plaza de San Francisco. Asimismo no hemos dejado de advertir que tres grandes autores mexicanos hablaron de la corrida de toros, como lo fueron Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, y Carlos Sigüenza y Góngora.

Sin dejar de advertir que la influencia de la tauromaquia se ha disparado no sólo hacia la escultura sino también hacia las otras grandes artes, como lo son la música, la literatura, la pintura. Pues es indiscutible que la figura del toro tiene el poder de detonar una contemplación detenida de su figura. Es un animal que siempre le ha recordado al hombre las virtudes de la valentía, del trapío y sobre todo de la voluntad. De seguro que independientemente de la tradición taurina, el sólo toro ya tiene una fuerte influencia en las manifestaciones artísticas y en la imaginación de la humanidad, y esa posición siempre ha ocupado un lugar estelar. Sólo que en el toreo se realiza el encuentro con el ser humano. La lucha entre la destreza frente a la fuerza, entre la voluntad confrontándose con la inteligencia y el talento, la fuerza atronadora burlada por la pericia y habilidad estética del torero para convertirse en un arte visual efímero.

Este es el encuentro que más ha fascinado a los artistas, principalmente escultóricos, donde quizá haya una mayor evolución. Pocos son en realidad los grandes escritores que han abordado el tema. Si lo han hecho como Hemingway, pero no derivó de ahí una de sus mejores obras, como

si lo es en el caso de la pintura con Picasso o con Francisco de Goya y Lucientes, y en las esculturas con Mariano Benlliure, y Peraza, Juárez, o Just. Y un sin fin de artistas plásticos en tanto en México como en España, claro está.

Y esa fuerza que el toro y los toreros han comunicado a la escultura ha enriquecido otros temas, como en el caso de Just donde realizó extraordinarios bustos de personajes relevantes del mundo de la política y de la historia. Hablamos particularmente de una obra maestra de Just que es la efigie de Simón Bolívar.

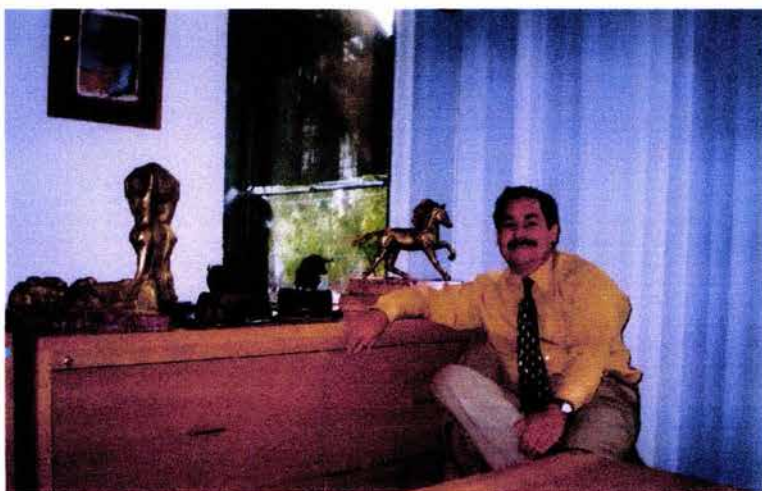
También es muy interesante advertir como la influencia de Miguel Ángel, de Rodín, en el maestro Alfredo Just, y el hecho coyuntural de su exilio en México, trajo una corriente o incluso un torrente estético en la escultura que se filtró también a través de Humberto Peraza que trabajó de joven en sus talleres.

Estos héroes de la escultura sacrificaron mucho de su tiempo inmersos en el mundo de los toros. Lo apreciaron prácticamente desde todos sus puntos de vista, muchos de ellos incluso practicaron el toreo, conversaron con los matadores en la sesiones de modelaje en su talleres donde se pudieron abastecer de abundante información de iniciados que definitivamente se filtró hasta la expresión de sus figuras escultóricas. Ese potencial de energía, esa trasmisión de la energía en la expresión del volumen. Por supuesto que no sólo beneficia a la escultura, sino a todas las demás artes. No en balde Just fue contratado por el dictador Leonidas Trujillo, para que erigiera una figura monumental, que impresiona a propios y extraños.

A todo ello añadamos las características propias de nuestro país. El hecho de que en estas tierras no había toros y luego fueron las primeras en América en recibirlos. El mestizaje que se fue fraguando en estas tierras a lo largo de tres siglos de colonia, y después el impulso que surgió posterior a la Independencia. En suma, podemos concluir que la influencia entre la tauromaquia y el arte de la escultura ha sido recíproca. De ida y vuelta.



Es imposible pensar en una sin la otra. Además, el arte no juzga, simplemente reproduce con mirada creativa las escenas que se derivan de la fiesta brava. Así tenemos que cada escultura está cifrada y enriquecida con un portentoso número de elementos plásticos que se han ido desarrollando con el paso de los siglos, cada nueva escultura es el resultado de una apreciación minuciosa y artística tanto del toro, como del torero y de los dos simultáneamente, y es un testimonio de la evolución sensible de los escultores por una fiesta brava que data de fechas extraordinariamente remotas y que perdura hasta nuestros días.



## GLOSARIO.

Deseo aclarar, que el siguiente glosario no propiamente es materia fundamental de la presente tesis, lo que persigo es ofrecer estas herramientas de términos específicos en la tauromaquia, para la gente que tenga a bien leer este trabajo, le sirva de algo entender el lenguaje tan rico que se ha desarrollado alrededor de la fiesta de los toros.

### Diccionario taurino

#### A

**Abanicar:** manera de correr los toros a dos manos, flameando ante ellos el capote, generalmente para cambiarles de lugar en la suerte de varas.

**Abanto:** Se dice del toro que acude a las suertes de modo receloso y cobarde. este antes de entrar al terreno del engaño se vacía, y escupe fuera.

**Abreviar:** Instrumentar el diestro una faena breve y corta; ya sea porque las condiciones del toro impiden el lucimiento o porque no quiere torear.

**Acometida:** Arranque brusco del toro sobre el engaño. la repetición de las acometidas y no rehuirlas es una cualidad esencial en la bravura del toro.

**Aconcharse:** Arrimarse el toro, agotado o cobarde, a las tablas pegándose a ellas de costado.

**Acortar:** Recoger o reducir la muleta o el capote para aminorar el engaño con que se incita al toro.

**Acularse:** Arrimar o pegar el toro los cuartos traseros a la barrera, quedando el cuerpo perpendicular a ella, y no de costado, o a las puestas y rincones de los corrales. Es actitud defensiva de los toros poco bravos o excesivamente agotados por la lidia.

**Afeitar:** Operación consistente en acortar los cuernos del toro.

**Agujas:** Parte más alta del lomo del toro.

**Ahogar:** Figuradamente, citar muy de cerca al toro, consiguiendo que su embestida sea corta.

**Ahormar:** acción de ajustar, arreglar o colocar el diestro o el picador la cabeza del toro por medio de la muleta o de otro modo, en la mejor disposición para ejecutar las suertes.

**Amorcillado:** se dice del toro herido mortalmente que, antes de caer, hace esfuerzos por tenerse de pie, generalmente buscando apoyo en los tableros o abriéndose de patas para facilitar el equilibrio.

**Aplomado:** Se dice del toro corrido y cansado que, en el último tercio de la lidia, se para, ganando en sentido lo que ha perdido de facultades.

**Apretarse:** ceñirse en las suertes, practicándolas desde muy cerca del toro y en su mismo terreno.

**Aquerenciarse:** tomar el toro querencia en las barreras; la consecuencia es que no embiste con regularidad y fijeza.

**Arrancando:** se dice de la suerte de matar yéndose el diestro al toro, en la que la reunión verifica más cerca del terreno que al iniciarla ocupaba el toro que del que ocupaba el diestro. es, hoy en día, la suerte de matar más generalizada.

**Arrimarse:** verbo muy usado para designar el que el diestro, valerosamente, se aproxima y porfía desde muy cerca con los toros para consumir las suertes.

**Áspero:** dicese del toro difícil, que embiste derrotando dando hachazos; lo que dificulta el lucimiento para el diestro.

**Astifino:** se dice del toro de astas delgadas y finas.

**Astillado:** se dice del toro con una o las dos astas rotas en formas de astillas que afectan longitudinalmente el cuerno.

**Atornillar:** dicese del torero que sienta firmemente las zapatillas en el albero, durante cualquier suerte.

## B

**Badal:** balancín que, enganchado a los tirantes de las mulillas, sirve para arrastrar al toro.

**Bajo:** se dice bajo de agujas al toro en que la distancia de la pezuña a la cruz es pequeña. también se llama bajo al puyazo que el picador señala en el pescuezo del toro cerca de las paletillas. por bajo el par de banderillas clavada en el mismo sitio de la res.

**Bajos:** región del toro situada entre el morrillo y el brazuelo.

**Bambolear:** mover el torero el capote o la muleta de forma que se fije el toro en las bambas del engaño.

**Banderazo:** muletazo o capotazo dado con el engaño muy desplegado.

**Baqueta:** varilla seca de membrillo o de otro árbol que usan los picadores para el manejo de los caballos en el campo.

**Barbear:** acción del toro de andar a lo largo de las tablas rozándolas con el hocico, como olfateando, y buscando la salida del ruedo.

**Barboquejo:** cinta con que se sujeta por debajo de la barba el picador; el castoreño; el garrochista; su sombrero; y antaño el diestro, la montera.

**Barrer:** se dice, figuradamente, en las suertes en que la muleta roza, al pasar el toro, todo su lomo.

**Báscula:** aparato que se emplea para medir el peso de los toros.

**Bayeta:** se dice, figuradamente, de la muleta, instrumento que utiliza el espada para realizar la faena y la suerte suprema. se emplea, principalmente, cuando el diestro torea con la mano baja, por lo que la parte inferior de la muleta roza con la arena del ruedo.

**Bibiana:** llamado también, "pase de la vuelta entera", es un rechazazo continuo en el cual el toro describe un círculo completo alrededor del torero, que se encuentra inmóvil.

**Blando:** se dice del toro que se duele en el castigo de la puya, recelando al entrar a la suerte y saliéndose suelto de ella.

**Borrego:** dicese figuradamente, del toro que carece de peligro para la lidia.

**Botinero:** dicese de la res vacuna de pinta clara que tiene negras las extremidades.

**Boyante:** dicese del toro que da juego fácil y poco empeñado; de bravura sin nervio, noble, sencillo y de acometividad.

**Bronco:** el toro áspero, que acomete desigualmente, con poder y corneando.

**Bronquedad:** cualidad del toro bronco, que consiste en acometer desigualmente, con poder y corneando.

**Burlar:** esquivar la acometida del toro. constituye una acción esencial del toreo.

**Burriciego:** el toro defectuoso de la vista.

## C

**Cacho:** terreno accesible a la acción del toro en su desarrollo normal. Anteriormente se utilizaba "libre de cacho" o "fuera de cacho" para designar al torero que está fuera de jurisdicción del toro; cuando está ejecutando alguna suerte, especialmente con la muleta.

**Caída:** acción y efecto de perder el toro las manos durante la lidia, acabando con la arena. las caídas se atribuyen a factores como congestiones producidas por la puya, consanguinidad en las ganaderías, alimentación, falta de ejercicio del toro, etc.

**Calamochear:** se dice del toro calamocheador, que mueve la cabeza de un lado para otro, haciendo incierta la embestida, sin fijeza en las acometidas y corneando desordenadamente.

**Caleserina:** lance que creó el torero mexicano alonso Ramírez "el calesero", y que ejecutaba de frente; iniciándolo como di fuese a ejecutar una verónica y continuándolo con un farol cuando el toro entraba en la jurisdicción del diestro.

**Cargar:** cargar la suerte es la acción de torear el diestro su cuerpo de perfil, alargando los brazos y teniendo los pies en la mayor quietud para llamar al toro y hacerle la suerte a un lado.

**Casta:** la casta corresponde a la constitución orgánica, estructura y funcionalidad de cada toro y comprende todos los factores hereditarios de los ascendientes.

**Cebarse:** entregarse el toro con mucha eficacia e intención en la lidia. se aplica, principalmente, cuando cornea al diestro con ensañamiento. centrarse situarse el diestro en el lugar preciso de la suerte durante su verificación.

**Citar:** provocar al toro para que embista o para que acuda a un determinado lugar.

**Cocear:** dar o tirar coces, acción que realizan las bestias, sacudiendo violentamente alguna de sus patas. También el toro cuando es manso y el caballo.

**Codicia:** cualidad del toro de perseguir con vehemencia y tratar de coger el engaño que se le presenta.

**Colada:** acción de tomar mal el toro el engaño y pasar más cerca del cuerpo del diestro de lo que hubiera pasado obedeciendo normalmente.



**Colocarse:** situarse en el terreno más propicio el lidiador para ejecutar las suertes.  
**Creerse:** se dice del toro que aumenta su pujanza y acometividad con el castigo.  
**Cruce:** momento de cruzarse en la suerte de matar el diestro con el toro, invadiendo su jurisdicción.  
**Cuajar:** se dice de la faena bien lograda o de la carrera exitosa del torero.  
**Cuidar** llevar el torero la lidia del toro blando con la máxima diligencia y atención para que no se caiga.  
**Cuna:** se dice, figuradamente, del espacio que existe entre los cuernos del toro.  
**Chaqueteado:** el toro que se ha toreado alguna vez.

## D

**Defensas:** en el toro, son las astas, debido a que con ellas se puede defender.  
**Dehesa:** lugar de cría y pastos de los toros de lidia.  
**Delantero:** toro que tiene los cuernos desarrollados hacia delante.  
**Dentro de:** dentro hacia fuera -. se denomina así a la ejecución de la suerte en la cual el toro está situado en los tercios, dando la cara a las tablas.  
**Derrengado:** se dice del toro lastimado gravemente del espinazo y, principalmente, de los cuartos traseros.  
**Derribar:** se aplica este término para la acción de echar el toro por tierra, en su embestida, a caballo y picador.  
**Derrote:** el golpe que tira el toro con las astas levantando la cabeza.  
**Desarmar:** acción defensiva del toro de taparse derrotando; despojando al espada de los trastos de matar, a consecuencia de algún atropello o accidente.  
**Descabellar:** matar instantáneamente al toro cuando está de pie hiriéndole en la cerviz con la punta del verdugillo o espada.  
**Descegado:** dícese del toro que se ha roto un asta por su raíz o nacimiento.  
**Descompuesto:** estado del toro inquieto, sin fijeza en las acometidas y corneando desatentadamente.  
**Descordado:** dícese del toro herido en la médula espinal sin matarlo, pero causándole parálisis que lo deja inútil para la lidia.  
**Descubrirse:** se dice del torero de a pie que, por no señalar buena dirección a la salida o desajustar la capa o muleta de la acometida del toro, deja el cuerpo sin protección de engaño.  
**Desentablar:** hacer salir de las tablas al toro que busca en ellas su refugio.  
**Divisa:** distintivos de las ganaderías, consistente en unas cintas de color unidas por un extremo y que por medio de un arponcillo se clavan en el morrillo a los toros cuando se les va a dar suelta para ser lidiados.  
**Doblarse:** acción del torero para hacer doblar al toro, o sea, revolverse siguiendo al engaño. Acción del torero para hacer doblar al toro, o sea, revolverse siguiendo al engaño.

**Dominio:** facultad de disponer el diestro del instinto del toro mediante la práctica inteligente de los medios técnicos de la lidia.

## E

**Embarcado:** se dice del toro que persigue el engaño humillado y codiciosamente.

**Embarcar:** embeber a la res con el engaño, capote o muleta para ejercer sobre ella el mando.

**Embraguetarse:** ceñirse sumamente en la suerte de matar en forma que el toro, muy humillado, pase al vaciarle el diestro muy próximo a su bragueta.

**Embroque:** momento de ganar el toro el terreno del diestro o viceversa, metiéndose el uno en la jurisdicción del otro.

**Empapado:** se dice del toro que persigue el engaño como único objeto de su atención.

**Emplazarse:** se dice del toro que se coloca en los medios del redondel, que derrama la vista y no acude a los cites de los diestros.

**Encastado:** se dice del toro cuyas características corresponden a las que se consideran más típicas en su casta.

**Encaste:** dicese del resultado producido por cruzar reses, o bien por refrescar el ganado bravo.

**Enhilarse:** colocarse delante del toro en línea recta con la de su espinazo.

**Enmendarse:** rectificar el diestro su posición durante la suerte.

**Enmorrillado:** dicese del toro de mucho morrillo.

**Entorilar:** encerrar los toros en el toril, hasta el momento en que se les suelta para ser lidiados.

**Envite:** cite al toro, bien con el engaño, bien a cuerpo limpio.

**Esclavina** pieza sobrepuesta que llevan, en su parte superior, las capas de torear.

**Escupirse:** echarse fuera de la suerte del toro por blando al hierro o por demasiado abanto.

## F

**Facado:** el toro que tiene la cara cruzada por una raya blanca o clara, como hecha por una faca o navaja.

**Fajado:** el toro o caballo que tiene en los lomos y e la barriga una zona de color distinto del que domina en su pinta o capa.

**Festival:** espectáculo taurino en el cual los matadores aparecen vestidos con su traje corto, no el traje de luces y se lidian toros o novillos despuntados. generalmente estos

espectáculos se realizan a beneficio.

**Fijar:** retener la atención del toro en el engaño.

**Fijeza:** cualidad del toro noble que embiste al engaño con bravura.

**Flamear:** ondear o mover el capote o la muleta llamando la atención del toro.

**Flojear:** ceder el toro en bravura y poder.

**Flojo:** dicese del toro de poco poder, al que le faltan fuerzas durante el desarrollo de la lidia.

**Fundón:** se denomina fundón de espadas a la cubierta de cuero donde se guardan y trasladan estos instrumentos.

**Fusil:** se denomina "pase de fusil" aquel en que el diestro se coloca la muleta plegada, que sostiene a modo de fusil, y sujeta con la otra el estoque para ejecutar un cambio de muleta realizado a espaldas del toro.

## G

**Galafate:** dicese del toro cuyo trapío es enorme.

**Garabato:** señal consistente en el corte de la parte superior de la oreja del toro.

**Garapullo:** es así llamada también la banderilla. instrumento que se clava al toro en el segundo tercio.

**Gazapear:** embestida del toro que consiste en andar, sin cesar, e inciertamente. a la acción de hacerlo se denomina "gazapeo".

**Golletazo:** pinchazo, o estocada que se administra en el gollete o sus proximidades.

**Guarismo:** número que, indicando el año de nacimiento de la res, se le marca a fuego.

**Guarnición:** defensa que se pone en la empuñadura de estoque para preservar la mano del diestro.

**Guazón:** se dice del toro que hace pelea irregular y de riesgo, aunque no muy patente, para los diestros.

**Gurripina:** término que se aplica a cualquiera de los pases violentos que ejecuta el torero sin ajustarse a las reglas de toreo.

## H

**Hecho:** dicese del toro cuajado, que ha alcanzado su plenitud física.

**Hechuras:** aspecto externo del toro y el torero.

**Herradero:** acción de marcar o señalar con el hierro el ganado, ya sea el bravo o el manso.

**Hierro:** instrumento con la cifra o signo del ganadero y aquel que comprende los números que distingue a cada toro y los que refieren la fecha de su nacimiento. a ser de hierro, se dice

de la marca que, con el hierro candente, se hace al ganado.

**Hilar:** se dice, figuradamente, cuando el toro se fija en el hombre y lo persigue sin hacer caso del engaño. a la acción y al momento en que ocurre se le conoce por hacer hilo.

**Hilo en o al hilo de las tablas o de la barrera:**, es la posición del toro paralelo y próximo a ellas.

**Hocicar:** acción del toro de dar con el hocico en cualquier objeto. al golpe dado por el toro con el hocico se denomina hocicazo.

**Huido:** el toro que, por su mansedumbre o su blandura, esquiva el lugar de las suertes y busca la salida sin hacer cuenta de bultos o engaños.

**Humillar:** acción del toro de bajar la cabeza para embestir, partir o escarbar, o bien por preocupación defensiva.

## I

**Ida:** se dice de la estocada de poca penetración, trasera y ladeada.

**Igualar:** colocarse el toro de modo que sus cuatro patas queden perpendiculares y paralelas entre sí.

**Incierito:** el toro que mira a todos los bultos y no concentra su atención en uno.

**Inclinada:** dicese de la estocada más que tendenciosa y menos que atravesada.

**Instrumentar:** se dice de la acción de verificar diversas suertes de la lidia.

**Intención:** se dice, figuradamente, del instinto dañino de un toro o de un caballo.

## J

**Jaca:** caballo cuya alzada no llega a siete cuartas o 1.60 metros. es término empleado por los rejoneadores.

**Jaeces:** cualquier adorno que se coloca a las caballerías.

**Jalear:** animar el público con palmadas, voces y otros ademanes al que torea.

**Jaro:** toro con pinta colorada clara, como rubia.

**Jijón:** toro de pinta colorada encendida. se ha conocido por gijón.

**Jindama:** termino con el que se indica el miedo o la cobardía del diestro durante la lidia.

**Jirón:** se dice del toro que tiene un color uniforme, con una mancha blanca que parte del ijar como un jirón.

**Jurisdicción:** en terreno propio del torero y del toro, es la jurisdicción de cada uno.

## K

**Kikiriquí:** pase ayudado a la altura de la cintura, en el cual el torero retira la muleta tan pronto como el toro intenta cogerla para colocársela delante del otro ojo.

**Kikorda:** suerte que practica en el sur de francia y que consiste en burlar un toro, en plaza cerrada, intentando arrancarle un parche de la tela en forma de rosa que lleva el animal sobre el testuz.

## L

**Lámina:** se usa para indicar la buena presencia de un toro, es decir su trapío.

**Lancear:** conjunto de lances que practica un torero con el capote.

**Larga:** lance a una mano en que el diestro cita al toro de frente y remata con salida natural. Este lance es conocido también por el de "larga natural".

**Levantado:** se denomina levantado al primer estado del toro que tiene lugar cuando posee todo su vigor y fortaleza y se fija con mayor dificultad en los engaños que acomete.

**Liar:** se lía la muleta por el toro que se ha toreado alguna vez.

**Ligar:** verificar los lances o suertes en sucesión continuada y sin interrupción.

**Ligazón:** serie de lances, o bien pases, que ejecuta el diestro e sucesión continuada y sin interrupción. por extensión, y cuando un torero lo consigue a lo largo de la lidia completa con un toro, se dice que ha sido una "faena con ligazón".

**Limpio:** dicese del toro que está exento de todo defecto físico.

**Listón:** dicese del toro que a lo largo de la espina dorsal tiene una tira franjilla de distinto color que el resto del pelo.

**Lombardo:** toro castaño, cuya parte superior y media del tronco es de color más claro que el del resto del cuerpo.

**Lote:** los toros que le tocan a cada diestro a través del sorteo.

**Llegar:** acción del toro de alcanzar el engaño o el bulto. se aplica, principalmente, cuando el toro ha alcanzado el caballo picador.

## M

**Machetear:** acción de quebrantar al toro haciéndole cornear reiteradamente el engaño que se le presente y retira de pitón a pitón.

**Mandar:** segundo tiempo de una suerte consistente en hacer que el toro se movilice tras el engaño siguiendo la voluntad del diestro.

**Maneras:** aplícase al modo y la forma con que cada diestro ejecuta la lidia. el aficionado dice que "tiene maneras" al torero que cualidades positivas suficientes para triunfar plenamente en su carrera.

**Mano:** dicese del toro reservón y tardo que rehusa la pelea con el torero.

**Marrajo:** toro que no arremete, sino a golpe seguro, hiriendo al torero.

**Maula:** engaño o artificio encubierto. se dice al diestro que simula voluntad sin tenerla realmente. a la acción, sin dejarlo introducido en él.

**Maulón:** toro de malas condiciones para la lidia lucida, por su cobardía, que le hace ser desigual y desconcertado en las acometidas.

**Metisaca:** golpe de estoque en el que, tras penetrar éste en el cuerpo del toro, se lo lleva el matador en la mano, sin dejarlo introduciendo en él.

**Molinete:** pase en el que al estar el torero en el centro de la suerte gira en dirección contraria a la del viaje del toro. puede darse como remate de pases naturales, cambiados o ayudados.

**Mona:** designación despectiva del toro pequeño y sin respeto.

**Morrillo:** dicese de la parte superior del lomo del toro; que es abultada y donde se le castiga durante la lidia. es conocido este término también con el nombre de pelota.

**Movilidad:** calidad del toro consistente en embestir con alegría.

## N

**Nadar:** con pintoresca alusión, se dice del acto de agarrarse el picador a las tablas de la barrera, abandonando el caballo que monta, al recelar no poder resistir el empuje del toro en su acometida.

**Navarra o chicuelina antigua:** lance de frente, en el que al cargar la suerte, el toro humilla y una vez pasada la cabeza del diestro gira en dirección contraria a la que trae el toro para rematar airosamente, quedando frente en la cara de la res.

**Nervioso:** dicese del toro que cornea rápidamente, se muestra como inquieto a lo largo de la lidia y suele poner en peligro a los lidiadores.

**Nobleza:** dicese de la cualidad del toro noble, que embiste francamente y con claridad el engaño que se le presenta.

## O

**Obedecer:** este verbo se utiliza a la acción del toro que acude pronto al engaño y, embebido en él, sigue con docilidad a la dirección que se señala por el diestro.

**Obligar:** porfiar con el toro receloso para que se arranque, hasta forzarle a hacerlo.

**Obsequio:** golpe seco que tira con los cuernos el toro levantando la cabeza. también se dice irónicamente, del toro que ofrece grandes dificultades y peligro para su lidia.

**Ojal:** herida producida en el toro por la puya que tan sólo penetra el pellejo y no provoca, por tanto hemorragia.

**Ojalado:** el toro que tiene alrededor del ojo un cerco de distinto color que el pelo de la cabeza, y más oscuro.

**Ojinegro:** se dice del toro que tiene la piel negra alrededor de los ojos.

**Olivo:** tomar el olivo. frase que significa saltar la barrera el diestro.

**Ordinaria:** dicese de la lidia que practican los toreros de a pie; por ser la habitual y estar en contraposición a la lidia de a caballo que ejecutaban los nobles.

**Ortodoxia:** conformidad de las reglas clásicas taurinas que se conoce con el nombre de cánones.

**Ovación:** aplauso ruidoso que colectivamente se tributa al diestro como premio a su labor; así como la dedicada al ganadero, o mayoral por el buen juego de sus toros o a cualquiera de los participantes en un festejo taurino.

## P

**Pajizo:** es el toro de pinta amarillenta.

**Paleto:** dicese del toro con los cuernos abiertos y casi rectos.

**Palitroque:** o banderilla instrumento que se clava a toro en el segundo tercio de la lidia.

**Parar:** primer tiempo de una suerte consistente en citar al toro para, a continuación, mandarle.

**Pararse:** emprender una suerte el torero y no consumarla; así como dejar de acudir el toro, a bulto o al engaño, cuando ya ha iniciado la embestida.

**Partir:** acto de arrancar el toro directamente al objeto que solicita su atención.

**Pasado:** se dice del puyazo, par de banderillas, pinchazo y estocada muy trasera.

**Pienso:** porción de alimento seco que se da al toro.

**Playero:** el toro muy corniabierto y cornigacho.

**Probón:** el toro tardo que tantea o prueba con el ademán la embestida, demorando en consumarla.

**Procunazo:** pase ayudado cambiando que se ejecuta con el estoque sobre la muleta.

**Pronto:** el toro tardo que tantea o prueba con el ademán la embestida, demorando el consumarla.

**Puyazo:** herida causada con la puya al toro, e acción consumada de picar. el número de puyazos a cada toro, queda siempre a juicio de la presidencia.

## Q

**Quedarse:** acción del toro cuando, por su agotamiento o temperamento, evita las arrancadas.

**Querencia:** inclinación que tiene el toro por determinados lugares que se llaman querencias.

**Quietud:** carencia de movimientos del torero en sus pies, durante la ejecución de una suerte.

**Quite:** suerte que ejecuta el torero, generalmente con el capote, para librar a otro del peligro en que se halla por la acometida del toro.

## R

**Rata:** dicese, despectivamente, del toro de poco trapío.

**Rebrincar:** acción del toro, cuando embiste de una forma descompuesta, dando brincos o saltos.

**Recargar:** insistir reiteradamente el toro en la misma suerte, especialmente en la de varas.

**Receloso:** el toro que tarda en acudir a los cites y lo hace con precauciones defensivas.

**Recolina:** dicese del lance parecido a la revolera, pero ejecutando con mayor rapidez por parte del diestro. por extensión, se ha aplicado a cualquiera de los pases violentos que ejecuta el torero.

**Recular:** acción del toro de andar hacia atrás. también se denomina recejar, y al acto de hacerlo se le conoce por reculada.

**Rehilar:** enderezar el toro hacia delante de las orejas.

**Rajarse:** acobardarse el toro después de un buen comportamiento durante la lidia.

**Rejonear:** se denomina así al torear a caballo, y especialmente, a herir al toro con el rejón, quebrándoselo por la muesca que tiene cerca de la punta.

**Relance:** "al relance" es una suerte ejecutada aprovechando la salida del toro de una anterior. Actualmente, se utiliza principalmente en la suerte de banderillas, en la cual el banderillero coloca los palos, aprovechando la salida del toro de un capotazo.

**Remate:** acción de terminar el diestro una suerte, o el toro una embestida.

**Reseñar:** consignar el empresario o su veedor una señal al ganadero de los toros que quiere le sean apartados para su venta.

**Romo:** dicese del toro sin pitones, sin llegar a ser a mocho.

**Roscador:** lidiador que ejecuta diferentes suertes valiéndose de su agilidad y destreza como puede ser quitar cintas a una res que las lleva colgadas de su testuz.

## S

**Sablazo:** denominación despectiva de la estocada situada en mala parte y aplicada sin arreglo a las reglas del toro.

**Sainete:** se utiliza la expresión dar al sainete o dar un sainete para designar el fracaso rotundo del torero.

**Salida:** dirección que ha de tomar el toro o el torero, al remate de la suerte.

**Salinero:** pinta que resulta de la mezcla de pelos blancos y colorados.

**Salón:** se denomina toro de salón a aquel que ejecuta el torero para ponerse, técnica y artísticamente, enfrentándose a un toro imaginativo.

**Salpicado:** toro con pocas manchas blancas, pero mayores, que el nevado. semental el toro que se destina a padrear. debe ser un toro que haya alcanzado una nota extraordinaria en la tienta, o bien, que haya sido indultado.

**Sentido:** los que sin hacer caso del engaño, o haciendo muy poco, buscan constantemente el cuerpo del torero.

**Señal:** marca del ganado, consiste en hacerle, con un instrumento cortante, algunas fisuras, generalmente en la oreja.

**Sesgo:** se dice del par de banderillas que se colocan tras partir oblicuamente, sin cuartear, ni cuadrar.

**Silleto:** es el toro hundido de espinazo.

**Sitio** (dar sitio al toro) acción por la cual el torero se separa suficientemente del toro para no ahogarlo.

**Sobaquillo:** es un modo de colocar banderillas, dejando pasar la cabeza del toro y clavándolas el banderillero hacia atrás al mismo tiempo que emprende la huida.

**Sobrero:** aplícase al toro que se tiene de más por si se inutiliza algún otro de los destinados a una corrida.

**Solera:** se dice del torero añejo, de gran calidad. también se aplica a otros elementos de la fiesta que tengan un carácter tradicional dentro de la misma.

**Suerte contraria:** aquella en que al realizarse toma el toro el terreno de las tablas y el diestro el de afuera.

**Suerte:** natural la suerte ejecutada, dando al toro para su salida el terreno de afuera y tomando el diestro en de las tablas.



**Sujetar:** mantener fija la atención de la res en el engaño, sin consentir que acuda a otro objeto.

## T

**Tablas:** tercio del ruedo inmediato a la barrera, en que se divide la circunferencia del ruedo.

**Taleguilla:** calzón corto que forma parte del traje de luces usado por los toreros. es de seda, con bordados, y se ciñe, apretadamente, a las piernas del torero hasta más debajo de sus rodillas lleva unos cordones rematados por loa machos para ajustar y apretar bien la prenda.

**Tantear:** medir y juzgar con una o más suertes el estado, temperamento e intenciones del toro al comenzar una faena.

**Taparse:** acción del toro de humillar la cabeza adelantando el hocico y echando atrás la testuz, cubriéndose el sitio donde debe herírsele, o de levantar demasiado la cabeza impidiendo hacer suerte con él.

**Tapatías:** lance que se compone de dos fases consecutivas al costado por detrás y de frente por detrás, a la que sigue un giro del torero sobre sí mismo, inverso a la embestida del toro.

**Tarascada:** acción del toro consistente en un derrote brusco y violento.

**Tardear:** acción del toro de retraerse en las acometidas, pero sin dudarlas, ni perder la fijeza en el objeto.

**Telón:** se denomina así a los pases por alto dados con la muleta muy desplegada. se ha empleado mas su aumentativo despectivo, talonazo.

**Templador:** burladero formado en el centro del ruedo, con acceso por sus cuatro frentes, que se usaba en algunas plazas.

**Templar:** tercer tiempo de una suerte, consistente en adecuar el movimiento del capote o muleta a la violencia y velocidad de la embestida del toro; intentando suavizar la misma para que se acople a la del torero.

**Testuz:** se designa con este término la frente del toro; o sea, la parte anterior y superior de la cabeza. también se conoce por testa.

## U

**Usía:** designación popular y muy taurina que se aplica al presidente o juez de la corrida.

**Utrero:** novillo o novilla desde los dos años.

## V

**Vaciar:** la acción de dar salida al toro con el engaño, especialmente, con la muleta en la suerte de matar.

**Valentía:** gallardía, arrojo feliz en la manera de concebir o ejecutar el torero, las distintas suertes de la lidia.

**Valentonada:** jactancia o exageración del propio.

**Valeto:** toro al que le nacen los cuernos rectos, altos e iguales desde su arranque, sin la curvatura natural que suelen tener.

**Vara:** se dice que es el toro de mucha o poca vara o hueso según el tamaño de su esqueleto./ acción consumada de picar se conoce también como vara de castigo y a la suerte a que

pertenece se le denomina tercio de varas.

**Varilarguero:** es el nombre primitivo que equivale a picador de vara larga.

**Veedor:** el que desempeña el oficio o tarea, para la empresa o el torero, de reconocer las reses de la ganadería que se contrata para ser lidiada.

**Velamen:** dícese de las astas de los toros que son de gran tamaño.

**Velas:** se dice de las astas de los toros cuando son altas y elevadas. también se le conocen como velamen.

**Vencerse:** inclinarse el toro hacia un lado y seguir el engaño humillando la cabeza.

**Verduguillo:** estoque muy delgado que utilizan los toreros para rematar al toro cuando herido de muerte, se encuentra de pie.

**Volcarse:** arrojar al matador con decisión sobre el toro para consumir la estocada.

**Voltereta:** vuelta ligera dada en el aire por el torero, a consecuencia de una cogida.

## Y

**Yeguada:** piara de ganado de caballar

**Yegüero:** el que guarda o cuida yeguas.

**Yema:** el hoyo de las agujas. en la yema. se dice de las estocadas que penetran en dicho lugar.

## Z

**Zagal:** mozo que ayuda al mayoral en varias faenas, principalmente en el trabajo de arrear las caballerizas.

**Zahonado:** aplicase a los pies y manos que en algunas reses tienen distinto color por delante, como si llevaran zahones.

**Zahones:** especie de calzón de cuero o paño, dividido en dos perniles abiertos que llegan a media pierna y se sujetan con correas o lazos por detrás de cada muslo.

**Zaino:** dícese del toro de pinta negra que no tiene ningún pelo blanco.

**Zamacuco:** entre los aficionados, término que se emplea para designar al toro grande y basto en su trapío.

**Zambombo:** el toro enorme trapío; principalmente si está regordito.

**Zanquilargo:** dícese del toro de piernas largas.

**Zaragatero:** torero que ejecuta las suertes atropelladamente.

**Zarandear:** cornear repetidamente y con rapidez el toro al torero. al momento en que ocurre se le conoce como zarandeo.

**Zumba:** cencerro grande que lleva comúnmente la caballería delantera de una recua, o el buey que hace de cabestro.

**Zurdo:** dicese del toro que tiene un cuerno más corto que otro.

## **Características generales del toro bravo**

El toro de lidia no sólo es un animal cuadrúpedo y cornado, en nuestra fiesta es símbolo de bravura, fuerza y belleza. es por ello que el estudio de las características de los toros es de suma importancia.

En este espacio dedicado al toro se muestra la clasificación de acuerdo a las características que este bello animal puede presentar:

## **Clasificación del toro por su estructura**

### **clasificación del toro por sus variantes en la cabeza**

**Cariavacado:** toro de hocico largo al estilo de las vacas.

**Carfosco:** el que tiene el testuz cubierto de pelo en rizos.

**Chato:** de hocico corto y redondeado.

**Chatobroco:** el chato que además es ligeramente brocho.

**Meleno:** el de testuz con pelo desgreñado, estilo flequillo.

### **por sus variantes en el cuello**

**Badanudo:** con mucha papada de piel, tanta que hasta le cuelga.

**Cuellicorto:** de papada y cuello pequeño.

**Degollado:** de papada pequeña.

**Engatillado o engaitado:** con el cuello grueso, redondo y alzado.

**Enmorrillado:** con mucho morrillo.

### **por sus variantes en el tronco**

**Acochinado:** el toro cuya línea, prescindiendo de los cuernos recuerda la de los cerdos por su excesiva gordura.

**Aleonado:** cuando tiene el tercio anterior muy desarrollado.

**Alto de agujas:** cuando es larga la vertical del suelo a la cúspide del morrillo.

**Ancho:** el de amplio pecho desarrollado en los costados.

**Bajo de agujas:** cuando la vertical del suelo al morrillo es corta.

**Barrigudo** o barrigón: de vientre desarrollado en exceso.

**Buen mozo:** el toro corpulento y cuidado en su presentación.

**Cortejano:** el toro de bonito trapío y terciado de tamaño.

**Corto:** que tiene breve desarrollo horizontal de su esqueleto.

**Cuajado:** el toro en su pleno desarrollo, de corpulencia plena.

**Chico:** de poco desarrollo.

**Ensilado:** de lomo curvado en línea cóncava.

**Ecurrido:** el de pocas carnes y afinado de esqueleto.

**Estrecho:** el toro de pecho alargado y no amplio de los costados.  
**Galgueño:** toro de pata larga y vientre muy recogido.  
**Gordo:** el toro cargado de peso.  
**Hondo:** cuando es larga la vertical de la cruz a la barbilla.  
**Largo:** de gran desarrollo horizontal de su esqueleto.  
**Lomitendido:** de lomos rectos y cortos.  
**Serio:** toro cuajado que además es grande, bien puesto de pitones y con buena "cara".  
**Terciado:** toro de tamaño discreto, sin excesos.

### Por sus extremidades

**Colín:** de rabo corto en exceso.  
**Corto de piernas:** que tiene las piernas cortas  
**Lunanco:** el toro defectuoso, es decir, derrengado de una cadera.  
**Rabicorto:** de rabo corto.  
**Rabilargo:** de larga cola.  
**Rabón:** el que carece de cola.  
**Zancajoso:** que tiene los corvejones remetidos y anda mal.  
**Zancudo:** el de patas largas que le ayudan en la carrera rápida.

### Clasificación del toro por su pinta

#### de pelo uniforme

**Albahío:** de color blanco amarillento.  
**Azabache:** el toro negro brillante y aterciopelado.  
**Barroso o jabonero sucio:** con el pelo de color leonado sucio.  
**Castaño:** de pelo color marrón tabaco.  
**Colorado:** el castaño rojizo sin llegar a ser muy encendido.  
**Ensabanado:** toro que tiene el pelo totalmente blanco.  
**Jabonero:** toro de pinta equivalente a la capa isabelina equina.  
**Jijón:** pelo de color rojo encendido.  
**Melocotón o jaro:** pelaje de color amarillento leonado.  
**Mohino:** de hocico negro y brillante.  
**Mulato:** toro de pelaje negro, sin brillo, con reflejo pardo.  
**Zaino:** el de color totalmente negro.

#### de pelo mezclado

**Cárdeno:** de pelo blanco y negro.  
**Entrepelado:** el cárdeno con muy poco pelo blanco, es decir, casi oscuro.  
**Estornino:** variante de cárdeno o negro con manchitas blancas.  
**Franciscano:** el cárdeno con mucho pelo blanco, efecto claro.  
**Mosqueado:** el cárdeno con pequeñas manchillas negras.

**Nevado:** cárdeno con pequeñas manchas blancas irregulares.

romero o arromerado: cárdeno claro, como el franciscano.

**Salinero:** toro en que se mezcla el pelo colorado con el blanco.

**Salpicado:** el más frecuente es el cárdeno con manchas blancas irregulares, grandes y pequeñas.

**Sardo:** el que tiene pelo mezclado blanco, rojo y negro, o pequeñas manchas irregulares de estos colores.

#### de colores mixtos

**Aparejado:** berrendo con listón blanco en el lomo.

**Berrendo:** con la piel blanca y con grandes manchas de otro color; generalmente, berrendo en negro, en castaño o en colorado, según el color que combina con el blanco.

**Gargantillo:** con una mancha blanca que rodea el cuello como collarín.

**Girón:** el toro negro con una mancha blanca en el cuerpo.

**Lombardo:** toro negro sin manchas de otro color, pero con el lomo castaño.

**Retinto:** castaño cercano al colorado con cuello y cabos más oscuros, casi negros.

#### Con manchas definidas en general

**Alunarado:** con manchas de dos colores, no grandes y proporcionadas.

**Anteado:** con manchas arrosietadas de su mismo color, más oscuro.

**Atigrado:** el de dos colores, con las manchas más oscuras pequeñas.

**Chorreado:** toro que tiene rayas verticales de otro color.

**Remendado:** con alguna mancha aislada de otro color a manera de remiendo.

**Verdugo:** chorreado con rayas transversales de color rojizo.

#### Con manchas características en la cabeza

**Bocinero:** el que tiene el hocico negro y el cuerpo de otro color.

**Capirote:** toro con la cabeza y arranque del cuerpo de color diferente del resto del cuerpo.

**Capuchino:** el capirote cuya mancha del cuello acaba en punta.

**Careto:** el que tiene la cara blanca y el resto de la cabeza de distinto color.

**Caribello:** con cabeza oscura y frente salpicadas de pintas de color más claro.

**Carinegro:** el cárdeno, castaño o retinto con la cara negra.

**Estrellado:** con una mancha negra en el centro de la frente.

**Lucero:** el toro que tiene en el centro de la frente un lunar blanco.

**Ojalado:** el que tiene los ojos con cerco de distinto color al de la cara.

**Ojinegro:** el ojalado cuyo cerco es de color negro o muy oscuro.

**Ojo de perdiz:** cuando el cerco, en forma de ojal, es de color rojo.

**Rebarbo:** el toro de pinta oscura que tiene blanco el hocico.

**Semicareto:** con la mitad de la cara blanca.

### Con manchas características en el cuerpo

**Albardado:** con la piel más clara en el lomo, simulando una albarda.

**Aldinegro:** el retinto y castaño que tiene negro el pelo de su mitad inferior en toda longitud.

**Bragado:** que tiene blanco en todo o en parte el vientre.

**Listón:** el que tiene una franja de color distinto a lo largo del espinazo.

**Lompardo o lomipardo:** con el lomo pardo oscuro y aún más oscuro el resto del cuerpo.

**Meano:** toro de pinta oscura y con la piel blanca en los genitales.

### con manchas particulares en las extremidades

**Botinero:** que tiene el extremo de las patas oscuras.

**calcetero:** el de pinta oscura con las extremidades blancas.

**Coliblanco o colialbo:** de pinta oscura con cola blanca.

**Rabicano:** toro con manchas blancas en la cola.

### Clasificación por su encornadura

#### Por su forma y disposición de las astas

**Astifino:** toro cuyos cuernos son delgados, limpios y brillantes.

**Astigordo:** el que tiene sus defensas bastas y gruesas.

**Bien puesto:** el que tiene las astas bien colocadas y de normal desarrollo.

**Bizco:** el que no guarda simetría perfecta en sus dos astas.

**Cornalón:** el que tiene las astas excesivamente desarrolladas.

**Corniancho o corniabierta:** de cornamenta demasiado abierta.

**Cornicorto:** el que tiene las astas demasiado pequeñas.

**Mal armado:** el toro con defectos en sus defensas.

#### Por la inserción de las astas

**Corniavacado:** el toro cuyo nacimiento de los cuernos es muy trasero y su desarrollo con tendencia a abrirse.

**Cornidelantero:** cuando el arranque de los cuernos se inicia en la parte delantera del testuz y avanza al frente.

**Cornigacho:** toro con la inserción de las astas bajas y tendencia a bajar en su desarrollo.

#### por la dirección de la pala o cuernos.

**Brocho:** el toro de astas bajas que tienden a unirse en forma de broche.

**Capacho:** el toro de astas caídas, pero cuyos pitones tienden a unirse aún más que el anterior.

**Corniveleto o veleto:** toro que tiene las astas altas y derechas con la vuelta del cuerno muy atenuada.

**Gacho:** con las astas bajas y caídas.

**Playero:** toro muy abierto de palas en forma que los cuernos casi se abren lateralmente en el testuz.

### Por la dirección de los pitones

**Corniabierto:** toro de cornamenta abierta.

**Corniapretado:** toro en el que los pitones tienden a unirse dejando, por lo tanto, muy estrecha la cuna.

**Cornipaso:** se designa así al toro cuyos pitones se dirigen hacia los lados.

**Cornivuelto:** el toro que tiene hacia atrás los pitones con una vuelta.

**Cubeto:** el toro que tiene los pitones casi juntos.

**Veleto:** pitones enhiestos y rectos.

### Por el color de las astas

**Acaramelado:** de color rubio rojizo como el color caramelo claro.

**Astiblanco:** con las astas de color muy claro, ennegresidas en la punta.

**Astinegro:** toros cuyos cuernos son negros o de color muy oscuro.

**Astisucio:** cuernos de un tono gris en la pala y remate en negro.

**Astiverde:** astas de color verdoso que se vuelve negro en el pitón.

### Por los defectos de las astas

**Astillado:** toro con el pitón deshecho en astillas por un golpe.

**Despitornado:** el toro que se rompe un cuerno contra el burladero.

**Escobillado:** toro que tiene roto al menos un pitón, en cuyo extremo las astillas forman como una pequeña escoba.

**Hormigón:** se llama así al toro que tiene una o las dos astas sin punta a consecuencia de una enfermedad conocida vulgarmente con el noble de hormiguillo.

**Mogón:** toro que tiene roma y sin punta una de las dos astas.

### Comportamiento del toro bravo

#### El toro puede ser:

**Abanto:** el que corretea mucho por el ruedo a la salida, no toma los capotes y tarda en parar.

**Acoceador:** el toro pusilánime que da coces.

**Ahormado:** el toro que lleva fija la cabeza y embiste en rectitud. puede serlo por temperamento y puede quedar ahormado como consecuencia de la lidia de varas y engaños.

**Ambidiestro:** el toro que se comporta y cornea igual por los dos pitones.

**Avisado:** es el animal listo, que aprende pronto, se pone por delante y encara el bulto.

**Blando:** el que sale suelto de los caballos y deja la suerte de varas cuando siente el hierro. El que se cae en la suerte.

**Boyante:** el toro bravo, noble, que da excelente lidia.

**Bravucón:** el que aparenta ser bravo pero no da la medida; el que no remata en la suerte de varas.

**Bronco:** el de embestida áspera, dura y descompuesta.

**Celoso:** el que hace mucho por el bulto y acaba rematando en él; muy peligroso en las cogidas por su insistencia en cornear.

**Certero:** el que es diestro al herir; los toros cornicortos tienen fama de certeros.

**Claro:** el que acomete con franqueza y rectitud sin hacer extraños.

**Codicioso:** el toro bravo que remata las suertes y demuestra celo por coger.

**De sentido:** el avisado que no hace caso de los engaños y embiste a los lidiadores. El sentido es característico de la mayor edad.

**Desigual:** el que varía mucho en sus reacciones durante la lidia.

**Diestro:** el que tiene tendencia a coger por el cuerno derecho.

**Duro:** el que no aparenta advertir el castigo y sigue peleando con si no lo recibiera.

**Fiero:** cuando embiste con furia.

**Furioso:** el toro con un matiz de peligro en su bravura; el excitado por alguna suerte de la lidia, como las banderillas.

**Huido:** el que se va y busca la salida sin hacer caso de lidiadores ni engaños.

**Incierto:** el toro que carece de fijeza y no deja deducir por su actitud hacia que bulto o engaño se va a arrancar.

**Manso:** el que carece de bravura; la antítesis del toro de lidia ideal.

**Marrajo:** el toro de mucho sentido, que acomete cuando cree tener asegurado el golpe.

**Noble:** el toro que sólo hace caso al engaño y se encela en él.

**Pastueño:** el que tiene una embestida templada y suave.

**Pegajoso:** el que se ciñe en la embestida; el que no se da reposo y se lo niega al torero por seguir embistiendo.

**Probón:** el que mueve la cabeza o adelanta un paso como para embestir, pero tarda en hacerlo.

**Pronto:** el que acude al cite del lidiador rápidamente y con recelo.

**Querencioso:** el toro que tiene predilección por un determinado lugar para estar en él, o por un determinado lidiador para seguirlo con olvido de los demás.

**Receloso:** el toro tardo que acude con poca claridad al cite.

**reservón:** el toro cauteloso en las embestidas, las que trara de asegurar.

**Revoltoso:** cuando se mueve rápidamente con fuerza y facilidad.



**Seco:** el toro de acometida rápida y contundente; el que hiere gravemente y sin espectacularidad en la cogida.

**Suave:** toro claro y noble que no tira cornadas y permite la facilidad del toreo.

**Tardo:** el que tarda en acudir al cite.

**Temeroso:** cobarde; el que escarba, retrocede o huye sin disimulo.

**Topón:** el que al embestir empuja en lugar de dar la cabezada y trata de empuntar. el que no humilla.

**Voluntario o voluntarioso:** el que acude por iniciativa al engaño aún antes de que se le cite.

**Zurdo:** el que tiene tendencia a coger y herir con el cuerno izquierdo.

### **El toro puede estar:**

**Abierto:** se dice del toro que se encuentra más cerca de los medios.

**Aculado:** con la penca del rabo pegada a las tablas en actitud defensiva.

**Amorcillado:** el toro que herido de mortalmente hace esfuerzos por mantenerse en pie.

**Aplomado:** el toro que llega al final de la lidia muy cansado y se para.

**Cerrado:** el que por propia iniciativa, o por que lo llevan durante la lidia, esta muy cerca de las tablas.

**Consentido:** cuando por falta de castigo y seguridad en su poder acomete rápidamente confiado en sus fuerzas.

**Crecido:** cuando por buena bravura de casta acomete con más celo cuanto más castigo recibe.

**Descompuesto:** cuando por mala lidia se han acentuado en él los malos hábitos y el mal estilo de la embestida, que hace con gran movimiento en la cabeza.

**Empapado:** se dice del toro que por buena lidia va muy metido en el engaño y dócil al mando del lidiador.

**Entero:** cuando a pesar de la lidia se encuentra con fuerza y facultades casi como cuando salió del chiquero.

**Quedado:** el toro que como consecuencia de la lidia, acomete pero se para antes de que remate la suerte.

**Suelto:** el que por mala lidia va sin fijeza al engaño; el que sale del encuentro con el caballo huyendo sin disimulo.

### **El toro puede:**

**Acometer:** embestir; ir al ataque del que lo cita o provoca.

**Aconcharse:** recostarse completamente de un costado en la barrera.

**Acosar:** llegar a la proximidad del bulto sin tocarlo en su persecución.

**Acostarse:** vencerse o inclinarse a un lado u otro al embestir.

**Acudir:** dirigirse con prontitud al lugar donde se le da el cite.

**Achuchar:** topar o empujar a los toreros, pero sin llegar a empuntar.

**Amusgar:** mover las orejas hacia delante y hacia atrás con señales de querer embestir.

**Apencarse:** pegar a la barrera la penca del rabo para esperar.

**Arrancar:** iniciar el viaje hacia el objeto que trata de embestir.

**Arremeter:** consumir la acometida alcanzando al bulto perseguido.

**Arrollar:** derribar al lidiador y pasar por encima de él sin cornear.

**Cabecear:** mover la cabeza; Dar la cabezada, movimiento inicial de humillar y luego alzar los cuernos para coger.

**Cambiar el viaje:** Desviar la dirección de su carrera al embestir.

**Cernerse:** mover rápidamente la cabeza de un lado a otro para acometer como si fuese a cambiar el viaje.

**Colarse:** acción de tomar mal el engaño y pasar más cerca de lo que se previó del torero; pisar la jurisdicción del torero.

**Coger:** alcanzar persona o cosa con el pitón, independientemente de que hiera o no.

**Creerse:** se dice del toro que aumenta su poder con el castigo.

**Cortar:** el terreno: hacer el viaje derecho al lugar donde irá a parar el lidiador en la suerte; atajar ganando terreno.

**Cornear:** dar la cornada.

**Defenderse:** acularse en tablas, desparramar, cornear y taparse sin acudir al engaño.

**Derramar:** como desparramar, pero fijándose en un torero o embistiéndolo.

**Derribar:** embestir al bulto -especialmente al picador- con ímpetu y desmontar al jinete o dar en tierra con la cabalgadura.

**Derrotar:** dar el derrote. el golpe que tira el toro con las astas levantando la cabeza a más altura de lo normal.

**Desafiar:** mirar, parado y con fijeza, escarbar, encampanarse y humillar de nuevo.

**Desarmar:** quitar el capote o la muleta al diestro que lo torea a consecuencia de un derrote.

**Descubrirse:** humillar al embestir; humillar para el descabello.

**Desparramar:** acción de mirar sin fijeza a todos los bultos a su alcance.

**Doblar:** caer después de la estocada doblando las manos.

**Embestir:** como acometer; Hacerlo de cerca a cualquier bulto.

**Embrocarse:** llegar al lugar de reunión con el diestro en donde, si éste no domina la suerte, el toro lo coge.

**Emplazarse:** situarse en los medios y no acudir a los cites.

**Empujar:** esforzarse en derribar en la suerte de varas después de haber llegado al peto.

**Empuntar:** coger con la punta del pitón; Herir con un puntazo.

**Encampanarse:** estando parado, alzar en forma desafiante la cabeza.

**Encunar:** coger con el testuz, entre los cuernos, en la cuna sin empitonar.

**Enganchar:** coger con los pitones y alzar el bulto llevándolo como si las astas fueran un gancho.

**Entablerarse:** buscar refugio en la barrera y no querer salir de su cercanía.

**Escarbar:** acción de arañar el suelo con las pezuñas delanteras.

**Escupirse:** huir el toro de la suerte de varas por blando a la puya.

**Estampida:** salir de: por "estampida"; fuga súbita del ganado vacuno y, este caso, del toro.

**Extrañar:** hacer un extraño, es decir, movimiento inesperado del toro que sorprende al torero.

**Gazapear:** el toro que embiste andando constantemente y sin aplomo.

**Hocicar:** golpear con el hocico, y especialmente, dar con él en el suelo al humillar.

**Humillar:** bajar la cabeza para embestir o como estilo defensivo.

**Igualar:** acción de colocarse el toro aplomado con las cuatro extremidades perpendiculares y paralelas entre sí.

**Palotazo:** dar un palotazo. golpe dado con la pala del cuerno. también se le llama varetazo.

**Pesar:** estar en una querencia y no abandonarla, o defenderse tardando y cortando la arrancada.

**Puntazo:** herida de poca profundidad dada con el pitón o vértice del cuerno.

**Recoger:** acción de sentido alzando del suelo el bulto derribado con la punta de los cuernos.

**Recostarse:** como aconcharse; apoyarse lateralmente en la barrera.

**Rematar:** llegar hasta un torero y cornear, haciéndolo en tablas si el diestro logró salvarlas.

**Reponerse:** situarse al salir de una suerte en buen terreno para ir a la siguiente, atendiendo al cite o bien sorprendiendo al matador.

**Respingo:** acción del toro al huir, con mayor brusquedad cuando hace un extraño.

**Revolcar o dar un revolcón:** derribar por el suelo sin llegar a herir.

**Salir suelto:** huir de la suerte, especialmente de la de varas.

**Taparse:** levantar la cabeza y tratar de evitar así las suertes, sobre todo la del descabello.

**Tirar el hachazo:** golpe seco que el toro da levantando la cabeza.

**Tirar tarascadas:** acción de achuchar seguida de un derrote.

**Tomar las tablas:** saltar la barrera. indicio de mansedumbre.

**Topar:** dar topetazos; golpe seco con el testuz sin utilizar los cuernos.

**Trompicar:** golpear al lidiador con la pala del cuerno o con el hocico, haciéndole perder el equilibrio, pero sin derribar.

**Volver la cara:** huir de la suerte cuando está colocado para ir a ella.

## Glosario

### Con respecto al toro

**Abanto:** toro espantadizo.

**Añojo:** res de menos de un año.

**Aplomado** toro cansado que, por dicha razón, aguza su sentido.

**Astifino:** toro de astas aguzadas y tersas.

**Astillado:** cuerno con la punta en astillas.  
**Azabache:** capa negra y brillante.  
**Becerro:** res que no ha llegado a los tres años.  
**Boyante:** toro acometedor, noble y bravo.  
**Bragado:** toro que tiene la bragada blanca.  
**Bravo:** toro fiero, acometedor y constante.  
**Brocho:** toro de cuernos muy apretados.  
**Burriciego:** toro de vista defectuosa  
**Cabestro:** buey manso que facilita el manejo de las reses.  
**Capitote:** toro con la cabeza de color distinto al de la capa.  
**Capa:** piel de toro.  
**Cárdeno:** toro sin manchas, de pelo blanco y negro.  
**Cerviguillo:** parte exterior de la cerviz.  
**Colorado:** toro de color rojo.  
**Corniabierto:** toro de cuerna separada.  
**Corniveleto:** toro de cuernos altos, rectos e iguales.  
**Cuerno:** prolongación o sea, cubierta por una capa epidérmica que tiene el toro en la región frontal.  
**Chorreado:** toro con listas verticales.  
**Derramar la vista:** acción de mirar el toro y fijar la vista en uno o más objetos sucesivamente.  
**Derrotes:** cornadas que tira el toro sobre alto, con que quita la estocada e impide que le pongan banderillas.  
**Eral:** res que no pasa de dos años.  
**Gazapear:** correr el toro a salto de conejo.  
**Hierbas:** primaveras que ha pastado el toro.  
**Jirón:** toro con una mancha blanca que le parte el ijar.  
**Lucero:** toro con una mancha blanca en la frente.  
**Manso cabestro:** toro de escasa bravura.  
**Novillo:** res que no llega a las cuatro hierbas.  
**Ojalao:** toro con un cerco de color alrededor del ojo.  
**Ojo de perdiz:** el toro ojalao cuando el cerco es encarnado.  
**Pajizo:** toro de capa amarilla.  
**Pregonado:** toro que ha sido corrido en otras ocasiones.  
**Probón:** toro que tantea en la embestida.  
**Retinto:** toro colorado de tono desigual.  
**Rubios:** parte alta del morrillo.  
**Sentido:** toro muy sensible al castigo.  
**Tostado:** toro de color subido y oscuro..  
**Trapío:** buena planta y gallardía del toro de lidia.  
**Utrero:** res de entre dos y tres años.  
**Verdugo:** toro chorreado en negro.  
**Zaino:** toro de capa negra, sin brillo pero no mate.

## Con respecto a personal y utilaje

**Alguacilillo:** agente encargado de transmitir las ordenes del presidente.

**Banderilla:** palo de unos 75 cm. de largo, rematado con un arponcillo, que los diestros clavan a pares en el cerviguillo del toro.

**Bermejo o guijón:** capa colorada de color muy encendido.

**Berrendo:** capa en la que interviene el color blanco.

**Burladero:** trozo de valla separado de la barrera o la pared para que puedan refugiarse los toreros.

**Machos:** guarnición colgante en los extremos del traje.

**Capa:** instrumento de torear de tela, con aspecto de capa de vestir.

**Castoreño:** sombrero de picador.

**Divisa:** distintivos de las ganaderías.

**Estoque:** espada de matar.

**Jabonero:** capa blanca sucia y amarillenta.

**Muleta:** instrumento de torear de tela, más corta que la capa, utilizado en último tercio de la lidia.

**Palo:** vara de la puya. en plural, banderillas.

**Peón:** torero de a pie, auxiliar del matador.

**Picador:** torero de a caballo que hiere al toro con rejón o garrocha.

**Presidente o juez :** representante de la autoridad que dirige la lidia.

**Puntilla:** puñal agudo y corto con el que se remata al toro caído.

**Tablas:** vallas o paredes interiores de la plaza.

**Taleguilla:** calzón del traje de torear.

**Tercio:** división de la lidia: varas, banderillas y muerte.

**Trastos:** instrumentos de matar.

## Con respecto a al lidia

**Abanicar:** correr los toros a dos manos flameando el capote.

**Adorno:** desplante al margen de la ejecución de la suerte.

**Aguantar:** no rehuir las inesperadas acometidas de los toros.

**Alamar:** adorno de pasamanería en los trajes de torear.

**Aliviarse:** practicar una suerte defectuosamente para disminuir el riesgo.

**Apartado:** separación de toros en los corrales.

**Arrancar:** acción de dirigirse el toro hacia el torero o al revés.

**Arrastre:** retirar del ruedo los toros y caballos muertos.

**Atender al bulto:** es cuando el toro mira y acomete al cuerpo del torero.

**Atravesada:** estocadaladeada de derecha a izquierda.

**Aviso:** advertencia que recibe el matador cuando prolonga su faena más de lo normal.

**Bajonazo:** estocada por debajo del alto de las agujas.

**Barrenar:** acción de remover la puya a modo de barrena para que penetre más en el cuerpo del toro.

**Brindar:** dedicar una suerte a una persona.

**Bulto:** cuerpo del torero.

**Cambiar:** hacer que el toro tome terrenos contrarios a aquel en el que se encuentra.

**Cargar la suerte:** acción que hace el diestro con la capa cuando, sin mover los pies, tuerce el cuerpo de perfil y alarga los brazos cuanto puede.

**Cerrar la salida:** cuando el picador metido en la rectitud del terreno que ocupa el toro le cierra el caballo más o menos hacia fuera.

**Citar:** provocar al toro para que embista.

**Codillear:** manejar la capa con los codos pegados al cuerpo.

**Colarse:** pasar el toro más cerca del diestro de lo que el pase consentía.

**Contraria:** suerte en la que el diestro toma la parte de los medios y el toro la de las tablas.

**Correr:** provocar el acoso del toro para cambiarlo de sitio.

**Corta:** estocada en la que la espada solo penetra hasta la mitad.

**Cruzar:** dar salida al toro con la muleta al tiempo que se hunde el estoque.

**Cuadrar:** pararse un punto ante el toro antes de la suerte de banderillas o la de matar.

**Cuartear:** correr hacia el toro describiendo una curva.

**Chalequera:** estocada dada en la parte trasera y baja del cuello.

**Chicuelina:** lance de capa por delante con los brazos a la altura del pecho y rematado como la navarra.

**Delantera:** estocada en la parte anterior a la cruz.

**Derrotar:** tirar el toro cornadas levantando la cabeza.

**Desarmar:** quitar el toro al matador los trastos.

**Descubrirse:** quedar el torero sin protección de engaño.

**Doblar:** hacer que el toro se revuelva siguiendo al engaño por haber imprimido a éste un brusco cambio de dirección.

**Embroque:** posición del torero en la que el toro ha ganado terreno y entrado en su jurisdicción.

**Encajonar:** encerrar a los toros en cajones.

**Encunar:** tomar el toro un objeto entre cuernos sin herir.

**Enganchar el toro** es cuando coge al diestro y lo saca con el pitón por la ropa o carne.

**Engaño:** lo que lleva el diestro en la mano para burlar al toro.

**Enmendarse:** rectificar el diestro su posición en la suerte.

**Escupir:** despedir el toro el estoque después de clavado.

**Espaldas, suerte de:** la dada con el capote por detrás del cuerpo.

**Farol:** lance de frente de capa en que ésta pasa sobre la cabeza del torero al girar el diestro.

**Galleo:** recorte a favor del engaño.

**Golletazo:** estocada en el gollete.

**Honda:** estocada entera.

**Igualar:** colocar al toro aplomado con las cuatro patas en los vértices de un hipotético rectángulo.

**Jurisdicción:** terreno del torero o del toro.

**Lance:** suerte de capa.

**Larga:** suerte en la que el torero tira del capote a una mano.

**Lidia:** acto de jugar los toros en la plaza.

**Manoletina:** pase de frente, por la derecha, cogiendo la muleta con las dos manos.

**Mariposear:** correr al toro haciéndole frente y con la capa a la espalda.

**Medios:** centro del ruedo.

**Metisaca:** golpe del estoque que, después de herir al toro, queda en la mano del matador.

**Molinete:** pase en el que el torero gira en dirección contraria a la del toro.

**Natural:** pase de muleta en el que el torero da salida al toro por el lado de la mano con la que sostiene el engaño.

**Navarra o chicuelina antigua:** suerte de capa en la que el torero gira en dirección contraria a la del viaje del toro.

**Obedecer al engaño:** es cuando el toro lo atiende y lo sigue en la suerte.

**Observar el viaje:** se dice de los toros cuando arrancan y a poco se detienen sobre las manos, viendo el viaje que lleva el bulto. con respecto al diestro se usa para denotar la precisión que tienen de observar el viaje de los toros.

**Pareja:** se dice de las corridas de toros de tipo muy igualado.

**Pase:** lance de muleta en que el torero permanece parado.

**Paseillo:** paseo que hacen las cuadrillas por el centro del ruedo.

**Pecho:** pase por alto cambiado y obligado.

**Perpendicular:** estocada de dirección vertical

**Pescuecera:** estocada en el pescuezo.

**Pinchazo:** herida hecha al toro con la punta del estoque.

**Poder:** fuerza y pujanza del toro.

**Puntazo:** cornada poco profunda.

**Querencia:** lugar de la plaza por el que el toro toma preferencia.

**Quiebro:** suerte de banderillas en la que se espera la acometida del toro para desviarlo de la rectitud de su viaje con un movimiento de cintura.

**Recibir:** suerte de matar los toros esperando a pie firme con el estoque montado.

**Recortada:** burlar al toro saliéndose de su viaje.

**Rectitud:** terreno sobre la línea recta entre el toro y el objeto de su acometida.

**Redondo:** pase de muleta en el que ésta se saca por delante de la cara del toro.

**Rejonear:** herir al toro con rejones quebrándolos por la muesca que estos tienen cerca de la punta.

**Rematar:** dar fin airoso a una suerte.

**Rodillazo:** pase de muleta rodilla en tierra.

**Salida:** dirección del toro al rematar la faena.

**Suerte:** lance de la lidia taurina.

**Taparse:** cubrirse el toro el sitio donde debe herírsele.

**Templar:** ajustar el lance a la embestida del toro.

**Tendida:** estocada horizontal en exceso.

**Terreno:** zona del ruedo a la que alcanza la acción del toro o del torero.

**Tijera:** lance de capa en el que se cita con las manos cruzadas para descruzarlas al verificar la suerte.

**Trasera:** estocada colocada detrás de las agujas.

**Trastear:** pasar el toro de un lado a otro con el capote o con la muleta.

**Verónica:** lance de capa de frente y a dos manos, despidiéndose el toro mientras el torero se repone.

**Viaje:** dirección del toro en el curso de la suerte.

**Volapié:** suerte de matar al toro arrancándose el diestro sobre la res, que permanece quieta.



## BIBLIOGRAFÍA.

1. - Los toros en el arte.- José Luis Morales y Marín, Espasa Calpe, S.A. Madrid España 1987.
2. - Rodolfo Gaona.- Lauro Treviño, SEI, S.A. México D.F. 1975.
3. - Goya Toros Y Toreros.- Real Academia De Bellas Artes de San Fernando. 1990 Ministerio De Cultura Comunidad De Madrid.
4. - Novísima Grandeza de la Tauromaquia Mexicana. Francisco Coello Ugalde. Editorial Campo Bravo, México D.F. 2000
5. - Revista 6toros6 Numero 1 Abril 1991 España, Pagina. 56.
6. - Alameda, José: Historia Verdadera de la Evolución del Toreo. México, Bibliófilos Taurinos De México, 1985 172 pp.
7. - Cantu Guillermo H. Muerte de Azúcar. Sustancia Taurina de México. México, Diana, 1984. 256 pp.
8. - Cossio, José Maria de: Los toros. Tratado Técnico e Histórico. Madrid Espasa - Calpe, S.A. 1974-1998.
9. - Duvignaud, Jean: El juego del juego, 1ª Edición en español, F.C.E. 1982. 161 pp.
10. - Tauromaquia de Peraza. Humberto Peraza Ojeda. Edit. Noriega, 248. pp.
11. - Heriberto Juárez. Edit, LVI Legislatura Cámara De Diputados. Año 1996, 118 pp.
- 12.- Navarrete, Antonio y Manuel Navarrete: Tauromaquia Mexicana. México, Edit. Pulsar, 1996.
- 13.- Como hacer una tesis.- Huascar Taborga, Tratados y Manuales edit. Grijalbo. 1980.
14. - Diccionario Enciclopédico, Larouse. 1996.
15. - Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa Calpe 1970.
16. - Grecia, Grandes Civilizaciones. Bruno D. Agostino

- 17.- Lanfranchi, Heriberto: “ La Fiesta Brava en México y España de 1519-A-1969.”
18. - Mario Puzo: “Los Borgia”. Editorial Planeta, 2001.
19. - Humberto Peraza Ojeda. “Los Toros en la Plástica” . Bibliófilos Taurinos de México A.C. Reedición 1994.
- 20.- Alfredo Just, Escultor Entre Valencia y México, Universidad Politécnica De Valencia, 2000.
- 21.- Alfredo Just, J.A. Blasco Carrascosa, Arturo Córdova Just, J.I. Cruz Orozco. Generalitat Valenciana 1995.
- 22.- Francisco Goya. “La tauromaquia and the bulls of Bordeux”. Dover Publications, Inc. New York. USA. 1969
- 23.- Wittkower, Rudolf, “ La escultura procesos y principios”. Editorial Alianza Madrid. 1981.