

Revista de Estudios Taurinos  
N.º 26, Sevilla, 2008, págs. 13-51

*TOROS Y SOCIEDAD EN EL SIGLO XVIII. GÉNESIS Y  
DESARROLLO DE UN ESPECTÁCULO CONVERTIDO EN  
SEÑA DE IDENTIDAD NACIONAL\**

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa\*\*



I. INTRODUCCIÓN



crisis de identidad nacional coincidiendo con el cambio dinástico. Nacimiento de un nuevo espectáculo. España, en el inicio del siglo XVIII, vive una profunda crisis de identidad. El poder dinástico ha cambiado y los Borbones franceses suceden a los Austrias. Los valores y las creencias también han cambiado. Lentamente, las ideas de la Ilustración van entrando en España. El hombre, como decía Kant, alcanza con esa Ilustración la edad adulta. España se ensangrienta y se divide hasta que concluye la Guerra de Sucesión. Buscará incesantemente y en una doble dirección sus señas de identidad. Una parte de los españoles se refugiará en la tradición; otros, de forma más o menos timorata, se subirán al carro ilustrado. Y como en todos los períodos de crisis florecerán las diversiones. El siglo XVIII es el siglo del teatro (Andioc, 1987) y de un nuevo espectáculo que llenará la vida de muchos

---

\* Reproducimos el artículo publicado por la revista *ARBOR, Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 722 (nov.-dic. 2006), págs. 893-908, gracias a la amable autorización de su autor, a quien deseamos expresar desde aquí nuestro más vivo agradecimiento.

\*\* Instituto de Filosofía, CSIC.

españoles, como actores unos, como espectadores incondicionales otros, y que se convertirá, mal que pese a muchos, en una de nuestras más potentes señas de identidad: la fiesta de toros que acabaría denominándose Fiesta Nacional.

El toreo tal y como hoy lo conocemos nace y se desarrolla a lo largo del siglo XVIII. La función real, que pudo tener su origen en el año 815 y aun en épocas anteriores, y de las cuales hay constancia documental en el siglo XII, culminará en la gran fiesta barroca del XVII, para desaparecer prácticamente en el siglo sucesivo, salvo manifestaciones esporádicas, siendo sustituida por un espectáculo popular que acompañará a la nueva dinastía borbónica, desarrollará, precisamente, a lo largo de cien años su preceptiva y entrará en el XIX con todo el esplendor goyesco, llegando incólume hasta nuestros días.

Hemos hablado de espectáculo y no cabe duda que la denominada «fiesta nacional» lo es y lo fue desde sus orígenes. Si atendemos al criterio de Kowzan (1975), espectáculo sería aquel «arte cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, que para ser comunicados exigen necesariamente el tiempo y el espacio». Ni que decir tiene que en los toros no sólo el espacio está perfectamente definido y delimitado, sino que el tiempo está estrictamente tasado y restringido por una preceptiva técnico-artística surgida en su desarrollo histórico y elevada a canon legal en forma de reglamento para su puntual observancia en su acontecer temporal. Muy acertadamente, García Barrientos (1991) pone en tela de juicio las razones aducidas por Kowzan para excluir a la tauromaquia de las «artes del espectáculo». En efecto, en una corrida de toros «desarrollo y final están previstos y ordenados de antemano y no resultan modificados por la intervención inopinada de la vida (y aun cabría decir, ni de la muerte)». Estando el desarrollo y desenlace totalmente codificados, las variaciones entre una corrida y otra, entre la lidia de un toro y otro, se mueven dentro del estre-

cho margen de la improvisación o de los aconteceres posibles pero inesperados. Improvisación muy similar a la de la *comedia dell'arte* en la que existe una pauta estricta para la obra en cuanto a su planteamiento, nudo y desenlace y una aún más estricta asignación de papeles: de la misma forma que Arlequín nunca actuará como el Señor Pantalón, jamás un varilarguero tomará muleta y estoque sustituyendo al primer espada, ni los tercios de la lidia admitirán ser trastocados en su orden, ni incluso suprimidos. Es más, hasta el, muy a su pesar, coprotagonista de la fiesta de toros, desarrolla su papel de forma más o menos idéntica a la de sus irracionales antecesores. Bien es cierto que ciertos aconteceres –generalmente dramáticos– pueden tener lugar: el toro puede morir o quedar inválido antes de finalizar la lidia; ésta puede ser interrumpida para devolverle a los corrales por cojera; alguno de los lidiadores puede ser herido o muerto; la corrida puede ser suspendida por razones diversas: si la climatología la hace imposible, si los toreros se niegan a continuar, etc.; pero en la mayoría de los casos, el problema tiene de antemano tanto su previsión como su solución reglamentarias: el lidiador herido es sustituido por sus compañeros de cartel, el toro desechado es cambiado por un sobrero, etc. Es más, se trata de eventos que pueden tener lugar de forma similar en otros espectáculos: la función teatral puede suspenderse por indisposición repentina de uno de los actores; la circense no se interrumpe en caso de accidente porque «el espectáculo debe continuar» e incluso la ruptura inesperada del proyector puede llevar a suspender una sesión cinematográfica. Pero, una vez refutado el planteamiento de Kowzan, debemos volver para afirmar que en los toros, al igual que en el teatro –y por fiel que se sea al texto–, cada función es única e irrepetible, es un acontecimiento, una obra viva que nace y muere en el tiempo. La intervención de la vida –que no tiene por qué ser inopinada, pudiendo incluso ser previsible– puede variar profundamente el desarrollo y el resultado. Esto no supone dar la razón a Kowzan,

sino todo lo contrario: poner de manifiesto lo apriorístico y poco certero de su planteamiento.

Ni que decir tiene que esa unicidad, ese carácter singular de cada representación teatral, es mucho mayor en el caso de los toros: una corrida puede –y de hecho la mayoría de las veces es hoy así– repetir monótonamente las pautas y desarrollo tradicionales. Pero, de pronto, los aburridos espectadores pueden verse sumergidos en un *happening* –y no nos referimos a «faenas memorables»– sublime, ridículo o trágico.

Muchas son las similitudes entre teatro y espectáculo tau-rino, aunque no exista reciprocidad. Sería pues más correcto afirmar que los toros tienen mucho de teatral. Ambos precisan –aunque más adelante pongamos de manifiesto sus diferencias– de un espacio físico, de un lugar acotado y preparado al efecto, donde desarrollar su actividad. La misma corre a cargo (generalmente) de profesionales que hacen de ella su medio de vida; que se visten para ella de una forma peculiar y predeterminada, agrupándose en número suficiente y con una estructuración por categorías y funciones. Precisan, asimismo, ambos espectáculos de personal auxiliar de apoyo; los ejecutantes han tenido y tienen un aprendizaje y una carrera artística; y hay una puesta en escena, una parafernalia y una puesta en situación del actor y del lidiador. Podríamos continuar la enumeración de similitudes, pero sería tan tedioso como innecesario. Porque la mayor de ellas es en ambos espectáculos, la existencia de un doble sujeto colectivo: actor(es)-lidiador(es)/público y una relación dialógica entre ambos sujetos capaz de alterar de una forma sustancial el resultado. Esta presencia del público es inexcusable, ya que sin ella no hay espectáculo. De nuevo, como en el caso de la unicidad, el carácter dialógico es notablemente mayor en el caso de los toros. Más tarde razonaremos esta afirmación que consideramos del máximo interés; pero antes, creemos importante considerar lo que cabría denominar «efecto de distanciamiento»,

que diferencia a los sujetos de un acontecimiento en tres grupos por una doble motivación: la distancia física y la predisposición psicológica.

Sartre (1960) dedicó unas bellas páginas y unos certeros análisis al estudio de la distancia entre el observador y el objeto artístico en el caso de las artes plásticas en general y de la escultura en particular. Suprimir ese efecto de distancia supondría «la búsqueda de lo absoluto», el empeño inalcanzable de Giacometti. Pues bien, aun ilustrando dicho ejemplo nuestra búsqueda, no es ese nuestro análisis. Es obvio que el espectáculo no es «el mismo» contemplado desde una barrera (localidad) que desde una andanada, ni desde la fila cero o una entrada de paraíso. Pero, en todos los casos, un miembro del público ve el espectáculo. Nuestro planteamiento es pues muy otro. El que ha toreado, visto una corrida acodado en las tablas y también desde un tendido, o bien ha interpretado una obra de teatro, la ha presenciado entre bambalinas o cómodamente sentado en una butaca, comprenderá perfectamente estos tres diferentes planos de percepción física y psicológica.

El torero, al igual que el actor, el trapealista, etc. no ve, no escucha, es incapaz de percibir su actuación: la vive, la siente, la imagina incluso con emoción. Se pone en situación y efectúa un desarrollo de la misma según el certero planteamiento de Diderot en *La paradoja del comediante*; como sujeto actuante del espectáculo le está estructuralmente vedado ser «su propio público». Si lo intentara tendría para ello que interrumpir dicha actuación, aunque fuera de forma momentánea. Sería entonces el observador de «su no-actuación», de su tragedia, de su fracaso. Por sorprendente que parezca, el proceso dialógico actor-espectador puede dar lugar a tan temible paradoja. Y es que el torero o el actor se debaten en un dilema: desarrollar su actuación de acuerdo con sus planteamientos y su análisis —«cabalgando» también sobre las circunstancias— y atender los requerimientos del público, amoldarse a sus «exigencias». Ni

siquiera el éxito suprime el conflicto. El torero puede ser impelido a prolongar excesivamente la faena, intentar otra serie de «naturales» innecesaria, apartarse en fin de la racionalidad de la lidia.

El público, en cambio, «ve otra cosa». Ve el escenario completo —el actor no se ve; ve solo a sus compañeros de escena—, ve al torero y al toro (ambos coprotagonistas sólo ven al otro), la profundidad del pase, la trayectoria del pitón en la embestida, la posición del cuerpo del astado que permite la perfecta penetración del estoque, etc. Lo ve todo, desde una perspectiva de privilegio. Es más, si es un aficionado con suficientes conocimientos y ecuanimidad, lo ve sin apriorismos, sin prejuicios. Su visión es una visión desinteresada, profundamente racional. Una visión técnicamente mejor que la del torero, por sorprendente que parezca esta afirmación. Sólo un alto grado de conocimiento y profesionalidad del lidiador puede sobrepasar esta superioridad estructural. Esta capacidad del espectador va a tener una repercusión extraordinaria en su relación dialógica con el torero. El espectador «adivina» los peligros, «prevé» las situaciones, «sabe» lo que hay que hacer. Esto le lleva a aconsejar al torero: a considerarse capaz de ser él el lidiador. Estamos pues en presencia de un proceso de identificación, cuyas repercusiones sociales son gigantescas. El aficionado es un torero en potencia al que únicamente aspectos como la edad, la falta de facultades, la imposibilidad social o, incluso, el miedo, impiden la conversión en acto. Si el torero responde a las expectativas del aficionado individual se convierte en objeto de identificación-admiración: es lo que el aficionado hubiera querido ser.

Mucho menos importante es un plano intermedio de percepción. Acodado en tablas, oculto entre las bambalinas, el observador participa a la vez de la condición de actor y de la de espectador, tanto por su falta de perspectiva como por su visión interesada del espectáculo. Los que así contemplan la lidia son

sus compañeros de cartel, sus rivales, sus ayudantes, sus mentores, el personal auxiliar, etc. Si no están vinculados al torero o jerárquicamente a él sometidos, callarán –salvo en situaciones de grave peligro– con discreción profesional. Si lo están, el proceso dialógico vendrá viciado por dos presupuestos: la obtención del éxito a toda costa y, una vez habiendo renunciado a éste, saldar el compromiso con el mínimo riesgo. Rara vez un aficionado se acoda en las tablas, aunque algunos privilegiados frecuenten los burladeros del callejón. En cualquier caso, y aunque esta corta distancia tiene repercusiones estéticas muy notables, verá, por prudencia, cercenadas sus posibilidades de diálogo y el «espectáculo» ante sus ojos será totalmente diferente al del tendido. El toro ya no será un animal de fina estampa y movimiento grácil, sino una mole de carne que se agiganta espeluznantemente y se mueve a trompicones, resollando por el esfuerzo. La sangre no será esa bella pincelada carmesí que contrasta con el negro zaino brillante del pelaje, sino una lava roja y espesa que salta a borbotones desde el cráter del morrillo herido y se resuelve en cuajarones oscuros, mezclando su olor a metal recién cizallado con las emanaciones de su propio miedo, y el de su lidificador: porque ambos coprotagonistas están fisiológicamente aterrados y su valor y bravura respectivos no son otra cosa que la fuga hacia adelante de su pánico. Esta descripción, que pudiera parecer tremendista, sólo busca demostrar que la estética desaparece con la supresión de la distancia. Pero, ¿cuál es entonces la verdad de la fiesta? ¿la del callejón o la del tendido? Espectacularmente hablando, desde luego ésta última. A esa distancia privilegiada, la estética de la representación no admite otros razonamientos. Una estética que no solamente se homologa con la teatral, sino que la supera; porque, en la medida que el diálogo entre el actuante y el espectador se hace máximo, los toros son más espectáculo que el teatro. A riesgo de utilizar una frase hecha muy manida, tal vez el mayor espectáculo del

mundo. Son emoción pura, porque su racionalidad (que la tienen, porque la lidia, en cuanto proceso técnico, tiene un componente racional muy notable) queda oculta. Habría que equipararla a la angustia expectante del imposible equilibrio en el trapecio, al salto en el vacío, a la hilaridad desternillante de los payasos, a las comedias de partirse de risa o llorar «a moco tendido» para encontrar una emoción similar. Los toros son el teatro en el que el hombre triunfa sobre el miedo y sobre la muerte. Alguien podría argüir que lo que separa a ambos espectáculos es el texto. Pero, ¿acaso no hay un texto taurino homologable al teatral? ¿Es inexcusable «recitar» un texto en el teatro? El texto de referencia en los toros no es otro que su preceptiva y su reglamentación, lo que predetermina su puesta en escena, su desarrollo, su desenlace y las acotaciones de la actuación. Algo similar, ya lo hemos dicho, a la *comedia dell'arte*. Pero, además, hay teatro sin texto. Por más que tenga música, ¿quién se atrevería a negar su condición teatral a *Acte sans paroles* de Samuel Beckett? ¿quién excluiría del teatro a una función de mimo?

Emoción y diálogo torero-espectador son las claves del éxito de los toros, de su triunfo como espectáculo en los inicios del siglo XVIII. Un diálogo tan intenso que culmina en un proceso de identificación. Pero para que ésta fuera posible, fue necesaria una profunda transformación; un cambio en el contenido de la clase de los toros. La Fiesta Real barroca, emanada de la nobleza, no permitía que las clases populares, ni incluso muchos palaciegos, se identificaran con aquellos centauros que quebraban rejonos y hundían lanzas en el cuerpo de los astados. Era preciso bajarse del caballo y torear a pie. Entonces el toreo, emergido del más bajo estrato social, se convirtió en arquetipo. Los ilustrados no lo entendieron. Tenían sus razones y tenían la razón. Porque es obvio que los toros no resisten un análisis humanístico, ni fisiocrático (que era lo ecológico de entonces). Pero tampoco la figura del burlador, del seductor,



del libertino, resiste una visión moral, ni un feminismo incipiente. Y, sin embargo, el XVIII está lleno de admiración por su figura. Muy acertadamente, el escritor italiano Franco Cuomo (1993) lo ha explicitado en su *Elogio del libertino: Il libertino è un angelo [...] Al suo letto si va come ad un santuario: aspettando miracoli*. Ese esperar milagros es consustancial al hecho taurino dentro y fuera de la plaza. Como lo es el erotismo subyacente del espectáculo, que lo trasciende. No vamos a abundar de forma tan manida como obvia y reiterada en la conjunción de Eros y Thanatos; pero todo en el planeta de los toros rebosa sensualidad. El colorido, lo ajustado de la ropa, la textura de las telas, el color, etc. Aquel que logra esquivar la cornada, que triunfa frente a la degradante y mortal penetración, se convierte en un titán de la virilidad. No es extraño que encoquetadas damas de noble origen y holgar plebeyo acogieran –y acojan– a los lidiadores en su lecho. Una razón más para que el espectáculo trascienda las plazas y continúe en las calles y en los mentideros. Hubiera sido necesario un poder absoluto –que ni siquiera el más déspota de todos los ilustrados: el Marqués de Pombal, en Portugal, tuvo–, para prohibir la fiesta de toros; o un discurso mejor que el de nuestros ilustrados para derrotarla de forma moral y racional. A la dificultad intrínseca del problema se unía lo endeble de sus argumentos. La gente estaba harta de su moralina y de sus preceptivas, de esa imposible síntesis de barroco y rococó, de Inquisición e Ilustración, de tradición y modernidad. Ya que no podían cambiar el mundo aspiraban al menos a divertirse. Cuando la historia no es posible, se recurre al mito: es la distancia que separa a Giacomo Casanova de Don Juan –o de *Pepe Hillo* o Pedro Romero, que son su transcripción arquetípica–. En 1789 –el año de la revolución–, mientras los parisinos toman la Bastilla, los madrileños exaltan al trono a su Católico Monarca Don Carlos Quarto (que Dios guarde) y

celebran una fiesta real con quiebra de rejonos, varas de detener y un cartel de lujo: Pedro Romero, Joaquín Rodríguez *Costillares*, Joseph Delgado (alias *Hillo*) y Juan Conde.

Años antes, en 1776, un grupo de ex-colonos ingleses proclama que todo hombre tiene derecho a *Life, liberty and the pursuit of happiness*. Dos años más tarde, y haciendo realidad el dicho «los enemigos de mis enemigos son mis amigos», España apoya a los autores de tan desafortunada pretensión. Bien es cierto que, de fronteras adentro, vidas y haciendas penden de un hilo y la libertad es pura quimera; pero la búsqueda de la felicidad conoce innumerables caminos. Así, mientras que en Francia la burguesía se apresta a conquistar el poder político, en España comienza tímidamente a intuirse como clase y nuestros *sans-culottes*, lejos de reivindicar la democracia política, la centralización administrativa revolucionaria y la socialización de la propiedad, descubren alborozados, frente a un enemigo falto de coraje, la suerte suprema del volapié.

#### LA FIESTA DE TOROS ANTES DEL SIGLO XVIII

Aunque Nicolás Fernández Moratín en su célebre *Carta histórica* (Madrid, 25 de julio de 1776)<sup>1</sup>, dirigida al Príncipe de Pignatelli, atribuye al Cid Campeador la primacía en el alanceo de toros a caballo, ya la *Crónica del Rey Sabio*, al referirse a las Cortes convocadas durante el reinado de Alfonso II El Casto (815), habla de la celebración de fiestas de toros: «E de que duraron lidiaban cada día toros». No obstante, la primera constancia documental fehaciente se remonta al siglo XII, con los festejos celebrados en Varea (Logroño), en la coronación de Alfonso VII, *El Emperador* (1135), y también en la boda de Doña Urraca con García VI, rey de Navarra, como bien señala-

---

<sup>1</sup> Íntegramente reproducida en (Amo, 1951: 10-25).

ba don Nicolás en su citada epístola. Momento es este de señalar la buena información que al respecto tenía Moratín y lo acertado de algunas de sus afirmaciones, sobre todo al señalar el origen cinegético de la fiesta:

«La ferocidad de los toros que cría España [...] (y) habiendo en este terreno la previa disposición en hombres y brutos para semejantes contiendas, es muy natural que desde tiempos antiquísimos se haya ejercitado esta destreza, [...] para buscar el sustento con la sabrosa carne de tan grandes reses, a las cuales perseguirían en los primeros siglos a pie y a caballo en batidas y cacerías».

Sin entrar, ni mucho menos, en una descripción filogenética exhaustiva, «los toros que cría(ba) España» no diferían excesivamente de los que poblaban Eurasia y cuyo habitat se extendía desde Portugal hasta las llanuras de China. El origen común de todos ellos fue el uro, *Bos taurus primigenios*, que se extinguió, precisamente, en Centroeuropa en el siglo XVIII.

Todas las variedades de *Bos taurus* que hoy conocemos son razas o subespecies de una especie única. Algunas de ellas, con una mayor convivencia con el hombre, devinieron en razas domésticas, manteniendo otras su utilización y manejo humanos, de forma similar a la del ganado cimarrón de América del Norte y de la Pampa. Esto posibilitó incluir al *Bos taurus* entre las especies cinegéticas, junto a algunos especímenes como el jabalí, los cérvidos y otros ungulados. Y así como en el caso de los furtivos las artes de caza fueron el arco y el lazo, los caballeros —que buscaban también los aspectos deportivos y de destreza— utilizaron inicialmente la lanza y, una vez herida la pieza, la espada plana de doble filo, pie a tierra. De hecho, la caza con lanza subsistió muchísimos siglos después, aunque de forma específica: alancear jabalíes con la azagaya que toma su nombre: jabalina. Es significativo que dicho deporte tuviera sus últimos ejecutantes en los oficiales del cuerpo de lanceros

ingleses en la India.

Ni que decir tiene que los caballeros no cazaban solos. Un grupo de vasallos ejercía una función pareja a la de los actuales ojeadores: provocaban la embestida con sus capas y llegado el momento realizaban quites, mancorneando, coleando o desviando la trayectoria del toro. Corría también a su cargo despenarle de forma definitiva. De estas dos actuaciones: la del caballero que alanceaba a caballo y la del vasallo que *toreaba* a pie, derivarán las dos formas actuales del toreo que a lo largo de un buen número de siglos, los que llevan desde sus inicios al final del XVII, se irán perfeccionando y añadiendo nuevos elementos.

No vamos a hacer aquí un recorrido de la fiesta de toros en su modalidad de Función Real. Basta decir que, paralelamente a su caza a campo abierto, pronto se evidencia que dicho ganado puede ser conducido a un recinto cerrado, repitiendo en él las suertes cinegéticas, a las que se añaden otras como quebrar rejonnes, estoquear a caballo y a pie sin soltar la espada (mete y saca); y otras urdidas por la canalla (gente de a pie) como el desjarrete. La convivencia de moros y cristianos da lugar a la participación de la España musulmana en la fiesta de toros, lo que quedará reflejado en el Romancero (Cossío, 1931: t. II; 13-37 y Roldán, 1970: 29; 34-35). Presidida por el rey, la Función Real es motivo de lucimiento de los nobles y, de creer a Fray Prudencio de Sandoval, hasta el mismo Carlos V alanceó un toro en Valladolid en 1527 para celebrar el nacimiento de Felipe II.

Pero lo que nos interesa aquí es su planteamiento como espectáculo, como parateatro. Digamos para comenzar que el gran protagonista de la función es el rey. Él ordena y manda y ocupa el centro del escenario. A sus pies, el Real Cuerpo de Alabarderos cuida de su seguridad y la de los suyos, desde que en 1504 un loco, Juan de Canamás, atentara en Barcelona contra la vida del Rey Católico. Formados en varias filas se enfrentaban inmóviles a los toros, con la temible defensa de sus lanzas

capaces de pinchar y cortar. Tamaña implementa solía atemorizar a los astados, aunque a veces estos deshacían el zaguanete, para regocijo del populacho y lucimiento de los poetas. Este *velar* por el rey se prolongaría a lo largo de todo el siglo XIX, llegando incluso hasta el XX, bien es cierto que en corridas solemnes, como la celebrada el 28 de enero de 1878 con motivo de la boda de Alfonso XII con la reina Mercedes. La última actuación de este tipo tuvo lugar el 21 de mayo de 1902 en la corrida que tuvo lugar en Madrid para celebrar la mayoría de edad de Alfonso XIII. La presencia del Real Cuerpo de Alabarderos dio lugar a una suerte taurina caída en desuso y denominada la «suiza» (en alusión al carácter de mercenarios extranjeros de la Guardia Real), en la cual un escuadrón de guardarrópía desfilaba por el ruedo provocando a los toros y defendiéndose de sus embestidas con sus alabardas.

Pero, volviendo al carácter protagonista del rey, hay que decir que la propia configuración espacial del recinto donde se celebraba la función real venía claramente a resaltarlo. Así, en la culminación barroca, las plazas en que había de desarrollarse la función eran construidas al efecto. Tal fue el caso de la Plaza Mayor de Madrid, obra del arquitecto Gómez de Mora en el año 1617. La presidencia del Rey viene marcada por su presencia en el balcón central del edificio principal –en este caso la Casa de la Panadería– teniendo bajo sus pies el zaguanete, concediendo los oportunos permisos para la lidia y recompensando las actuaciones afortunadas. Estamos, pues, ante un auténtico escenario en el que confluyen las miradas que, muchas veces, se interesan más por lo que hoy podríamos llamar «asuntos del corazón» reales: el famoso episodio de Villamediana, la relación del rey con La Calderona, etc., que por la propia fiesta.

Aunque la presidencia real podía ser delegada –y de hecho lo fue muchas veces en el siglo XVII y de forma casi general en el XVIII– el papel presidencial pierde casi totalmente su prota-

gonismo con el cambio geométrico del espacio taurino, con la consagración definitiva de la plaza circular. Este nuevo planteamiento arquitectónico no tiene todavía lugar en los inicios dieciochescos –en 1707, la Real Maestranza de Sevilla poseía una plaza de madera, desmontable, en el Arenal, junto al río, de forma cuadrilonga– pero, transcurrido el primer tercio del siglo, todas las que se construyen al efecto, pues lógicamente la utilización de espacios públicos conlleva una geometría predeterminada, son ya de forma circular, como la del Baratillo Sevillano (1733) y la primera circular de Madrid, construida en 1737 por la Archicofradía Sacramental de San Isidro, que tenía carácter desmontable y estaba ubicada en el actual distrito de la Arganzuela (Cuartero, 1947). Esta nueva geometría uniformiza al público pese a seguir manteniendo una cierta jerarquización: mayor o menor cercanía del ruedo, zonas acotadas (palcos) y mayor comodidad del espectador (sombra y sol), concentrando su mirada en el ruedo. Por otra parte, y a diferencia de las plazas en las que tenía lugar la función real, las de toros tenían una finalidad casi específica, aunque ocasionalmente, entonces como ahora, pudieran utilizarse para otros espectáculos al margen de la lidia o, más o menos, con ella relacionados: luchas de fieras, comparsas, mojigangas y todo tipo de invenciones. Pero lo que es claro es que la función real tenía lugar en una plaza pública, habilitada al efecto y en la cual tenían lugar otros *espectáculos* como los *autos de fe*. Esta dualidad: toros y *mártires* no deja de ser significativa: el juego de la muerte se manifiesta en una doble modalidad que remite al circo romano y la lucha del hombre contra el toro recuerda el episodio central de la famosa novela *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas* del Cardenal Wiseman. Pero no vamos a insistir en este aspecto mítico tan querido por los panegiristas del toreo, que gustan de reivindicar los orígenes de la lidia en las pinturas rupestres y en los ritos religiosos cretenses, ibéricos y mitraicos para finalizar en el circo romano. Sin

poner en duda dichas concordancias, es mucho más cierto el pro-saico antecedente cinegético.

Pero, una vez definido el espacio *escénico* del espectáculo, bueno será comentar, siquiera de forma muy somera, tres aspectos: el desarrollo de la función y su preceptiva, su frecuencia, popularidad y los planteamientos de aquellos que abogaban por su prohibición; y finalmente su sustitución por la nueva fiesta de toros del XVIII.

Comenzar diciendo que lo que diferencia a ambos siglos es el actor taurino o, si se prefiere, el protagonista taurino: un hábil y noble caballero en el XVII y un hombre de la más baja extracción social en el XVIII, que torea a pie. No ellos, sino sus trasuntos respectivos, intercambiarán su papel protagonista con el cambio de siglo: el caballero se transformará doblemente: varilarguero (picador) o rejoneador; y el chulo de estribo se convertirá en primer espada, media espada, sobresaliente, banderillero o peón de brega. Ese cambio de protagonista, ya lo hemos dicho, supone un cambio fundamental en el contenido de clase de la fiesta y en el proceso de identificación de su doble sujeto, lidiador-público.

Pero otro protagonismo va también a tener lugar: es en el siglo XVIII cuando el toro empieza a ser valorado en su individualidad, que se hace extensiva a sus *hermanos* pertenecientes a su misma ganadería, apareciendo factores de identificación: el nombre del propietario de la vacada, su ubicación geográfica, sus marcas y los colores de su divisa, incluso su nombre (*Arevalo*, 1954). El toro pasa de ser un ente anónimo al que se infringen todo tipo de tropelías y cuyo carácter dentro de la fiesta es subsidiario, como simple vehículo del lucimiento, a ejercer un papel coprotagonista y, desde el punto de vista de la preceptiva, a gozar de unos ciertos *derechos*. De la frecuencia de los espectáculos taurinos en el siglo XVII da idea que, ya en sus inicios, surgen las primeras ganaderías de reses bravas, produciendo los dueños de las vacadas, de forma exclusiva, ganado destinado a los espectá-

culos taurinos, algunos de los cuales tenían lugar de forma privada, pues la nobleza, en sus feudos, gustaba de lucirse alanceando toros ante sus amistades. Esta actividad ganadera se incrementará notablemente en el tercer tercio del siglo XVIII, justamente cuando Pedro Romero comienza a pisar los ruedos; pero ya, con anterioridad, hay ganaderías de prestigio andaluzas, manchegas, madrileñas (colmenareñas), salmantinas y navarras. Algunas de ellas son incluso preferidas por diestros como *Pepe-Hillo* y *Costillares* por su naturaleza pastueña, frente al ganado bronco de Castilla, lo que llena de indignación a Pedro Romero (Vega, 1954). A partir de 1771 hay un número muy notable de ganaderías y aparecen las famosísimas vacadas de Cabrera, Vistahermosa y Vázquez que están presentes en todas las genealogías de las ganaderías actuales.

Pero volviendo al tema de la función real, bueno será repasar el desarrollo del espectáculo. Ocupada la plaza —el espacio escénico taurino— por todo tipo de desocupados y curiosos, cuando el Rey (N. S. Q. D. G.) así lo decide, se procede, *manu militari*, al despejo del coso. El pueblo, cualquiera sea su naturaleza, es conminado a punta de lanza a abandonar el recinto y, una vez desocupado éste, se libera de su encierro al toro, que procede a enseñorearse del espacio. Sobre el papel, al menos, no hay, generalmente, lidiadores previstos; aunque sí existe por parte de algunos caballeros la intención previa de participar en el festejo. Cuando uno de ellos aparece en el palenque y, tras solicitarlo, el permiso real es concedido, da comienzo la *lidia*. Esta consiste, básicamente, en corretear ante la cara del toro, quebrar su embestida desde el caballo y, una vez cansado el animal, proceder a darle muerte. Hagamos aquí un paréntesis para indicar que el caballero estaba asistido de un cierto número de ayudantes reclutados al efecto entre gente diestra en estas artes o entre sus sirvientes. Mozos de cuadra y palafreneros le servirán caballos de refresco, para su lucimiento, o en sustitución de los heridos



por alcance. Pero los ayudantes fundamentales, carentes eso sí de protagonismo pero no de eficacia, serán las gentes de a pie, que con sus *capotes* provocarán la embestida del animal o tirarán de él en caso de grave peligro para el hombre o su montura, bien con los *capotes* o a cuerpo limpio, coleando al toro o mancorneándolo. De entre la gente de a pie –que recibe de forma genérica el nombre de *chulo*– destacan los *chulos de estribo*, ambos a dos, es decir, del izquierdo y del derecho. Aunque a veces el caballero, en su generosidad, condesciende al lucimiento de sus acólitos –permitiendo suertes como el *parcheo*– su papel, insistimos, es subsidiario.

Entre las suertes de herida y muerte, la más antigua es *la lanzada*, es decir, traspasar al toro, en alguna parte de su anatomía y procurando que el daño sea mortal, con una lanza, arma que no debe perderse jamás en el embroque. Posteriormente, y como continuidad de las labores ganaderas de acoso y derribo, aparecerá *la vara de detener* antecedente de la actual puya. No se trata ahora de matar al toro, sino de aguantar y parar su embestida a fuerza de brazo, evitando que hiera al caballo e infringiéndole una herida que se traduzca en una pérdida de vigor. Un juego pues que conjuga la fuerza física y la habilidad. A ello se unirán el aseteo del toro con banderillas –puestas de una en una– y arponcillos. Volviendo de nuevo a las suertes de muerte, señalar la de *quebrar rejones*, *cuasi* idéntica a la actual del rejoneador al utilizar el de muerte. Derivado de la lanza, el rejón veía incrementado el tamaño de su hoja, de una dimensión que podía sobrepasar el medio metro, lanceolada y con doble filo. El asta era lo suficientemente frágil para quebrarse, dejando su hoja metalizada en el cuerpo del animal; y lo suficientemente fuerte para no romperse en el acto de clavarla. Este artificio permitía al caballero separarse del toro con mayor facilidad que en la lanzada. Pero podía suceder que, por descabalgue o por ansia de lucimiento, el caballero, pie a tierra, matara de un

golpe de espada –plana y de doble filo– por el procedimiento del *mete y saca* (metisaca) pues perder el arma estaba mal visto. No existía, en esas fechas, un lugar anatómico preferencial para la muerte. El acero entraba donde caía y por donde podía.

Pero la muerte es un proceso nada simple y rarísima vez instantáneo. Y aquí es donde interviene de nuevo la chusma, con dos actuaciones para liquidar definitivamente al animal: el desjarrete y el apuntillado. El primero se llevaba a cabo con una lanza acabada en media luna terriblemente afilada, cuya utilidad consistía en acojar al animal cortándole los jarretes (tendones de las patas). Caído en el suelo, se procedía a despenarlo a cachetazos (golpes de puntilla); tarea nada fácil. Acabada así la faena y retirado el animal, S. M. el Rey premiaba la hazaña del caballero, a veces únicamente con una sonrisa. Otras, la audacia de algún chulo era premiada con dinero contante y sonante, sobre todo si gracias a ella se había evitado la muerte de un noble. Y concluida esta lidia se procedía a la siguiente, sin que ello fuera óbice para que, muy frecuentemente, ocuparan el espacio más de un astado.

Estas actuaciones requerían, por parte de los caballeros, algunas habilidades y, muy en concreto, dos bien sobresalientes: un notable manejo de su cabalgadura –debían ser excelentes jinetes y dominar perfectamente el caballo, con capacidad para variar bruscamente su trayectoria, efectuando *queiebros*– y una notable fuerza física y habilidad en el manejo de la lanza, el rejón y la vara de detener. Este último aspecto es fundamental para entender el abandono de la fiesta por parte de los nobles. Se ha dicho, y no deja de ser cierto, que éste se produce por la animadversión de los Borbones a la fiesta de toros. Pero hay más razones que no cabe ignorar. La primera, que una buena parte de la nobleza ha abandonado sus predios para integrarse en la Corte. Este cambio de lo rural a lo palaciego ha supuesto el abandono del contacto con el toro bravo en el campo y tareas

vinculadas a la lidia como la tienta y el acoso y derribo; y otras claramente taurinas como torear en recintos acotados de la propia finca. Serán, precisamente, aquellos nobles y terratenientes que mantengan su condición rural y ganadera los representantes futuros de una de las dos direcciones de la lidia: el toreo a caballo o rejoneo. A ellos habrán de unirse subordinados suyos: caballistas, mayoresales y garrochistas, unos como rejoneadores y

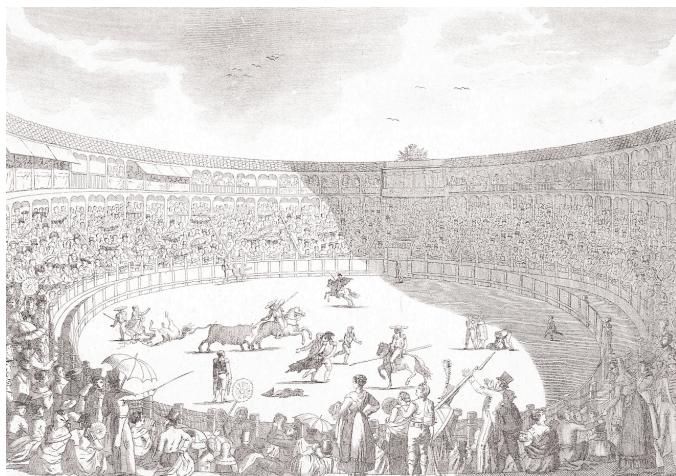


Fig. n.º 1.- *Vista interior de la plaza de toros de Madrid.* Antonio Carnicero. Apud. *El siglo de oro de las Tauromaquias*, Comunidad de Madrid, 1989, pág. 63.

otros como varilargueros o picadores que mantendrán, en un principio, una categoría superior a la de los toreros de a pie, figurando antes que ellos en los carteles; pero, muy pronto, la emoción que produce el toreo en su modalidad actual los desplazará de ese puesto preeminente, subordinándoles a los matadores, lo que cambiará profundamente su extracción social. Los nuevos picadores se reclutarán entre el peonaje ganadero y los mozos de cuadra del entorno urbano. También los caballeros rejo-

neadores ilustrarán un descenso social aunque menor: ya muchos de ellos no son nobles sino, como ya se ha dicho, caballistas, mayoresales y garrochistas ligados al quehacer ganadero. Su actuación entonces como *caballeros* deberá ser avalada por algún noble, si tiene lugar en una fiesta real, figurando así en los carteles, como en el de la ya aludida función real con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. Esta singularidad del toreo a caballo da lugar a que los libros de preceptiva taurina desde los inicios hasta el final de la fiesta barroca sean en realidad tratados de jine-ta, en los que la equitación prevalece sobre la lidia.

La segunda razón no comentada habitualmente es la obsolescencia de la lanza como arma de la nobleza. Esta será sustituida por el florete, en la vida civil, y el sable en la militar. La lanza es una antigualla que va lentamente convirtiéndose en un elemento decorativo para la soldadesca de a pie y en arma ofensiva reservada a la tropa en la caballería militar. Los duelos entre caballeros lo serán a florete o a espada, siendo el sable el arma distintiva de la oficialidad. Para lancear toros hacía falta saber manejar la lanza, lo que en el siglo XVIII era ya inhabitual. Esta, tras un primer estadio, en que incluso se maneja a pie (la lanzada a pie se efectuaba con una rodilla en tierra, el asta inclinada y metida por su extremo inferior en el suelo y esperando al toro *a porta gayola*; el animal se ensartaba el mismo en su loca embestida, aunque eso sí, había que aguantarlo), desaparece definitivamente de la lidia. También desaparecerá del rejoneo la vara de detener, que se unificará en los picadores para dar lugar a la actual puya, así como la garrocha que sólo en contadas ocasiones y por rejoneadores españoles —como don Antonio Cañero— volvió a ser utilizada en el ruedo, quedando relegada a las labores de campo en la conducción del ganado y en el acoso y derribo. Pero aquí es necesario hacer un inciso importante. La garrocha, puya o vara de detener fueron utilizadas por toreros de a pie en el famoso *salto de la garrocha* que figura ya entre las

*locuras de Martincho* en las series de Goya y que tuvo gran predicamento posterior, aunque cayera finalmente en desuso. Esta utilización de dos elementos del toreo a caballo en el efectuado a pie no es ni mucho menos casual. Tanto la lanzada como el salto a la garrocha son a la vez, una demostración pública planteada a un nivel más o menos subconsciente de que el torero puede sustituir con ventaja al caballero. Es como afirmar públicamente «el más difícil (y arriesgado) todavía» del chulo frente al señor. Es también trabajar por el asentamiento de un espectáculo nuevo. No es extraño que estas y otras *locuras* que serían rápidamente eliminadas de la lidia: parcheo (pegar escarapelas al toro untadas de brea), salto trascuerno, salto con grilletes, banderilleado y estoqueado aherrojado o en silla, cabalgar toros, rejonear utilizando un toro como montura, etc. aparecieran en los inicios del siglo XVIII y desaparecieran cuando la lidia tenía ya una entidad bien establecida, tras la aparición y el apogeo de los tres grandes diestros del último tercio del siglo: Joaquín Rodríguez (*Costillares*), José Delgado (*[H]illo*) y Pedro Romero. Permanecerán algunas viejas suertes aledañas a la lidia pero desintegradas de la misma, como los *dominguillos* (especie de *tentetiesos*, muñecos que el toro corneaba a su placer), toreo de embolados por los aficionados, perros (que atacaban a los toros mansos) y mojjigangas. Su marginación de la lidia era absolutamente obligada: el toro adquiere rápidamente *sentido* —es decir, descubre al enemigo tras el engaño y hace caso omiso de él— y esta adquisición le hace ilidiable. Torear a un toro que, por ejemplo, había aprendido a cornear a los dominguillos era realmente suicida.

Finalizaremos este recorrido del espectáculo taurino señalando que el mismo tuvo, ya desde sus inicios, una repercusión social dual con opiniones enfrentadas: aparecen detractores y panegiristas, en el terreno intelectual, y lo que es más importante, en el teológico y político.

---

LA TAUROMAQUIA EN EL SIGLO XVIII. GÉNESIS Y DESARROLLO DE UN ESPECTÁCULO (Amo,1951)

Abandonado el palenque por los señores, el pueblo llano, o mejor aún los más bajos estratos sociales, toman las plazas. Su origen es doble: los antiguos *chulos* acompañantes de los caballeros y otros personajes ligados al mundo ganadero desde su inicio hasta su último estadio, es decir, desde la dehesa al matadero.

Aunque no existen datos al respecto, es más que posible que sus amos: nobles rurales y terratenientes ganaderos, especializados en la cría de ganado bravo les animaran a lanzarse al ruedo como sistema más inmediato de dar continuidad a su labor como criadores de toros de lidia. Lo que resulta evidente es que ya, en sus comienzos, las consideraciones altruistas estuvieron ausentes: los toreros se plantearon su actividad como profesión, abandonando sus antiguos oficios de caporales o matarifes, los ganaderos procedieron a vender su ganado, y los organizadores de los festejos y propietarios de las plazas –desmontables y luego fijas–, Cofradías y Reales Maestranzas de Caballería, pasaron a obtener de las corridas pingues beneficios.

Hay que empezar señalando que los inicios fueron caóticos en todos los sentidos. La preceptiva era inexistente y el espectáculo tenía un notable contenido circense, con todo tipo de saltos y locuras gimnásticas; y los toreros se contrataban sueltos, entendiéndose directamente con los mayordomos de la cofradía organizadora. Pero muy pronto se evidenciarán dos cuestiones fundamentales: que en el espectáculo taurino el objetivo final es la muerte del toro, adquiriendo la misma todo su sentido si tiene lugar cara a cara entre el torero y la fiera, es decir, si se plantea como un duelo en el que ambos contendientes no tienen otra alternativa que matar o morir. Esto conlleva un proceso de individualización cuyas consecuencias serán tremendas y de todo orden: la actuación taurina se estructura y jerarquiza de forma

piramidal, situándose en la cúspide aquel que mata al toro: el matador, y el resto de los toreros se convierte en personal de apoyo del primero. Esto enlaza con la segunda cuestión: si la muerte es lo fundamental, todo el resto de las actuaciones deben ir encaminadas a preparar al toro para la muerte o, mejor aún, ahormarlo para que el duelo final se salde con ventaja para el torero y éste pueda matarlo con el mayor lucimiento y el menor riesgo. Surge así el concepto de la lidia que, en el fondo, no es otra cosa que jugar con ventaja y que conducirá, corrupción tras corrupción, debilitamiento tras debilitamiento, hasta el toreo actual, antítesis del planteamiento más hercúleo e increíble que ha tenido jamás la fiesta y que cerrará el siglo XVIII: el de Pedro Romero, un hombre inmóvil y un brazo de hierro que termina en una espada, frente a una fiera, intacta en su vigor, que lleva en la cabeza dos puñales. Matar o morir: recibiendo al toro. Pedro Romero, que mató más de seis mil toros (hazaña jamás igualada) y a su gran mayoría de una sola estocada, lo ejemplificó en sus célebres ocho normas que habrían de presidir la Real Escuela de Tauromaquia (Vega, 1954). La sexta y la séptima resultan hoy escalofriantes:

«VI: El torero no debe contar con sus pies, sino con sus manos y en la cara de los toros debe *matar o morir* antes de volver la cara y achicarse.

VII. Parar los pies y *dejarse coger*; éste es el modo de que los toros se consientan y se descubran bien *para matarlos*».<sup>2</sup>

Pedro Romero (1754-1839), aunque sufrió un par de revolcones —por tropiezo, que no por cogida—, murió viejo y sin una herida. Pero hasta Pedro Romero la tauromaquia recorrerá un largo camino. Bueno será retomar la ya citada carta de Nicolás Fernández Moratín:

---

<sup>2</sup> La cursiva es nuestra.

«Don Nicolás Rodrigo Noveli imprimió el año 1726 su Cartilla de torear; y en su tiempo eran buenos caballeros don Jerónimo de Olaso y don Luis de la Peña Terrones, del hábito de Calatrava, Caballerizo del Duque de Medina Sidonia; y también fue muy celebrado don Bernardino Canal, hidalgo de Pinto, que rejoneó delante del rey con mucho aplauso el año de 25; y aquí se puede decir que se acabó la raza de los caballeros (sin quitar el mérito a los vivos), porque como el señor Felipe V no gustó de estas funciones, lo fue olvidando la nobleza; pero no faltando la afición de los españoles, sucedió la plebe a ejercitar su valor, matando toros a pie, cuerpo a cuerpo con la espada, lo cual no es menos atrevimiento, y sin disputa (por lo menos, su perfección) es hazaña de este siglo»<sup>3</sup>.

Se extiende después Moratín en admoniciones a ciertas formas populares y no profesionales del toreo: toro embolado, jubillo de Aragón (toro de fuego, con las astas encendidas); despeñado de toros y, sobre todo, el capeo por la chusma y los esclavos moros, negros y mulatos; y la muerte del astado por desjarrete, y asaetamiento con chuzos y garrochones y pinchazos con el estoque, a la carrera y de pasada. En 1726 –y siempre según Noveli– las banderillas no se ponían a pares, sino de una en una y recibían el nombre de arpón. Aunque no se tiene noticia de la fecha de inicio de la suerte de *parear* se supone que tuvo lugar en 1760, en la época de *Lorencillo* y de José Cándido. De nuevo Moratín suministra datos importantes:

«Por este tiempo empezó a sobresalir a pie Francisco Romero, el de Ronda, que fue de los primeros que perfeccionaron este arte, usando de la muletilla, esperando al toro cara a cara y a pie firme y matándolo cuerpo a cuerpo; y era una cierta ceremonia que el que esto hacía llevaba calzón y colete de ante, correón

---

<sup>3</sup> Se refiere, lógicamente, al siglo XVIII.



ceñido y mangas atacadas de terciopelo negro para resistir las cornadas. Hoy los diestros ni aun las imaginaron posibles, vistiendo de tafetán, fundando la defensa, no en la resistencia, sino en la destreza y agilidad».

La descripción no puede ser más ilustrativa. Aparecen ya elementos hasta entonces desconocidos: la muleta, como apoyatura del estoque, es decir, como engaño para desviar la embestida en la suerte de matar, pudiendo así salir indemne; y el primer traje de torear pensado tanto para prestar ligereza al cuerpo como facilitar que, en lo posible, el asta resbale sobre el tejido y no cale la carne. De nuevo, y al inicio de la segunda mitad del siglo, Lorenzo Manuel Martínez (*Lorencillo*) reformaría el vestido utilizando como más cómodo y llamativo el de los majos madrileños. Continúa don Nicolás reseñando otras suertes realizadas en Madrid en tiempo de Felipe V: lanzada a pie, parcheo y enmaromado; así como la aparición de un rejoneador *a la moderna*, coetáneo de Francisco Romero: don Andrés Godoy, rico hacendado extremeño, cuya destreza en el manejo del caballo le permitía no utilizar bridas, guiándole con las piernas. Desde luego, don Andrés alanceaba y quebraba rejonos desde el caballo, pero si el toro no moría, lo remataba a pie de una estocada.

Pero este toreo serio –a pie y a caballo– continuaría siendo acompañado por toda suerte de habilidades circenses, entre las que destacará Martincho y su cuadrilla de navarros. De suma importancia será, en otro orden de cosas, lo reseñado por Moratín sobre la existencia de plazas de toros en la Villa de Madrid:

«Antiguamente hubo también en Madrid plaza de toros junto a la casa del duque de Lerma, hoy del de Medinaceli; y también hacia la plazuela de Antón Martín y aun dura la calle del Toril, por otro nombre del Tinte. [...] Poco después se hizo la plaza redonda en el soto de Luzón, y luego donde ahora está; trajo el

marqués de la Ensenada cuadrillas de navarros y andaluces que lucieron a competencia. Entre estos últimos sobresalió Diego del Alamo (*el Malagueño*), que aún vive; y entre otros de menos nota se distinguió Juan Romero, que hoy está en Madrid con su hijo Pedro Romero, el cual, con Joaquín Rodríguez, ha puesto en tal perfección este arte, que la imaginación no percibe que sea ya capaz de adelantamiento. [...]

Algunos años ha, con tal que un hombre matase a un toro, no se reparaba de que fuese de cuatro o seis estocadas, ni que éstas fuesen altas o bajas, ni en que le despaldillase o degollase, pues aun a los marrajos o cimarrones los encojaban con la media luna, cuya memoria ni aun existe. [...] Pero hoy ha llegado a tanto la delicadeza, que parece que se va a hacer una sangría a una dama, y no a matar de una estocada a una fiera tan espantosa. Y aunque algunos reclaman contra esta función llamándola barbaridad, lo cierto es que los facultativos diestros la tienen por ganancia y diversión; y nuestra difunta reina Amalia al verla sentenció “que no era barbaridad, como le habían informado, sino diversión donde brilla el valor y la destreza”».

La descripción de don Nicolás fija claramente la evolución del toreo a lo largo de cincuenta años, los que transcurren entre los finales del primer y tercer cuarto de siglo. A mayor abundamiento de lo antedicho, Moratín retoma en el final de su carta el proceso de evolución, desde fórmulas circenses hasta su depuración y perfeccionamiento por «la casualidad y el tiempo»:

«Y ha llegado a tal punto, que se ha visto varias veces a un hombre sentado en una silla o sobre una mesa y con grillos en los pies poner banderillas y matar un toro. Juanijón los picó en Huelva con vara larga, puesto él a caballo en otro hombre. Los varilargueros, cuando caen, suelen esperarlos a pie, con la garrocha enristrada, y al *Mamón* le vimos mil veces cogerlos por la cola y montar en ellos. Para suplir la falta de los caballe-

ros entraron los toreros de a caballo, que son una especie de vaqueros que con destreza y mucha fuerza pican a los toros con varas de detener; entre ellos han sido insignes los Marchantes, Gamero, Daza (que tiene dos tomos del arte inéditos), Fernando de Toro, y hoy Varo, Gómez y Núñez, etc., etc.” [...] No me detengo a pintar las circunstancias de esta clase de fiestas, ni las castas de los toreros, ni creo que no reste que decir, pues obras de esta naturaleza deben su perfección a la casualidad y al tiempo, que va descubriendo más noticias».

Aquí, prácticamente, salvo la salutación final, concluye la carta de don Nicolás Fernández de Moratín que incluye, como se ha visto, importantes noticias y jugosos juicios, aunque una visión total del siglo requiere un mayor grado de pormenorización. Una cierta diferenciación temporal parece necesaria. Así, nos encontraríamos, en primer lugar, con el período que va desde 1700 a 1750, es decir, la primera mitad del siglo, divisible, a su vez, en dos partes; desde 1700 a 1725, caracterizada por un inicial desconcierto y una coexistencia entre la antigua función real y la corrida dieciochesca de nuevo cuño. Esta última se orientará en dos direcciones: juegos de habilidad y desarrollo de la lidia. El primer representante de esta segunda dirección, que acabará imponiéndose, será Francisco Romero, iniciador de una dinastía taurina, continuada por su hijo Juan Romero y culminada por su nieto Pedro Romero, el creador de la escuela rondeña (*Recortes*, 1951). Francisco, que había sido carpintero de ribera, se contrató como chulo de los maestrantes de Ronda para las fiestas de toros que éstos organizaban en la plaza de toros de su propiedad. Cuando dichos caballeros renuncian a su actividad taurina, Romero se convierte en torero de a pie profesional, planteándose la necesidad de generar una teoría del mismo. Crea así el primer traje de toreo, inventa la muleta y, sobre todo, da inicio a la muerte del toro, frente a frente, en la suerte de recibir, abandonando la inicial de *la media vuelta* en rueda de capeado-

res. Mata pues solo y *cara a cara*. Su actividad debió iniciarse a principios de los años veinte. En 1725 y 1726 torea en Madrid y su retirada pudo tener lugar entre 1735-40.

Todavía, en esa primera mitad de siglo, surgirá otro generador de preceptiva taurina, Lorenzo Manuel Martínez (*Lorencillo*), apodo que hacía alusión a su corta talla. De creer al varilarguero e historiador taurino don José Daza, *Lorencillo* era «el lidiador más hábil de cuantos pisaron plazas». Era natural de Cádiz y fue el maestro de José Cándido. De él se sabe que en 1737 toreó en Madrid en unión de otros seis lidiadores, cuatro de los cuales auxiliaron a los dos caballeros que torearán por la tarde. Por la corrida se repartieron los siete la cantidad de tres mil reales de vellón, teniendo lugar tres festejos, los días 7 y 22 de agosto y 9 de septiembre. Con *Lorencillo* se inaugura la modalidad de contratar *cuadrillas*, siendo él mismo cabeza de la denominada de *andaluces*, en competencia con otras de *navarros* y *castellanos*. Su actividad durará largo tiempo. En 1748 torea en Madrid y volverá en 1758 junto con sus discípulos José Cándido y Pedro de la Cruz (*Mamón*). Tanto Cándido como Lorenzo picaron toros con vara de detener, además de torearlos a pie. A *Lorencillo* se debe la modificación definitiva del traje de los lidiadores, tomando como tejido la seda y como modelo el de los majos; la suerte de banderillas *a pares*, al cuarteo y media vuelta, y el *salto del testuz*, lo que evidencia la mezcla entre el desarrollo de la lidia y las suertes que pudiéramos denominar *de destreza*. El año 1760 concluyen sus actuaciones y con él se cierra la primera etapa del toreo dieciochesco. Un período de transición tiene lugar en los primeros años del tercer tercio de siglo. Sus representantes más destacados serán José Cándido Expósito (1734-1771) y el hijo de Francisco Romero, Juan. Corresponde al primero de ellos el triste privilegio de ser el primer espada muerto como consecuencia de una cogida en los ruedos, aunque muy probablemente debió existir algún otro precedente en lidia-

dores de menor renombre. José Cándido debutó en Madrid el 25 de mayo de 1757 y entre sus habilidades estaba la *lanzada a pie* y el subirse al caballo para enarbolar la vara de detener. Como dato diremos que en 1764, siendo ya primer espada, cobraba 2.400 reales por corrida, 1.000 más como gratificación por banderillar y el importe de los toros concedidos (es decir, su renta como carne). Su cogida mortal tuvo lugar en El Puerto de Santa María el 23 de junio de 1771 al intentar un quite. Juan Romero, hijo de Francisco Romero y padre de toda una dinastía de toreros (inaugurando así un sistema familiar que llega hasta nuestros días), tuvo la desgracia de ver morir en 1773 al mayor de sus hijos, Juan Gaspar, en la plaza de Salamanca. Años más tarde, morirá también en el ruedo, en Granada, el menor de ellos: Antonio (*Recortes*, 1951).

Pero la consagración final de la fiesta de toros, su consolidación definitiva, tendrá lugar en el último cuarto de siglo, y tendrá como artífices a tres toreros excepcionales: Joaquín Rodríguez (*Costillares*) (1748-1800); José Delgado Guerra (*(H)Illo*) (1754-1801) y Pedro Romero (1754-1839). Con *Costillares* el duelo a muerte, el matar o morir, se perfecciona a la vez que se adultera: cuando el toro llega a la muerte falto de fuerzas, cuando ya no hay que aguantar la embestida en la suerte de recibir, sino provocarla, *Costillares* inventa el *volapié*, en el cual, como su propio nombre indica, los pies vuelan en dirección a los cuernos del astado mientras que la vista y el brazo —que se ha hecho solidario con el acero y finaliza en la punta del estoque— están fijos en el morrillo, buscando el hoyo de las agujas, el hueco en el armazón óseo del astado, que permite el paso de la espada y que ésta secciona limpiamente el cayado de la aorta, con el resultado de una muerte instantánea, o interese de forma suficiente los aledaños del sistema cardiovascular, provocando una hemorragia interna que haga doblar al toro. En su inicio se consideró —con toda justicia— al *volapié* como una

estocada de recuso. Si posteriormente se impuso y es hoy prácticamente la única forma de matar los toros (con ligeras variaciones) es porque, tras la retirada de Pedro Romero, la fiesta eligió “la ley de la ventaja”, es decir, que el toro llegue a la muerte aplomado y con una absoluta falta de fuerzas.

Ni *Costillares* ni *Pepe-Hillo* pudieron nunca con Pedro Romero. A José Delgado *Hillo*, más que a Costillares, se debe la creación de la denominada escuela sevillana, frente a la rondeña de Romero. La sevillana fue la escuela del gracejo, frente a la profundidad rondeña, de un torear movido y alegre, de valentía despreocupada y habilidad temeraria. Esta diferencia de planteamiento se trasladó incluso a la vida privada. Romero fue hombre de una sola mujer; mientras que *Hillo* inauguró la simbología: torero igual a virilidad y hombría. La vida afectiva de *Pepe Hillo* fue sin duda intensa y sus *conquistas* pertenecieron, donjuanescamente hablando, a *toda la escala social*, incluyendo a la alta nobleza femenina. El valor alocado de José Delgado, sus arriesgadas intervenciones ante los cuernos, contempladas desde el tendido por ojos femeninos, debieron ser sin duda adecuada preparación para otras lides. Pese a tanto arrojo *Hillo* nadaba y guardaba la ropa. Era valiente, alocado, temerario, pero elegía toros *pastueños* y huía del recio ganado colmenareño, cosa que indignaba a Pedro Romero. No obstante, su popularidad fue inmensa, toreando en Madrid casi todas las temporadas hasta su trágica muerte el 11 de mayo de 1801, que hizo derramar ríos de lágrimas a más de una duquesa y de tinta en forma de poemas populares y cultos, romances de ciego y pliegos de cordel. Pero no podemos olvidar su labor como teórico: *Pepe Hillo* dictó su célebre obra –pues era analfabeto– titulada *La Tauromaquia o Arte de torear*, cuya primera edición fue impresa en Cádiz en 1796, reeditándose luego con variaciones después de su muerte, y que constituye el más célebre tratado taurino (Torres, 1996).

Y llegamos ya al que sería el más grande torero de todos los tiempos, casi podría afirmarse que el primero y el último de los matadores: Pedro Romero. Con él, el toreo se individualiza al máximo: espada y astado frente a frente, en un duelo que debe saldarse con la muerte de uno de los contendientes. Un duelo sin ventajas, con las mismas armas, el único aceptable. En ambos casos, el arma no es otra cosa que la prolongación del cuerpo: dos puñales en la testuz del animal y otros dos en el hombre, un acero que prolonga su brazo y el arma mortal de su inteligencia. Un cuerpo a cuerpo en el cual, como en la esgrima, las artes del espadachín, sus fintas, sirven para desarbolar al adversario, para desconcertarle, obligándole a descubrirse y permitiendo un *lanzarse a fondo* final con resultado de muerte. Con Romero, el toreo descubre su contenido trágico, su semiología, que no es otra que la muerte. Luego el juego se irá corrompiendo, y el toro, aplomado, falto de fuerzas, destrozado por lo que se denomina lidia, llegará a la muerte prácticamente inerme. De Pedro Romero queda lo que los taurinos llaman *natural*, el pase sobre la mano izquierda con el estoque en la derecha, es decir, listo para matar (salvo que ahora todo es falso: el estoque es de palo y el natural ya no es la preparación para la muerte del astado, el poner al toro en suerte para la estocada, sino un pase de lucimiento que los panegiristas al uso bautizaron, con una cursilería mayestática, como *tarro de las esencias*, cuando sería lo mismo si el toro, ya irremediamente derrotado, no estuviera, como en el toreo de salón). El toreo de Pedro Romero puede resumirse como sigue: el diestro avanzaba con el estoque en la derecha y la muleta en la izquierda. El toro, *entero*, atacaba, y Romero, con unos cuantos pases, lo paraba un momento —el tiempo suficiente para montar el estoque— y luego, la fiera, por propia decisión o por un ligero movimiento de la muleta, se arrancaba con toda su fuerza. Romero la esperaba, a pie quieto, descubierta, dejándose ver. Sólo en el último momento la muleta se desplazaba a

la derecha, el cuerpo quebraba hacia la izquierda y el toro desconcertado, se ensartaba en la espada. A su izquierda quedaba su matador incólume, evitada la cornada en el último momento. Era la suerte de recibir. Romero mató en su inmensa mayoría por ese procedimiento y a la primera más de seis mil toros. Ningún otro volvería a hacerlo jamás. Este duelo a muerte seguirá, no obstante, dando sentido profundo al espectáculo taurino y en el mismo reside su grandeza, si es que la tiene. Todavía es posible la muerte del hombre. Todavía el toro puede matar.

Pero volviendo a Pedro Romero, salió, como ya se ha dicho, incólume en todos los duelos. Deja la profesión el 20 de octubre de 1799, sin que los toros hayan logrado sacarle una gota de sangre. Sobre él escribía Estébanez Calderón (1926):

«Su alta estatura le hacía dominar la fiera; el buen corte de su persona le daba presteza de una parte y exactitud maravillosa para todos sus movimientos. La fuerza que mandaba en sus jarretes, le hacía siempre mejorarse sobre el toro, y con el poder de su muñeca remataba instantáneamente al toro más pujante en cuanto la punta de la espada tomaba cebo en el cerviguillo. Si a esto se añade ánimo y corazón a toda prueba, que no le dejaba conturbarse en medio del trance más peligroso y arte y habilidad inagotables, que le sugerían recursos en los mayores apuros, se tendrá idea de lo que fue aquel dechado y modelo del circo español».

El toreo tuvo, en este siglo, al igual que en el anterior, defensores y detractores. Bueno será hacer un recorrido sobre dichas valoraciones y sobre la posición de los ilustrados que culminaría con la prohibición de la fiesta por Godoy, que posteriormente sería derogada por Fernando VII.



---

RESUMEN FINAL. PROCESO DE CONVERSIÓN DE UN ESPECTÁCULO EN UNA SEÑA DE IDENTIDAD NACIONAL

Coincidiendo con el cambio dinástico y el inicio de la nueva centuria tiene lugar en el siglo XVIII el nacimiento, consolidación y desarrollo de un nuevo espectáculo parateatral: la fiesta de toros, tal como la conocemos en la actualidad. Aunque proveniente de la Fiesta Real del período barroco, en la que la nobleza quebraba rejones y alanceaba toros, los cambios realizados durante la Ilustración son de tal magnitud que podemos afirmar que nos encontramos ante dos espectáculos totalmente diferentes; aunque reminiscencias del primero llegarán, más o menos modificadas, hasta nuestros días.

Hay, en primer lugar, un profundo cambio en el contenido de clase de la fiesta de toros. Animados primero por motivos fundamentalmente económicos y, más tarde, por un deseo de popularidad y de escalar de golpe una alta consideración social, un grupo de hombres, tan aguerrido como poco numeroso, se lanza a los ruedos. Proviene de los más bajos estratos sociales del campo y la ciudad. Se trata, en un caso, de un peonaje agrícola y ganadero que, alentado por sus señores –propietarios de ganaderías de reses bravas que habían proliferado en el siglo XVII–, cambia las faenas de tienta por la lidia. Otro tanto ocurrirá con un incipiente subproletariado urbano configurado por matarifes y acarreadores de canales en el despiece. Será más tarde, en la segunda mitad del siglo, cuando la tentación de los toros alcance a otras profesiones y estratos sociales.

Este cambio en el contenido de clase, asociado a otros aspectos de organización del espectáculo –como luego veremos–, va a tener una repercusión social inmensa. Así, el proceso dialógico consustancial a la representación teatral, será en los toros no sólo alcanzado sino ampliamente superado, en un proceso de identificación entre el torero y el espectador que trans-

cendido al conjunto de la sociedad genera una caracterización de dimensiones nacionales. España adquiere así a nivel mundial el marchamo de nación madre de la fiesta de toros, país taurino por excelencia, y los españoles aparecen ante los ojos de los viajeros de finales del XVIII y del XIX como unos pintorescos personajes identificables como toreros. Ni que decir tiene que estos planteamientos, simplemente intuitivos, llenaron de pavor a la gran mayoría de la intelectualidad ilustrada del XVIII. A este temor, tan razonable como justificado, vendrían a sumarse todo tipo de consideraciones de orden moral, económico y social. Pero si la fiesta de toros tuvo sus detractores, tuvo también grandes defensores, alentados, unas veces, por motivaciones de índole económica y otras por idénticas razones a las esgrimidas por los casticistas. Así, la fiesta de toros deja de ser un espectáculo graciable –dependiente únicamente de la decisión real, y teniendo lugar únicamente para celebrar inesperados eventos– para convertirse en un espectáculo de pago, del que diferentes instancias obtendrán beneficios: Corregidurías, Beneficencia Municipal, Reales Maestranzas, Hermandades religiosas, etc., se convertirán en *empresarios* de la fiesta. Esta vinculación organizativa da lugar a que los toros constituyan una componente obligada de los festejos tanto civiles como religiosos de carácter periódico, fundamentalmente las fiestas patronales de las ciudades, dimensión esta que subsiste en nuestros días. Paralelamente, el ejercicio de cualquiera de las actividades ligadas a la tauromaquia pasa a ser remunerada. Esto da lugar a un proceso de profesionalización de los ganaderos y, fundamentalmente, de los toreros. Consecuencia de esta profesionalización será una estratificación de los lidiadores –que se organizan de forma piramidal– y un proceso de generación de una preceptiva que se irá depurando en el tiempo. En el primer aspecto, tenemos un importantísimo proceso de individualización. Los toreros, manteniendo su actuación colectiva, se jerarquizan. Uno de ellos

adquiere así carácter protagonista, mientras el resto pasa a tener una consideración subsidiaria. De nuevo, este proceso de individualización tendrá una notable dimensión identificativa. No es con cualquier torero con el que el espectador se identifica, sino con el primero de ellos, con el matador. Además, un protagonista demanda un antagonista. Este no puede ser otro que el toro, que adquiere también una nueva valoración, sobre la base de su bravura y trapío, aspectos que remiten de forma inmediata a sus congéneres, a su estirpe ganadera. Es ahora cuando tiene lugar un proceso de depuración tanto sónica como ritual. El enfrentamiento hombre-toro se convierte en un duelo a muerte. Uno de los dos contendientes tiene forzosamente que morir. Será, en la inmensa mayoría de los casos, el toro; pero la posibilidad de morir del torero es lo que le suministrará su grandeza. Tendrá el valor supremo de encarar la muerte por tan sólo un momento de gloria y de renovar esa autoafirmación en el valor toro tras toro, tarde tras tarde. El torero deviene así un héroe nacional pues su heroísmo es, precisamente, posible por ser español. Su heroicidad así, se extiende haciendo copartícipes de la misma a sus compatriotas.

Pero, ya lo hemos dicho, todo esto no es posible sin un proceso continuado de estructuración preceptiva del espectáculo. La invasión del ruedo por los antiguos *chulos de estribo* es, inicialmente, caótica y recuerda en mucho a las *troupes* circenses, a los conjuntos de saltadores actuando uno tras otro y, a veces, al unísono. Este primer período puede calificarse como el de las *invenciones* y *las locuras*. Saltos de todo tipo: a la garrocha, al trascuerno, con grilletes, etc., lanzada a pie, parcheo, montar toros y rejonear desde ellos, estocada en silla, banderillas en la misma forma... Son las célebres locuras de *Martincho* y sus antecesores (pues el personaje inmortalizado por Goya es tardío), que desaparecen porque surge una visión técnica y finalista de la fiesta: la lidia; proceso que prepara al toro para la

muerte, que permite matarlo en las mejores condiciones en un confluente frente a frente con su matador. Las locuras e invenciones desaparecen no tanto por superfluas como por indeseables: el toro *aprende*, adquiere sentido, y se hace ilidiable. Descubre que detrás del artificio está la carne mortal y busca desesperadamente el cuerpo del torero. Desaparecen también otras excentricidades: perros que atacan a los toros mansos y convierten el coso en una carnicería y las incrustaciones teatrales en la fiesta, fundamentalmente suertes como *la suiza* (desfile de un pelotón de toro cornea a placer) y *mojigangas* (representaciones bufas teatrales durante la lidia, en tablado o desde carruajes) que no obstante llegarán hasta nuestros días en forma de toreo bufo, cuyo interés espectacular no ha sido prácticamente estudiado pero que hibrida circo-teatro-tauromaquia, en unos planteamientos: personajes fijos provenientes del viejo cine cómico, enanos, música, etc. que recuerdan mucho a los de la *comedia dell'arte*.

Pero este caos inicial irá lentamente desapareciendo, aunque subsista parcialmente mucho tiempo. Así, el desarrollo preceptivo de la fiesta conduce, en primer lugar, a una modificación geométrica del espacio escénico. La plaza de toros se hace circular y se construye únicamente para ese fin. Ni que decir tiene que su geometría es ahora tributaria del centro, lugar donde se ubica el torero. Es igual que el Rey presida la corrida. El público, por primera vez, no tiene ojos para él y, encima, le da la espalda. A riesgo de que la afirmación pueda parecer pedante, nos encontramos –por esa nueva geometría– en un escenario similar al planteado por la Relatividad general: cualquier espectador esté donde esté situado “ve” el mismo espectáculo; ve el ruedo y un sector del público en nada diferente de otro. Esta visión uniforme convierte a los toros en un espectáculo multclasista y permite ese proceso de identificación universal ya señalado.

Atrezzo, vestuario y puesta en escena quedarán pronto claramente definidos, así como la implementa necesaria para el

desarrollo de la lidia, cuya estructuración en tres tercios: varas, banderillas y de matar se llevará a cabo en las primeras preceptivas. Se llega así a la culminación del proceso, por obra y gracia de los propios protagonistas, de los toreros. Serán ellos los que diseñen los trajes –que como era de esperar y ahondando en el proceso de identificación serán de extracción popular– y los útiles de torear y estructuren el desarrollo de la lidia. La autoridad competente no hará sino sancionar la costumbre dándole rango de ley.

Todo este proceso se lleva a cabo en el corto espacio de un siglo. Surge así un espectáculo que no se parece a ningún otro y que levanta tanto entusiasmo como indignación. No existe otro que haya sido capaz de inspirar tanto al conjunto de las artes: música, ballet, pintura, escultura; tantas obras literarias: narrativas, teatrales, cinematográficas; que haya desarrollado una jerga lingüística propia tan abultada e incluso una estilística en sus crónicas.

Bien mirado, no es extraño que los Toros surgieran en el siglo XVIII y en España. Son, sin duda, la respuesta irracional a una pretendida –sólo pretendida– racionalidad. Nacen en una nación incapaz de romper amarras con el pasado, con la añoranza de periclitadas grandezas. Forman parte de ese casticismo suicida, de esa autoafirmación masoquista en lo irracional. Contra ellos poco o nada podían hacer los timoratos bienpensantes del XVIII, salvo contemplar unas veces con mal disimulada admiración y otras con sincero horror cómo, en el duelo mortal recién inaugurado, algunos de sus compatriotas convertían la muerte propia y la del astado en el más increíble de los espectáculos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amo, Bruno del (*Recortes*) (1951): *La Tauromaquia en el siglo XVIII. Cuadernos Taurinos* nº 1. Colección Grana y Oro, Madrid, Mon.
- Andioc, René (1987<sup>2</sup>): *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- Areva (1954): “La ganadería brava en tiempos de Pedro Romero”, en Vega, José (1954): *Vida y Gloria de Pedro Romero. Cuadernos Taurinos* nº 7. Colección Grana y Oro. Madrid, Mon.
- Beckett, Samuel (1957): *Fin de partie* suivi de *Acte sans paroles*, París, Éditions de Minuit.
- Campo, Luis de (1988), *La Iglesia y los toros. Curas toreros*, Pamplona, Grafínasa.
- Cossío, José M<sup>a</sup> de (1931): *Los Toros en la Poesía Castellana (Estudio y Antología)*, Madrid, CIAP, 2 volúmenes.
- \_\_\_\_\_ (1943-1997): *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa Calpe. 12 tomos.
- Cuartero, Baltasar (1957): *Historia de la Primera Plaza circular de Toros construida en Madrid*, Madrid, Diputación Provincial de Madrid.
- Cuomo, Franco (1993): *Elogio del libertino*, Roma, Tabascali Economici Newton.
- Diderot, Denis (1920): *La paradoja del comediante*, Madrid, Calpe.
- Estébanez Calderón, Serafín (1926): *Escenas andaluzas (Toros y ejercicios de la jineta)*, Madrid, M. Hernando.
- García Barrientos, José Luis (1991): *Drama y Tiempo*, Madrid, CSIC.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1997): *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, ed. Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra.

- Kowzan, Tadeus (1975): *Littérature et spectacle*, La Haya-París, Mouton.
- López Rinconada, M. A. (1995): *La tauromaquia en el "Semanao Pintoresco Español" (1836-1857)*, Arganda del Rey, Imp. Coimoff.
- Pereda, P. Julián, S. J. (1945): *Los Toros ante la Iglesia y la Moral*, Bilbao, E. Vita.
- Roldán, Mariano (1970): *Poesía hispánica del toro (Antología siglos XIII al XX)*, Madrid, Escélicer.
- Sartre, Jean Paul (1960): (*Situations III*) "La república del silencio: La busca de lo absoluto", Buenos Aires, Losada, págs.185-195.
- Torres, José Carlos de (1996): *La Tauromaquia de "Pepe-Hillo" de la edición de 1796 en El siglo que llaman ilustrado*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, págs. 831-840.
- Vega, José (1954): *Vida y Gloria de Pedro Romero. Cuadernos Taurinos nº 7*. Colección Grana y Oro. Madrid, Mon.
- Wiseman, Cardenal (1856): *Fabiola o la Iglesia de las Catacumbas*.

