

SOBRE LA CONDICIÓN BARROCA DEL TOREO

Javier García Gibert

Universidad de Valencia, España

RESUMEN

El artículo sostiene que la tauromaquia popular a pie que aparece, imparable, en el siglo XVIII no se explica por el contexto ilustrado en el que nace ni por el espíritu romántico que se avecina, sino como fenómeno reactivo que hunde sus raíces en la época barroca del siglo XVII (una época que asistió a la eclosión del antiguo toreo a caballo protagonizado por los nobles). El artículo argumenta esa afirmación y considera que esa vinculación entre la nueva tauromaquia y el Barroco (entendido éste como una

cultura rica y compleja que supone el período histórico español de mayor energía y capacidad creadora) no sólo vale para la nueva tauromaquia dieciochesca, sino que también define a la tauromaquia de hoy mismo. El artículo tratará de mostrar que esa condición barroca de la tauromaquia no sólo se sustenta en factores estéticos y de primera vista, sino en otros más profundos, tanto de carácter simbólico y arquetípico, como de índole idiosincrásica y social.

Hay un par de socorridas, aunque contrapuestas, interpretaciones «culturales» que tratan de explicar la aparición del toreo a pie como gran espectáculo en el siglo XVIII. La primera es considerarlo de acuerdo con la clave de su siglo, es decir, como una expresión de mentalidad «ilustrada». El torero representaría la «razón» que, a despecho de la fragilidad física del hombre, se impone a la sinrazón de la temible bestia, y lo hace además de un modo ordenado, muy distinto a esa caótica y tumultuosa tauromaquia que operaba en los festejos populares (o a la intervención eventual y subordinada de pajes, criados o peones dentro de los fastuosos espectáculos de la tauromaquia a caballo del siglo

anterior). Quienes defienden esta teoría «ilustrada» destacan también el afán racionalizador, enciclopédico y codificador que parece proyectarse hacia final del siglo sobre el fenómeno taurino, con la aparición de dos textos referenciales: la primera historia de la tauromaquia (la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, de Nicolás Fernández de Moratín, en 1777) y el primer tratado formal: la *Tauromaquia, o arte de torear*, del matador José Delgado (Pepe-Hillo), en 1796.¹

La segunda interpretación relaciona, en cambio, el origen de esa tauromaquia moderna con el clima romántico que a finales del XVIII y principios de XIX se respiraba en Europa. Esta teoría se fundamenta en el hecho de que la nueva tauromaquia era una creación del pueblo (y eso se vincula con el predicamento que el arte popular y tradicional adquiriría en el Romanticismo), y también en que ofrecía un apasionado espectáculo que se alejaba por completo de los designios racionales y utilitaristas de esa incipiente pero ya triunfante sociedad burguesa a la que repudiaba un espíritu romántico cuyos héroes favoritos eran seres libres, singulares, marginales, lo cual se ajustaba perfectamente al perfil de los nuevos protagonistas taurinos: un Costillares, un Pepe Hillo, un Pedro Romero...

Ambas interpretaciones, a mi modo ver, yerran el tiro, aun teniendo una parte inevitable de verdad, pues ninguna manifestación cultural puede ser del todo ajena a su tiempo. Sin embargo, el surgimiento de la tauromaquia a pie en la segunda mitad del siglo XVIII no nos parece, desde luego, el fruto del vigente espíritu ilustrado de la España de la

[1] Estas manifestaciones tendrían su continuación en el siglo siguiente con la creación en 1830 de la Escuela de Tauromaquia de Sevilla, en la que cursó el diestro Francisco Montes «Paquiro», que publicó en 1836 su *Tauromaquia completa* y formalizó definitivamente la corrida de toros moderna, configurando, entre otras cosas, la estructura del paseíllo, la división de la lidia en 3 tercios, anunciados convenientemente por toques de clarín, y también los vestidos de luces y el uso de la montera.

época, pero tampoco un suceso que obedeciera al impulso romántico que ya empezaba a alumbrar en Europa. Respecto a esto último, el indudable interés que el nuevo y «exótico» espectáculo generó entre los artistas y escritores románticos europeos, especialmente franceses (Gustave Doré, Eugène Delacroix, Alejandro Dumas, Théophile Gautier, Prosper Mérimée...²) no significa que la aparición de esa tauromaquia y la adhesión inmediata que obtuvo de los españoles obedeciera entre estos últimos a lo que podríamos denominar «impulsos románticos», sino más bien a un reencuentro de viejas sensaciones y a un hondo respeto por la creación popular, algo que había sido proverbial desde sus orígenes en la cultura y tradición propias.³ Nada de «exótico» encontraban los españoles en la tauromaquia que surgió en el siglo XVIII, sino más bien un retorno a las antiguas raíces.

Esto queda aún más claro si analizamos la relación de ese nuevo espectáculo con la cultura ilustrada, respecto a cuyas ideas y mentalidad parece mucho más una reacción que una adhesión. Es bien sabido que las clases dirigentes de la España ilustrada se mostraron muy sensibles

[2] El hispanista Foulché Delbosch contabilizó casi un millar de textos sobre toros publicados —sobre todo en Inglaterra y Francia— por escritores extranjeros antes de terminar el siglo XIX, la mayoría durante el período romántico.

[3] Desde los modos y usos ajugarados o goliardescos de los grandes autores del Mester de Clerecía (Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz) hasta el teatro de Lope de Vega (menos sometido a las reglas clásicas que a los gustos del pueblo), pasando por las *Serranillas* del Marqués de Santillana o los metros populares en que se vierten las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre, la literatura española había dado fe del valor que la clase noble y/o letrada concedía a las creaciones populares (algo que en Europa no sucedió, en efecto, hasta el período romántico). No hay más que recordar, entre los más cultos poetas barrocos (como Góngora o Quevedo), el uso indistinto y paralelo con el que manejaban tanto las refinadas formas y contenidos de la poesía italianizante como los usos de la lírica anónima y popular del viejo Romancero, que ellos imitaron y continuaron, dando lugar a lo que se conoce como «Romancero nuevo». Para esta presencia característica de lo popular en lo culto dentro de la cultura humanística española, véase mi libro *La humanitas hispana*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 68-80 y *passim*.

a los nuevos vientos provenientes de Europa, que empezaban a ver en la afición hispánica a la tauromaquia algo anacrónico y poco «civilizado». Jovellanos, como se sabe, era muy afecto a esas influencias y ofreció un argumentario paradigmático de razones sociales, económicas y morales contra el nuevo espectáculo, que a la sazón ya había sido objeto de diversos decretos prohibicionistas por parte de la Monarquía borbónica, desde Felipe V hasta Carlos IV (aunque esos decretos no solían cumplirse en su integridad, debido a las fortísimas resistencias populares). No es descabellado pensar, por tanto, que la nueva tauromaquia a pie surge condicionada por esas resistencias y se desarrolla en el contexto de una rebelión ideológica frente a las ideas afrancesadas de la nueva clase dominante ilustrada. Una reacción que, en último término, procedía del mismo espíritu nacional-patriótico que había motivado el motín de Esquilache de 1766 y que a la postre desencadenaría —tras la desertión del Rey y de la clase dirigente— la guerra de la Independencia contra los franceses. El mencionado motín fue, como se recordará, una revuelta castiza —iniciada en Madrid, pero extendida luego a otras ciudades— contra la Orden del Marqués de Esquilache, ministro italiano de Carlos III, que, dentro de un amplio programa de modernización de la villa de Madrid, prohibía el uso de ciertas prendas tradicionales, como el chambergo y la capa tradicional española, con el argumento de que facilitaban el embozo para cometer actos delincuenciales. Este motín, que acabó con el destierro del reformador ilustrado, podría, en efecto, relacionarse, a nivel de síntoma con los orígenes de la moderna tauromaquia (¿y no deja de ser significativo que el capote de torear sea una tradicional capa española?)

En cualquier caso, el entusiasmo popular que desencadenaron en la época las nuevas corridas de toros, protagonizadas por héroes populares, configura un proceso por completo inverso al que dictaba el espíritu dieciochesco, cuya fórmula característica fue, como sabemos, el «des-

potismo ilustrado», lo cual significa *imposición* cultural de arriba abajo y no *atracción* de abajo a arriba, como fue el caso en la tauromaquia. A propósito de Goya y su tiempo, Ortega y Gasset bautizó con el nombre de «plebeyismo» —sin sentido peyorativo alguno— a esa singular circunstancia histórica española según la cual una nobleza, ya decadente y sin capacidad creativa desde finales del siglo XVII, acabó imitando y siguiendo las iniciativas el pueblo, y aplicó ese fenómeno al espectáculo taurino que surgió a mediados de la centuria siguiente.⁴ Aunque aquí se produjo, en efecto, como trataremos de ver más abajo, no tanto una desaparición de lo «lo noble» como una confluencia extraordinariamente afortunada entre los viejos valores aristocráticos y la energía creadora del pueblo. Algo que, de hecho, ya había sucedido antes en la cultura española, dando forma al período de mayor concentración y fuerza espiritual y artística de la nación: la mística de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la picaresca, Cervantes, el teatro lopesco, las letrillas y romances de Góngora y Quevedo... Es decir, el amplio período contrarreformista, que tuvo su eclosión en la cultura del Barroco. Y ahí es, precisamente, donde tiene su hontanar y echa sus raíces la nueva tauromaquia.

Dos cosas debemos decir previamente antes de iniciar nuestra reflexión sobre la condición barroca del toreo. La primera es que aquí se considerará al Barroco como una rica y compleja manifestación cultural que se plasmó en la concreta realidad española del siglo XVII, donde alcanzó, a nuestro juicio, su expresión más profunda y poderosa dentro de Europa. No entenderemos, por tanto, el concepto de «barroco» de un modo meramente estilístico, pero tampoco a la manera en que, por ejemplo, lo concebía Eugenio d'Ors, como una especie de categoría (*eón* en su terminología) de carácter suprahistórico e intemporal que

[4] Véase *Goya*, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1963, pp. 47-53.

va reproduciéndose a lo largo de los siglos en contraposición dialéctica con el *eón* «clásico». ⁵ En un artículo posterior, titulado «Estética y Tauromaquia» (1943), d'Ors aplicaría esta categorización a las corridas de toros, considerándolas como un espectáculo inequívocamente «barroco» —al igual que la ópera, el carnaval, la pintura impresionista o la góndola veneciana, por poner otros ejemplos— y emplazaba a la moderna tauromaquia a pie del siglo XVIII en una supuesta variante «rococó» dentro de ese *eón* barroco. Desde luego, esta última asignación no parece muy afortunada, aunque la reflexión orsiana sobre la fiesta brava no deja de tener aspectos interesantes. ⁶ La segunda cosa que debemos aclarar es que el carácter barroco que atribuiremos a la tauromaquia apela, en efecto, a un espacio y un tiempo plenamente históricos, pero la consideramos como realidad total (ética, estética, social y metafísica) y, sobre todo, que impregna a la tauromaquia de todas las épocas; es decir, no sólo afecta al toreo a caballo que predominó en la época del barroco histórico, sino también a la tauromaquia

[5] Véase *Lo barroco*, publicado en 1922. La obra apareció dentro de una corriente espontánea de reivindicación del Barroco, surgida a principios del siglo XX de la mano de autores como Wölfflin o Weisbach, que dejó de considerarlo como un estilo degradado y decadente. Para d'Ors el barroco histórico del siglo XVII sólo sería una de las muchas objetivaciones posibles de ese *eón* barroco, que no era simplemente una categoría estética, sino que traslucía una manera determinada de entender y ver la vida y el mundo. No hace falta decir que la categorización orsiana recuerda la vieja contraposición entre lo «apolíneo» —razón, equilibrio, contención— y lo «dionisiaco» —pasión, instinto, desmesura—, actualizada por Nietzsche en las últimas décadas del siglo anterior.

[6] Por ejemplo esa perfecta impregnación de lo popular y lo nacional que para d'Ors define la condición barroca de la tauromaquia: «para asegurarnos del barroquismo de la Fiesta Nacional bastaría, por lo pronto, esto: lo de ser nacional, que quiere decir, hija de la íntima fuente, popular y espontánea de un grupo humano, que encuentra ahí la expresión inconfundible de su carácter, cual si la existencia de aquella y su estilo fuesen dictados por la misma naturaleza, no la naturaleza en general, esta vez, sino la diferencial, la que da al grupo en cuestión una histórica solidaridad de casta». Por eso d'Ors define a la tauromaquia muy acertadamente como «Institución castiza».

a pie surgida en el siglo XVIII, y por añadidura —y eso es lo más importante— a la tauromaquia de hoy mismo.

Como sabemos por la historiografía, es en el XVII cuando se produce en España la plena eclosión del espectáculo taurino, cuyos protagonistas principales eran los nobles que lidiaban toros a caballo, aunque se congregaba a un público entusiasta y numeroso perteneciente a todos los estamentos sociales. Junto con el teatro, la tauromaquia se convertía así en el gran acontecimiento lúdico y celebratorio de la época, y el primer espectáculo de masas de la Europa moderna. Pero es también, como veremos, el que imprime y acoge, a nivel simbólico y arquetípico, una parte esencial del sello y carácter de la nación española. Es verdad que en el siglo anterior ya se habían producido algunos sucesos que serían determinantes para indicar la dimensión que iba a alcanzar la tauromaquia en el ser y el sentir hispánicos. En primer lugar, la temprana exportación a América del espectáculo taurino, donde la pasión por él prendió de inmediato hasta el punto de llegar a entenderse en menos de un siglo como cosa autóctona, a pesar de que caballos y reses eran animales allí desconocidos y tuvieron que ser importados desde la península. El caso es que en muy pocas décadas (la primera corrida de toros de la que se tiene constancia tuvo lugar en tierras mexicanas en 1526), tanto a uno como al otro lado del océano, la tauromaquia ya era signo inequívoco de la identidad española. Eso explica, por ejemplo, lo celebradísima que fue por el pueblo la «gesta» del emperador Carlos V —de origen extranjero— cuando alanceó a caballo un toro bravo en Valladolid durante las celebraciones por el nacimiento de su hijo, el futuro Felipe II. Y bien conocida es, por cierto, la afición del propio Felipe a las corridas de toros y con qué diligencia y autoridad encabezó la resistencia de todo el país frente a las Bulas y Breves papales (de Pío V y Sixto V) que, en el último tercio de la centuria, impusieron prohibiciones sobre los festejos taurinos —en los que Roma advertía un cierto regusto paganizante— alegando

que quienes participaban en ellos exponían inútilmente el regalo de Dios que era la vida. Felipe II remitió al Vaticano una carta notable en la que argumentaba que las corridas de toros eran «una costumbre tan antigua que parecía estar en la sangre de los españoles, que no podían privarse de ella sin gran violencia». Fruto de esta resistencia las prohibiciones papales quedaron finalmente levantadas, ante el entusiasmo generalizado, por otra Bula de Clemente VIII en 1596: «Tentado estoy de creer —comenta a este propósito el historiador Francisco R. de Uhagón— que ni las victorias de San Quintín y de Lepanto produjeron más efecto ni granjearon al poderoso Monarca más simpatías y adhesiones que la concesión de esta Bula».⁷

A la altura, por tanto, del 1600 puede decirse que los españoles se habían hecho conscientes y estaban orgullosos de su afición taurómaca y quedaba claro, por lo demás, que la tauromaquia se había convertido en un poderoso elemento de cohesión que vinculaba al pueblo y a las clases dirigentes, pero también a los españoles de la Península con los otros españoles que habitaban las tierras del Nuevo Continente. No vamos a detenernos ahora en la exposición ni en la descripción detallada de las manifestaciones taurinas que se prodigaron durante el período barroco, que han sido bien estudiadas por los historiadores desde hace casi un siglo.⁸ Basta con recordar que las corridas de toros

[7] *La Iglesia y los toros*, Madrid, Ricardo Fe, 1888, p. 18.

[8] Desde la muy ilustrativa documentación que recogió José Deleito y Piñuela en su libro *También se divierte el pueblo* (Espasa-Calpe, Madrid, 1944) a partir de avisos y noticias de la época, así como novelas, obras de teatro y textos costumbristas, hasta la magnífica y exhaustiva monografía de José Campos Cañizares *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Universidad de Sevilla, 2007) existen suficientes referencias bibliográficas que permiten conocer cómo se desarrollaban las corridas de toros en el período barroco. Para lo relativo a la tauromaquia popular y los amagos y primitivas muestras de toreo a pie en los festejos populares o en momentos episódicos y subordinados de los grandes espectáculos taurinos, puede consultarse la monografía de Gonzalo Santonja *Luces sobre una época oscura. El toreo a pie del siglo XVII* (Everest, León, 2010).

se desarrollaban en plazas y espacios públicos convenientemente acondicionados, enarenados y regados (en Madrid, sobre todo, en la Plaza Mayor, pero también en el Buen Retiro, en la plaza de Lavapiés, en el Campo del Moro...) y que el espectáculo ofrecía enorme boato y colorido, produciéndose el violento e impredecible encuentro que suponía la lidia a caballo con las temibles fieras en el marco riguroso de una severa etiqueta y un complicado ceremonial, que entusiasmaba a los naturales y admiraba a los extranjeros que asistían a él. Los caballeros eran los protagonistas, pero también el pueblo intervenía gozosamente en una parte de los festejos, practicando quiebros, hostigando o inmovilizando al animal, clavando banderillas, saltando a la garrocha, etc. En muchas corridas participaban asimismo toreadores a pie, que cobraban por su trabajo (los antiguos «matadores») y que constituían una especie de circuito profesional, donde adquirían fama y reconocimiento.

La tauromaquia había devenido ciertamente en «fiesta nacional», y hasta Sebastián de Covarrubias en ese diccionario inaugural de nuestro idioma que fue su *Tesoro de la lengua catellana* (1611) constataba en la voz «toro», como cosa sabida, que «los españoles son apasionados por el correr de los toros». Las corridas eran, en efecto, el condimento necesario de cualquier efeméride, por pequeña que fuera, incluso en los contextos más inesperados: ¿quién imaginaría, por ejemplo, que en los estatutos de la Universidad de Salamanca se estipulara la celebración de corridas para celebrar la investidura de sus nuevos doctores? Y, por supuesto, los festejos eran inexcusables en los ámbitos que marcaban la vida oficial del país: los acontecimientos políticos (victorias militares o aniversarios de ellas, nacimientos y bodas reales, visitas de dignatarios extranjeros, etc.) y los eventos religiosos (fiestas patronales, traslados de reliquias, construcciones de Iglesias, canonizaciones de santos...). Muy sonados fueron, por cierto, los espectáculos taurinos que conmemoraron en 1622 las canonizaciones de San Ignacio, San Francisco

Javier y Santa Teresa de Jesús (en la de esta última cada uno de los conventos fundados por ella organizó una corrida de toros celebratoria). Con razón decía el prolífico escritor de historias y novelas Cristóbal Lozano en su *Crónica de los reyes nuevos de Toledo* (1667) a propósito de los espectáculos taurinos que, «no habiéndolos, se hace cuenta que no hay fiesta». A pesar de lo que ha llovido —y llueve— esta apreciación es aún hoy válida en muchos lugares de España.

Y es que es verdad que esa España católica y contrarreformista del siglo XVII se identificaba plenamente con la tauromaquia (tanto en sus versiones galantes y aristocráticas urbanas como en las realizaciones populares del ámbito rural) y parecía reflejar en los espectáculos taurinos, de modo microcósmico, ese profundo espíritu suyo de nación hidalga y popular, fastuosa y teatral, trágica y festiva, amante del juego y los desafíos, enamorada de la vida y obsesionada por la muerte. Y a nadie se le escapan las similitudes expresivas y emocionales entre la tauromaquia y lo que entendemos tradicionalmente como expresión barroca: la sensorialidad colorista, el sentido ceremonial, el sentimiento del honor, la dramática vivencia de lo efímero... Pero hay una entraña en todo ello que excede el período cronológico del Barroco —esencial, sin embargo, en la historia española— y que resulta *intra-histórico* (por utilizar el concepto unamuniano) y en cierto modo intemporal. Esto se refleja con singular transparencia en los grandes símbolos y arquetipos culturales y literarios de la España de la época, que, siendo por completo propios de su tiempo, establecerán también el futuro paradigma de la figura y la imagen del torero: don Quijote, el pícaro, el Don Juan, el místico...

Veamos. ¿No es el afán mismo de querer luchar con una fiera, sin razón ni necesidad alguna, por el mero afán de gloria y de mostrar valor, una suerte de empeño loco, anacrónico, plenamente quijotesco? El propio hidalgo manchego —que no ignoraba, por sus muchas lecturas, que los héroes clásicos y caballerescos debían enfrentarse a alguna

criatura de condición no humana (su gran modelo libresco, Amadís de Gaula, tuvo que hacerlo con el temible Endriago)— no pierde la ocasión en el capítulo XVII de la Segunda Parte de forzar la situación para enfrentarse a un león africano que llevan enjaulado a la Corte como regalo para el Monarca. Y todo ello para mostrar la «valentía» que corresponde a un «andante caballero»; pero lo bueno es que Don Quijote lo hará utilizando ante los asombrados testigos un símil taurino, cuando alude a lo bien que parece ver a «un gallardo caballero, a ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un toro bravo». Con razón decía Ignacio Sánchez Mejías en una conferencia sobre tauromaquia pronunciada en la Universidad de Columbia en 1930 que Don Quijote es «el mejor de los toreros españoles». Y no sólo por su valor y por su afán de gloria, sino también por su fragilidad, por su melancolía, por su estoicismo. ¿No fue en su momento la dramática figurilla de Juan Belmonte, con las innumerables volteretas y revolcones que sufrió en sus inicios, un trasunto del revolcado y azacaneado hidalgo manchego? ¿Y no fue Manolete la representación más cabal de un «caballero de la Triste Figura»?

Pero también el pícaro, ese personaje emblemático de la literatura barroca española, apela a otros visajes de la condición psicológica y existencial del torero (del torero de ayer y del torero de siempre): las que se relacionan con el instinto de supervivencia. Recordemos que la primera lección que aprende Lazarillo —en la anónima novela inaugural del género, escrita a mediados del siglo XVI— es el topetazo cruel que, para que nunca se fíe de nadie, su amo le propina contra el toro de piedra que adorna el puente sobre el río salmantino: «más de tres días me duró el dolor de la cornada», dirá el pobre Lázaro. Esa «cornada» la recordará siempre, pues le hizo despertar —como él mismo dice— «de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» y le conmina a lidiar con el «toro» de la vida sin más abrigo que sus propias armas: su listeza,

su capacidad de improvisación, su abundancia de recursos. Son armas del pícaro barroco que asignamos también al torero (y a ello habría que añadir el afán del pícaro por salir de la miseria, que era el acicate que hasta unas décadas llevaba a muchos chavales de familias pobres a querer ser figuras del toreo, porque «más cornadas da el hambre», como dijo El Espartero). Al margen de ello, la novela picaresca del siglo XVII será en general pródiga en referencias y fraseología taurina, y en una de las obras principales del género, *Vida de Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, puede encontrarse, por cierto, acaso el más sentido y hermoso encarecimiento taurómico de nuestra literatura cuando su protagonista, cautivo en Argel, rememora con nostalgia los espectáculos taurinos de la Corte madrileña (Relación Segunda, Descanso Undécimo de la obra).

Pero si el pícaro expresa la vida singular y marginal, el afán de medro y el imperio de la supervivencia —elementos todos ellos presentes, a modo de arquetipo, en la figura del torero— existe otro mito literario nacido en el Barroco español que representa la emoción del juego, la búsqueda del riesgo y el placer de la seducción: nos referimos, claro está, al conquistador de mujeres —al don Juan— sobre el que construyó Tirso de Molina su célebre obra *El burlador de Sevilla*. Esta faceta seductora y galante estaba muy presente entre los nobles que lidiaban a caballo en los espectáculos taurinos de la época y muchos textos históricos y literarios expresan bien a las claras tanto el entusiasmo de las damas por los lidiadores como el estímulo que para éstos suponía la presencia de esas damas.⁹ Y ¿quién puede dudar que esa misma circunstancia concurría también, incluso incrementada, en los futuros lidiadores de

[9] Quizá el epitome de lo que decimos lo representó la figura de don Juan de Tassis, conde de Villamediana, jinete apuesto, lidiador valiente, reputado seductor y, por si faltara poco, un gran poeta. Él personificaba en todo su esplendor el *glamour* de la tauromaquia caballerisca del siglo XVII, y su violenta y misteriosa muerte —que tantas especulaciones levantó— aún contribuyó a hacer más atractiva su figura.

la tauromaquia moderna?¹⁰ Por lo demás, las concomitancias entre la tauromaquia y el arte de la seducción son de sobra conocidas y tienen múltiples proyecciones, que no podemos desgranar aquí. Recordemos solamente que, como el protagonista de la obra de Tirso —y de los futuros donjuanes literarios— en su relación con las mujeres, el torero se ofrece y se hurta, *burlando* con su engaño las embestidas del toro y escondiéndose, llegado el caso, tras un «burladero». No quiere casarse don Juan, sólo seducir y luego yacer con la mujer seducida. ¿Y acaso no mantiene el torero con la fiera un donjuanesco cortejo de seducción —buscándole y esquivándole, entrando y saliendo de su terreno, dando vueltas sinuosas en su derredor— antes de penetrar en él con su afilado estoque?

Como contrafigura del don Juan y del pícaro —y respondiendo a la extrema y paradójica realidad de la sociedad barroca española, a la vez realista e idealista, carnal y espiritual— aparece un modelo arquetípico que se hizo presente con sus grandes cimas en las últimas décadas del siglo XVI pero que fue reconocido, aclamado y canonizado en el siglo del Barroco: la figura del místico. A diferencia de los arquetipos contemplados hasta ahora, los patrones y atributos referentes a este último no aparecerán en la tauromaquia hasta mucho después, pero llegarían para quedarse. Es con Juan Belmonte con quien el lenguaje y la figuración mística empiezan a introducirse en la alta tauromaquia. Su célebre recomendación a un torerillo que comenzaba de que «para torear olvídate de que tienes cuerpo», nos remite a los arrobamientos místicos de Santa Teresa en el cap. 20 de *El libro de*

[10] En efecto, ¿qué sería del torero (y del toreo) sin atractivas mujeres en los tendidos? Ya «Lagartijo» brindó en la plaza de Barcelona «A las niñas bonitas» en el año 1888, y cómo no acordarse de aquella edad de oro del *glamour* erótico en la tauromaquia moderna que fueron los años 50 del pasado siglo —con Luis Miguel Dominguín como Gran Burlador— cuando podían verse en los tendidos bellezas del calibre de Ava Gardner, Rita Hayworth, Lauren Bacall, Debora Kerr, Grace Kelly, Sofía Loren, María Félix...

la vida, cuando afirma que en ellos «parece no anida el alma en el cuerpo». Y las inefables y extremadas sensaciones que transmite la santa en el conocido episodio de la «transverberación» (cap. 29 del libro) no son distintas a las que expresaba Belmonte recordando su primera novillada en la Maestranza frente a un utrero llamado Zamorano: «me sentí transfigurado, ajeno a todo cuanto me rodeaba y en un estado paradójico y confuso, que tanto caía en lo místico como en lo erótico; hubo un momento en el que, en invocación pasional, pedí al toro que me cogiera». Muchas declaraciones similares de arrobo y arrebató hemos oído desde entonces de boca de toreros cuando se «rompen» —como se dice— en la cara del toro.

Don Quijote y Don Juan, el místico y el pícaro son emanaciones del barroco español que el futuro torero, el lidiador a pie, comprende, asume y acoge de un modo intrahistórico, espontáneo, natural. Y, del mismo modo, la tauromaquia moderna, nacida en el siglo XVIII, hundirá sus raíces idiosincrásicas en la sociedad española del siglo anterior: la España del Barroco, que no es cualquier cosa. Porque el Barroco es mucho más que un estilo o un período artístico en la historia cultural española. Es el momento de la máxima intensidad y decantación de afluencias y de máximo despliegue de energías creadoras (basta recordar la nómina de escritores y pintores de la época), en el que España adquiere definitivamente su personalidad. Su personalidad «torera», podríamos decir: melancólica y jaranera, cruda y refinada, ascética y fastuosa. Y decididamente integradora en su singular dialéctica de divergencias sociales hacia la superior convergencia de un ser y un sentir nacionales, sustentado —es preciso recordarlo— en la poderosa argamasa de una fe y una mentalidad católica que todos compartían (y que la tauromaquia mimetizó, por cierto, tanto en sus formas como en

sus contextos).¹¹ Pero el Barroco es asimismo —como bien se sabe— el período histórico de la decadencia, en el que esa nación lleva a su cénit una manera de ver y entender el mundo, formalmente exacerbada y emocionalmente intensa, que respondía a estímulos y tradiciones del pasado y que acumulaba una cantidad ingente de sabiduría, pero cuyos ideales y referencias estaban a punto de ser barridos por el realismo implacable de la modernidad, con su nueva ciencia, su nueva filosofía y su nueva escala de valores.

No cabe duda —y no hay por qué ocultarlo— de que el toreo (tanto la tauromaquia a caballo del XVII como el que se desarrolla en la actualidad) pertenece a ese mundo hispánico que culminó en el Barroco y que no se subió al tren de la modernidad. Se trata, por tanto, de un bendito anacronismo que habría que preservar como una reliquia, un monumento cultural al que también podemos asignarle algo de aquella proverbial melancolía barroca (tan definitoria del *Quijote* cervantino) que trasluce en sus vehemencias vitalistas la conciencia de lo efímero y la *meditatio mortis*. Pero la muerte se vence —relativamente— con gestos inmortales: con galanura e impavidez frente a ella. Como el héroe barroco, como el torero. En sus *Grandes anales de quince días* (1621) Quevedo dibuja de modo inclemente la trayectoria corrupta del odiado Don Rodrigo Calderón, caído finalmente en desgracia y condenado a

[11] La tauromaquia es una fiesta sacrificial pagana (o, como diría el Juan de Mairena machadiano, «un holocausto a un dios desconocido») y esto había levantado, como hemos visto, los celos papales en el siglo XVI. Sin embargo, es indudable que, por el carácter ritual y solemne de sus espectáculos, las corridas de toros participaban de la misma atmósfera ceremonial que caracterizaba al catolicismo barroco contrarreformista del siglo XVII (aún hoy en día se mantiene incólumes esos rasgos ceremoniales, a la hora de ponerse el traje de luces, hacer el paseíllo, dar la alternativa, etc.). Por no referirnos a la casi total identificación en el calendario gregoriano entre las festividades y eventos religiosos y la celebración de corridas de toros, a la cantidad de santos y Vírgenes a los que se les atribuían milagros «taurinos» o a la proverbial afición que demostraba por la tauromaquia una buena parte del clero.

muerte por el Rey. Pero, al relatarnos su ejecución, Quevedo se deshace en admiración rendida por el valor y la dignidad del personaje en dicho trance: «murió no sólo con brío sino con gala y (si se puede decir) con desprecio». La muerte *torera* de Rodrigo Calderón es también muy barroca por su teatralidad. El hombre del Barroco está lleno de gestos teatrales, igual que lo están los toreros, desde sus saludos ceremoniales (a los miembros de las cuadrillas, al presidente, al público) hasta el gesto de triunfo al acabar con su enemigo. Su misma forma de andar sobre el albero con singular apostura, con despaciosa artificiosidad, es ya un puro gesto para estetizar el peligro y manifestar su indiferencia ante la muerte. Es el mismo andar con el que salen de sus casas los hidalgos empobrecidos de la novela picaresca, para ocultar su miseria material con una pátina estoica de dignidad. Porque el honor y la dignidad lo es todo en el Barroco, como lo es también en la tauromaquia, que dispone, incluso, de un nombre para calificarlos: la «vergüenza torera».

Todo ello indica, desde luego, una visión antiburguesa del mundo, pues se desprecia la inmediata utilidad, el sentido pragmático, la pura sensatez y, en cambio, prima el valor del coraje, de la estética, de la jerarquía. Esta jerarquía entre los jinetes lidiadores y los criados, pajes o palafreneros que les ayudaban en la lidia, se hacía muy evidente en el toreo a caballo de los Siglos de Oro y respondía, por lo demás, al estamentalismo propio de la época. Pero en la tauromaquia posterior la jerarquía entre el diestro (que viste de oro) y su cuadrilla (que viste de plata) se mantiene —y muy visiblemente— en los gestos y acciones a lo largo de la lidia, sancionando el mayor mérito y responsabilidad del maestro que la protagoniza, que dispone incluso de un mozo de espadas que le asiste, como un *valet de chambre*, desde la barrera. No hay nada humillante, por supuesto, en estos servicios, sino un concepto naturalmente asumido —aunque hoy en día casi no se entienda— de jerarquía.

Y es que la tauromaquia responde, en efecto, a una determinada cosmovisión y a un determinado esquema de valores que son los de la época barroca que la instituyó como gran espectáculo. En la España del siglo XVII la percepción burguesa y su materialismo pragmático —presente ya en otros lugares de Europa— no se había abierto camino y sus metas se miraban desdeñosamente, cuando no con harto recelo. Los valores dominantes eran, en cambio, los que representaban conjuntamente la aristocracia y el pueblo en lo que supuso un curioso y singularmente hispánico inter-estamentalismo cultural: la aristocracia, como ya dijimos, estimaba las formas del arte y la cultura popular y, a su vez, el pueblo asumía principios y modelos aristocratizantes. Y es justamente eso lo que tuvo lugar en el nacimiento de la tauromaquia moderna durante la centuria siguiente: el aristócrata dejó de protagonizar el espectáculo taurino, pero siguió colaborando en él decisivamente, dedicándose a criar toros de lidia¹² y asistiendo a las corridas como espectador entusiasta; y el torero será ya, por su parte, un hombre del pueblo, un plebeyo, que, sin embargo, para ejecutar su desempeño taurino, porta una espada (atributo privativo de los nobles), se viste para torear con prendas lujosas, asume un elevado sentido del honor, recrea un mundo ceremonial y aspira a esa gloria y a esa riqueza a las que estaban estamentalmente destinados los nobles de antaño.

Pero era evidente que la dimensión y el arraigo que iba cobrando el nuevo espectáculo hacían necesarios un orden y una racionalización —como los había tenido, por cierto, el toreo caballeresco del siglo anterior¹³—, pero ello no significa que esa regulación supusiera una

[12] Donde, en un curioso fenómeno de trasposición, pasa a proyectar sobre el animal que cría los valores de casta, linaje y pureza de sangre que identifican a su propia clase.

[13] Véase en este sentido el «Apéndice documental» (pp. 749-893) que incluye José Campos Cañizares en su imprescindible *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV*, al que ya hemos referencia en la nota 8.

anomalía respecto a su adscripción barroca, como argumentan los que defienden la impronta «ilustrada» de la tauromaquia. El impulso formalizador —que se concretó, como ya hemos señalado, en una historia y un tratado taurino a finales del XVIII— no tiene por qué ser explicado desde la perspectiva racionalista de ese siglo; más bien obedece a una mentalidad barroca, que también precisaba de sistematización y racionalización (que no *racionalismo*) sobre los impulsos vitales, pasionales o religiosos que estaban en su origen. Nada que ver tienen, desde luego, los tratados taurinos de Pepe-Hillo o de Paquiro (que además fueron dictados a quienes podían redactarlos, debido a la incapacidad de sus autores para hacerlo) con los tratados preceptivos del neoclasicismo sobre cualquier materia. Éstos se fundamentaban siempre en referencias cultas —Aristóteles, Horacio, Vitrubio o la autoridad que fuera—, mientras que aquéllos se nutrían, por el contrario, de un conocimiento práctico de tradición oral y visual. De hecho, los mencionados tratados de tauromaquia se parecían mucho más a las formalizaciones de saberes en la España barroca, que eran siempre teorizaciones *a posteriori* de lo que ya se había experimentado en el terreno de los hechos. Así, por ejemplo, Lope de Vega describirá en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) la fórmula de su nuevo teatro una vez ésta ya ha triunfado sobre las tablas y Baltasar Gracián teorizará sobre el conceptismo en su *Agudeza y arte de Ingenio* (1642, la primera versión) una vez producida la eclosión de esta tendencia estilística en los escritores de su época (y en él mismo). Igual ocurre con las Tauromaquias de Pepe-Hillo y Paquiro, que también son saberes decantados y formalizados a partir de la experiencia.

Y, ya que hemos mencionado a Lope y a Gracián, finalizaremos con ellos el contenido de este artículo, pues uno y otro son testimonio inmejorable para demostrar, por un lado (Lope), la omnipresencia de la tauromaquia en la literatura de su tiempo y, por otro (Gracián), la

similitud asombrosa entre el horizonte mental del Barroco y la visión y la praxis taurinas, hasta el punto de hacernos pensar que el universo conceptual que comparten es uno y el mismo. Por lo demás, ambos autores —como la mayoría de los españoles de la época— eran aficionados a los espectáculos taurinos,¹⁴ aunque acaso no llegaran al taurinismo apasionado de un don Luis de Góngora.¹⁵

Bastaría, en efecto, con hacer un repaso a la obra dramática de Lope de Vega —trasunto y espejo como ninguna otra de la sociedad de su tiempo— para tomar el pulso a la presencia taurina en la literatura

[14] La afición de Lope queda consignada por la abundancia de referencias taurinas en sus obras y la índole de las consideraciones que se hacen sobre ellas. En cuanto a Gracián, su admiración y gusto en este terreno parecen, de hecho, atestiguados en una carta que le remitió desde Zaragoza al poeta Francisco de la Torre en 1655. He aquí un fragmento de la misma: «Entre los toros, toreó a lo bravo D. Francisco Pueyo. Rompió muchos rejones con 2 toros. Dicen entró casi espantado; prueben ellos. Que dexó presto la palestra; mandáronselo, porque, pues había andado bueno, no se echase a perder [...]. Huvo dos millones de gentes, casi todo el reyno; dícenme se gastaron más de 16 mil ducados. Ahora hay otros de la cofradía de San Juan, pero no tan célebres. Serán dentro de 10 días. Antes de aquellos había 6 o siete toreadores: el de Cortes, o será el hijo de Atiza, y no sé qué otros...» (recogida por Adolfo Bonilla y San Martín, «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián», en *Revista crítica Hispano-Americana*, Madrid, 1916 - T. II nº 1, págs. 121-135).

[15] Góngora era, en efecto, un taurino empedernido y así lo muestran anécdotas de su vida y profusas muestras en su obra. Es bien conocida, por ejemplo, la reconvención escrita que, al socaire de las renovadas prohibiciones papales en 1586, el obispo don Francisco Pacheco le hizo llegar cuando Góngora era racionero de la catedral de Córdoba, y la irónica y bienhumorada respuesta del poeta (en la que no se adivina ni un gramo de contrición). Y, por otro lado, y como no podía ser menos, el estro poético del cordobés recaló más de una vez en el espectáculo taurino, a veces con barroca brillantez, como en este soneto de 1603, exaltando un festejo celebrado en Valladolid: «La plaza, un jardín fresco; los tablados, / un encañado de diversas flores; / los toros, doce tigres matadores, / a lanza y a rejón despedazados; / la jineta, dos puestos coronados / de príncipes, de grandes, de señores; / las libreas, bellísimos colores, / arcos del cielo, o propios o imitados; / los caballos, favonios andaluces, / gastándole al Perú oro en los frenos, / y los rayos al sol en los jaeces, / al trasponer de Febo ya las luces, / en mejores adargas, aunque menos, / Pisuerga vio lo que Genil mil veces».

del siglo. Harto evidente es esa presencia en obras tan célebres como *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*, pero también se da en otras menos conocidas (*El domine Lucas*, *Más mal hay en la Aldeguela*, *La burgalesa de Lerma*, *La competencia en los nobles*, *El Marqués de las Navas*, *Al pasar del arroyo...*, etc.¹⁶), a lo largo de las cuales se van registrando múltiples aspectos de los espectáculos taurinos de la época: la magnificencia de las corridas, el ambiente entusiasta que las rodea, la ferocidad y comportamiento de los toros, los heroicos lances de los protagonistas, la excitación de las damas, las ironías de los criados, el papel creciente que van desempeñando en el espectáculo los peones plebeyos, etc. Y esta presencia taurina en la obra del Fénix de los Ingenios se mantiene con brillo y pujanza hasta la última obra maestra de su madurez —*La Dorotea*— en la que el campo semántico taurino puntea sabrosamente a lo largo del texto: los hombres —dice la alcahueta Gerarda— están poco en casa con sus esposas y, enseguida que pueden, les gusta «tomar la capa y volverse a la querencia» (V, 7); Dorotea, la protagonista femenina, confiesa que ha actuado vanamente contra la persona equivocada, «como el toro que se venga en la capa cuando se le huye el hombre» (V, 4); y ella misma se confiesa entusiasta de los toros y de los caballeros que los desafían, lo cual provocará uno de los episodios más tensos de su apasionada historia de amor con Fernando: el del bofetón que este le propina, celoso por haber ella alabado a «un caballero mozo, tan bizarro en la plaza como valiente con los toros» (IV, 1).

Pero es todavía más significativo el espontáneo taurinismo mental —por así decirlo— que descubrimos en el jesuita Baltasar Gracián, cuya variada e importantísima producción literaria —compuesta por diversos tratados formativos (*El héroe*, *El político*, *El discreto*, el *Oráculo Manual*),

[16] Véase en este sentido el artículo de Álvaro Martínez-Novillo «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, nº 7, Sevilla, 1998, págs. 41-68.

la ya mencionada reflexión sobre el estilo conceptista (*Agudeza y arte de ingenio*), una extensa novela alegórico-moral (*El Criticón*) y un tratado religioso (*El comulgatorio*)— es todo un epítome de la mentalidad barroca, además de constituir un despliegue de sabiduría humanística que constituye seguramente la última *paideia* a la antigua usanza que se dio en Europa. Por eso nos parece tan relevante esa sintonía que se produce entre las formas expresivas, las premisas conceptuales y las consignas éticas, estéticas y sociales del jesuita aragonés y el mundo de la tauromaquia (no sólo como lo era entonces, sino también como lo es ahora). Nos limitaremos a resumir aquí muy brevemente las consideraciones que a este respecto hemos hecho más por extenso en otros lugares.¹⁷

No es una sorpresa, desde luego, que Gracián utilice en ocasiones expresiones o metáforas taurinas a lo largo de su obra¹⁸, pero es todavía más significativo que una buena parte del léxico conceptual más característico del escritor aragonés («lance», «entereza», «bizarría», «lucimiento», «aplausos», «fama»...) con el que define aspectos fundamentales de sus «héroes», «políticos» y «discretos» en su relación con el mundo podamos vincularlo a la tauromaquia con absoluta naturalidad e inmediatez. Pero aún puede resultar más revelador cuando describe y pondera acciones y conductas de sus modelos reales o ideales. En un momento de *El Discreto* (XV) Gracián destaca de una persona «el señorío que ostentaba en los

[17] Véase «El universo 'taurino' de Baltasar Gracián» en *ARTENUEVO, Revista de Estudios Áureos*, nº 10 (2023), pp. 208-227. Este artículo era, a su vez, una ampliación de un epígrafe (págs. 82-87) de mi libro *A la luz del toreo. Tradición hispánica y humanística en la tauromaquia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018.

[18] Algunas son de fácil identificación —como cuando dice que hay que «echar la capa al toro de la envidia» para eludir las embestidas de los resentidos (*Oráculo Manual*, aforismo 145)—, aunque otras no lo son tanto, como cuando advierte que el malintencionado «arroja varillas para hallarle el sentimiento a sus enemigos» (*Oráculo*, af. 145), aludiendo a una de las suertes que se practicaba en el toreo a caballo de la época, cuya finalidad era calibrar la condición del toro.

casos más desesperados, el despejo con que ejecutaba, el desahogo con que procedía, la prontitud con que acertaba: donde otros encogían los hombros, él desplegaba las manos». Se refiere aquí Gracián a su amigo y protector el duque de Nochera, pero cualquier aficionado a los toros podría pensar que está describiendo el proceder de una figura del toreo, plena de valor, saber y recursos aun con los toros más difíciles. O qué decir cuando en el capítulo IV de *El Héroe* Gracián resalta, con su alambicado estilo, el fulgor de la condición heroica: «No brilla tan ufano el casi eterno diamante en medio de los voraces carbunclos como soliza (si así puede decirse un hacer del sol) un augusto corazón en medio de las violencias de un riesgo». ¿Hace otra cosa el que se juega la vida con su traje de luces dentro de un ruedo? Y es necesaria voluntad de hierro y grandeza de ánimo para salir airoso de esa situación heroica. Así lo dice Gracián en el aforismo 11 del *Oráculo*: hay que tener «un espíritu capaz, con ambiciones de infinito» para triunfar en los «teatros de la heroicidad» que depara el mundo. ¿Y hay alguno mejor y más adecuado que una plaza de toros?

Sólo de los enunciados aforísticos con que Gracián encabeza muchos de los aforismos con los que conforma su *Oráculo Manual* podrían deducirse las máximas tradicionales con las que han de regirse los buenos toreros: ese «parar, templar y mandar» que es la base del toreo desde Belmonte, y ese hacerlo todo con lentitud, con naturalidad, sin atropellarse, sin descomponer la figura, pero sin perder nunca la máxima concentración. Gracián aconseja, en efecto, «parar bien y a su tiempo» (af. 155), «saber obligar» (af. 244), «hacer depender» (af. 5), «nunca descomponerse» (af. 52), «nunca apresurarse» (af. 55), «saberse atemperar» (af. 58), pero desde luego también advierte a su lector discreto que «no tenga días de descuido» porque la suerte busca el momento «para coger desapercibido» (af. 264). ¿No guarda todo ello concomitancia asombrosa con las actitudes y los accidentes de la tau-

romaquia? Y, si miramos bien, prácticamente cualquier faceta del toreo reglado, que aún tardaría más de un siglo en aparecer, de la impresión de quedar iluminada *avant la lettre* por las estrategias de actuación que Gracián preconiza en los «héroes» y «discretos» de sus tratados. Bien mirado, eso no es descabellado, ya que buena parte de la obra de Gracián tiene una virtualidad pragmática y pretende enseñarnos un arte de vivir y la tauromaquia es el arte de torear, y la Vida es, en el fondo, una suerte de lidia.

Como puede deducirse del mismo título de su primera obra, un rasgo esencial y definitorio del modelo humano que propone Gracián es el valor sereno, que permite el dominio de las situaciones peligrosas. Esta condición heroica recibe en Gracián los nombres de «entereza», «gallardía» o «señorío», concepto este último que titula uno de los capítulos de *El héroe*, pero que atraviesa todos los tratados gracianos hasta el *Oráculo Manual*: «La mayor perfección de las acciones está afianzada del señorío con que se ejecutan» (af. 45). Aunque es en el cap. II de *El Discreto* donde Gracián se explaya sobre este «señorío», que «realza grandemente todas las humanas acciones, hasta el semblante, que es el trono de la decencia. El mismo andar, que en las huellas suele estamparse el corazón...». Muchas veces se refiere Gracián a esta conformidad entre la exterioridad y la interioridad, que deben expresar la misma disposición en dos planos distintos. «La compostura del hombre es la fachada del alma», dice Gracián en el aforismo 293. ¿No son absolutamente taurinos ese modo de andar y esa «compostura» —de incuestionable naturaleza ética y ascendencia estoica— que atestiguan la serenidad del ánimo en la cara de la fiera?

Pero el modelo humano que diseña Gracián no tiene sólo que ser valiente, sino que también ha de ser sabio, es decir, «discreto» en términos gracianos, pues «saber poco y arriesgarse es voluntario precipicio» (*Oráculo*, af. 271). Se ha de tener, por tanto, conocimiento de aquello

con lo que se va a lidiar (hombres en el caso de Gracián; toros en el de los toreros): «Sepa descifrar un semblante y deletrear el alma en las señales» (*Oráculo*, af. 273), dice el escritor aragonés. No otra cosa dirá Pepe-Hillo un siglo y medio más tarde en el «Suplemento» de su *Tauromaquia*: «Apenas sale el toro del toril debe ser el principal intento del torero penetrarle la intención, pues no todos tienen unas mismas propiedades». En realidad, Gracián preconiza adoptar con las personas las mismas estrategias que los toreros, en sus faenas, adoptan con los toros: darles más o menos distancia, elegir terrenos más abiertos o más cerrados, bajarles más o menos la mano, y estar siempre alerta a sus reacciones y no perderlos nunca de vista... Pero, al igual que los toreros, Gracián no desconoce que las leyes del trato nunca están fijadas y que se requiere una constante improvisación: «dependen las cosas de contingencias, y de muchas», dice en el aforismo 185 del *Oráculo*. Pocos autores más atentos que él a las cambiantes coyunturas, a los variados accidentes de la realidad. Estas premisas son otro de los factores que equiparan los programas de actuación gracianos con el arte de torear, que es básicamente un arte de la improvisación, pues, por mucha experiencia y conocimiento que se tenga, nunca se sabe con anticipación cómo va a reaccionar la fiera que tenemos delante.

Pero, tanto en la figura del torero como en el modelo de actuación graciano, esta eficaz capacidad improvisadora, igual que su entera relación con el mundo, tiene que llevarse a cabo con arte (Gracián a menudo emplea para ello el término «gusto»). Entramos aquí en el terreno de la estética, un aspecto de extraordinaria relevancia en la configuración de los «héroes», «políticos» y «discretos» que nos presenta en sus tratados el escritor aragonés. La forma en que se hacen las cosas es importantísima, como se encarga de precisarnos en el capítulo XXII de *El Discreto* («Del modo y agrado»), porque «sin un buen modo todo se desluce, así como con él todo se adelanta (...)». Tanta diferencia e impor-

tancia puede caber en el cómo». Aunque Gracián reconoce a menudo la inefabilidad de ese cómo, de esa cualidad formal que nos hechiza: «no se puede definir, porque no se sabe en qué consiste». ¿Puede decirse algo distinto del arte del toreo, basado en matices, en detalles, en sutilísimos golpes de duende y hechizo? Sea como fuere, y tal como reza y explica el aforismo 12 del *Oráculo manual* («Naturaleza y Arte»), esa condición estética del héroe, en gran parte congénita e inexplicable, debe aliarse con la técnica aprendida, que Gracián denomina de diversos modos: «industria», «artificio», «empleo»... Pero esa técnica debe ocultarse lo más posible para no matar la elegancia de la naturalidad: «cuanto mejor se hace una cosa —dice Gracián en el af. 123—, se ha de desmentir la industria, porque se vea que se cae de su natural la perfección». Gracián insiste en diversos lugares en que «ese mostrar la perfección al descuido (...) es el más plausible alarde» (af. 277) ¿Y acaso no remite esta demanda a la denodada lucha del torero por alcanzar la máxima naturalidad, pese al tenso esfuerzo que supone la lidia?

Creo que no hace falta añadir más datos ni aducir más ejemplos para demostrar que la concepción de los modelos gracianos y su conceptualización y terminología características —tan representativas, por otro lado, del siglo y el país al que perteneció—, están llenas, por así decirlo, de *torería* y podrían ilustrar todo un tratado de tauromaquia. Lo cual nos indica, por añadidura, que, más que una *influencia* de una realidad cultural sobre un autor, o de un autor concreto sobre una realidad cultural, se trata de una *confluencia* de mentalidades que derivan en su origen de una fuente común. Esa fuente es la España de los Siglos de Oro, y más en concreto la España del Barroco. Porque el Barroco —y esta es la idea que hemos defendido en este artículo— no fue un marco histórico aséptico o neutral para el fenómeno taurino, sino que éste surgió de sus propias entrañas; que en su espíritu, en su mentalidad, en su peculiar idiosincrasia, la España áurea —y más en concreto, la España

del Barroco— fue la madre legítima y necesaria de la tauromaquia, y no sólo —y esto es lo más relevante— de las tauromaquias caballeresca y popular de la época, sino de la tauromaquia a pie que surge en el XVIII, e incluso de la moderna que nace con Belmonte y llega a nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bonilla y San Martín, Adolfo, «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián», en *Revista crítica Hispano-Americana*, Madrid, 1916, T. II nº 1, págs. 121-135.
- Campos Cañizares, José, *El toreo caballeresco en la época de Felipe IV: técnicas y significado socio-cultural*, Universidad de Sevilla, 2007.
- Deleito y Piñuela, José, *También se divierte el pueblo. Recuerdos de hace tres siglos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- Delgado, José (Pepe-Hillo), *Tauromaquia o Arte de torear*, Consejería de Cooperación, Madrid, 1992 (edición facsimilar de la de 1804).
- D'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Tecnos, Madrid, 1993.
- , «Estética y Tauromaquia», Suplemento semanal del diario *Arriba* (6 de junio de 1943).
- García Gibert, Javier, *A la luz del toreo. Tradición hispánica y humanística en la tauromaquia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2018.
- , «El universo 'taurino' de Baltasar Gracián», en *ARTENUEVO, Revista de Estudios Áureos*, nº 10 (2023), pp. 208-227.
- Martínez-Novillo, Álvaro, «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, nº 7, Sevilla, 1998, págs. 41-68.
- Ortega y Gasset, José, *Goya*, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1963, pp. 47-53.
- Santonja, Gonzalo, *Luces sobre una época oscura. El toreo a pie del siglo XVII*, Everest, León, 2010.
- Uhagón, Francisco R. de *La Iglesia y los toros*, Ricardo Fe, Madrid, 1888.