



EL UNIVERSO «TAURINO» DE BALTASAR GRACIÁN

Javier GARCÍA GIBERT
Universidad de Valencia (España)
jgarciaibert@gmail.com

Recibido: 16 de octubre de 2022
Aceptado: 14 de diciembre de 2022
<https://doi.org/10.14603/10I2023>

RESUMEN:

El artículo comienza con una breve contextualización histórica sobre la práctica y la dimensión que la tauromaquia adquirió en la España de Gracián, subrayando las concomitancias profundas entre las formas y valores del Barroco y las que caracterizan el mundo taurino (la tauromaquia a caballo de la época, pero también —lo que es todavía más significativo— la tauromaquia moderna a pie que vendría después). A continuación el artículo se centra en la obra de Gracián señalando y valorando en ella no solo las alusiones taurinas directas, sino también —y sobre todo— las asombrosas afinidades que con la tauromaquia presenta el universo graciano en su terminología y conceptualización características, así como en sus estrategias de actuación social.

PALABRAS CLAVE:

Gracián; Barroco; tauromaquia.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 10 (2023) / ISSN: 2297-2692

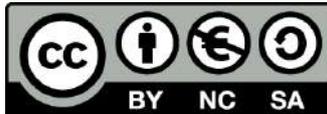
THE 'BULLFIGHTING' UNIVERSE OF BALTASAR GRACIÁN

ABSTRACT:

The article begins with a brief historical contextualization of the practice and dimension that bullfighting acquired in Gracián's Spain, underlining the deep connections between Baroque forms and values and those of the bullfighting world (the bullfighting on horseback of the time buto also — more significantly— the subsequent modern bullfighting on foot). The article then focuses on Gracián's work, pointing out and evaluating not only the direct bullfighting allusions, but, above all, the astonishing affinities of Gracián's univers with bullfighting's terminology, concepts and strategies for social action.

KEYWORDS:

Gracián; Baroque; Bullfighting.



Quisiera hacer un par de advertencias previas acerca de las consideraciones *taurinas* que llevaremos a cabo a lo largo de este artículo¹. La primera es que, en efecto, uno de nuestros propósitos es poner de relieve la asombrosa sintonía que tiene lugar entre la visión taurina y aquella hispánica cosmovisión barroca que ejemplarmente representa Gracián y en la que la tauromaquia, pasados los siglos, sigue hundiendo sus raíces (éticas, estéticas, simbólicas y arquetípicas); pero, por supuesto, no pretendemos sugerir que el escritor aragonés hiciera de intento ni fuera consciente de las concomitancias que aquí señalamos entre su universo mental y el del espectáculo taurino (que en aquella época era, por añadidura, notablemente distinto del actual)². En segundo lugar me gustaría advertir, curándome en salud, de que no ignoro que algunos aspectos y observaciones de las páginas que siguen podrán solo ser calibrados en su dimensión exacta por aquellas personas familiarizadas con el léxico y el espectáculo de la tauromaquia. Y pido por ello excusas de antemano.

Dicho esto, podemos ya entrar en la cuestión, aunque deberíamos hacerlo esbozando una brevísima contextualización histórica. Recordemos que España fue el lugar donde a lo largo de la Edad Media (de ello hay abundantes testimonios textuales y gráficos: pinturas, relieves, esculturas, etc.) los antiguos ritos y cultos *táuricos* mediterráneos se convierten en prácticas *taurinas* y el toro se va erigiendo poco a poco en un animal “cultural”. Ya del primer héroe popular, Rodrigo Díaz de Vivar, se decía en las Crónicas que era un gran alanceador de toros a caballo³ y el mundo referencial taurómico fue impregnando en los siglos siguientes no sólo el imaginario heroico, sino también el espacio simbólico y emocional de los españoles. A finales de la Edad Media todo ello está ya presente en las obras literarias, y por referirnos solo a la última y más grande —*La Celestina*— no es difícil encontrar en ella presencia taurina en referencias, léxico, metáforas y fraseología.

¹ Este artículo es la ampliación de un epígrafe que, con el mismo título, incluí en mi libro *A la luz del toreo. Tradición hispánica y humanística en la tauromaquia* (Biblioteca Nueva, 2018). Tal contexto de partida justifica que el presente artículo, aunque centrado en la obra del escritor aragonés, se afronte, por así decirlo, desde la perspectiva taurina, no desde la perspectiva graciana.

² Casi siempre nos referiremos, por tanto, en nuestros comentarios a la tauromaquia moderna a pie, no a la de la época de Gracián. Lo importante es, en último término, una determinada manera de ver el mundo.

³ Esta circunstancia no aparece en el *Poema* conservado, pero la actitud inequívocamente “torera” del Cid sí está presente en un singular y célebre episodio (vs. 2279-2310) —que carece, a diferencia de otros, de sustentación histórica— en el que el héroe, estando en Valencia, se enfrenta y domina con parsimonia y majeza a un león que se ha escapado de una jaula, con la única protección de un «manto», causando la «maravilla» de todos.

Esta presencia no hará más que incrementarse en los Siglos de Oro⁴, período en el que la tauromaquia va a convertirse, junto con el teatro, en el gran espectáculo de masas de la época, en el cual participan todos los estamentos sociales, aunque el protagonismo máximo lo tengan los nobles, que lidian y se enfrentan al toro sobre sus caballos en festejos vistosos y ritualizados que encandilan a la multitud. En este marco histórico podemos situar un suceso muy significativo para el fortalecimiento de la tauromaquia en España, y para hacer al pueblo español consciente de esa afición; me refiero a la oposición general, con el rey Felipe II a la cabeza, frente las prohibiciones papales de Pío V, que decretó en 1567 una Bula para prohibir los espectáculos taurinos, debido a la elevada mortandad humana que producían⁵ y a sus indefinibles resabios paganizantes. Felipe II alegó en su escrito de respuesta que las corridas de toros eran «una costumbre tan antigua que parece estar en la sangre de los españoles, que no pueden privarse de ella sin gran violencia». Desde el pueblo llano hasta la Universidad más prestigiosa⁶ se apoyó esta resistencia, y la Bula quedó prácticamente en suspenso⁷ durante unos años hasta que por fin, en 1596, el Papa Clemente VIII levantó formalmente todas las prohibiciones.

⁴ Por poco que uno recorra los textos históricos y literarios del período es imposible no encontrarse con el toro, y a menudo asombra la naturalidad y cotidianidad de sus apariciones. Baste como botón de muestra este ejemplo de Teresa de Jesús, tomado del capítulo 3 de sus *Fundaciones*, cuando recuerda la noche en que llegó a Medina del Campo con un grupo de monjas para fundar el primero de sus conventos fuera de Ávila y cómo coincidió con un grupo de toros bravos conducidos por cabestros que iban a ser corridos al día siguiente: «Fue hasta misericordia del Señor [...] no nos topar alguno», apunta la santa. Pero esa misma circunstancia busca Cervantes que le ocurra a Don Quijote al final del capítulo 58 de la Segunda Parte; solo que el hidalgo manchego, desoyendo a los mayores que le piden que se aparte, decide ponerse ante la torada para mostrar su valor y, como es previsible, resulta arrollado y maltrecho por ella.

⁵ Uno de los mayores especialistas en la tauromaquia de este período ha estimado que, en torno al año 1600, el número de víctimas mortales en las funciones taurinas debía de alcanzar una cifra que estaría entre 200 y 300 anuales (Santonja, 2010: 181).

⁶ A lo largo de ese contencioso, en 1586, la Universidad de Salamanca envió a Felipe II un escrito en defensa de la licitud de las corridas, alegando la pericia de los toreadores y ponderando el beneficio de tales ejercicios como preparación militar y acrisolamiento del valor. El escrito venía apoyado por un documento elevado al Rey, escrito y firmado nada menos que por Fray Luis de León y otros tres altos miembros de la comunidad universitaria. Esta toma de postura no debería sorprender demasiado: en la magnífica escalera renacentista de la Universidad salmantina hay esculpido un encierro campero con jinetes y peones conduciendo una torada, y en sus propios Estatutos se consignaba la celebración de corridas de toros para celebrar las investiduras de sus doctores.

⁷ Nunca llegó en realidad a tener plenos efectos. La Corona alegó que la arraigada afición taurina del pueblo español podría provocar que la prohibición generara desórdenes públicos y la prescripción papal se fue infringiendo de diversos modos (algunos muy «jesuíticos», como el que hizo que en Toledo se corrieran vacas bravas en vez de toros para conmemorar en 1571 el nacimiento del príncipe Fernando, hijo mayor de Felipe II).

El caso es que los espectáculos taurinos, tanto en las versiones galantes y aristocráticas urbanas como en las realizaciones ‘populares’ del ámbito rural, llegan a su apogeo en el siglo XVII y recogen mucho del espíritu profundo de esa España fastuosa y teatral, trágica y festiva, amante del juego y de los desafíos, enamorada de la vida y obsesionada por la muerte.⁸ Y resultan sorprendentes las similitudes expresivas y emocionales entre el Barroco y la tauromaquia: la sensorialidad colorista, el sentido ceremonial, el sentimiento del honor, la dramática vivencia de lo efímero... Pero, además de esto, y a un nivel más intrahistórico, los propios símbolos y arquetipos culturales y literarios de la España áurea son el sustento y la raíz de lo que será la futura noción paradigmática de la figura y la idiosincrasia del torero: la locura anacrónica de don Quijote,⁹ la capacidad de supervivencia del pícaro,¹⁰ el afán aventurero y de fama del conquistador de Indias,¹¹ la actitud seductora del Don Juan,¹² el arrebató y arrobó del místico.¹³

⁸ A partir de avisos y noticias de la época, así como novelas, obras de teatro y textos costumbristas, Deleito y Piñuela documentó muy gráficamente cómo se producían y desarrollaban estas corridas en la época de Felipe IV y el enorme entusiasmo que despertaban tanto entre el pueblo como entre la nobleza (Deleito, 1966: 105-159). Con más detalle y de modo más técnico lo ha analizado el arriba mencionado Gonzalo Santonja. Véase también la magnífica monografía exhaustiva de Campos Cañizares (2007).

⁹ No olvidemos que el hidalgo manchego, reviviendo al Cid, decidirá enfrentarse a un león en el capítulo 17 de la Segunda Parte para demostrar su valor, y lo hará a pie, no a caballo, después de meditarlo durante un rato (con lo cual anticipa, podríamos decir, el modelo de la nueva tauromaquia a pie que triunfará en el siglo XVIII). Y, como hemos dicho en la nota 4, Cervantes no se privará de poner en contacto a su protagonista con los inevitables toros hacia el final de la novela.

¹⁰ Recordemos que la novela inaugural del género comienza con el topetazo que su cruel primer amo le propina a Lázaro en los cuernos del toro de piedra del puente salmantino. Una «cornada» de la que se acordará toda la vida y que le hizo despertar «de la simpleza en que, como niño, dormido estaba». La novela picaresca en general será también pródiga en referencias y fraseología taurina y en una de sus obras principales, *Vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, puede encontrarse el más sentido y hermoso encarecimiento taurómico cuando su protagonista, cautivo en Argel, rememora con nostalgia los espectáculos taurinos de la Corte madrileña (Relación Segunda, Descanso Undécimo).

¹¹ Donde los espectáculos taurinos llegaron por cierto muy tempranamente y con gran fuerza, hasta el punto de que muy pronto fueron considerados como algo autóctono (a pesar de que caballos y reses eran animales allí desconocidos y tuvieron que ser importados desde la península). El primer espectáculo taurino documentado tuvo lugar en México en 1526 y a partir de ahí, e igual que en España, todas las fiestas y fastos importantes que se celebraran en tierras americanas se solemnizaban con espectáculos taurinos.

¹² Las concomitancias entre la tauromaquia y el arte de la seducción son de sobra conocidas y tienen múltiples proyecciones, que no podemos ver aquí. Digamos solo que, como el protagonista de *El burlador de Sevilla*, en el que Tirso quiso emblematizar al conquistador de mujeres, el torero se ofrece y se hurta, ‘burlando’ con su engaño las embestidas del toro y escondiéndose, llegado el caso, tras un “burladero”.

¹³ A partir de Belmonte, el lenguaje y la figuración mística empiezan a introducirse en la alta tauromaquia, y llegan para quedarse. La célebre recomendación de Juan Belmonte 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

Por si fuera poco, los valores sociales que entroniza el Barroco español están en la base misma de ese moderno toreo a pie que aparecerá en siglo XVIII: ese desprecio por el sentido pragmático de la burguesía y, en cambio, ese aprecio por los valores de la aristocracia y el pueblo llano. En la España barroca del siglo XVII se produjo, en efecto, una especie de curioso y singularmente hispánico inter-estamentalismo cultural: la aristocracia estimó las formas del arte y la cultura popular y, a su vez, el pueblo asumió principios y modelos aristocratizantes. Y es justamente eso lo que tuvo lugar durante la centuria siguiente en lo que se entiende como el nacimiento de la nueva tauromaquia: el aristócrata dejó de protagonizar el espectáculo taurino, pero siguió colaborando en él decisivamente dedicándose a criar toros de lidia, además de asistir a las corridas como espectador entusiasta; y el torero será ya, por su parte, un hombre del pueblo, que, sin embargo, para ejecutar su desempeño taurino, porta una espada, se viste con prendas lujosas, asume un elevado sentido del honor, recrea un mundo ceremonial, aspira al heroísmo y a la gloria, etc.¹⁴

Lo cierto es que la afición a la tauromaquia del español medio en el siglo XVII era incuestionable, aunque fuera un espectáculo que, por su propia naturaleza extrema y singular, no podía por menos que suscitar polémica. Las letras de la época, como es presumible, dieron cumplido testimonio de ello¹⁵ y los dos grandes poetas

El libro de la vida, cuando afirma que en ellos «parece no anida el alma en el cuerpo». Y, en último término, las complejas y extremadas sensaciones que transmite la santa en el celeberrimo episodio de la *transverberación* (cap. 29) o las que pueden encontrarse en otros textos místicos españoles del Siglo de Oro son asombrosamente parecidas a las que declaran los toreros del último siglo cuando se “rompen” —como se dice— en la cara del toro.

¹⁴Creo que todas estas circunstancias pueden y deben condicionar las teorías y reflexiones exegéticas acerca del origen y la comprensión última de la tauromaquia en España. A veces se ha dicho, a colación de la primera historia de la tauromaquia de Nicolás Fernández de Moratín en 1777 y del primer tratado sobre el asunto de Pepe-Hillo en 1796 (continuado en el siglo XIX por la *Tauromaquia* de Paquiro, que formaliza y configura la corrida de toros moderna), que la Razón arroja su luz y su orden sobre el caos tumultuoso del toreo a pie anterior y que por ello la tauromaquia moderna está en consonancia con la época ilustrada que la vio nacer. Pero creo que hay motivos para entender la eclosión de la moderna tauromaquia mucho más como reacción (en la línea, si se quiere, del motín de Esquilache) que como adhesión a las ideas y la mentalidad ilustrada del XVIII. Tampoco me parece acertada la tesis “romántica”, alentada por los autores europeos de ese período, que se entusiasmaron con el exotismo de las corridas de toros y vieron en el torero a un personaje libre, singular y marginal, a tono con los héroes que ellos glorificaban. Porque para los españoles, obviamente, el torero no era un personaje *exótico*, sino alguien que les remitía a sus raíces más hondas, y el triunfo de la nueva tauromaquia fue más bien algo que venía de atrás, de los Siglos de Oro, y que eclosionó en el Barroco con la máxima potencia y energía creadora.

¹⁵El asunto siempre estuvo en la calle, y así lo atestigua la comedia de Lope de Vega *Los Vargas de Castilla* donde, en el curso de una conversación cotidiana, encontramos a dos personajes discutiendo sobre la bárbara costumbre o el maravilloso regocijo de la fiesta de los toros. Y la polémica taurina puede aparecer incluso en

del período barroco –Góngora¹⁶ y Quevedo¹⁷– ofrecieron también en este asunto, como en tantos otros, notables discrepancias. Pero por doquier encontramos expresiones fidedignas de lo que, a nivel general, representaba la tauromaquia en España a esas alturas del siglo XVII. Cristóbal Lozano, el prolífico autor de historias, leyendas y novelas, nos dice a propósito de los espectáculos taurinos en su crónica *Los reyes nuevos de Toledo* que «no habiéndolos se hace cuenta de que no hay fiesta» (algo que aún hoy podemos decir, pasados cuatro siglos, de muchos lugares de España). Y en la voz “toro” Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611, constata simple y llanamente, como cosa sabida, que «los españoles son apasionados por el correr de los toros». Bastaría, en fin, para tomar el

marcos formales de discusión. Así, por ejemplo, en el Undécimo de los *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* (1614) de Francisco Núñez de Velasco, que gira en torno al viejo tópico de las armas y las letras, participan cuatro interlocutores y, en un largo debate de varias páginas, dos de ellos (Marcial y Astrogenio) preconizan la prohibición de que se corran toros –cosa «tan profana y tan peligrosa»– y otros dos (Ortensio y el Doctor) los defienden con entusiasmo, alegando, por añadidura, que ellos representan el criterio de la mayoría.

¹⁶ Góngora era un taurino empedernido. Es bien conocida la reconvencción escrita que, al socaire de las renovadas prohibiciones papales en 1586, el obispo don Francisco Pacheco le hizo al poeta cordobés cuando era racionero de la catedral de Córdoba, a sus 27 años. Entre otras cosas, el obispo le reprocha que «ha concurrido a fiestas de toros en la Plaza de la corredera, contra lo terminantemente ordenado a los clérigos por motu proprio de Su Santidad». La respuesta de Góngora a los cargos que le imputan está repleta de ironía y buen humor y en el caso concreto a que nos referimos afirma que «si vi los toros que hubo en la Corredera [...] fue por saber [que] iban a ellos personas de más años y más órdenes que yo, y que tendrán más obligación de temer y de entender mejor los motu propios de su Santidad». Y, como no podía ser menos, el estro poético del cordobés recaló más de una vez sobre el espectáculo taurino, a veces con enorme brillantez, como en este soneto de 1603, ponderando 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».

¹⁷ La actitud denigratoria de Quevedo no carece, con todo, de ambigüedad. Es verdad que en *Cartas del caballero de la Tenaza* afirma respecto a las fiestas de toros: «Dala al diablo, que es fiesta de gentiles y todo es ver morir hombres», con lo que parece adherirse a las razones que en el siglo anterior habían aducido las bulas papales antitaurinas; y que en la célebre *Epístola satírica y censoria* viene a decir que los mozos hispanos debieran gastar sus caballos y energías en prácticas más útiles, como la guerra: «Ejercite sus fuerzas el mancebo / en frentes de escuadrones», no en frentes de brutos. (vs. 151-2). Sin embargo, a veces, al describir festejos taurinos, parece verse arrastrado por la belleza y la emoción del espectáculo y habla de «bizarras cuchilladas», «valentísimos toreadores», etc. Algo de eso ocurre, por ejemplo, cuando canta con ojo entendido el esplendor de las fiestas de toros que solemnizaron la llegada a Madrid del Príncipe de Gales en 1623. En fin, como viene a decir con acierto Ignacio Arellano, en los múltiples lugares donde Quevedo se refiere a ello, su criterio sobre los juegos de toros y cañas no puede definirse como taxativamente denigratorio, sino que depende mucho del contexto serio o jocoso, festivo o moralizante en el que aparezca (Arellano, 2020: 165).

pulso a la presencia taurina en la literatura de la época con hacer un repaso a la obra dramática de Lope de Vega, que es trasunto y espejo, como ningún otro, de la sociedad de su tiempo. Bien evidente es esa presencia en obras tan célebres como *Peribáñez* o *El caballero de Olmedo*, pero también se da en otras menos conocidas¹⁸ y se mantiene con brillo y pujanza hasta la última obra maestra de su madurez: *La Dorotea*.¹⁹

*

Pero centrémonos ya en la figura de Baltasar Gracián. Nada sabemos de sus primeros contactos con la tauromaquia de la época, aunque es muy probable que pudiera haber visto corridas de toros desde jovencito en las poblaciones de Calatayud y Zaragoza, y también es presumible que un hombre curioso y avisado como él estuviera al tanto del acontecer taurino de la España de su tiempo; 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 1655²⁰.

En cuanto a su obra, lo primero que podemos decir es que no faltan –como en ningún escritor de la época– referencias taurinas, desde las más obvias y tópicas hasta las que pueden pasar más desapercibidas. Un ejemplo de entre las primeras

¹⁸ Por mencionar unas cuantas: *El domine Lucas*, *Más mal hay en la Aldegüela*, *La burgalesa de Lerma*, *La competencia en los nobles*, *El Marqués de las Navas*, *Al pasar del arroyo...* (cfr. Martínez-Novillo, 1998: 41-68). A lo largo de ellas 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.

¹⁹ El campo semántico de lo taurino puntea, en efecto, sabrosamente algunos momentos del diálogo en el curso de la obra: los hombres –dice, por ejemplo, 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).

²⁰ He aquí un fragmento: «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. Aora 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 Bonilla, 1916: 132).

sería aquella de *El criticón* (III, 4, pág. 631²¹) en la que dice, refiriéndose al hombre casado, que «basta que todos le miren como al toro» (aludiendo a sus cuernos) para que caiga sobre él la deshonra de cornudo. Y un ejemplo de entre las segundas sería la que encontramos en el aforismo 145 del *Oráculo Manual* cuando dice que el malicioso «arroja varillas para hallarles el sentimiento a sus enemigos», aludiendo a una de las suertes que entonces se practicaba en el toreo a caballo²².

Pero el toro y el toreo le sirven también a Baltasar Gracián —y ello es muy previsible— para ponderar los peligros de la vida y de la gente, como cuando por ejemplo afirma Critilo que hay personas que «tienen una mala intención más torcida que los cuernos de un toro y que hiere más a ciegas» (*El Criticón* I, 4, pág. 102). O para significar maneras de proceder, que didácticamente se complace en explicar acudiendo a ese mundo taurino que él y sus lectores tan bien conocían: así, cuando se dice que en ocasiones es aconsejable que el discreto «mire desde la talanquera [= barrera] de su cordura los toros de la necesidad ajena» (*Discreto* XIV), o cuando afirma que a veces es necesario no exponerse demasiado a los ojos de otros y no parecer «muy placeado» (término taurino muy común para referirse a la res —o al lidiador— que ha corrido por diversas plazas), o cuando establece en el aforismo 83 del *Oráculo Manual* que hay que «echar la capa al toro de la envidia» para eludir las embestidas de los resentidos...

Sin embargo, aún más relevantes que estas y otras expresas menciones taurinas nos parece el hecho de que las paradigmáticas y bien conocidas señas de identidad graciana en el ámbito de la terminología (“lance”, “entereza”, “bizarría”, “lucimiento”, “aplauzo”...), de la conceptualización o de la estrategia de actuación social parezcan vincularse con absoluta inmediatez y naturalidad al universo y la práctica de la tauromaquia, lo que hace que muchos fragmentos gracianos suenen extraordinariamente familiares a un aficionado al arte de Cúchares. Veamos un ejemplo. En un momento de *El Discreto* (XV) Gracián pondera de una persona «el señorío que ostentaba en los casos más desesperados, el despejo con que ejecutaba, el desahogo con que procedía, la prontitud con que acertaba: donde otros encogían

²¹ La paginación de la novela graciana corresponderá siempre a la edición de Santos Alonso en Cátedra, Madrid, 1984.

²² Las diversas suertes —y las diversas armas para el enfrentamiento con el toro— se explicaban en los tratados ecuestres de la época. Así, uno de los más conocidos, del año 1643, *Exercicios de la gineta* de Gregorio de Tapia y Salcedo, dedica una buena parte al toreo a caballo y distingue, en sucesivos capítulos, el toreo de lanza, rejón, vara larga, espada y varilla. Hay edición facsimil de la obra por Vicent García Editores S.A., Valencia, 2007. También existe versión digital en la Biblioteca Virtual de Polígrafos. Sobre la “suerte de la varilla” para adornarse y calibrar al toro, véase también Campos Cañizares (2007: 503-4).

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 describe el proceder de una figura del toreo, plena de saber y recursos aun con los toros más difíciles.

Y es que la concepción de los modelos gracianos está llena, por así decirlo, de *torería* y podría ilustrar todo un tratado de tauromaquia, y no solo de la tauromaquia a caballo de la época, sino sobre todo, y ahí está lo asombroso, de esa tauromaquia moderna del toreo a pie que nace en el siglo XVIII y que perdura con notable evolución hasta hoy mismo. Lo cual nos indica, por añadidura, que, más que una influencia, es una *confluencia* de mentalidades que derivan en su origen de un hontanar común.

Sólo de los enunciados aforísticos del *Oráculo* podrían deducirse las máximas con las que tradicionalmente se rigen los buenos toreros: ese “parar, mandar y templar”²³ al toro, 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). Y hasta los quiebros, recortes y desplantes del torero tienen ajustada réplica en los aforismos del *Oráculo*: ese «saber jugar del desprecio» del 205 (existe, de hecho, un pase llamado “del desprecio”, en el que el torero afecta *despreciar*, no desde luego al toro, sino la dificultad y el riesgo de la lidia), esa afirmación del aforismo 13 de que el sagaz «nunca obra lo que indica» (de hecho se habla de “desengañar” al toro cuando se consigue cambiar su comportamiento mediante los recursos de la lidia), ese «apuntar para deslumbrar», o ese «amagar al aire con destreza» del aforismo 277, donde parece que estamos viendo remates y adornos taurinos (kikirikís, abaniqueos, trincherillas, pases de la firma...).

Pero esta afinidad asombrosa entre el pensamiento graciano y la tauromaquia no debe tampoco extrañarnos demasiado, porque tanto el “arte de vivir” que preconiza Gracián como el arte taurino son reflexiones paralelas diseñadas para lidiar estratégicamente con los peligros y avatares reales de la existencia²⁴. Lo que Gracián

²³ Esa es la tríada paradigmática del toreo desde Juan Belmonte, algo, por cierto, que este torero asumió como regla a lo largo de su vida, hasta la muerte inferida por su propia mano.

²⁴ Seguramente esta virtualidad simbólica de la tauromaquia en relación a los avatares de la vida humana y nuestra relación con los demás es lo que explica que el aporte lingüístico de la tauromaquia al idioma español

nos enseña es un arte pragmático, no especulativo, y sometido a las circunstancias infinitas y cambiantes de nuestra vida, exactamente igual que lo es la tauromaquia, un arte que ha de adecuarse a cada singular y distinto toro. No hay aquí reglas dogmáticas ni preceptos cerrados, porque no puede haberlos. El primer tratado taurino de la historia, el de Pepe-Hillo en 1796²⁵, acaba diciendo que el arte taurómico no tiene fin y que no sería tan apasionante «si no tuviera esa cualidad brillante de infinito». Gracián podría en fondo y forma haber sido el autor de esta última frase.

Lo que resulta, en cualquier caso, imprescindible es que la disposición del ser humano que pretenda enfrentarse exitosamente a la lidia con el toro o a la lidia con la vida tiene que ser valiente y decidida. Y Gracián, en efecto, desde su primera obra, *El Héroe*, presenta sus modelos a la luz del heroísmo y de la singularidad («¡Qué singular te deseo!», empieza por decirle en el Prólogo al lector de la obra), y preconiza ejemplos singulares de actuación intrépida que puedan ser dignos de admiración y capaces de tener una proyección simbólica. ¿Y no tiene todo ello consideración modélica en la figura del torero? En un lugar de *El Héroe* ('primor' IV) se nos dice, por ejemplo, que «no brilla tan ufano el casi eterno diamante [...] como un augusto corazón en medio de las violencias de un riesgo». ¿Hace otra cosa el que se juega la vida delante de una fiera, ataviado (desde el siglo XIX) con un traje de luces? Y ese héroe singular que va construyendo Gracián a lo largo de sus tratados ha de mostrar en todo momento grandeza de ánimo e intenciones y abrigar la voluntad de ser protagonista –tener, como dice el jesuita aragonés, «ambiciones de infinito» (*Discreto*, VII)– para triunfar en los «teatros de la heroicidad» (af. 11 del *Oráculo*) que le depara el mundo – ¿hay alguno más indicado que una plaza de toros?– y ha de intentar llegar «al cénit de la celebridad» alcanzando «excelencia de primero» (*Héroe*, VII). Porque la competencia con los rivales para destacar sobre ellos –tan paradigmática tradicionalmente entre los toreros– supone una positiva acción emuladora: «no hay cosa que así solicite ambiciones en el ánimo como el

—en léxico, en metaforización, en fraseología— sea verdaderamente tan excepcional y no haya sido igualado, ni de lejos, por ningún otro ámbito o actividad social o profesional. Remito en este punto a mis comentarios en *A la luz del toreo* (ed. cit. en la nota 1, págs 98-100).

²⁵ José Delgado Guerra, más conocido por Pepe-Hillo, fue junto a Costillares y Pedro Romero la primera gran figura de la tauromaquia a pie y fue también autor de un célebre *Tratado* sobre la materia. Murió en Madrid en 1801 al entrar a matar a un toro, una escena que fue pintada –y seguramente presenciada– por Francisco de Goya.

clarín de la fama ajena», dirá Gracián en el aforismo 75 del *Oráculo*, empleando, por cierto, una metáfora que resulta muy taurina²⁶.

Y, efectivamente, el primer rasgo que se asigna al “héroe” es el de un valor sereno, majestuoso, que permita el dominio de las situaciones peligrosas. No estaría de más recordar aquí que el valor –*andreía*– tiene desde la antigua tradición filosófica una naturaleza ética: es, de hecho, la primera virtud que estudia Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, y ello es comprensible, porque sin ella es imposible actuar con libertad, con honradez, sin servilismo, sin hipocresía²⁷. Esta condición heroica recibe en Gracián los términos de «entereza», «gallardía», «señorío»... Este último término, que titula uno de los capítulos de *El Héroe* pero que atraviesa todos los tratados del escritor aragonés hasta el *Oráculo Manual*, se empleará después para los héroes taurinos desde muy temprana época; decía, por ejemplo, Nicolás Fernández de Moratín en el poema que le dedicó (bajo la forma de una oda pindárica) al gran torero dieciochesco Pedro Romero: «Va ufano al espantoso desafío, / ¡con cuánto señorío!». Gracián insiste en el ‘realce’ II de *El Discreto* en que este señorío proporciona un empaque y un dominio que se refleja en la apariencia exterior: «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...». En esa biblia taurina que es el Cossío²⁸ hay frases muy similares que parecen sacadas de un tratado de Gracián, como estas que valoran la calidad estética de cada lance: «La gallardía, el componer la figura, la soltura y elegancia de movimientos, el desplante a tiempo, son cualidades que gradúan el mérito de la suerte²⁹...» (Cossío, 2000: I, 836).

²⁶ Como se sabe, los toques de clarín desempeñan un papel importante en una corrida de toros, pues indican la salida de la res y los cambios de tercio dentro de la lidia (así como los ‘avisos’ preceptivos si se alarga en exceso la faena).

²⁷ Para Aristóteles la *andreía* emerge especialmente «cuando se siente de cerca lo que puede causar nuestra destrucción», y se evidencia de modo emblemático en «la manera en que se afronta el miedo [*phobos*] a la muerte». Estamos, pues, en el terreno propio de la tauromaquia, y por eso el importante tratado *Arte de torear* (1836) de Francisco Montes “Paquiro” comienza consignando, precisamente, que la primera de las cualidades que debe ostentar el torero es «el valor», concebido por cierto al modo aristotélico como la virtud que evita los dos extremos de la «temeridad» y la «cobardía».

²⁸ Nos referimos, claro está, a la monumental y canónica enciclopedia taurina *Los toros. Tratado técnico e histórico*, un proyecto dirigido por José María de Cossío, a iniciativa de Ortega y Gasset, y que fue publicado por primera vez en 1943 por Espasa-Calpe. Cossío, como se sabe, fue además un estimable erudito y un gran conocedor del Siglo de Oro, y a él se debe, por cierto, un conocido artículo sobre el escritor aragonés, «Gracián, crítico literario», que es un finísimo examen de la *Agudeza y arte de ingenio* donde se analiza y demuestra el eclecticismo crítico graciano.

²⁹ Recordemos que en tauromaquia se denomina “suerte” a cada uno de los lances de la lidia taurina.

Como vemos, tanto en el torero como en el héroe graciano no sólo el valor es lo que cuenta. Hay además otros factores, igualmente importantes. De hecho, tanto en el modelo taurino que despliega el Cossío (y cualquier reflexión sobre la tauromaquia moderna) como en los modelos sociales que ofrece Gracián concurren tres esferas distintas de modo paralelo, que podrían enunciarse respectivamente así: el valor, la técnica y el arte en el desempeño taurino; el ámbito ético, el sapiencial y el estético en los prototipos diseñados por el jesuita aragonés.

Porque, en efecto, además del valor, que es, como señalamos, torcedor y argamasa del sujeto moral, tiene que asistirle una sabiduría, una inteligencia, pues «saber poco y arriesgarse es voluntario precipicio», como dice Gracián en el aforismo 271 del *Oráculo*, o como le diría cualquier taurino a cualquier valiente que quisiera ponerse delante de la fiera. Se ha de tener conocimiento suficiente de aquello con lo que uno 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», dice el escritor aragonés (*Oráculo*, af. 273). No otra cosa dirá Pepe-Hillo un siglo más tarde en su mencionada *Tauromaquia*: «Apenas sale el toro del toril debe ser el principal intento del torero penetrarle la intención, pues no todos tienen unas mismas propiedades» (Delgado: 98-99). Se refiere el torero y tratadista a su condición noble o resabiada, al cariz de sus embestidas, a las señales que manifiesta (si escarba, si culebrea, si se para mucho, si inclina las orejas...) y a lo que en el lenguaje taurino se ha dado en denominar “querencias”, para estudiarlas bien y jugar con ellas³⁰. ¿Pero no está acaso reconocida la importancia de conocer las querencias humanas en ese aforismo 26 del *Oráculo* en el que se reclama «saber por dónde se le ha de entrar a cada uno», conociendo de cada prójimo «su eficaz impulso, que es como tener la llave del querer ajeno»³¹? En realidad, las estrategias que Gracián preconiza para

³⁰ La “querencia” es un concepto importantísimo para la lidia del toro. «Se llama así –dice J. Sánchez de Neira en su obra *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*, de 1879- al sitio de la plaza en que el toro gusta estar con preferencia y a donde va a parar después de cualquier suerte». Explica a continuación que hay querencias «naturales» (como las puertas de los chiqueros) y «accidentales» y que es preciso conocerlas bien, porque es peligroso torear a un toro muy «querenciado», aunque también se pueden «ejecutar suertes lucidísimas» siempre que el torero aproveche a su favor esa circunstancia (Sánchez de Neira, T. II: 491-2)

³¹ Me permito transcribir el aforismo entero, que es una verdadera joya estilística, conceptual y pragmática de Baltasar Gracián: «Hallarle su torcedor a cada uno. Es el arte de mover voluntades; más consiste en destreza que en resolución: un saber por dónde se le ha de entrar a cada uno. No hay voluntad sin especial afición, y diferentes según la variedad de los gustos. Todos son ídoltras: unos de la estimación, otros del interés y los más del deleite. La maña está en conocer esos ídolos para el motivar, conociéndole a cada uno su eficaz impulso: es como tener la llave del querer ajeno. Hase de ir al primer móvil, que no siempre es el supremo, las más veces es el ínfimo, porque son más en el mundo los desordenados que los subordinados. Hásele de prevenir el genio

dominar e influir sobre las personas –cada una de ellas con sus rasgos y pasiones específicas- podrían guardar un estrecho paralelo con las que los toreros emplean en su lidia para sacarle el máximo partido a cada toro: darles más o menos distancia, elegir terrenos más abiertos o más cerrados, bajarles más o menos la mano, torearle por uno u otro pitón... y estar alerta, por descontado, a cada una de las reacciones y estímulos del animal.

Pero, igual que los toreros en su labor de lidia, Gracián no ignoraba que las reglas que rigen el trato entre humanos pueden ser cambiantes y requieren de ajuste e improvisación, y que, como afirma en el aforismo 185 del *Oráculo*, «dependen las cosas de contingencias, y de muchas». Como es bien sabido, pocos autores más convencidos que él de la importancia estratégica que tiene el conocimiento de las circunstancias, las ocasiones, las coyunturas, para el buen desempeño social de la vida humana. Y este presupuesto es otro de los factores que equipara los programas de actuación gracianos con el arte de torear, pues por mucho saber y experiencia que tenga un torero nunca conoce con anticipación cómo va a reaccionar la fiera que tiene delante, ni cómo van a influir en la lidia las circunstancias exteriores: no sólo la condición específica del animal, sino también su propio estado de ánimo, la fuerza y dirección del viento, las reacciones del público, etc. Su labor de torero ha de consistir, precisamente, en tomarlas en cuenta y, ajustándose a ellas, tratar de obtener el mejor resultado.

Así, toda una serie de cualidades, que Gracián resalta y preconiza para los ‘héroes’, ‘políticos’ y ‘discretos’ que presenta en sus tratados, parten de considerar este circunstancialismo y son desde luego perfectamente aplicables al desempeño taurino. También los toreros han de «tener buenos repentes», que es el título de ese ‘realce’ XV de *El Discreto*, donde leemos, por ejemplo, que en muchas acciones de riesgo y empaque «no se pueden llevar allí estudiadas las contingencias ni prevenidos los acasos; hase de obrar a la ocasión». Por lo tanto, dice Gracián, hay que tener en este contexto «una perspicacia prodigiosa» que permita –dice– «la facilidad del concebir donde no hay lugar para discurrir y la felicidad del ofrecerse donde no hubo tiempo para pensarse; ayúdase del señorío contra el ahogo y del despejo contra la turbación, y con esto, muy señora la prontitud de la dificultad y de sí misma,

primero, tocarle el verbo después, cargar con la afición, que infaliblemente dará mate al albedrío». Para un comentario más detenido de este aforismo y sus implicaciones, véase García Gibert, 2002: 147-150.

no llega, ve y vence, sino que vence, y después ve y llega». ¿No estamos aquí contemplando al torero que, gracias a su capacidad de improvisación, resuelve con perspicaz instinto las numerosas e imprevistas dificultades que le plantea la lidia?

Pero Gracián tiene muy claro que estas cualidades heroicas y discretas de los modelos humanos y sociales que nos está describiendo no servirían para mucho – o no tendrían el adecuado eco– si no les acompañaran otras, tan importantes como difícilmente explicables, que las hicieran seductoras y perceptibles para los demás. Se trata de unas dotes a las que él alude en diversos capítulos (XII a XV de *El Héroe*) y de diversos modos: «gracia de las gentes», «despejo», «natural imperio», «simpatía sublime»... Son misteriosas e innatas condiciones de algunos individuos que sirven de «imán de las voluntades», porque Gracián sabe muy bien que «poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad».

Pues bien, todas estas cualidades son atendidísimas en el ámbito taurino y caen bajo el concepto -hoy en día muy utilizado- de *transmisión* (un término aplicable tanto al toro como al torero). Decía al respecto José Sánchez de Neira en su ya mencionado tratado *El toreo* (1879), a propósito del antiguo diestro Curro Guillén, que en sus acciones, en sus gestos o en sus movimientos ciertos toreros parecen tener un mágico e inexplicable ascendente sobre los aficionados. Y añadía que en esto no cabía apelar a ninguna voluntaria arbitrariedad del público, porque «estas simpatías se adquieren inconscientemente y *se transmiten* del mismo modo» (Sánchez, T.I: 255, cursiva nuestra). Sánchez de Neira parece aquí referirse a cualidades similares a las que Gracián aludía con el término «despejo». Véase cómo lo define en el capítulo (o ‘primor’) XIII de *El Héroe* el autor aragonés: «El despejo, alma de toda prenda, vida de toda perfección, gallardía de las acciones, gracia de las palabras y hechizo de todo buen gusto [...] es un realce de los mismos realces y es una belleza formal. Las demás prendas adornan la naturaleza, pero el despejo realza las mismas prendas». Y añade un poco más abajo: «Sin él la menor ejecución es muerta, la mayor perfección, desabrida».

Como puede advertirse, estamos aquí introduciéndonos ya en el terreno de la estética, es decir en ‘el modo’ en el que se hacen las cosas, que tanto para el torero como para Gracián es importantísimo. A esto le dedica explícitamente el realce XXII de *El Discreto*, donde se dice que «sin un buen modo todo se desluce, así como con él todo se adelanta». «Tanta diferencia e importancia puede haber en el cómo», añade Gracián. Aunque se apresura a reconocer expresamente la infabilidad de ese cómo, de esa cualidad formal que nos hechiza, que «no se puede definir, porque no

se sabe en qué consiste». Infinitas veces se ha dicho eso mismo del toreo, y de aquellos mágicos instantes en los que una chispa inexplicable surge de la danza entre toro y torero y prende en el ánimo del espectador (Morante de la Puebla sería tal vez hoy en día el paradigma del diestro que genera esa chispa). Ese trance estético y emocional suele designarse con palabras como “gracia”, “pellizco” o “duende”. Sobre este duende escribió, por cierto, Federico García Lorca un breve y magnífico ensayo titulado *Teoría y juego del duende* donde hablaba de esa súbita y misteriosa emoción estética, desbordante y sublime (y también ‘trágica’, porque la sentimos vecina a la muerte), que nos atrapa a veces en ciertas artes, pero que él consideraba que comparecía en el flamenco y en el toreo de un modo especial y privilegiado³².

Sea como fuere, y tal como reza y explica ese conocido aforismo 12 del *Oráculo manual*, cuyo enunciado es «Naturaleza y Arte», la condición estética del héroe, en gran parte congénita e inexplicable, debe aliarse con la técnica aprendida. Sin embargo, esa técnica debe ocultarse lo más posible para no matar la elegancia y el crédito de la naturalidad: «cuanto mejor se hace una cosa –explica Gracián en otro aforismo, el 123– se ha de desmentir la industria, porque se vea que se cae de su natural la perfección». Como se ha repetido infinidad de veces en la historia reciente de la tauromaquia, no es otra la pretensión del torero, cuya denodada lucha es alcanzar siempre la máxima naturalidad, ocultando el tenso esfuerzo que supone su danza con la fiera. Ese es, en último término, el máximo logro del arte taurino (y para adquirir esa difícil facilidad es por lo que los toreros se ejercitan permanentemente practicando en soledad con capotes y muletas lo que se denomina “toreo de

³² El ensayito de García Lorca fue originalmente una conferencia pronunciada en Buenos Aires en 1933. En él desarrolla una hipótesis romántica –pero también mística y de raigambre hispánica– según la cual en ciertas ocasiones la emoción estética, saliendo como un duende desde dentro del artista hacia sus receptores, produce una suerte de éxtasis transfigurador nacido de la entrega y vocación del ejecutante, aunque no esté sujeto a la técnica, ni siquiera dependa de sus facultades naturales. Ese «duende» inefable tiene, según su teorizador, raigambre andaluza y alcanza su máxima expresión en el flamenco y en la tauromaquia, aunque también puede comparecer en otras artes. Se nos ocurre ahora aducir un ejemplo de la propia arte poética (aunque en este caso, inevitablemente, el duende no actúa en vivo, sino que «duerme» hasta que el lector lo despierta, igual que las «notas» del arpa becqueriana). Garcilaso en su *Égloga III* describe la imagen de una bella ninfa muerta junto a un río con este símil claro y puro: «cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la yerba verde» (vs. 231-2). Dámaso Alonso, que analiza el poema en su libro *Poesía española*, se arrebata al llegar a estos versos y entra en trance durante unos párrafos: «¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirven para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio...», etc. (Alonso, 1976: 104). Eso es, creo, ni más ni menos, un ejemplo de “duende” poético servido por el maestro Garcilaso y experimentado por un fino receptor (y confío en que al maestro Dámaso, tan taurino como toda su generación, no le incomodaría demasiado el ejemplo).

salón”). Pero salta a la vista que esta actitud corresponde a un gesto estético y cultural que Gracián tuvo muy presente y que se identifica de inmediato con la noción renacentista de *sprezzatura*, esa que Baltasar de Castiglione atribuyó como rasgo característico en el proceder del ‘perfecto cortesano’: un espontáneo desenfado, una graciosa y aparente negligencia, una elegante y no afectada naturalidad³³.

A decir verdad, tanto en el héroe graciano como en el taurino el artificio de la estética y la verdad sustancial de lo que se hace han de ir siempre de la mano. Y esta sería la lección profunda de ambas artes (la de vivir —a la que se refiere Gracián— y la de lidiar a una res brava): que la exterioridad y la interioridad deben alimentarse mutuamente hasta llegar a ser la misma cosa en dos planos distintos. «La compostura del hombre es la fachada del alma», dice Gracián en el aforismo 293 del *Oráculo*. También es noción totalmente taurina esa «compostura» que persigue demostrar la serenidad del ánimo en la cara de la fiera. ¿Y cómo ignorar la raigambre inequívocamente estoica de ese desafío? Donde menos lo pensamos aparece esa figuración estoica en la España del Siglo de Oro, y eso se produce incluso cuando a veces la nobleza de los gestos y las actitudes parezca quedar empañada por un supuesto marco ridiculizador; así la entereza con la que el delirante Don Quijote sufre los múltiples reveses, o la gravedad con la que, en el Tratado III del *Lazarillo*, el vano escudero sale de su casa, tras haber dormido en un duro jergón y no haber comido en varios días, «con paso sosegado y el cuerpo derecho», «echando el cabo de la capa sobre el hombro» y subiendo «calle arriba con tan gentil semblante y continente que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al Conde de Arcos». ¿No estamos viendo aquí a un torero haciendo el paseíllo?

Es bien sabida la importancia que el estoicismo —de la mano de Séneca— adquirió en España a partir del siglo XV y cómo fue incrementándose todavía más en los Siglos de Oro, teniendo en Baltasar Gracián a uno de sus referentes más sólidos, brillantes e imaginativos³⁴. El pensamiento estoico, como doctrina clásica que

³³ He aquí las palabras del humanista italiano: «e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia» (*Il Cortegiano*, I, XXVI).

³⁴ La influencia en España del pensamiento de Séneca tomó un gran impulso con el humanismo renacentista y culminó en el siglo XVII, teniendo en Baltasar Gracián a uno de sus referentes más significativos. (Para todo esto: Blüher, 1983). El estoicismo constituyó una propedéutica fortalecedora en los tiempos de crisis del siglo XVII, troquelada a menudo por la noción barroca del “desengaño”. El cuerdo «siempre ha de esperar lo peor para tomar con ecuanimidad lo que viniere», dice Gracián expresivamente en el aforismo 194 de su *Oráculo manual*.

abandonaba toda especulación teórica y se centraba en una sabiduría que ya no se validaba en el marco cívico y colectivo de la *polis*, sino en el ámbito pragmático individual, era desde luego el instrumento ideal para los fines que se proponía en sus tratados el jesuita aragonés. Pero no existe tampoco, dentro de la tradición cultural, una doctrina más perfilada ni que más convenga al ejercicio de la tauromaquia, un arte que se basa en lo que el estoicismo procura: el acrisolamiento de la personalidad, la defensa del poder de la voluntad, la presencia de ánimo, el valor de la disciplina, la resistencia al dolor, la superación de los miedos, y entre ellos la muerte, como el más importante³⁵.

No en vano el hispano-romano Séneca aplicaba al sabio repetidamente las metáforas de “soldado” y de “gladiador”, y no en vano muchas figuras emblemáticas del toreo han sido entendidas e identificadas bajo el marchamo del estoicismo: la serena inmovilidad de Juan Belmonte en la cara del toro, que inaugura la tauromaquia moderna, la verticalidad y el hieratismo regio de Manolete (paisano de Séneca), o la determinación heroica de no retroceder un paso de José Tomás, han marcado tres épocas distintas en la historia del toreo, y los tres matadores, rebasando el específico marco del mundo taurino, han representado, para la sociedad entera, una manera estoica de enfrentarse al toro y a la vida. Pero nadie ignora que eso es consecuencia de un trabajo previo de autoexigencia, de autocontrol, de autoconocimiento, en el que Séneca fundamentaba toda su doctrina: «Examínate y escrútate en todas tus facetas», decía en sus *Epístolas a Lucilio* (XVI), como expediente de sabiduría y fuente de acción eficaz sobre el mundo. Gracián lo sabía, igual que un torero: «Sea uno primero señor de sí, y lo será después de los otros», decía el jesuita aragonés en el aforismo 55 del *Oráculo*; «Hasta que uno no manda en uno, no se puede mandar en el toro», decía el mítico Rafael *El Gallo*³⁶.

Porque esa compostura estoica de la que hablábamos antes es, por así decirlo, la cara visible de una entera *paideia* que son muchas cosas, muchos trabajos –interiores y exteriores, de pensamiento y de acción– y que afecta a todos los aspectos de

³⁵ Bien lo han sabido desde siempre las Escuelas de Tauromaquia, que han tenido claro en sus programas formativos que, a la vez que la técnica y la historia del toreo, han de transmitir a sus jovencísimos alumnos una filosofía de vida basada en los presupuestos endurecedores del estoicismo: el esfuerzo, el sacrificio, el sentido de la responsabilidad, la fe en uno mismo; y la persuasión, en definitiva, de que el arte taurómico ha de producirse siempre desde algún tipo de excelencia ética (*areté*, decían los antiguos).

³⁶ Tomás Borrás, en su artículo «El Gallo» (ABC de Sevilla, 18 de Octubre de 1957, pág 7). Y por propia experiencia decía esa sentencia –que se ha hecho proverbial– Rafael el Gallo, pues este singular torero alternaba en sus faenas, como ningún otro, extremos de control y de falta de control, y era tan célebre por sus genialidades artísticas en la cara del toro como por sus célebres *espantás*, en las que huía despavorido del cornúpeto.

la trama de la vida. En el 'realce' XVI del *El Discreto* Gracián lo expresaba de esta manera: «el decir con juicio; el obrar, con decoro; las costumbres, graves; las acciones, heroicas», para luego ponderar la dignidad de su modelo ideal de discreto: «aquel nunca rozarse, el conservar la flor del respeto, y, como en la funda de su fondo, la estimación». A uno le viene a la cabeza esa expresión tan taurina de *vivir en torero*, que se aplica con orgullo a la existencia austera, discreta, esforzada de estos profesionales (al menos los mejores y más representativos) que deciden entregar su vida al tradicional ejercicio de la tauromaquia.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1976 (2ª reimpr.).
- ARELLANO, Ignacio, «Toros y cañas en la poesía de Quevedo. Entre burlas y veras», *eHumanista*, 45, 2020, págs. 51-66.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, (en especial el capítulo «Gracián y la recepción de Séneca en la literatura moralista», págs. 487-586).
- 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*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección Tauromaquias, 2007.
- COSSÍO, José María, *Los toros. Tratado técnico e histórico* (2 vols.), Madrid, Espasa (8ª ed. aumentada y corregida).
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (3ª ed.), págs. 105-159.
- DELGADO, Josef (Hillo), *Tauromaquia o arte de torear*, Comunidad de Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, 1992 (edición facsimilar de la de 1804).
- GARCÍA GIBERT, Javier, *Baltasar Gracián*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco, «Los toros en Quevedo», *Revista Villa de Madrid*, nº 68, 1980-III, págs. 23-28.
- MARTINEZ-NOVILLO, Álvaro, «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, 7, 1998, págs. 41-68.
- SÁNCHEZ DE NEIRA, José, *El toreo. Gran diccionario tauromáquico*, 2 tomos, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1879 (edición facsímil por Librerías París-Valencia, 2013).
- SANTONJA, Gonzalo, *Luces sobre una época oscura. El toreo a pie del siglo XVII*, León, Everest, 2010.