

**EL SILENCIO EN  
LA TAUROMAQUIA:  
RITO, LITERATURA  
Y SOCIEDAD**

**Javier Vellón Lahoz**

Universitat Jaume I

El presente trabajo pertenece al libro  
**VEINTINUEVE MANERAS  
DE CONCEBIR EL SILENCIO**

Coord. por Mary Farrell y Manolo Dos.

Editado por la Diputación de Castellón  
en su 'Col·lecció Universitària' en 2008,  
páginas 215-234.



“¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa...”  
(García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*)  
“El silencio suena a miedo y a grandeza.”  
(Alejandro Talavante, torero)

El planteamiento y vertebración de la presente obra dedicada al silencio, de carácter interdisciplinar y con propuestas heterogéneas, muestra la multiplicidad de perspectivas bajo las que puede abordarse un tema con tantos matices. Sin ánimo de ser exhaustivo, lo cierto es que a lo largo de la historia ha habido tres campos en los que el silencio a adquirido un protagonismo sobresaliente:

-En primer lugar, en el aspecto comunicativo, estudiado con profusión desde los aledaños de la pragmática y el análisis conversacional –sobre todo, a partir del interés por la cortesía verbal-, con trabajos dedicados a definir la función institucional del silencio (Saville-Troike, 1985), la interacción personal (Jensen, 1973), los aspectos socioculturales (Bruneau, 1973), así como su lugar en la competencia cognitivo-lingüística de los hablantes (Kurzon, 1997). El interés suscitado en los últimos tiempos por el cálculo presuposicional y los contenidos implícitos ha contribuido a multiplicar los trabajos sobre la finalidad argumentativo-comunicativa del silencio (Levinson, 1983, Núñez y Teso, 1996)

-En segundo lugar, la dimensión cultural y social del silencio, con estudios globales (Leach, 1978), y su funcionalidad en rituales concretos de la práctica social (desde el ámbito del derecho al de las formas de recepción de los espectáculos), en los lenguajes públicos (la transparencia informativa en los medios (Verschueren, 1998)), en la publicidad (Pons, 1998: 288-289, 292), en el discurso político (Kerbrat-Orecchioni, 1984; Fernández Lagunilla, 1999).

-Finalmente, el silencio forma parte de la tradición antropológica, que lo vincula con la experiencia religiosa, con vivencias íntimas del ser humano y, de ahí, pasa al dominio de la reflexión filosófica (Wittgenstein), con notables aportaciones en el terreno del ensayo (Davenhauer, 1980; Sciacca, 1961; Steiner, 1990) y en el de la creación retórica, con la concepción hegeliana de la tragedia o en las manifestaciones poéticas (Bobes Naves, 1992).

Este artículo, dedicado al silencio en la tauromaquia, pretende integrar los tres ámbitos referenciales citados en una síntesis capaz de asumir los diferentes ángulos de esta manifestación que se mueve en los terrenos del arte, la técnica, la representación y el fenómeno sociocultural:

-Por una parte, como espectáculo tradicional, consolidado a través de un proceso de perfeccionamiento estilístico y normativo, que arranca en el siglo XVIII y que tendrá sus momentos álgidos en los principales tratados de tauromaquia del siglo XIX y principios del XX, así como en los sucesivos reglamentos (Cabrera Bonet, 2003 y Pons, 2003). Toda esta literatura doctrinal y jurídico-administrativa en torno al espectáculo tiene como fin adecuarlo a las expectativas sociales de recepción, ajustando el modelo de representación al devenir histórico. Desde el instante en el que cobra carta de naturaleza la fiesta taurina como un acontecimiento alejado de las plazas públicas, el triángulo formado por el actor principal, el diestro, el público y la Administración forma parte de su devenir temporal, de la misma manera que sucede con otros géneros de espectáculo, como el teatro, con el que, como veremos, comparte ciertos modelos comunicativos.

-A través de la tradición literaria –y de otras manifes-

taciones estéticas, como la pintura- se ha desarrollado una aportación figurativa, de origen místico-romántico, que relaciona la tauromaquia con las actividades artísticas y, de ahí, con la dimensión ritual-religiosa, dominios donde el silencio cobra un sentido con múltiples posibilidades interpretativas, nutriéndose del imaginario poético, con referentes tan nítidos como la obra de José Bergamín, de la que hablaremos en estas páginas.

-El espectáculo taurino posee un componente festivo y social que permite observarlo desde una óptica antropológica y sociológica, en la que el silencio adquiere el carácter de signo de identidad comunitaria y, en esta línea, también de pertenencia a una determinada clase socioeconómica, como mostraremos en el caso de las diferentes formas de asistir a la lidia no sólo por parte del público que acude a unas localidades o a otras, sino, incluso, en la idiosincrasia de las diferentes plazas.

## **1. GRAMÁTICA DEL SILENCIO Y ESPECTÁCULO**

Para entender la incidencia del silencio en el espectáculo taurino, su constitución en signo con potencial semiótico formando parte de una textualidad con su propia gramática, es necesario definir no sólo el concepto de espectáculo sino las condiciones de recepción así como la interacción entre el tendido y el ruedo-escenario.

La teoría del espectáculo ha diferenciado históricamente entre prácticas como el carnaval, las fiestas populares (sanfermines, moros y cristianos, festejos del toro en la calle, etc.), definidas como escenas abiertas, indefinidas, con tendencia a la expansión por un espacio urbano, y las que representa el teatro burgués “a

la italiana”, con una topología bien distinta: espacio segregado, diferenciado de la calle, distancia entre el ámbito de la obra y un auditorio convertido en destinatario pasivo –“espectador”, en el sentido decimonónico del término (Álvarez de Miranda, 1988)-, con un lugar reservado para la contemplación de la propuesta espectacular.

El caso de las corridas de toros, a diferencia de su variante popular por las calles, responde a este último modelo, con un matiz determinante, el de las conductas masivas apuntadas por Elías Cagnetti (2005: 86-87) en su magna obra *Masa y poder*, en el capítulo titulado “Masa y anillo”: es un colectivo “que hacia fuera, cara a la ciudad, el anfiteatro presenta una muralla inanimada. Hacia dentro, levanta una muralla de gente”. Desde esta constatación, se prepara el tránsito hacia la comunicación emotiva:

“Atrás dejan las relaciones, los usos y costumbres que su vida comporta. Durante cierto tiempo tienen asegurada la posibilidad de estar juntos en gran número, las tan prometidas emociones, pero con una condición absolutamente decisiva: la masa deberá descargarse hacia dentro.”

Ese sentido de escena, característico de la corrida moderna, frente a la dimensión abierta y popular de sus ancestros –la costumbre de “correr toros”- es el que determina las condiciones de recepción del espectáculo taurino en términos similares a otras propuestas análogas, especialmente el teatro “a la italiana” que fija el modelo dramático burgués.

La relación entre toros y teatro es mucho más que una mera especulación. Existen pruebas documentales que atestiguan la presencia de personajes disfrazados junto a los lidiadores del siglo XVIII, así como la representación de mojigangas en estrados colocados en el centro del espacio reservado para la lidia, algunas de las cuales integraban la muerte del toro como parte del desarrollo de la ficción dramática. Baste recordar, el entremés *El Toreador*, de Calderón, en el que, de manera ficticia o no, el

protagonista participa en un festejo taurino ante la presencia –real o especular- del monarca (Rodríguez Cuadros y Tordera, 1985).

De ahí que las primeras referencias al silencio en el desarrollo de una corrida haya que situarlas en los márgenes del propio acto taurino, en la apertura y cierre como formantes rituales, asumidos por la competencia de los espectadores como instantes de transición hacia el inicio o final de la lidia.

Así, en primer lugar, la presencia de los alguacillos para realizar el “despeje” y, de este modo, dar comienzo al espectáculo, refleja no sólo la herencia de un modelo de celebración festiva de raíz popular sino, además, su posterior conversión en una representación integrada en las nuevas formas de entender la relación entre los auditorios urbanos y las propuestas escénicas.

En efecto, la presencia de los alguaciles, ahora convertidos en un signo teatralizado –indumentaria, funcionalidad en la apertura del espacio de la lidia, movimiento ritualizado-, constituye el momento en el que se inicia el festejo, reflejando la transformación semiótica del espacio en un escenario pertinente para la representación tauromáquica.

Tal como está documentado, el origen de este personaje responde a una necesidad ajena a la formulación del discurso ficticio. En la transición entre el “correr toros” y las primeras tentativas de normativización del espectáculo, uno de los primeros cambios se orientó a la ubicación del público que dejaba de ser participativo a ser mero espectador (de manera paralela, por ejemplo, a lo que la ilustración pretenderá conseguir con la regularización de la política teatral, acabando con los hábitos heredados de la centuria anterior en los corrales de comedias). De ahí que los representantes de la autoridad –en muchas relaciones dieciochescas e, incluso, de los albores del XIX, se habla de las “tropas de granaderos”- despejaban el lugar donde habría de transcurrir la lidia, exigiendo a la población que ocupara sus localidades.

La conversión de la figura de la autoridad en parte del sistema ficcional revela el componente teatral en la constitución del espectáculo taurino. Además, cumple una función, hoy escasamente operativa, emparentada, merced los recursos utilizados en

la tradición dramatúrgica para el inicio de la representación, con un género específico para dicha finalidad denominado loa.

El género de la loa (Fleckniakoska, 1975) cumplía el objetivo de promover el silencio entre el auditorio, primero de los corrales, más tarde de los teatros, aún muy vinculados con las prácticas participativas en la propuesta escénica y sin la competencia del espectador burgués. Además, proponía la *captatio benevolentiae* para intentar implicar a los sectores más ruidosos del auditorio en el desarrollo de la obra.

Siguiendo este ejemplo, la tarea de los alguacilillos, el denominado “despeje”, ha pasado de ser una obligación de orden público, a una transición hacia el punto inicial del espectáculo, protagonizado el proceso de conversión semiótica del espacio mediante la presentación de los agentes, los diestros, el rito del permiso presidencial y un recorrido por el ruedo que demanda la atención de los espectadores y su silencio activo frente a lo que va a acontecer.

En algunas ocasiones, dicho paseillo concluye en un minuto de silencio como homenaje póstumo a alguna persona fallecida, algo que no es asimilable a la tauromaquia en cuanto que se ha convertido en un acto ritual presente en todo tipo de espectáculos ante dicha circunstancia.

El otro instante de carácter limitador en el que el silencio cobra funcionalidad es a la conclusión de la faena por parte del matador.

Cualquier crónica periodística recoge, como una de las posibles respuestas de los tendidos a la labor del diestro, el término “silencio”.

Frente a las formas paralingüísticas y kinésicas que corresponden al triunfo (trofeos, ovaciones, palmas, pañuelos) o al fracaso (pitos, bronca), el silencio marca una frontera que, en realidad, se decanta más hacia lo negativo: la indiferencia frente a lo que sucede en el ruedo, como sucede en el teatro, constituye un síntoma de desaprobación.

Es importante resaltar que, en los dos aspectos comentados hasta el momento, nos situamos en el dominio de los códigos

de recepción y en la necesaria formación de la competencia de los espectadores: se demanda silencio y atención en el inicio de la lidia; se solicita un juicio a su conclusión. El primero corresponde al modelo comunicativo entre escena y auditorio consagrado por la tradición ilustrada en el XVIII, promoviendo una forma de asistir a los espectáculos que exige la participación de los espectadores para lograr la conexión emotiva, paso previo a la intelectual. El segundo, a una norma evaluativa propio de las nuevas dramaturgias, extendido a toda forma de espectáculos.

Mucho más relevante es el análisis del silencio en el desarrollo de la lidia, es decir, como parte integrante del mecanismo significativo que se representa en el ruedo.

Hay dos momentos en los que el silencio no sólo resulta pertinente como factor del proceso de la faena, sino que incluso es demandado por parte del público consciente de que se está produciendo un instante en el que resulta obligatorio permanecer en silencio para que se desarrolle en plenitud una suerte concreta de la representación tauromáquica.

Conviene precisar que, pese a las analogías trazadas entre las corridas de toros y el mundo teatral, en la plaza subsisten vestigios antropológicos anclados en la noción primigenia de la fiesta, como comentaremos más tarde, y que la propia disposición del coliseo, sus dependencias anejas –bares, tiendas, incluso– e, incluso, la conciencia del tipo de espectáculo por parte de los espectadores, no se corresponde exactamente con el acto social del teatro, en el que el silencio absoluto, acompañado por otros signos (lumínicos, espaciales, consagrados por la tradición), es condición no sólo indispensable para la inteligibilidad del mensaje escénico, sino una norma exigible al auditorio.

El primero de los momentos corresponde al silencio que se demanda, de manera explícita, en los instantes previos al inicio de las suertes por parte del diestro, sobre todo cuando éste busca el lucimiento –con capote o muleta– y, más aún, si se presume que se va a producir algo de singular relevancia según los cánones de la tauromaquia. Esta exigencia, asumida plenamente por la competencia del espectador taurino, incluso el ocasional, se da

con mayor frecuencia ante los toreros catalogados con el sello de “artistas”, es decir, con una disposición estética superior a la de otros diestros, tradicionalmente definidos como “técnicos” o “valerosos”, según la jerarquía de valores instaurada en el discurso taurino. Esta dimensión artística posee notables implicaciones en la propia consideración del espectáculo, como trataremos a continuación.

Una primera conclusión que se deduce del escenario descrito sitúa el acto receptivo como exposición de una experiencia emotiva, puesto que el silencio es aquí la condición necesaria para el estallido del conocido “olé”, respuesta institucionalizada que traduce la reacción instintiva ante lo que se considera la irrupción del eje creativo en su estado puro.

El silencio resulta, pues, operativo en su forma definida como “presignificativa” por Laín Entralgo (1994: 461), esto es, el contexto donde surge la verbalidad emotiva, cumpliéndose el aforismo de Sciacca de que “de la palabra nace el silencio”, más aún si la expresión verbal –el “olé”– pertenece a los márgenes de lo lingüístico para ubicarse en la formalización de la pura subjetividad enaltecida por un colectivo con el carácter unívoco de la masa.

El silencio se convierte en marco comunicativo, se transforma en “active performance” (Davenhauer, 1980: 4), para lo cual expresa un conjunto de valores significativos asociados en la tradición occidental con el producto artístico, siguiendo la imagen de índole romántica del artista, como el místico, poseído por la inspiración, en un arrebato silencioso en el instante de gestar su obra.

De esta manera, el análisis del silencio en la gramática de lidia nos remite al estudio de la trayectoria histórica que ha situado a la tauromaquia en el terreno de las manifestaciones estéticas.

En esta línea, resulta determinante la teoría de los “campos artísticos” esbozada por Bourdieu (1995: 428) como “lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista”. Para que se desarrolle el ideario artístico en torno a una

actividad es necesaria la emergencia de instituciones que “son la condición de funcionamiento de la economía de los bienes culturales”. Entre éstas, existen agentes internos y externos, así como infraestructuras, espacios específicos de carácter público, etc.

Con el fin de no extendernos demasiado en el aspecto relacionado con los propios integrantes de la fiesta taurina, baste saber que desde el siglo XVIII se produce una regularización, normativización y extensión de la lidia como actividad sujeta a una *tejnë*, tal como establecía el triunvirato formado por Pedro Romero, Costillares y Pepe-Hillo, cuya doctrina viene recogida en el tratado de éste último, hasta la irrupción del compendio de Francisco Montes, ya en el siglo XIX. La preocupación por dejar evidencia de unos principios teórico-prácticos en torno a la actividad de los lidiadores supone la constatación de que existe una actividad ya generalizada tauromaquia, de orden defensivo en estos momentos, que puede ser transmitida, enseñada y asimilada.

La creación de la primera escuela de tauromaquia, en Sevilla, en 1830, en fecha próxima a la primera institución de arte dramático en Madrid –continúan los paralelismos- refleja el proceso de consolidación de la tauromaquia como actividad sistematizada en torno a unos principios y a unas reglas.

La percepción artística, que desarrollaremos profusamente en el siguiente apartado, proviene de la mirada externa, la de toda una tradición que arranca en la primera literatura taurina, sobre todo, la dieciochesca, con Luzán, Nicolás Fernández de Moratín (Cossío, 1974: vol. 2, 346 y ss.), logrando sus principales valedores entre los iniciadores de la crónica taurina en los medios periodísticos (Cabrera Bonet, 1991), los tratadistas y autores responsables de propagar el ideal romántico en torno a las actividades del espíritu, sin olvidar manifestaciones de diversa índole entre las que destacó la visión de los viajeros extranjeros sobre la fiesta a lo largo del ochocientos. Los herederos de esta imagen literaria inicial serán, en el siglo XX, los novecentistas –Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Eugeni D’Ors- que hablan explícitamente de la dimensión estética de la fiesta y, por supuesto, los autores del 27.

El segundo instante durante el desarrollo de la lidia en el que el silencio representa una exigencia por parte del público es en la preparación y ejecución de la muerte del toro, la denominada “suerte suprema”.

Se trata del momento culminante de lo que Bergamín (1980: 18) señaló como “la voluptuosidad torera de la precisión”, al que consagran la mayor parte de sus páginas las tauromaquias primigenias en cuanto que, de hecho, toda la lidia giraba en torno a la muerte del toro. Será posteriormente, a medida que avanza el siglo XIX y se entra en el XX, cuando el resto de suertes serán valoradas en sí mismas y no como simple preparación de la muerte. El componente estilizado del espectáculo, su dimensión artística, profundizará en la interpretación estética de lo que era, inicialmente, una muestra de habilidad, técnica y valentía. En esta evolución, el silencio irá ocupando su lugar como condición de la creatividad, por una parte, y de la muerte entendida como conclusión climática del proceso estético.

Al margen de las cuestiones vinculadas con la perspectiva antropológica, cultural, religiosa e, incluso, psicoanalítica (el sacrificio del dios, etc.), con que la literatura taurina ha interpretado el sentido de la ejecución de la “suerte suprema”, lo cierto es que el silencio responde a una demanda ritual, previa a la eclosión afectiva con la que concluye la actividad receptiva en torno a la faena, si todo se desarrolla a través de los canales sancionados por la tradición, y que se expresa a través de la exaltación verbal alejada ya de los dominios de la lengua para entrar en la categoría emotiva de la comunicación verbal.

Silencio ante el momento de tensión por la proximidad de la tragedia, con el contacto seguro de los dos protagonistas, por la expectativa frente a la necesaria precisión geométrica de la suerte bien realizada, y por la posible irrupción del grito liberador si, efectivamente, representa la culminación del triunfo. En cualquiera de los tres casos, o en el sincretismo de los tres, el silencio anuncia el instante decisivo de la experiencia del espectador, primero como individualidad, más tarde en su muy posible reacción con el conjunto de la masa.

## 2.- EL SILENCIO Y LA MIRADA LITERARIA

La mirada estética, ritualizada, ajustada a la intensidad metafórica y sorpresiva del aforismo, tiene en las obras ensayístico-poéticas de José Bergamín su referencia histórica, tanto en la inicial del *Arte de birlibirloque* (1930), como en la fundamental *La música callada del toreo* (1981).

En el entorno intelectual del siglo XX, la tradición taurina llegó amortiguada por las diatribas noventayochistas, una generación reacia a admitir la dimensión cultural de la fiesta salvo como exponente del ideal casticista impulsado por Unamuno.

Manuel Machado, con el aristocratismo modernista de su obra *La fiesta nacional (Rojo y Negro)* (1906), presentó un modelo literario muy personal aunque capaz de legitimar un espectáculo que encontró en las filas del novecentismo a sus mejores valedores desde la perspectiva de la erudición y de la especulación filosófica. Fieles a su discurso racionalista, tanto Ramón Pérez de Ayala como, sobre todo, Ortega y Gasset van a sistematizar el discurso cultural taurino alrededor de una serie de parámetros que, con escasas variaciones, persiste en el argumentario actual de la taurofilia.

La aportación de Bergamín se decantó por otros derroteros, al convertirse en síntoma de la visión poética en torno al ritual taurino, sin duda con menos peso desde las convicciones intelectuales, apenas rigurosa desde el plano del pensamiento cartesiano, pero abierta al dominio inabarcable y con infinitas posibilidades expresivas de la categoría artística y, más aún, cercana al metalenguaje de la mística.

La elección de un verso de la mejor tradición iluminada española – “la música callada, la soledad sonora” de San Juan de la Cruz -, cuyas raíces frailuisianas han sido perfectamente trazadas por Francisco García Lorca (1972), sitúan el tema taurino en el terreno del discurso de la perplejidad y de la paradoja, del voluntarismo nietzscheano –a quien, por cierto, Bergamín cita en la primera página de su *Música-*, próximo a la esfera donde Wittgenstein ubicaba lo inexpresable verbalmente, lo inefable como manifestación mística.

Esta vertiente de la reflexión, cuyos genuinos adalides fueron Cioran y George Steiner, proporciona una nueva atalaya desde la que observar los vínculos entre el silencio y la tauromaquia, la que apunta hacia las modalidades de la realidad conceptual, emocional y sensorial, no fundadas en la experiencia lingüística sino en otros lenguajes.

De la misma manera que Steiner (1990: 35) habla de la música y de las matemáticas como lenguajes de la mente con los que la inteligencia está en condiciones de sentir más allá de las esquemas verbales, Federico García Lorca expone, en su *Juego y teoría del duende*, que el torero “da una lección de música pitagórica y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos”, aludiendo a la “geometría o medida” que rige el código de la fiesta taurina. En este sentido, no pueden olvidarse las palabras con las que el poeta granadino presentó al diestro Ignacio Sánchez Mejías en Nueva York en 1930: “Torero, sagrado ritmo de la matemática más pura; torero, disciplina y perfección” (1981: 197).

Cuando Bergamín, mentor y modelo estético en su heterodoxia religiosa para muchos autores de la Generación del 27, en su *Música*, glosando el toreo de Rafael de Paula, lo sitúa en el nivel “alto y profundo” donde domina “la indefinible esencia” bequeriana, en la que el silencio revela los límites descriptivos de la actividad lingüística, se convierte en gesto que traduce todo un proceso de literaturización de lo que concierne a lo taurino, que no era nuevo, pero que alcanzó su punto culminante en la época del 27.

El discurso metafórico eleva a los altares del prestigio intelectual a un espectáculo con clara vocación popular, masiva y lúdica, y, desde ahí, lo sacraliza hasta convertirlo en un acto ritual, de raíz religiosa, cuando no antropológica con implicaciones psicoanalíticas y de orden social, sobre el que converge todo el caudal léxico-retórico de dichas prácticas.

En este contexto resulta operativa la apelación al silencio, a lo inefable e inexpressable a través de los canales convencionales del lenguaje, al “tercer oído”, al rapto emocional. El vigor y

legitimidad de un referente poético tan contrastado constituye un paradigma conceptual y creativo, desplegado en diversos órdenes artísticos (pintura, escultura, teatro,...), hasta el punto de consolidar lo que Even-Zohar (1999: 31 y ss.) denomina un “repertorio activo” de productos culturales sobre los que se construyen estrategias de actuaciones estéticas.

Que personalidades tan renombradas en el universo artístico como García Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Gerardo Diego coincidan en la corona poética a la muerte de Sánchez Mejías con elegías inolvidables, a las que hay que sumar las figuras de Bergamín, Valle-Inclán, José María de Cossío, Fernando Villalón, sin olvidar a los representantes de las artes figurativas como Picasso, constituye un foco irradiador de esquemas identificativos en torno a la fiesta taurina de los que aún se nutre el discurso crítico y literario taurino.

En este terreno, el dominio conceptual del silencio y sus expansiones metafóricas no sólo ha cobrado una gran vigencia, sino que ha llegado a constituir una noción plenamente incorporada a la adscripción de lo taurino en el espacio de lo místico, ritual, “litúrgico”, en palabras lorquianas.

Prueba palpable de la actualidad de tales referentes literarios la tenemos no únicamente en las manifestaciones más estrictamente poéticas, sino en las propias crónicas taurinas, como puede observarse en la escritura de Javier Villán, sin duda el mejor escritor de materia taurina del presente, formado en la disciplina poética –es autor de varios poemarios- y teatral –compagina su labor de crítico taurino con la dramática-, que utiliza el siguiente repertorio léxico para enjuiciar, en el diario *El Mundo* (9/4/07) la actuación del diestro Alejandro Talavante:

“En el toro de su alternativa, Talavante cumplió las expectativas de un público dispuesto a creer incluso lo que no ve. Fue en verdad un ceremonial de sangre, como si el rito pagano del taurobolio hubiese derramado sobre su vestido de primera comunión y oro, la sangre de cien toros (...) Pese a la lluvia, la plaza había

entrado en oración como los fieles de un rito, es decir, con más fe teológica que raciocinio.”

Más explícito aún, en su comentario del día 24 del mismo mes, en un festejo de la sevillana feria de abril, construido como una narración-carta dirigida a Paco Camino, Villán insistía en el carácter sacro de la celebración, para concluir con una nueva apelación al silencio, expresión de la categoría inefable instaurada por Bergamín y afianzada por el grupo de autores coetáneos ya citado:

“Alejandro Talavante tuvo el don divino de cambiar el signo de sus faenas, tanto la primera como la segunda, con unos mulletazos precisos (...) Contado así, don Francisco, acaso carezca de emoción. Es la desventaja de la palabra al contar vivencias. Es la insuficiencia de la narración al tratar de transmitir lo indefinible”.

### 3. EL SILENCIO DE LA MAESTRANZA

Uno de los tópicos más arraigados en la competencia de los aficionados taurinos es el que delimita la actitud de las diferentes plazas, forma metonímica de describir a su público y la disposición con que afrontan el desarrollo de los pormenores de la lidia.

En este contexto, tres referencias definen los comportamientos de los cosos españoles y franceses.

En primer lugar, Sevilla, identificada con el silencio como gesto semiótico ante cualquier situación desafortunada que se produzca en el ruedo, con una connotación que va desde el respeto que merece cualquier acontecimiento relacionado con la tauromaquia al desdén activo frente a lo negativo o carente de valor.

En el otro extremo, se sitúa la plaza de las Ventas, con sectores amplios de espectadores difíciles de conformar y contestarios, que expresan de manera inequívoca y ruidosa su desaprobación.

Finalmente, la plaza de Pamplona, con una clara separación

entre las localidades de Sol y de Sombra, que, más allá de las motivaciones económicas y sociales, como en el resto de plazas, condiciona la recepción del espectáculo y tiñen la dicotomía silencio/ruido de un significado complementario que merece un capítulo aparte.

Veamos, en primer término, la oposición explícita, deliberada y promocionada desde el discurso taurino, entre Sevilla y Madrid, con el tema del silencio como agente antitético.

Tras esta tópica controversia entre las dos plazas subyace una visión no sólo en torno a la propia noción de la tauromaquia sino, lo que es más importante, acerca de la caracterización histórica, social, cultural y urbana de los recintos taurinos en su relación con fenómenos de amplio alcance, como los modelos de desarrollo, la cuestión demográfica y económica en el devenir de las ciudades, la percepción de las élites urbanas respecto a los grupos socialmente subalternos, la identidad de las comunidades y la imagen proyectada, etc.

Desde esta concepción, el contraste entre los silencios ordenados de la Maestranza y la anarquía ruidosa de las Ventas, posee indudables implicaciones que nos conducen a la propia historia de los coliseos y sus vínculos con la historia de sus entornos.

De ahí que el análisis de dicho antagonismo nos sitúa ante los fundamentos históricos de las plazas de toros españolas y su condición como indicios del conjunto de cambios sociales que se produjeron en el país a partir del siglo XIX, pues como indica Bonet Correa (1990: 142), uno de los principales estudiosos de la ubicación de los cosos taurinos en las ciudades:

Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, la presencia de las plazas de toros con su imponente y macizo volumen, con sus desnudos muros o susafiligranadas decoraciones murales, configura el paisaje urbano de los alrededores de nuestras ciudades, marcando el límite de los ensanches de población y la evolución de sus estilos artísticos, además de otros fenómenos sociales y económicos de carácter histórico.

Hasta el siglo XVIII el espectáculo taurino está integrado en los núcleos urbanos, concretamente en las plazas mayores de las poblaciones, desligado aún del marco de especialización que conocerá ya en la centuria siguiente. La fiesta se está desligando de su origen aristocrático —el lancear toros como parte de la disciplina ecuestre de la clase dominante—, con la participación creciente de cuadrillas populares y la aparición de los primeros nombres que singularizan el toreo a pie.

Será en el siglo XIX cuando la fiesta taurina transitará hacia una individualización de los actores, hacia su profesionalización, construyendo, en definitiva, las bases de la tauromaquia moderna. De modo paralelo, como es lógico, la sociedad española sufre una profunda transformación, que vertebra el cambio desde el discurso aristocrático, del Antiguo Régimen, al orden burgués, lo que tuvo notables repercusiones en el diseño de la geografía urbana, como señala Sánchez de Juan (2000):

La reforma de estas condiciones locales afectó a todos los niveles de la sociedad, desde las relaciones económicas e industriales hasta el ejercicio del poder y la transformación del espacio urbano como paisaje paradigmático de representación de las demás transformaciones que tenían lugar a mayo escala.

Los nuevos problemas urbanos derivados de la industrialización inciden en la organización de los espacios ciudadanos, en la planificación de las edificaciones y de las construcciones de carácter público. El carácter eminentemente económico de los nuevos planteamientos en materia urbanística queda reflejado en la ubicación de las nuevas plazas de toros que, a partir del último tercio del siglo XIX, menudean por todo el país, hasta el punto que, como recuerda Carr (1970: 409), se convirtieron en un proyecto comercial cuando el ferrocarril permitió el transporte de espectadores hasta las capitales de provincia.

Así pues, la expansión urbana, reflejo del desarrollo económico durante los primeros vestigios capitalistas, condiciona-

rá el sentido social de las nuevas edificaciones taurinas, ya que, como indica Valle Buenestado (2004):

La plaza de toros se convirtió en una aspiración de las ciudades, en un logro a conseguir como expresión de la pujanza de la sociedad decimonónica, del desarrollo de las nuevas actividades económicas, del comercio, de la industria, del espíritu de la burguesía naciente y de una ciudad que se precia y está deseosa de ganar importancia.”

19

---

JAVIER  
VELLÓN  
LAHOZ

De esta manera, los cosos taurinos se ven implicados en el ensanche de las poblaciones, constituyendo así una metáfora del nuevo discurso socioeconómico del desarrollismo burgués, ocupando el lugar central de la expansión urbana, en muchas ocasiones, junto a la estación de ferrocarril como síntoma de la red de intereses que mueve la nueva economía.

La plaza de toros de las Ventas, sucesora de la inaugurada en 1874 detrás del Parque del Retiro, constituye el modelo de los coliseos sobre los que se ha vertebrado la nueva tauromaquia. Algunos de sus rasgos definitorios resultan sintomáticos para entender el tópico que venimos desentrañando:

-La organización social del tendido, en un sentido horizontal –la diferenciación económica entre las localidades de Sol y de Sombra, y en un sentido vertical –a más proximidad del ruedo, mayor precio de la entrada-, refleja mejor que ningún otro espectáculo de masas la singularidad de los nuevos modelos sociales de las democracias burguesas: multitudinaria e integradora y, a la vez, con signos de distribución clasista.

-Más aún, la plaza madrileña muestra con mayor claridad que otras la organización social del tendido, con localidades muy asequibles en la ubicación más alta del Sol y otras sólo asequibles para los más pudientes, las gradas bajas y barreras de Sombra. La estratificación económica aúna así lo popular con las élites sociales, algo que algunas plazas de titularidad pública –las Ven-

tas pertenece a la Comunidad de Madrid- tienden a fomentar- tal es el caso de Valencia, propiedad de la Diputación-, generando una imagen de heterogeneidad que resulta determinante para esta exposición.

-Finalmente, el caso de Madrid ve reforzado su carácter paradigmático por la propia singularidad de la capital en la posguerra, una ciudad con un alto índice de inmigración sobre la que se construye una identidad urbana de índole multicultural, sin señas individualizadas, diluida en la pluralidad de clases sociales, procedencias geográficas, intereses culturales, etc.

Las imputaciones a la monumental madrileña en relación al exceso de griterío, la protesta continua, la intransigencia de sectores puristas acusados por algunos taurinos y medios afines de ‘talibanes’, la connivencia respecto a tal actitud de una Sombra que esas mismas tribunas califican de ‘cautiva’, refleja una visión sobre la plaza que reproduce sus vínculos, en una escala metonímica, con una geografía urbana heterogénea y compleja, en contraste con el silencio maestrante que, como veremos inmediatamente, responde a una imagen distinta del microcosmos humano e histórico.

La protesta, como expresión democrática del criterio popular<sup>1</sup>, surge, así del carácter diverso de una plaza que asume su condición plurisocial, entendiendo que la participación activa no sólo es una prerrogativa del espectador sino una obligación para mantener la integridad canónica del espectáculo. Existe una correa de transmisión –rota en ocasiones de enfrentamiento, hay que reconocerlo- entre las localidades donde se sitúa la actitud de vigilancia y rebelión (Sol, Sol y Sombra, gradas altas) y la Sombra, siempre más condescendiente y con otra actitud personal ante los eventos.

En este contexto, la ruptura del ‘silencio ritual’ del que

---

1 De la misma manera que, en la época de la dictadura del general Franco, algunas actitudes en los campos de fútbol, como el del FC Barcelona, se entendían como una válvula de escape a las ideas reprimidas en el orden nacionalista, algunos capítulos vividos en la plaza de las Ventas revelan una disposición semejante, como la dimisión de un comisario de policía, Paniagua, algo impensable en el régimen, a partir de una protesta de los tendidos capitaneada por un conocido crítico, Alfonso Navalón. Este mismo aspecto de rebelión en algunas plazas –no la sevillana- la encontraremos en cosas como el pamplonica.

hablábamos en el primer apartado no está estigmatizado por los sectores más conservadores de la plaza, si bien la actitud de éstos puede oscilar entre la aquiescencia con las descalificaciones, incluso contra la autoridad, que representa un presidente designado por la Administración de Interior (signo del orden social y policial, por tanto), el desdén e, incluso, el enfrentamiento con los que representan la protesta contra el orden instituido.

En cualquier caso, existe la comunicación entre grupos –no siempre con los mismos intereses ante la fiesta, del acto social, al aspecto lúdico intrascendente, pasando por la militancia del aficionado-, lo que define el carácter tenso, dinámico y participativo de la instancia de la recepción en el desarrollo del espectáculo y en todo lo que define a su entorno.

El caso de la Maestranza sevillana, en el otro extremo –el del signo como señal identitaria-, responde a una tradición histórica, social y cultural que la aleja del resto de plazas.

Conviene realizar una precisión cronológica, necesaria para situar las coordenadas temporales sobre las que se asienta la confrontación descrita. Si bien es cierto que existen numerosos vestigios de plazas dieciochescas, incluso de anteriores, lo cierto es que son pocas las que continúan programando espectáculos y, desde luego, ninguna ha logrado el relieve de la Maestranza hispalense y, en todo caso, la de Ronda.

El origen de ambos cosos –el primero, diseñando en 1761; el malagueño vivió su primer festejo en 1781- se vincula con unas instituciones aristocráticas, la Reales Maestranzas, congregaciones de nobles para ejercitarse en el manejo del caballo y de las armas, que responden a modelos medievales y cuya vigencia arranca en el siglo XVI y llegará hasta el siglo XIX, cuando se funda la última de dichas corporaciones maestranteras, la de Zaragoza.

Estas órdenes acostumbraban a lancear toros como parte del adiestramiento de sus miembros, además de constituir un entretenimiento popular, por lo que desde sus orígenes estaban relacionados con la fiesta taurina y con la práctica ecuestre.

En el siglo XVIII, cuando comienza a vislumbrarse el nuevo rumbo por el que discurrirá la tauromaquia, con la aparición

de los primeros nombres de matadores, algunas de estas instituciones, que estaban viviendo su momento de esplendor –situado entre 1750 y 1850- decidieron construir plazas de toros, tanto para celebrar el espectáculo (incluso en época de prohibición por parte de Carlos III, lo que demuestra el poder de los maestrantes) como para sus ejercicios de caballería.

Aunque son edificios exentos, conservan algunas particularidades arquitectónicas y urbanísticas que las diferencian de las plazas que surgirán en la centuria posterior, contribuyendo a intensificar su singularidad, algo determinante para nuestro análisis, como veremos.

En primer lugar, como indican Díaz Recasens, Llanas y Díaz-R.Montero de Espinosa (2004), el referencia a la de Ronda, “configura aún un espacio muy urbano similar a las plazas ochavadas y circulares del siglo XVIII; plazas conformadas con viviendas cerraban un espacio urbano, un espacio escénico, preludio de los edificios académicos de los arquitectos iluministas para los espectáculos públicos”.

En segundo lugar, la disposición de las dependencias de la Maestranza sevillana condiciona su imagen externa, al estar comunicada con la sede social de la Real Maestranza de Caballería, por lo que se constituye en un apéndice de la institución nobiliaria.

Estos factores históricos, arquitectónicos, urbanos, culturales y sociales determinan la consideración de la Maestranza como un coso que reproduce, en el imaginario del discurso taurino, un modelo de fiesta alejado del entorno del espectáculo burgués. Además, hay que precisar algunas características que difieren de las expuestas en el caso de las Ventas:

-Su dimensión más reducida, con un aforo limitado a la mitad del coliseo madrileño, más su explotación por parte de una empresa privada, la convierte en una plaza cara para el espectador.

-Pese a la afluencia de público de todo el mundo, animado por la popularidad de la feria de abril, el espacio de la Sombra mantie-

ne una cierta homogeneidad al estar prácticamente toda abonada, frente al Sol, donde sí es factible lograr una entrada.

-Además, siempre se ha querido hacer ostentación de la “sevillanía” de la plaza, como una seña de identidad, tanto en el modelo de espectáculo como en la actitud receptora. “A quien no le guste, que no venga”, es una frase asociada al carácter de un coso muy celoso de su particularidad y elitismo.

-Finalmente, algunos rasgos exclusivos –forma del ruedo, criterio de la banda de música, la normativa de la Puerta del Príncipe- han contribuido a fomentar esa imagen de singularidad en torno a la Maestranza.

Todas estas motivaciones, consolidadas en el inconsciente colectivo del universo taurino durante décadas, han llegado a definir una proyección del coso sevillano emparentada con prácticas de otros tiempos. Más aún, esta naturaleza maestrante se ha convertido en abanderada de la divergencia explícita con Madrid para proclamar su autoafirmación en torno a dichos valores de recepción.

El silencio maestrante reproduce cuestiones que atañen a la consideración social del coso sevillano – en menor medida el rondeño- en aspectos que claramente contrastan con los valores asociados al coso ventero:

-En primer lugar, revela una actitud que se pretende vincular con el comportamiento pretendidamente ideal de las élites sociales, en los márgenes de la cortesía y de conductas que se entienden alejadas del griterío popular, reflejando así una homogeneidad canalizada a través de una tradición sobre la que construye un discurso sobre ese espacio semiótico.

-Los fundamentos de ese discurso se asientan sobre una identidad sujeta a valores aristocráticos, ocultos tras la etiqueta de la idiosincrasia localista, que actúan como elementos diferenciadores frente a la heterogeneidad, pluralismo masificado, relacionado con las plazas surgidas tras la revolución industrial y política española.

-En último término, responde al componente aristocratizante, propio de algunos feudos rurales, en este caso los andaluces, muy operativo en el devenir del discurso taurino, cuyos ejemplos pueden rastrearse en la vigencia, en los ámbitos próximos a la fiesta, de un lenguaje salpicado de fórmulas tradicionalistas, ajenas al discurso de la modernidad, como la continuidad en el uso de los títulos nobiliarios, por ejemplo, a la hora de denominar los hierros en la cartelería, o el respeto casi taumatúrgico hacia los grandes nombres de la cabaña brava (baste recordar que ganaderías como las de Victorino Martín, un “adevenedizo” no andaluz, tardaron mucho en entrar en la feria de Sevilla, y cuando lo hizo, hubo de soportar reproches y menosprecios frente a las divisas locales), o el concepto estético de la plaza, excluyente del nacido “más allá de Despeñaperros”, como indica el tópico.

En la línea del costumbrismo conservador, teñido de nostalgia del pasado, enaltecedor de una época reinterpretada simbólicamente en términos ideales, propio de algunos discursos con notables representantes en el mundo de la literatura, del periodismo, de los agentes culturales, en general, el silencio sevillano refleja la pleitesía casi reverencial por una tradición anclada en componentes del imaginario colectivo, que hunde sus raíces en un tiempo convertido en respuesta al sentimiento conflictivo del presente y, de ahí, proyecta una seña de identidad dirigida a marcar distancias con prácticas que han popularizado lo que era potestad de una minoría.

Este sentido aristocratizante, singularizador y antiburgués, no resulta extraño en el devenir de las ideas españolas en el siglo XX. Basta repasar la producción de algunos autores ilustres para comprender que la irrupción de la sociedad liberal, con su componente reformista no exento de populismo, la complejidad de las nuevas comunidades urbanas, provocó una reacción nostálgica, invertebrada, nobiliaria y reaccionaria. El caso de Valle-Inclán, por cierto, admirador de la fiesta, tal como dejó escrito en muchas de sus obras (como en la introducción a su esperpento *Los cuernos de don Friolera*), resulta paradigmático de esa actitud que le

llevó a coquetear con el carlismo. La interpretación de Ramón Gómez de la Serna (2007: 83) en torno a esa disposición ideológica y estética es definitoria del tema que venimos comentando:

El carlismo para él es la belleza romántica, el no pactar con el vulgo municipal y espeso, la altivez de Dios en las viejas iglesias destartaladas, el valor de “las fuentes y los jardines” y de los viejos mitos aristocráticos.

Por otra parte, conviene no olvidar que en 1916, ‘Joselito’ promovió la construcción de una plaza alternativa a la Maestranza en la periferia del barrio de San Bernardo, la Monumental.

El proyecto pretendía, desde el punto de vista personal de la figura, promocionar su imagen ante el dominio que su rival, Juan Belmonte, tenía de la Maestranza. Desde el punto de vista social, el que más nos interesa, la idea era dotar a la capital andaluza de un coso que acogiera a un tipo de público similar al de otras plazas, pues con 23000 espectadores –diez mil más que la Maestranza- se diversificaría más el precio de las localidades, aumentando los ingresos y promoviendo un espectáculo más abierto a la heterogeneidad social.

El 30 de septiembre de 1920 se celebró el último festejo en esta plaza, donde se celebraron mítines políticos, algunos de los más recordados, por cierto, de signo republicano, con Lerroux y Martínez Barrios, como sucedió en el resto de coliseos españoles, mientras el silencio maestrante permanecía ajeno al paso del tiempo.

#### **4. SILENCIO Y FIESTA EN LOS SANFERMINES**

Las fiestas de Pamplona, volcadas en el mundo del toro, ofrecen una dimensión distinta del tema objeto de estas páginas que, en último término, nos llevará a adentrarnos en la “dualidad de mundos” a la que se refería Bajtín (1987: 11) en sus trabajos sobre las celebraciones carnavalescas.

La semana taurina de la capital navarra se encuadra, frente a los dos casos comentados anteriormente, en el calendario festivo estival y ha servido como modelo de actos de ocio muy frecuentes en ciertas localidades, especialmente del norte peninsular, incluso en lo que respecta a la integración de la corrida de toros en el desarrollo de la fiesta y, por supuesto, de la actitud del público frente a lo que sucede en el ruedo. Tal es el caso, sin necesidad de ser exhaustivo, de plazas como Teruel, Huesca así como de numerosas poblaciones de la geografía navarra.

Respecto a la diferenciación horizontal, la que separa el Sol y la Sombra, expresión de un orden social y económico, en el caso de las plazas citadas el contraste y la separación se exacerba hasta constituir dos espacios, enfrentados en ocasiones, con experiencias y vivencias muy distintas, incluso en sus formas de afrontar el hecho taurino en el conjunto de los eventos festivos. A partir del análisis de esa dualidad, y de sus consecuencias psicosociales e ideológicas, accederemos a otra variante del tema del silencio en la tauromaquia.

El primer contraste evidente es que para los espectadores de Sombra la plaza representa un espacio segregado, separado de la calle, ámbito de celebración de una actividad reglada, con su normativa y su discurso codificado, tanto desde la tradición técnica instaurada por el devenir de la tauromaquia, como desde la imposición legislativa, con la reglamentación concreta de cada época. Es, pues, un espectáculo con un proceso comunicativo específico, unos protagonistas y una posición fijada para los destinatarios que, en cuanto a su diseño topológico, no difiere de la separación física de otros tipos de representaciones.

Frente a esa opción por el cauce delimitado de la interacción entre dominios —el de recepción y el de la actuación—, el público de las localidades de Sol acude al coso como una prolongación natural de la escena abierta, indefinida, que es la calle, trasladando al recinto taurino la expansión dionisiaca y carnavalesca de la fiesta.

Ese contraste inicial —calle/plaza de toros- cobra, en el caso

de Pamplona, un sentido más complejo ya que el encierro matinal, en el que sólo participan los jóvenes, taurinos no oficiales y, por ello, alejados del discurso canónico de la tauromaquia, aporta un componente más a la oposición topológica entre dos experiencias, tal como indica Armañanzas (1999: 31):

Se plasma en este enfrentamiento encierro-corrída algo del enfrentamiento juventud-poderes políticos o el actual enfrentamiento centralismo-separatismo. El encierro tiene como protagonistas a los mozos de aquí y la corrida tiene una connotación del acto oficial (presidida por la autoridad civil, el alcalde) y de acto proveniente de una tradición más española, en oposición a la tradición vasca.

Esta dualidad a la hora de enfocar la fiesta taurina resulta determinante para enmarcar la incidencia del silencio en el transcurso de la corrida, puesto que instaaura la separación entre dominios, el institucionalizado-profesional, por una parte, el espontáneo-popular, por otro, que van a encontrarse, por la tarde, en el espacio enfrentado de la plaza en su división Sol/Sombra.

El público de la solanera, las peñas, la que rompe el silencio de manera voluntaria, consciente, deliberada, transgresora, sin respetar los instantes del ritual taurino que lo exigen –tal como expusimos en el primer capítulo–, representa la vivencia carnavalesca, la que, en términos de Delgado (1997), cuestiona los límites perceptivos, las identidades, incluso el significante del lenguaje, reduciéndolo a formas distorsionadas, cánticos, sonidos no articulados. En definitiva, se quebranta el silencio desde el extremo de la pura actividad fónica, cuyo interés comunicativo se agota en la experiencia masificada de un colectivo y en la identidad física del ruido como signo de unión entre sus miembros.

En el otro lado, el público que participa activamente en el desarrollo del festejo, asumiendo los pormenores del canon

tauromáquico, reclama silencio y asiste cumpliendo escrupulosamente con la dinámica de la lidia, respetando la caracterización ritual de cada instante, en la oscilación silencio/respuesta que requiere la interacción del espectáculo.

Oficialismo frente a ruptura del orden, acto social frente a violencia festiva, confusión frente a armonía, y tantas otras dicotomías planteadas por Gutiérrez Estévez (1989: 52 y ss.) para el contraste entre el mundo oficial y el carnalesco, son el contexto donde se desarrolla la dualidad silencio/transgresión sonora, junto a otros condicionantes, como el referido a la experiencia individual, restringida, silenciosa, inmanente, propia de la recepción burguesa, frente a la manifestación colectiva, de vivencias compartidas, de personalidades diluidas en la experiencia grupal, que se vive en la zona de las peñas.

Dicha confrontación en el terreno de los acontecimientos festivos –la oficial, formalizada, lineal, ante la popular, profana, subversiva-, se plantea en los tendidos de la plaza a modo de microcosmos en el que se concentra la tensión social ante la representación ritual, mostrando la evidencia, comentada por algunos antropólogos (Delgado, 1999: 21-22), de que las formas ritualizadas de la pseudoviolenca “se comportan como un termostato que mantiene a un nivel aceptable las tensiones derivadas de la coacción a que la sociedad somete a sus componentes obligándolos a convivir”.

La reproducción de los antagonismos proyectada sobre la celebración festiva, en el marco institucionalizado de la plaza, mantiene en sus límites a cada grupo aunque, en ocasiones, se rompe dicha barrera y, así, lo oficial pretende restaurar el orden y la alternativa, superar los márgenes que le han sido impuestos. Tal es el caso de lo sucedido el 8 de julio de 1978, cuando tras la muerte del último toro un grupo de jóvenes se lanzó al ruedo con pancartas alusivas al indulto de los presos políticos. La reacción de la Sombra, primero, y la irrupción de la policía, a continuación, evidenciaron esa tensión latente que, en este caso, desbordó el marco ritual.

## 5. CONCLUSIÓN

El rastro del silencio en la tauromaquia nos ha permitido acceder a claves interpretativas de su historia, su repercusión socioeconómica, urbanística, cultural, además de observar su implicación en el desarrollo de los acontecimientos de la lidia en relación al proceso de recepción.

En primer término, hemos seguido la invocación al silencio como paso previo al inicio de la representación tauromáquica en el ruedo de manera paralela a cómo, en otras manifestaciones espectaculares, especialmente en el teatro, se produce la transición entre el ámbito de lo real y el espacio ritualizado.

Más tarde, nos lo encontramos formando parte de algunas suertes del toreo, como marco necesario y previsto en el código de la tauromaquia para que éstas culminen en toda su plenitud evocativa. Dicha condición estética, asumida y demandada por el público, convierte al silencio en un signo comunicativo provisto de connotaciones con repercusiones de índole artística, antropológica, incluso simbólica.

El silencio ha llegado a adquirir un carácter asociado a experiencias artísticas, en la interpretación romántica de dicha actividad, esto es, vinculado con el mundo místico, el que lo alude como única vía de lo inefable.

Siguiendo los planteamientos de Bourdieu y de la Teoría Empírica de la Literatura, hemos sintetizado la génesis de la tauromaquia como producto cultural-estético, los agentes implicados, cómo se ha llegado, históricamente, a la fijación de un canon de referencia desde el cual se valora el fenómeno de la lidia como acto socialmente asimilado.

A partir de la confrontación, claramente explicitada y promovida en el discurso taurino, entre las plazas de Madrid y de Sevilla, tomando como referente al silencio, el trabajo ha analizado los fundamentos de tal dicotomía para desvelar cuestiones que atañen al imaginario colectivo en su interpretación de los acontecimientos del pasado, especialmente los que condujeron a la construcción y ubicación urbana de los cosos taurinos. Como han

señalado numerosos autores interesados en el tema, los coliseos suponen un índice metonímico, una muestra sintomática de los avatares de la reciente historia de España, de las circunstancias que han acompañado a los grandes cambios sociales sobre los que se ha vertebrado la identidad de cuantiosas comunidades.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. (1988): “Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra espectador en el siglo XVIII”, en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, Abano Torme, 45-66.
- BAJTIN, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad.
- BERGAMÍN, J. (1930): *El arte de birlibirloque*, Madrid, Cruz y Raya.
- (1980): *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus.
- (1981): *La música callada del toreo*, Madrid, Turner.
- BOBES NAVES, M.C. (1992): “El silencio en la literatura”, en CASTILLA DEL PINO, C. (ed.): *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 99-123.
- BONET CORREA, A. (1990): *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRUNEAU, T.J. (1973): “Communicative Silences: Forms and Functions”, *The Journal of Communication*, 23, March, 17-46.
- CABRERA BONET, R. (1991): “Los precedentes de la prensa taurina especializada”, en *Los toros en la prensa; revistas de toros (Colección Antonio Castillo)*, Madrid, s.i., 11-18.
- (2003): “Principios y desarrollo de la organización de la corrida moderna”, *Aula de Tauromaquia*, Universidad San Pablo-CEU, 11-25.
- (2003): “Las primeras tauromaquias a pie”, *Aula de Tauromaquia*, Universidad San Pablo-CEU, 127-143.
- CANETTI, E. (2005): *Masa y poder*, Madrid, Círculo de Lectores.
- CARR, R. (1970): *España, 1808-1939*, Barcelona, Ariel
- COSSÍO, J.M. (1974): *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. 2.
- DAVENHAUER, B.P. (1980): *Silence. The phenomenon and its ontological significance*, Bloomington, Indiana University Press.
- DÍAZ RECASENS, G.; V. LLAMAS; G. DÍAZ-R. MONTERO DE ESPINOSA (2004): “Plazas de toros de Andalucía”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 49, 46-51.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, en M. IGLESIAS(comp.): *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, 23-52.
- FERNÁNDEZ LAGUNILLA (1999): *La lengua en la comunicación política I: el discurso del poder*, Madrid, Arco.
- FLECKNIAKOSKA, J. L. (1975): *La loa*, Madrid, SGEL.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1981): “Presentación de Ignacio Sánchez Mejías en Nueva York”, en *Obras de...*, Madrid, Alianza Editorial, Vol.

GARCÍA LORCA, FRANCISCO (1972): *De Fray Luis de León a San Juan: la escondida senda*, Madrid, Castalia.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2007): *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe.

GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M. (1989): “Una visión antropológica del carnaval”, en HUERTA, J. (ed.): *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 33-61.

JENSEN, J. V. (1973): “Communicative Function of Silence”, *ETC*, 3, 249-257.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1984): “Discourse politique et manipulation: du bon usage des contenus implicites”, en KERBRAT-ORECCHIONI, C.; M. MOUILLAUD (coord.): *Le discours politique*, Lyon, Presses Universitaires, 213-227.

KURZON, D. (1997): *Discourse of Silence*, Amsterdam, Benjamins.

LAÍN ENTRALGO, P. (1994): “Hablar y callar”, *Boletín de la RAE*, T. LXX-IV-Cuad.CCLXXIII, 453-465.

LEACH, E. (1978): *Cultura y comunicación*, Madrid, Siglo XXI.

LEVINSON, S. (1983): *Pragmatics*, Cambridge, U.P.

NÚÑEZ, R.; E. DEL TESO (1996): *Semántica y pragmática del texto común*, Madrid, Cátedra.

PONS, L. (1998): “Diversitat de recursos i intertextualitat en el discurs publicitari”, en MESEGUER, LL.; M.L. VILLANUEVA (eds.): *Intertextualitat i recepció*, Castelló, Universitat Jaume I, 287-339.

PONS, M.J. (2003): “La reglamentación en la corrida moderna”, *Aula de Tauromaquia*, Universidad San Pablo-CEU, 443-54.

RODRÍGUEZ, E.; A. TORDERA (1985): *La escritura como espejo de palacio: ‘El Toreador’ de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

SÁNCHEZ DE JUAN, J.A. (2000): “La destrucción creadora: el lenguaje de la reforma urbana en tres ciudades de la Europa mediterránea a finales del siglo XIX (Marsella, Nápoles y Barcelona)”, *Scripta Nova*, 63.

SAVILLE-TROIKE, M. (1985): “The place of silence in an integrated theory of communication”, en TANNEN, D.; M. SAVILLE-TROIKE, *Perspectives on Silence*, Norwood, Alex Publishing, 3-18.

SCIACCA, M.F. (1961): *El silencio y la palabra*, Barcelona, Luis Miracle.

STEINER, G. (1990): *El lenguaje y el silencio*, Barcelona, Gedisa.

VALLE, B. (2004): “Urbanismo y plazas de toros”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 49, 39-45.

VERSCHUEREN, J. (1998): “El regreso de la pragmática al significado: comentarios sobre la dinámica de la comunicación, los grados de prominencia y la transparencia comunicativa”, en MARTÍN, L; R. WHIT-TAKER.