

*LOS TOREROS ESTRELLAS  
DEL DESARROLLISMO: MANUEL BENÍTEZ “EL  
CORDOBÉS” Y SEBASTIÁN “PALOMO LINARES”*

Duncan Wheeler \*



*A la grata memoria de Sebastián Palomo Linares*



Manuel Benítez *El Cordobés* (1936-) y Sebastián Palomo Linares (1947-2017) son figuras claves para una comprensión cabal no solamente del toreo de la segunda mitad del siglo XX sino también de la España de los años 60, una década marcada por cierta liberalización del franquismo, la causa y la consecuencia de una emergente cultura de consumo. Ambos se criaron en el sur del país durante los años de hambre de la posguerra para luego convertirse en estrellas internacionales con un caché sin parangón, como demost-

---

\* Universidad de Leeds. Duncan Wheeler, doctor por la Universidad de Oxford, es catedrático del departamento de estudios hispánicos de la Universidad de Leeds (Reino Unido). Es editor de la revista académica *Modern Language Review*, miembro del consejo científico de la Asociación de los Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda (AHGBI), y director de una serie de libros dedicada al estudio del Siglo de Oro publicada por Peter Lang International Publishers. Entre sus publicaciones figuran *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen* (University of Wales Press, 2012) y *The Cultural Politics of Spain's Transition to Democracy* (Manchester University Press, 2017). Ha trabajado como traductor para “The Royal Shakespeare Company”, y entre sus publicaciones de textos españoles traducidos al inglés destacan *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos (Oxbow, 2013) y *Los jueves de Leila* de Corín Tellado (MHRA, 2016), este con un prólogo de Mario Vargas Llosa. Sus textos periodísticos han salido en medios como *The Guardian*, *The Times Literary Supplement*, *JotDown*, *The Huffington Post* y *Newsweek*.

ron en la temporada de 1969 cuando se enfrentaron cara a cara con los grandes empresarios y se convirtieron en “Los guerrilleros”, con apariciones en plazas de menos categoría y hasta portátiles. Las fotografías de Benítez con los presidentes estadounidenses John F. Kennedy y Gerald Ford dieron la vuelta al mundo, a la vez que *Palomo Linares*, uno de los toreros más respetados y queridos por el público español y latinoamericano, cortaba un rabo en Las Ventas en 1972 (la última vez había ocurrido en los años treinta).

Por un lado, la romantizada trayectoria de un torero desde la nada hasta la cumbre no es ninguna novedad en sí: pensemos, por ejemplo, en las pintorescas anécdotas acerca de la figura de Juan Belmonte y sus aventuras juveniles por la muy pobre pero vibrante Andalucía de principios del siglo XX. De ahí que, tal y como afirma Silvia Caramella: «La historia del torero sub-proletario que gracias a su arte puede alcanzar un nivel superior en la escala social está casi siempre presente en los filmes hispánicos» (2014: 149). Por otro lado, los nuevos tiempos exigían una nueva categoría de torero, un perfil que *Palomo Linares* y *El Cordobés* cumplieron a la perfección. A través de un estudio de las películas taurinas hechas a medida para el lucimiento de estos dos diestros, este artículo desentraña el eje tradición-modernidad por el cual se forjó la leyenda en torno a estas estrellas tanto en los ruedos como en las pantallas.

#### MANUEL BENÍTEZ *EL CORDOBÉS*

En las memorias de Curro Romero, el torero artista por excelencia afirma lo siguiente con una mezcla de frustración y resignación: «Al *Cordobés* se le hizo la historia de la pobreza, del que no tenía que comer, y la gente estaba por el tema ese. Cuando otros también veníamos del mismo sitio, pero no teníamos ese máquetin» (Burgos, 2001: 237). El temprano biopic sobre el torero de Palma del Río, *Aprendiendo a morir* (Pedro

Lazaga, 1962), constituye un síntoma y una causa de esa tendencia. Siendo huérfano y antiguo beneficiario del Auxilio Social, la vida real de Benítez encajaba bien con la tradición de películas sobre “huérfanos con encanto” puestas de moda por Joselito y Marisol, dos niños prodigio provenientes de familias andaluzas muy pobres (véase Pavlovic, 2011: 111-35).



Fig. n.º 1.- Manuel Benítez “El Cordobés” en un fotograma de la película “Aprendiendo a morir”.

El guión, elaborado por Tico Medina (un periodista que *El Cordobés* había conocido en un plató de televisión), está hecho por y para Benítez, un personaje singular que encaja a la perfección con la descripción de Edgar Morin: «Una estrella es tan rara como el oro y tan común como el pan» (1960: 141)<sup>1</sup>. De la misma manera que las varias adaptaciones de *Currito de la Cruz*

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones son del autor. «*The star is as rare as gold and as common as bread*».

(Alejandro Pérez Lugín, 1925; Fernando Delgado, 1936; Luis Lucia, 1949; Rafael Gil, 1965) nos ofrecen una visión de la sociedad y del mundo taurino de épocas distintas, tanto *El Cordobés*, el “torero yé-yé por excelencia” (Gámez, 1997: 65), como *Aprendiendo a morir* constituyen una actualización de una narrativa perenne cuyo protagonista es un joven aspirante que, a base de temeridad, talento y tenacidad consigue escapar de sus orígenes humildes y consagrarse como la gran promesa del toreo. Justo antes de su primera faena profesional en la película, Benítez jura a su hermana que «esta tarde te compro una casa...o llevarás luto por mí», un aforismo que serviría para el título de un best-seller internacional sobre el diestro firmado por Larry Collins y Dominique Lapierre (1968).

Equipado con un repertorio de trucos tremendistas, «con Manuel Benítez se perdió el culto a la fiera y se inauguró la elevación de los toreros» (del Pozo y Bardón, 1980: 90). Daba la impresión de que le interesaba más el entretenimiento que el arte. Según la descripción de Garry Marvin: «Es la coexistencia de los obstáculos que suelen impedir una gran actuación y la perenne posibilidad de ver una gran actuación (algo que indica que las dificultades se han superado), lo que mantiene el interés de la afición» (1988: 80)<sup>2</sup>. Por contraste, un nuevo público, fomentado en gran medida por el turismo y la televisión, estaba más pendiente de la emoción de los grandes gestos y era menos proclive a aguantar tardes de tedio con la esperanza de ver muy a menudo algo transcendental. *El Cordobés*, con su celebrado y despreciado “salto de la rana”, sabía aprovecharse de esta coyuntura, y su ascenso fue sin precedentes: «se convirtió en millonario con torear sólo treinta y tres novilladas, dieciséis de

---

<sup>2</sup> «It is the existence of the difficulties and obstacles to a great performance, and yet the ever-present possibility of seeing a great performance, something which would signal that the difficulties had been overcome, which keeps their interest».

las cuales fueron sin picadores» (Gómez Santos, 1965: 172). «Era un mito. Y eso que otros habían conseguido después de muertos, él lo disfrutaba con creces el día de su alternativa» (*Ibidem*: 185).

Rodó *Aprendiendo a morir* cuando todavía era novillero y justo antes de que tomara la alternativa en Córdoba, que fue una de las primeras corridas transmitidas en directo por Televisión Española<sup>3</sup>. Como contrapartida del tremendismo, la película y, muy en particular, el estilo actoral de la estrella, devienen un melodrama puro y duro que se basa en una serie de oposiciones y dicotomías sobrecargadas de emoción; quizás por eso, su actuación no dejó indiferente a nadie. El cronista de la revista taurina *Fiesta española* llega a una conclusión en las antípodas del elogio: «Creo que en vez de protagonizar la película *Aprendiendo a morir*, debió emplear su tiempo aprendiendo a torear y a matar. Las dos cosas le hacen mucha falta» (Cardeñosa Martín, 1962: 18). Por otro lado, Carlos Fernández Cuenca concluye que es un «actor de maravillosas dotes fotogénicas y de una expresión riquísima, capaz de traducir los más variados y difíciles sentimientos con refinada sobriedad» (1963: 174).

Para el espectador que no se deja seducir por *El Cordobés* como torero y como ser humano, es casi imposible que disfrute de *Aprendiendo a morir*. Al principio, vemos al personaje en la miseria, pero su encanto nato le brinda oportunidades desde el primer momento (verbigracia, una señora le lleva en su coche cuando le ve caminando a pie; una pareja le esconde de la Guardia Civil cuando le persiguen por ser espontáneo). El momento más duro de la película llega cuando un tipo sin escrú-

---

<sup>3</sup> En la tertulia anterior a la proyección de la película que hicieron en 2013 para el programa de televisión *Cine de barrio*, se puede ver una gran selección de actuaciones de archivo de Benítez tanto del No-Do como de sus corridas televisadas. Véase: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-aprendiendo-morir/1801880/>.

pulos les ofrece, a él y a otro aspirante, la oportunidad de enfrentarse a unos toros con plena conciencia de que son violentos y complicados. Nuestro héroe no triunfa y sufre un grave percance, pero no muere, como es el caso de su colega, que acaba de ser padre de una niña. Durante la recuperación, una monja lo cuida y también le enseña a leer. Dentro del universo fílmico, Benítez rehúye la caridad incluso en sus momentos más bajos, y hace lo que sea necesario para salir adelante. A pesar de algunos personajes nefastos, la película en conjunto ofrece una visión benigna de la condición humana. Como en la gran mayoría de las películas taurinas, un catártico clímax llega cuando, después de muchos avatares, el protagonista tiene la oportunidad de demostrar su talento.

En *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963), el segundo largometraje de Benítez, son la redención y la reivindicación de un triunfo final las que consiguen que el espectador no se quede con la visión cáustica de tantas películas críticas de la sociedad española de aquel entonces, como *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) o *El momento de la verdad* (Francesco Rosi, 1965). Esta vez, *El Cordobés* asume el papel de una variación, en vez de una encarnación, de su propio personaje. El punto de partida es un par de amigos desesperados por tener una oportunidad. A través de una campaña mediática, se les brinda la posibilidad de demostrar su talento ante los toros y el público. Lo novedoso es que es el amigo, en vez del protagonista, el que triunfa. Además de la presencia de Benítez, la producción también contó con la participación del novillero José Mata.

Hay una clara ventaja en tener a alguien del gremio en vez de a un actor profesional que interprete el papel de un torero, dado que se le puede grabar en una plaza, aunque los toros no pueden aprender un guion y el público no paga para ver un fracaso “predeterminado” por exigencias narrativas. Para *Aprendiendo a morir*, se organizó una corrida especial benéfica

en Jaén, completada con tomas obtenidas en Valencia, Castellón y Barcelona y, durante el rodaje de *Chantaje a un torero*, hicieron una corrida delante de un público invitado en Málaga en la que el personaje de *El Cordobés* tuvo que defraudar las expectativas depositadas en él (Fernández Cuenca, 1963: 174, 180).

Después del fracaso, el personaje de *El Cordobés* se mete en problemas cuando se incorpora a una pandilla criminal que le exige engatusar y seducir a las turistas. Cuando lo detienen por un robo, no denuncia a sus colegas y entra en la cárcel solo. Allí encuentra su redención gracias a un cura comprensivo con quien entabla una amistad a base del respeto mutuo, a pesar de las burlas de los otros presos sobre la naturaleza de su relación. El cura le lleva al mundo exterior para enseñarle la Madrid sumergida en la que viven los emigrantes rurales que se han encontrado excluidos por el desarrollismo. Dado que el director fue uno de los nombres insignes del franquismo, las escenas rodadas en las chabolas de la capital –entrada en una fase ya descontrolada– son sorprendentemente críticas. De hecho, estas anticipan *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), un cuasi-documental con guion de Tico Medina sobre la miseria de la periferia, enfocado en la degradación de algunos antiguos famosos, entre los cuales figuran toreros (como por ejemplo Nicanor Villalta, que a su vez fue un galán del cine mudo en *El suceso de anoche*, dirigido por León Artola en 1929), y que tuvo algunos roces con la censura que, entre otras cosas, suprimió la siguiente afirmación: «La oportunidad ha pasado a ser en España solamente un término taurino»<sup>4</sup>.

A partir del nombramiento de Manuel Fraga como Ministro de Turismo e Información en 1962, la censura se mos-

---

<sup>4</sup> He sacado esta información del archivo número 36/04307 del Archivo General de la Administración en Alcalá Henares. Antes de autorizar esta película para mayores de dieciocho años, el censor también insistió en la supresión de las referencias a los testículos del toro, los «planos ridiculizando el paso de frailes» y los «planos (*sic*) tendenciosos de niños pidiendo».

tró más liberal en cuanto a la mayoría de los temas, con la notable excepción de cualquier obra que hiciera hincapié en las capas sociales excluidas del supuesto milagro económico de aquel entonces. Cuando el exiliado republicano Max Aub volvió a su tierra en los años sesenta, no pudo digerir la realidad con la que se encontró: «Aquí ya no será “pan y toros” sino “pan y televisión”» (Aub, 1971: 177). Aunque está cargando un poco las tintas, lo que es cierto es que la sociedad de consumo no tuvo quien la frenara –en 1960, un anuncio de quince segundos en Televisión Española costó 2.250 pesetas mientras que había subido a 45.000 pesetas en 1964 (de las Heras, 2000: 24)–, y como bien dice Annabel Martín: «Fraga comprendió que se estaba ante una nueva forma de gestionar el poder del estado que podía reescribir y ampliar la ortodoxia franquista» (2013: 69).

Si *Chantaje a un torero* no tuvo los problemas con el censor que sufrió *Juguetes rotos*, ello se debe probablemente al hecho de que la película de Gil ofrece un cierre redentor y da buena imagen de la Iglesia. Fuera de la cárcel por un permiso de buena conducta, el preso siente la tentación de escaparse, y hay un momento melodramático cuando el cura piensa que se ha aprovechado de su buena fe. No es así, y el torero cumple su condena antes de volver a los ruedos, donde triunfa. No obstante, sus antiguos cómplices intentan chantajearle porque el torero piensa, equivocadamente, que una mujer ha muerto como consecuencia de una de sus infracciones. Como resultado de la amenaza y el miedo concomitante, casi pierde los estribos tanto en su carrera profesional como en una relación naciente con una mujer de clase media-alta. El final feliz llega cuando el torero descubre que la supuesta víctima sigue viva y se presenta en la plaza ante su prometida y el cura (un lugar común del cine de Gil es la excitación por parte de los supuestamente ascéticos religiosos que se conmueven cuando alguien a quien tienen cariño triunfa [véase, por ejemplo, *El Litri y su sombra*, 1960]).



La conjunción de lo personal con lo profesional es determinante en el cine taurino. En *Aprendiendo a morir*, por ejemplo, *El Cordobés* se enamora de una chica que estudia para ser maestra. Al principio, ella tiene un estatus social muy superior al suyo, pero una vez que ha triunfado, el torero le pide su mano en matrimonio. Ella no le rechaza, pero quiere esperar un tiempo para asegurarse que los muy distintos estilos de vida que llevarán no les aparten al uno del otro. Una de las claves de la popu-



Fig. n.º 2.- Cartel de la película “Chantaje a un torero”. Apud. Wiki media.

laridad del torero fue su capacidad de pertenecer a los círculos más elitistas, sin olvidar sus raíces. Análogo es el caso de Elvis Presley en los Estados Unidos (véase Duffett, 2000: 76), ya que también surgió una leyenda en torno a su supuesta generosidad. *Aprendiendo a morir* contrasta el comportamiento de un diestro que, al principio de la película, se niega a llevarle en su coche porque quiere descansar solo, y el de Benítez que, una vez con-

sagrado, no solo lleva a un hombre de mediana edad que tiene que ir andando siete kilómetros al trabajo todos los días, sino que luego le compra una bicicleta.

En un análisis de las estrellas de Hollywood, Barry King afirma: «Los elementos de la sobrevaloración provienen del hecho de que la imagen en la pantalla, especialmente en el caso de las estrellas, suele ser enfatizada por prácticas extra-diegéticas o, para ser más precisos, por la interacción de discursos fílmicos y no-fílmicos» (2006: 240)<sup>5</sup>. Se puede aplicar esta observación fácilmente a Manuel Benítez, tanto un producto como un promotor del desarrollismo. En *El espontáneo* (Jorge Grau, 1964), por ejemplo, el protagonista epónimo (un bedel despedido injustamente después de haber sido acosado sexualmente por unas turistas extranjeras borrachas), decide probar suerte después de hojear algunas imágenes glamurosas de *El Cordobés* en una revista. En el mundo real, y sin haber pisado tierra española, el futuro matador Frank Evans “El Inglés” (1942-) decide hacer todo lo posible para convertirse en torero a base de anécdotas contadas por un amigo español de la familia: «*El Cordobés* vivía la vida. Quería algo de eso pero no tenía ni idea de cómo llegar, o lo que me tocaba hacer» (2009: 30)<sup>6</sup>.

El estatus de *El Cordobés* le otorgó una posición privilegiada no solamente en el escalafón taurino sino también entre los famosos en general. Hasta se le podría etiquetar como un famoso que ejerció de torero en vez de un torero famoso. Visto desde esta óptica, el matador tenía más en común con las estrellas de pop o los actores que con los matadores de su época. En cuanto a los arcos narrativos y la construcción de los personajes,

---

<sup>5</sup> «The element of overvaluation stems from the fact that the image on screen is itself, especially in the case of the star, usually reinforced by extra-discursive practices, or more exactly the interaction of filmic and non-filmic discourses».

<sup>6</sup> «El Cordobés lived the life. I wanted to be part of it but had absolutely no idea how to get there, or what to do».

las películas de Benítez guardan cierto parentesco con los largometrajes de Raphael (Wheeler, 2013: 58-9). El cantante, también de familia humilde andaluza, había triunfado en Madrid y en medio mundo cuando se casó con la aristócrata y periodista Natalia Figueroa. *El Cordobés* fue invitado a varios de sus programas de televisión y, como queda reflejado en la película Rafael en Raphael (Antonio Isasi-Isasmendi, 1975), los dos amigos vivían en casas lujosas adornadas con fotos de Franco. Los dos habían querido, y logrado, transformar sus posiciones dentro del orden social en vez de cambiar el sistema de jerarquías en sí. El niño de Linares no fue ni mucho menos la única estrella de la música pop con quien este singular torero tuvo contacto.

Según Nat Weiss, el socio estadounidense del representante de The Beatles: «Para Brian [Epstein] los toreros fueron lo que los Beatles fueron para sus fans, eran sus ídolos» (citado in Geller, 1999: 87)<sup>7</sup>. Como consecuencia, eligió como destino España para tomar sus primeras vacaciones después del estrellato del grupo. Weiss y Epstein quedaron con Benítez y su apoderado para hablar de una posible intervención en la próxima película de los de Liverpool:

«Brian y yo fuimos a verle a su finca en Córdoba. Nos trataron como gente muy importante. Todos se comportaron de una manera muy cordial. Pero *Pipo* era un monstruo y *El Cordobés* estaba muy ligado a él. Examinamos el asunto de si iba a ser posible hacer la película. No salió adelante, pero ir a la finca fue una maravilla». (Weiss citado en Geller, 1999: 86)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> «Bullfighters were to Brian [Epstein] what the Beatles were to music fans. They were his idols».

<sup>8</sup> «Brian and I went to visit him at his farm in Cordoba where we were treated like very important people. They were all very courteous. But Pipo was a monster and Cordobes was very tied up with him. We did examine the whole business about whether it was possible to do the movie. It just didn't work out, but it was wonderful to go to his farm».

Epstein conservó una foto de Benítez en el cuarto de baño de su piso de Londres (1999: 116), y la presentación de *The Beatles* en España tuvo lugar en Las Ventas en 1965<sup>9</sup>.

*El Cordobés* nunca volvió a asumir un papel protagonista en una película y se limitó a hacer intervenciones puntuales como en el caso de *En Andalucía nació el amor* (Enrique López Eguiluz, 1966), estrenada un año antes de que recibiera la Medalla de Oro al mérito turístico, y cuya narrativa se basa en la llegada de Nadia, la turista número un millón procedente de un país escandinavo. Un guía se dedica a enseñarle las atracciones del país, que incluyen una actuación de Rocío Jurado y una visita a la finca de Benítez, aunque la voz tan característica del torero fue doblada por una más neutral (véase Feiner, 2004: 112). El carisma de *El Cordobés* supone el mayor atractivo de ambos films, pero el hecho de que *Chantaje a un torero* no tuviera la repercusión de *Aprendiendo a morir* se puede atribuir a varios factores (esta última es mejor a nivel cinematográfico y ofrece una visión más benévola de la sociedad española). Quizás la clave resida en el hecho de que el torero saliera mejor parado al personificar una versión dulcificada de su propio personaje en vez de realizar una transposición de su carácter. Por un lado, es complicado repetir el truco de la biografía fílmica y, por otro lado, es menos atractivo para una figura ya consagrada, dada la cantidad de dinero que se puede ganar en las plazas de toros, puesto que una película ya no sería la tarjeta de presentación que abriera las puertas a otros mercados lucrativos, especialmente en América Latina.

---

<sup>9</sup>Las conexiones entre la aristocracia de la música pop inglesa y *El Cordobés* volverían a manifestarse en los años 80 cuando Tom Jones grabó su sencillo, *A Boy from Nowhere*, proveniente del musical *Matador*, basado en la vida de Benítez. La canción del “tigre de Gales” fue un gran éxito, aunque el musical fracasó.

## SEBASTIÁN PALOMO LINARES

Hijo de un obrero que había perdido un ojo en la mina, Sebastián Palomo Martínez, linarense como Raphael, dejó los estudios con ocho años, y encontró trabajo como ayudante de un zapatero. No obstante, siempre tuvo la sensación de que aquello no era lo suyo y fue metiéndose en líos taurinos en busca de la oportunidad de vestirse de luces hasta los quince años (Sena Medina, 2016: 28). Veía los toros como una vocación y como la posibilidad de labrarse una vida mejor: «Me enteré de las oportunidades de los maletillas en Madrid, y salí de Linares con 21 pesetas y andando. Cuando llevaba como cuarenta kilómetros me encontré un camión de toros que iba para Vista Alegre y que por suerte me llevó» (*Ibidem*: 30).

En la segunda plaza de Madrid, Domingo Dominguín (el hermano comunista de Luis Miguel, el torero considerado como uno de los más afines al régimen franquista) organizó una serie de concursos, llamada “La Oportunidad”, para aspirantes a torero. La iniciativa tuvo una gran acogida del público tanto en la plaza como por los medios pero, según Domingo, hijo del propietario:

«... en la cabeza de mi padre bullía otra cosa. Él vió en esta una forma de decir al país y a Franco lo que había, de contar la miseria y pobreza en que vivía el país... Más o menos al año, Televisión Española dejó de ofrecer los festejos y *Pueblo* cesó en su apoyo. El asunto se había convertido en un escándalo social, porque periódicos y revistas comenzaron a hacer reportajes de los chavales que contaban todo tipo de historias: que si su madre era puta, que si su padre estaba en la cárcel».  
(Dominguín, 2008: 157-8)

Estas imágenes quedan reflejadas a medias en *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966)<sup>10</sup>, una biografía fílmica de

---

<sup>10</sup> Ciertamente no llegan a los extremos descritos por Mariví Dominguín, esposa de Luis Miguel:

Sebastián *Palomo Linares*, en la que el torero se interpreta a sí mismo, y que se estrenó justo antes de que tomara la alternativa en Valladolid el 19 de mayo de 1966.

En ocasión de una entrevista concedida al autor del presente texto, el torero comentó que, según sus cálculos, el noventa por ciento de la película está relacionada con su vida real, con un diez por ciento de licencia poética<sup>11</sup>. Las primeras escenas familiares guardan cierto parentesco con el realismo social italiano mientras la yuxtaposición de lo rural con lo urbano, lo tradicional con lo moderno, además de una fotografía que privilegia el color azul, sugieren que *Nuevo en esta plaza* fuera un referente para *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992). Los cineastas de ambas películas aprovecharon cualquier oportunidad para aumentar el melodrama a la vez que hay cierta suavización de la agria realidad.

En *Nuevo en esta plaza*, el joven aspirante no va a Vista Alegre sino a Las Ventas, porque no se había dado cuenta de que había más de una plaza en una ciudad tan grande como Madrid. Un guardia lo echa sin demostrar la más mínima empatía por el hecho de que hubiera pasado días sin haber comido o dormido. Así, el joven se dirige a la plaza de Carabanchel donde existe una larga cola de jóvenes harapientos y en la que prevalece la ley de la jungla. Se ríen de él por

---

«Es cierto, como decía Luis Miguel, que a menudo la plaza tenía más de club del hambre y de la vida ambigua que de planeta taurino, pero las cosas así nunca se encuentran en estado de pureza, y era natural que al olor de la fiesta se arremolinara un mundillo de intereses menos claros. La idea era buena, pero la naturaleza humana llegó a adularla con frecuencia; yo recuerdo que solía llevar algunas tardes algo de comer a los muchachos maletillas, y pude comprobar que pululaba en el entorno una gran cantidad de homosexuales, por no emplear la contundente palabra que para dirigirse a esta gente empleaba mi primo, Luis Miguel » (*Ibidem*: 57).

<sup>11</sup> Entrevista personal entre el diestro y el autor de este artículo que tuvo lugar en Las Ventas de Madrid el día 14 de diciembre de 2016.

su nombre y por ser un “paleta”, y la desesperación colectiva es patente. Sin embargo, la dureza de la situación se difunde por dos vías. En primer lugar, siempre existe una gran dosis de humor. Así, por ejemplo, Alfredo Landa, en uno de sus primeros roles en el cine, interpreta a un personaje poco dotado para los ruedos que se gana la vida haciendo cola para coger los tickets de turno para torear que luego vende. En segundo



Fig. n.º 3.- Sebastián Palomo Linares en un fotograma de la película “Nuevo en esta plaza”.

lugar, la gente de los toros se muestra como benévola. El dueño de la plaza parece un tipo duro a primera vista, pero se queda impresionado por el empeño y empaque del recién llegado. Le deja dormir en la plaza antes de darle una oportunidad, y un torero, cuya hija se convertirá en su pareja, le muestra interés y cariño desde el principio.

Apoderado por Dominguín y los hermanos Lozano, *Palomo Linares* dice que fue el único de 1.200 aspirantes de su promoción (entre las cuales figuraban Antonio Gades y Camarón de la Isla) que triunfó. Aunque afirma que volvió a coincidir con algunos más tarde como banderilleros, no sabe nada de lo que fue de la gran mayoría de ellos, y por los cuales la película no muestra ningún interés, enfocada como está exclusivamente en su caso. La segunda parte de *Nuevo es esta plaza* se desarrolla en otros ámbitos y atestigua el ascenso tanto personal como profesional del joven novillero. En su faceta de pretendiente, su amor es correspondido, pero se siente mucho más cómodo delante de un toro que en ambientes sofisticados donde bailan *rock and roll* y piden las últimas copas de moda.

Por otro lado, lleva el flequillo de rigor y su postura tanto dentro como fuera del ruedo es moderna y tradicional a la vez. Cuando triunfa en Madrid, los paisanos de Linares le ven por la televisión en espacios compartidos (es la era de los tele-clubs antes de que los televisores hubieran entrado en muchos hogares particulares). El melodrama se acentúa por la repetición de motivos y por un arco narrativo circular. Su padre (en la película está completamente ciego) dice que es como si estuviera viéndole cuando oye las noticias de sus triunfos por televisión. Cuando sale de Las Ventas por la puerta grande, el guardia que le había tratado de una manera despiadada le aplaude. Ahora que ha triunfado en la ciudad, vuelve a su pueblo natal. Deja su coche para ir en el mismo camión y con el mismo conductor que le había llevado a Madrid, pero esta vez en dirección contraria. Pasa por la zapatería para dar a su antiguo jefe entradas de barrera; este, que se había conformado con su profesión con una mezcla de alivio y resignación después de haber triunfado como torero de joven, le corresponde regalándole el antiguo estoque con el que Sebastián triunfaría delante de su gente.



*Nuevo en esta plaza* fue vista por más de tres millones de espectadores en España, una cifra superior, por ejemplo, a cualquier película de Almodóvar, con la excepción de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)<sup>12</sup>. En *Solos los dos* (Luis Lucia, 1968), su siguiente aventura cinematográfica, el torero comparte cartel con Marisol, otra estrella internacional de los países hispanoparlantes, en una producción con música prepara-



Fig. n.º 4.- Sebastián Palomo Linares en un fotograma de la película “Solo los dos”.

da por Juan y Junior, muy de moda por entonces, dirigida a un público masivo no necesariamente curtido en el mundo taurino. El espectador, ya acostumbrado a ver tanto al torero como a la actriz en las revistas de moda, no les ve como a los pobres desamparados de antaño. Por lo tanto, aunque hasta cierto punto

---

<sup>12</sup> Estas estadísticas proceden de la base de datos de la Filmoteca española. Véase: <http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>.

siguen interpretando sus propios personajes, que ya tienen biografías más ilustres. Sebastián es un torero consagrado cuyos orígenes no son ricos ni pobres (su madre sabe lo duro que puede ser el mundo de los toros porque su primer marido fue un rejoneador) mientras que la Marisol de la película proviene de una familia de la alta burguesía, cuya madre se dedica a organizar galas benéficas. La joven pasa el día yendo de un acontecimiento social a otro en su coche Mini con la matrícula personalizada.

Conoce a Sebastián por primera vez por las carreteras de montaña en las afueras de Málaga, en las que se enzarzan en una carrera peligrosa, provocada por ella. Cuando se paran, él le pega un bofetón en la cara sin saber que es una mujer, debido al casco que lleva puesto. Lo que empieza como odio pronto se convertirá en amor, aunque los dos son muy distintos, como se puede apreciar a través de un montaje que yuxtapone grabaciones de una faena suya en la Malagueta y ella jugando el tenis con un pretendiente en las laderas de la montaña. El torero está enamorado, y en un intento de seducirla se ofrece a hacer una corrida benéfica organizada por su madre. *Marisol* nunca ha ido a los toros y le da mucho miedo. Su madre va en su lugar, comentando la corrida a su hija gracias a unos *walkie-talkies* (como la señal de “Beba Coca-Cola” en la plaza, el uso de los radios nos da una imagen de lo que se consideraba moderno por entonces), lo que da pie a situaciones de humor, dado que la madre no entiende nada de toros. El personaje de *Marisol* se enamora del torero después de haberlo visto por la televisión, pero no puede reprimir el miedo que siente por si le pasa algo (cuando Sebastián la lleva a la Malagueta y, a pesar de que no hay ni público ni toro, ella tiene visiones fatídicas al explicarle el diestro en qué consiste una corrida).

Pertenece a dos mundos distintos y, como en *Nuevo en esta plaza*, el torero se encuentra incómodo en sociedad. La tensión viene del hecho de que él solamente se siente pleno cuando está a solas con *Marisol* o con un toro, pero ella se niega a estar

con alguien que arriesga la vida debido a su profesión. Se separan y van hacia el mismo lugar de la mayoría de las películas taurinas: el desengaño amoroso, que afecta a sus actuaciones en el ruedo. El clímax se deriva de otra yuxtaposición: ella baja de una pista de esquí en el extranjero mientras él recibe una brutal cornada. Cuando *Marisol* se entera, vuelve a su lado, pero sigue en sus trece y dice que va a tener que elegir entre ella y los toros porque ella no aceptaría ser mujer de un torero. La solidez narrativa no es precisamente la prioridad de una película donde se echa en falta un desenlace satisfactorio. Javier Barreiro ha descrito la película como «una especie de fotonovela filmada» (1999: 89), que aprovecha el auge de la popularidad de este género debido en gran medida a la autora Corín Tellado, que, como *Palomo Linares* y *Marisol*, fue un fenómeno de masas no solamente en España sino también en América Latina.

En referencia a las películas españolas (producidas casi sin excepción por Cesáreo González y Suevia Films) que más éxito tuvieron en los países hispanoparlantes de los años cuarenta y cincuenta, Alberto Romero Ferrer comenta que, «coplas y toros a través del cine resultaban ... los tres ases de la nueva españolada, un género que copiaba del musical norteamericano algunos de sus planteamientos centrales» (2016: 199). Se puede interpretar *Solos los dos* como una actualización de esta tradición dado que se basa en gran medida en secuencias de corridas y de canciones y bailes (estos integrados muchas veces sin ningún motivo argumental) y el reclamo principal de la película consiste en la unión de dos jóvenes ídolos. Como en la coreografía de los musicales, hay algo utópico en la faena perfecta, una reivindicación de la figura que deja atrás los fracasos y vejaciones para triunfar con una mezcla de libertad y control. Aunque son actividades muy distintas, el torero y la bailarina-cantante constituyen un espectáculo atractivo tanto para los protagonistas como

para público de una película. A partir del famoso estudio de Laura Mulvey (1975), la teoría fílmica ha hecho mucho hincapié en la división tradicional entre un protagonista masculino que arranca la acción y la mujer que, en su plena espectacularidad, actúa como un obstáculo para el avance de la narrativa. Las películas taurinas se resisten a menudo a este modelo hermenéutico (no es, por ejemplo, ninguna casualidad que Rudolph Valentino saliera en una de las versiones cinematográficas hollywoodenses de *Sangre y arena* (Fred Niblo y Dorothy Arzner, 1922) o que el personaje del bailarín encarnado por Patrick Swayze tuviera una foto de *El Cordobés* ante un toro en su cuarto en *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), porque son los propios hombres los que constituyeron el “reclamo espectacular” visual de sin tener que renunciar su papel protagonista tradicional.

Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez Expósito destacan dos ausencias (*in*)conspicuas en un estudio del cuerpo masculino en el cine español: «es muy sorprendente que la cultura española, con los valores masculinos muy asumidos, haya sido tan lento, incluso se podría decir reacio, a la hora de desarrollar un repertorio de imágenes de hombres musculares» (2007: 65); «hasta los años noventa, la consideración del cuerpo masculino se limitó a una serie de patrones que rara vez dio cabida a hombres lesionados, difuntos o discapacitados» (*Ibidem*: 83)<sup>13</sup>. Aun teniendo su parte de razón, hay que añadir que los matadores suponen tanto una excepción como una explicación. Como ya se ha subrayado, *Jamón, jamón*, «una significativa representación de la masculinidad en el extranjero» (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 16)<sup>14</sup>, rinde homenaje a *Nuevo en*

---

<sup>13</sup> «... it is surprising that Spanish culture, with its deeply entrenched masculine values, has been so slow, one would even say reluctant, to develop a filmic imagery of muscular men»; «... up until the 1990s, the consideration of masculinity in film was limited to a set of models that rarely included the wounded, deceased or disabled male».

*esta plaza* y Sarah Wright ha sugerido de una manera convincente que, a su vez, la siguiente película de *Palomo Linares* tuvo influencia en *Matador* (1986): «Parece que *Solos los dos* es un inter-texto ignorado de la película de Almodóvar en la que la corrida es el motivo central para los dos protagonistas y las seducciones mutuas que dictan la construcción formal de la película» (2013: 74)<sup>15</sup>. Los toreros cinematográficos suelen ser (*Palomo Linares* y *El Cordobés* son ejemplos paradigmáticos) galanes sin ser galanes al uso, y han disfrutado de un protagonismo en la construcción de un repertorio de imágenes de machos. Si la realidad y el fantasma de los muertos y las cornadas son omnipresentes, los músculos de un matador suelen estar bien definidos sin ser excesivos.

Tal y como hemos visto en el caso de Benítez, la hiper-visibilidad de un torero puede llevar al menosprecio de sus dotes profesionales. No queda lugar a dudas de que la fama de *Palomo Linares* se extendió más allá del tendido siete de Las Ventas, pero se hizo hincapié en las proclamaciones públicas en el hecho de que fuera famoso por ser torero en vez de toreiro por ser famoso. En una entrevista concedida a *Fiesta española* sobre *Solos los dos*, *el torero* responde a una pregunta de si se siente más a gusto en el ruedo o en el plató, de la siguiente manera: «¡En el ruedo! El cine me produce un gran nerviosismo. En cuanto termine esta película, me despido de las cámaras por lo menos en seis años» (citado en Ramírez Gordillo, 1968: 12). Es posible que haya algo de teatro en esta respuesta (cuando le pregunté por sus memorias del rodaje, contestó que, aunque no se consideraba actor, fue fácil porque hizo de sí mismo y «¿quién no se sentiría a gusto al lado de

<sup>14</sup> «... a major filmic representation of Spanish masculinity abroad».

<sup>15</sup> «*Solos los dos* seems like an overlooked intertext for Almodóvar's film where the bullfight is the central motif for the two leads and their mutual seductions and this dictates the formal construction of the film».

*Marisol* en la costa?»), pero es verdad que con la excepción de una breve aparición interpretándose a sí mismo en *Una señora estupenda* (Eugenio Martín, 1970) –una versión cinematográfica con Lola Flores de la obra teatral homónima de Miguel Mihura–, no volvió a aparecer en el cine hasta *La Carmen* (Julio Diamante, 1976), en la que ocupa un papel secundario (también haciendo de sí mismo).

La participación de *Palomo Linares* como torero famoso que provoca los celos de Don José fue un favor al productor del film, amigo suyo. Esta versión actualizada del mito sevillano pasó por la gran pantalla sin pena ni gloria.<sup>16</sup> Iban a incluir más secuencias taurinas pero no se llevaron a cabo por cuestiones económicas, exacerbados por la cancelación de una corrida en Alcalá de Henares por el mal tiempo (Sena Medina, 2016: 51). Hay una tiente, pero la participación principal del torero consiste en una secuencia en Vista Alegre en la que el hombre celoso intenta atacar y quizás matar al célebre. La cuadrilla les separa e intenta pegar a Don José, pero el matador les manda que dejen al pobre en paz. De manera análoga a la figura que pide perdón por el espontáneo a las fuerzas del orden, esta intervención fílmica constituyó una manera de quedar bien tanto con los productores como por el público, con esta parti-

---

<sup>16</sup> Afirman Phil Powrie, Bruce Babington, Ann Davies y Chris Perriam: «Esta película demasiado larga y a veces tediosa incluye un Don José que va camino de ser cura hasta que hace la mili y conoce a una estrella naciente del flamenco, la Carmen (Sara Lozana). En sí, la película posee escaso interés intrínseco, pero la incorporación del flamenco anticipa su mucho más conocida sucesora, la *Carmen* de Carlos Saura de 1983» (2007: 175). «*This overlong and sometimes tedious film featured a Don José intended for the priesthood until he goes on national service and meets the budding flamenco star Carmen (Sara Lozana). In itself the film holds little intrinsic interest, but its use of flamenco precedes its far better known successor, Carlos Saura's Carmen of 1983*». (2007: 175).

cipación generosa en la plaza donde había debutado. Dicho de otra manera, supuso un detalle en vez de la prolongación de una carrera fílmica que no daba más de sí. Especialmente después de su muy publicitado matrimonio con Marina Danko en 1977, le hubiera resultado más inverosímil encarnar al joven galán y, de todos modos, los tiempos iban a contracorriente de las películas taurinas. *Palomo Linares* no es solamente la última figura que ha cortado un rabo en Las Ventas, sino también la última en haber disfrutado de tanto éxito cinematográfico.

#### CONCLUSIÓN

Tomando prestada una frase de Gabriela Viadero Carral, en el cine taurino «la fiesta está por encima del matador, que es sólo la encarnación física de una virtud nacional» (2016: 308). Aunque esta aseveración sea verdadera en términos generales, no se puede aplicar a las estrellas mediáticas como *El Cordobés* o *Palomo Linares*, a quienes el público está dispuesto a ver arriesgar la vida en el cine pero no de perderla. Por un lado, la incorporación de niños perdidos dentro de una familia profesional y personal es clave para la naturaleza restitutoria de las respectivas narrativas. Por otro lado, existe un claro veto individualista tanto en las trayectorias como en la adulación de los dos toreros. Fueron ídolos de masas precisamente porque el español medio podía identificarse con ellos y soñar con las vidas que llevaban.

Si dicen que cualquier niño estadounidense puede llegar a ser presidente, ser figura del toreo cumplía la misma función en el imaginario colectivo de los españoles. Las narrativas de las películas de *El Cordobés* y *Palomo Linares* nos brindan una radiografía de una España que, a esas alturas, era, según la descripción de Justin Crumbaugh, «a la vez una sociedad tecnocrática “pos-política” y una dictadura militar, y no una democracia formal y consumista ni un movimiento de masas super-politiza-

do como el nazismo» (2009: 93-4).<sup>17</sup> *Aprendiendo a morir, Chantaje a un torero, Nuevo en esta plaza y Solos los dos*, en su conjunto, constituyeron una propagandística metáfora para la superación de los traumas del pasado en un presente con vistas a un futuro mejor donde cada vez más la aspiración iba reemplazando a la abnegación como virtud principal. Por muy problemáticas que sean a nivel ideológico, forman un capítulo imprescindible de la crónica sentimental de la España de la segunda mitad del siglo XX sin la cual ninguna historia ni del cine ni de la tauromaquia sería completa.

---

<sup>17</sup> «... *the Francoist state, in its later years, was both an administered, 'post-political' society and a military dictatorship, not a consumer-driven formal democracy nor a hyperpoliticized mass movement like Nazism*».



## BIBLIOGRAFÍA

- Aub, Max (1971): *La gallina ciega: diario español*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Barreiro, Javier (1999): *Marisol frente a Pepa Flores*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Burgos, Antonio (2001): *Curro Romero: la esencia*, Barcelona, Planeta.
- Cardeñosa Martín, Balbino (1962): “El Cordobés, concluso y visto para sentencia”, *Fiesta española*, 31 julio: 18, Madrid, Benjamín Bentura Remacha (ed.)
- Caramella, Silvia (2014): “Tauromaquia y cine portugués: una aproximación histórico-cultural”, en *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 35, págs. 143-73, Sevilla.
- Collins, Larry y Dominique Lapierre (1968): *Or I’ll Dress you in Mourning: The Story of El Cordobés and the New Spain he Stands For*, Londres, Simon and Schuster.
- Crumbaugh, Justin (2009): *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain’s Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, Albany, Sunny Press.
- Del Pozo, Raúl y Diego Bardón (1980): *El ataúd de astracán: El regreso de El Cordobés*, Barcelona, Ediciones Zeta.
- Dominguín, Domingo (2008): *Dominguines contra Dominguines*, Madrid, Espasa Calpe.
- Dominguín, Mariví (1993): *Paseo por el amor y la vida*, Madrid, Temas de hoy.
- Duffett, Mark (2000): “Transcending audience generalizations: consumerism reconsidered in the case of Elvis Presley fans”, *Popular Music and Society*, 24.2: 75-91.
- Evans, Frank “El inglés” (2009): *The Last British Bullfighter*, Londres, Pan Macmillan.
- Feiner, Muriel (2004): *¡Torero! Los toros en el cine*, Madrid, Alianza Editorial.

- Fernández Cuenca, Carlos (1963): *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián: XI Festival Internacional del Cine, Selección de Actividades Culturales.
- Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito (2007): *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, Londres, I.B. Tauris.
- Gámez, Carlos (1997): *Cuando todo era ye-yé: la música era Pop Pop y tú cantabas Bang-Bang*, Valencia, Midons Editorial.
- Geller, Debbie (1999): *The Brian Epstein Story*, Londres, Faber and Faber.
- Gómez Santos, Marino (1965): *El Cordobés y su gente*, Madrid, Editorial Escelier.
- Heras, Carlos de las (2000): “Análisis de la publicidad española de la década de los 60” en Carlos de las Heras (ed.), *La década de oro en la publicidad en España: años 60*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, págs. 13-27.
- King, Barry (2006): “Articulating stardom” en P. David Marshall (ed.), *The Celebrity Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 229-51.
- Martín, Annabel (2013): “El viaje sin retorno: turismo y disidencia identitaria en el cine español de los 60” en Antonia del Rey-Reguillo (ed.), *Turistas de película: sus representaciones en el cine hispánico*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 65-89.
- Marvin, Garry (1988): *Bullfight*, Oxford, Blackwell.
- Morin, Edgar (1960): *The Stars: An Account of the Star System in Motion Pictures*, trad. Richard Howard (Nueva York, Grove Press Inc.
- Mulvey, Laura (1975): “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, 16.3: 6-18.
- Pavlovič, Tatjana (2011): *The Mobile Nation: España cambia de piel (1954-1964)*, Bristol, Intellect.

- Powrie, Phil, Bruce Babington, Ann Davies y Chris Perriam (2007): *Carmen on Film: A Cultural History*, Bloomington y Indianapolis; Indiana University Press.
- Ramírez Gordillo, Rodrigo (1968): “A Palomo Linares le ponen nerviosos los focos cinematográficos”, *Fiesta española*, 26 marzo: 12-13, Benjamín Bentura Remacha (ed.) Madrid.
- Romero Ferrer, Alberto (2016): *Lola Flores: Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Sena Medina, Guillermo (2016): *Palomo Linares cincuenta años después*, Granada, Gami Editorial.
- Viadero Carral, Gabriela (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons.
- Wheeler, Duncan (2013): “At the crossroads of tradition and modernity: Raphael and the politics of popular music in Spain”, *Journal of European Popular Culture*, 4.1, 55-70.
- Wright, Sarah (2013): *The Child in Spanish Cinema*, Manchester, Manchester University Press.

