

CONCHITA CINTRÓN, “LA DIOSA DE ORO”  
“EN MARAVILLA DEL TOREO” (1942)

Lidia Merás\*



*Maravilla del toreo* (Raphael J. Sevilla, 1942) es un peculiar melodrama estrenado durante la edad de oro del cine mexicano. Libremente basado en los primeros años de actividad profesional de Conchita Cintrón e interpretado por la propia rejoneadora, es el único largometraje de ficción protagonizado por una torera profesional<sup>1</sup>. A través del culto a su atípica protagonista –conocida en la vida real como la “diosa de oro”– el film altera los patrones genéricos del melodrama taurino exponiendo tensiones no del todo reconciliadas entre su condición de mujer y la profesión que ejercía. A través de un análisis del *stardom* (estrellato) y de los estudios

---

\* Lidia Merás es Doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y miembro de la revista académica *Secuencias*. Ha impartido clases de Cine e Historia del Arte en Royal Holloway (University of London), Universitat Pompeu Fabra, Universidad Carlos III y Universidad Autónoma de Madrid. Su última publicación acaba de aparecer en el *Directory of World Cinema Iran*, vol 2 (Intellect, 2017). Entre sus próximos trabajos figuran un capítulo sobre el documental *Profession: Documentarist* en *Female Agency and Documentary Strategies* (Edinburgh University Press, 2018), y otro sobre la representación de los gitanos en el noticiario NO-DO en *The Modern Spanish Canon* (Legenda, 2018).

<sup>1</sup> No obstante, tres décadas más tarde Antoñita Linares compartiría protagonismo con José Luis López Vázquez y Curro Fajardo en *El monosabio* (Ray Rivas, 1978). Agradezco a Duncan Wheeler la mención de esta película.

culturales, el presente artículo explora cómo Cintrón/Rosita se erige en un refinado símbolo de hispanidad.

A pesar del evidente homenaje a la figura de Conchita Cintrón (1922-2009), *Maravilla del toreo* evita adoptar el formato de *biopic* (o biografía filmada), un hecho sorprendente sobre todo teniendo en cuenta la inclusión de numerosos insertos documentales de sus corridas. La película se escuda en una ficción para abordar la historia de una de las escasas toreras de la época, a la que se filma en el apogeo de la carrera<sup>2</sup>. *Maravilla del toreo* recrea la pasión de una joven de familia adinerada por ser torera. La visita a la hacienda del renombrado matador Pepe Morera cimentará una amistad entre ambos que, en el corazón del torero, pronto tornará en algo más. Rosita iniciará su carrera profesional con enorme éxito acompañada por su empleado Curro. En México, pese a estar casado, Morera se declarará a Rosita. Muy turbada, ella le rechaza. Entretanto, la esposa de Morera se fuga con su amante pero sufren un accidente y ambos fallecen. Con el camino libre para dar rienda suelta al amor ahora correspondido de Rosita, ninguno de los dos se atreve a dar el paso. Ciego tras acceder a los ruegos de Rosita de ir a verla torear, Morera la deja marchar porque no quiere ser un obstáculo en su carrera.

Conchita Cintrón aparecerá rebautizada en la gran pantalla como Rosita de Peralta quizá para amortiguar potenciales reticencias a la hora de ensalzar a las mujeres que se jugaban la vida en

---

<sup>2</sup> El debut cinematográfico de Conchita Cintrón se produjo en el documental mexicano *Mujeres que torear* (Ignacio Rangel, 1940) junto a María Cobián y Juanita Cruz. Cintrón aparecerá un año más tarde como doble de Gloria Marín en las escenas taurinas de *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1941), película en la que también actuó Pepe Ortiz. Más adelante, participará en el documental *La course de taureaux* (Myriam Borsoutsky y Pierre Braunberger, 1951) junto a Juan Belmonte, Carlos Arruza, Luis Miguel Dominguín, *Manolete*, *El Litri* y Rafael Ortega.

el ruedo<sup>3</sup>. Al fin y al cabo en los años cuarenta torear a pie estaba vedado a estas profesionales en España y, de hecho, en su despedida oficial Cintrón estuvo a punto de ser arrestada en la plaza de Jaén por desafiar la prohibición<sup>4</sup>. Estos mismos reparos hacia la idoneidad de las mujeres toreras pervivían dos décadas más tarde, como atestigua la introducción de Orson Welles a las memorias que la propia Cintrón escribiría, ya retirada:

«Conchita Cintrón, la dama torero [...] es en verdad una gran rareza. Su récord se mantiene como un reproche a todos aquellos que han mantenido en alguna ocasión que una mujer ha de perder parte de su feminidad si busca competir con hombres. Conchita compitió. Nadie fue más perfectamente femenina y ella triunfó de forma categórica en la profesión más ostensiblemente masculina de todas las profesiones»<sup>5</sup>.

La cita de Welles pone de manifiesto tres aspectos fundamentales asimismo reflejados en *Maravilla del toreo*. En primer lugar, la película se valió del aparente oxímoron mujer-torero que, con toda probabilidad, se intuyó podría servir como gancho

---

<sup>3</sup> «¿Qué significa la mujer torera? Una pura evasión, una digresión que provoca la sonrisa: una diversión con aires bufos, que contrasta con todos los valores esenciales –sociológicos– de la corrida [...] sólo la decadencia de la corrida, en su prístino sentido, puede dejar hueco a un cierto auge de la mujer torera [...]. El machismo que constituye la esencia de la corrida es incompatible con tal auge. Cabe otorgarle, por tanto, una beligerancia pareja, a lo más, al arte del rejoneo, que se desarrolla en momentos de decadencia de la “fiesta nacional”». Araúz de Robles (sin fecha: 185).

<sup>4</sup> Dicha despedida se produjo el 18 de octubre de 1950. El público protestó evitando el arresto (Feiner, 1995: 143).

<sup>5</sup> «*Conchita Cintrón, the lady bullfighter [...] is a very great rarity indeed. Her record stands as a rebuke to every man of us who has ever maintained that a woman must lose something of her femininity if she seeks to compete with men. Conchita competed. Nobody was ever more perfectly feminine, and she triumphed absolutely in the most flamboyantly masculine of all professions*» (Welles, 1968: viii). La biografía de Cintrón fue publicada originalmente por Espasa-Calpe con el título *Recuerdos* (1962) y prólogo de José María de Cossío.

para atraer al público a las salas de exhibición, fueran o no aficionados a los toros<sup>6</sup>. En segundo lugar, la película mostró la valía profesional de la torera. Sin embargo, lo que fascinaba a Orson Welles e igualmente subrayaron los creadores de *Maravilla del toreo* en su día, fue que la feminidad de Cintrón se conservaba intacta a pesar de desenvolverse en un ambiente intrínsecamente masculino. Similar observación era patente en la prensa de la época. Así, la revista mexicana *El Redondel* publicaba la siguiente reseña sobre la joven promesa: «¿No les parece a ustedes extraordinario que una muñequita de quince años, que parece de porcelana, toree como los propios ángeles y encima sea una caballista notable y una rejoneadora chipén?» (Feiner, 1995: 143).

El espectáculo que Cintrón ofrecía sin duda contrastaba con el tipo de espectáculo al que estaban acostumbrados los aficionados taurinos ya que, con su mera presencia, se esfumaba el «despliegue de virilidad» (Araúz de Robles, s.f.: 185) considerado inherente en “el arte de Cúchares”. Esta singularidad era comprensiblemente atractiva para la gran pantalla, si bien simultáneamente favorecía que el mensaje de la película se alejase de los modelos conocidos de películas taurinas. En efecto, el protagonismo femenino modifica los patrones narrativos de este tipo de melodramas. Aunque *Maravilla del toreo* es un relato sobre los primeros años de la meteórica trayectoria de Cintrón, al igual que muchos otros *biopics* anteriores de toreros, aquí no se describe el ascenso (y posterior caída) del muchacho de extracción humilde que se abre camino bien por afición o por salir de la pobreza. A diferencia de otras películas protagonizadas por actores varones, y pese al tono adulator, en *Maravilla del toreo* se

---

<sup>6</sup> Estrenada el 4 de febrero de 1943 en el cine Palacio (México), *Maravilla del toreo* tan sólo duró dos semanas en cartel (García Riera, 1992: 279). En España la película se estrenó en 1945.

repite machaconamente que la joven heroína estaría mejor en su casa bajo el manto protector de su padre. De ese modo, la película se sustenta en todo momento en valores conservadores y da por supuesta la superioridad de lo masculino frente a lo femenino. No obstante, y contra toda lógica argumental, la rejoneadora asegura su triunfo al término de la película. El filme va incluso más allá, ya que la torera logra su sueño de convertirse en una gran figura a costa de la salud y del éxito de su colega y



Fig. n.º 43.- Cartel de una corrida de toros de Conchita Cintrón. Todas las imágenes de este artículo han sido facilitadas por la autora del mismo.

mentor, otro gran torero de la época tanto en la ficción como en los ruedos (el insigne Pepe Ortiz). Por ello este artículo sostiene que en *Maravilla del toreo* se produce una interesante incongruencia debida a la dificultad de reconciliar un determinado tipo de protagonismo femenino con modelos genéricos anteriores.

Por su génesis y la elección de sus protagonistas, *Maravilla del toreo* reunía los ingredientes necesarios para difundir la fiesta nacional entre los no iniciados, garantizando el

respeto a la tradición taurina y aportando guiños a los entendidos. Aparte de Cintrón, el galán de la película, como se ha adelantado, lo interpretaba Pepe Ortiz, primera figura del toreo mexicano, además de autor del argumento en el que se basó la película. Por otro lado, los creadores de *Maravilla del toreo* no eran en absoluto ajenos a los requerimientos propios de la gran pantalla y por ello la película se inspira en el cine hollywoodense para favorecer su proyección internacional. Debe tenerse en cuenta que en el año de estreno de *Maravilla del toreo* el cine mexicano disfrutaba de su Época de Oro. La Segunda Guerra Mundial había propiciado que el país latinoamericano disputara a Hollywood una porción nada desdeñable de su distribución cinematográfica. Para alcanzar dicha posición, la industria mexicana tomó prestado algunos de sus elementos característicos como la creación de un *star system* con el fin de ofrecer sus propuestas a los espectadores de toda Latinoamérica, España y otros muchos países en los que se distribuían estas películas. De ese modo, entre 1939 y mediados de los años cincuenta el cine mexicano desarrolló géneros propios (entre ellos, la exitosa comedia ranchera), combatió la imagen negativa de los latinoamericanos de numerosas películas estadounidenses y promocionó a sus estrellas, algunas de ellas tan universales como Mario Moreno *Cantinflas*.

La elección de Cintrón pudo tener que ver con esa adopción de los códigos del *star system*, si bien filtrado por las necesidades de satisfacer a las audiencias a las que iban destinadas las producciones de la industria cinematográfica mexicana. Nacida en Antofagasta (Chile), pero criada en Perú, Concepción Cintrón Verrill era ya una importante figura en México cuando, a la edad de veinte años, protagonizó *Maravilla del toreo*. Dados sus orígenes y la profesión que, contra todo pronóstico, había elegido –sus padres eran ambos ciudadanos estadounidenses ajenos a dicha tradición–, Cintrón encarnaba un ideal panhispánico

un tanto anómalo. Su distintiva apariencia –cabello dorado, ojos claros y tez blanca, que le hizo ganarse el apelativo de “la diosa de oro”–, la acercaba a las actrices del *star system* hollywoodiense<sup>7</sup>. La torera tenía la peculiaridad de reunir en su persona elementos antitéticos. Por un lado su profesión la connotaba de un carácter eminentemente autóctono y tradicional. Por otro, su icónico e inusual aspecto (“diosa rubia” era otro de sus apelativos), la asociaban a una esfera moderna y cosmopolita de las emancipadas heroínas hollywoodenses. A diferencia del cine realizado en Estados Unidos, en el cine mexicano de la época el personaje de la mujer rubia solía caracterizar a una extranjera adinerada, arrogante y seductora, por la que el héroe perdía la cabeza (Tuñón, 1998: 88-89). Dichos personajes rivalizaban con la muchacha morena y hacendosa de extracción social más humilde que amaba profundamente al héroe y por el que se sacrificaba en silencio. Sin embargo Cintrón representaba en *Maravilla del toreo* un dechado de virtudes y en todo se contraponía a la mujer fatal. Como se expondrá más adelante, dicha oposición será clave en la película.

#### CINTRÓN COMO REFINADA REPRESENTANTE DE LO PANHISPÁNICO

En la figura de Cintrón/Rosita se armonizaban varios opuestos: lo hispánico con lo foráneo; la tradición y la modernidad; lo masculino y lo femenino. Conchita Cintrón es rubia pero de origen peruano; es mujer pero ejerce una profesión predominantemente masculina; es bella y de aspecto delicado, pero capaz de enfrentarse a reses imponentes. La película, sin embargo, se esmera en hispanizar la infancia de la torera. *Maravilla*

---

<sup>7</sup> En 1949 fue fotografiada por Brassai en la plaza de Arles y, tras su retirada, también apareció en *Vogue* (Estados Unidos) el 1 septiembre de 1968 en una serie del fotógrafo de modas Henry Clarke.

*del toreo* pretende legitimar a Cintrón como la más excelsa y auténtica representante de lo hispánico, cuando en realidad se había criado en un ambiente completamente alejado del mundo de los toros. En lugar de la aséptica urbanización para familias de militares estadounidenses en Lima que había descrito en sus memorias (su padre, Francisco Cintrón, fue uno de los primeros portorriqueños en graduarse en la academia militar de West Point), la acción en *Maravilla del toreo* se inicia en una próspera hacienda que podría haberse situado en México, Venezuela o España. Muebles sobrios y cuadros de temática taurina decoran un salón presidido por una cabeza de toro disecado. El mentor portugués de Cintrón, Ruy da Cámara, es aquí reemplazado por Curro, un empleado construido a partir de los estereotipos del andaluz gracioso, exagerado y un tanto ignorante<sup>8</sup>. Este cambio de nacionalidad es significativo y merece explicación. La inclusión de personajes españoles era una práctica habitual en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. Además de un reflejo de la influencia cultural del exilio a México tras la Guerra Civil, esta práctica tenía por objeto integrar a todo tipo de actores hispanohablantes para atraer a sus distintos públicos a las salas. De hecho, estos personajes solían servir para estrechar lazos entre los distintos pueblos de habla hispana. Así lo ilustran las escenas de confraternización entre Curro y su compadre mexicano en las que contrastan el variado vocabulario de sus distintos pueblos de origen mientras degustan unos choclos, un plato típico peruano. La propia Cintrón cumplirá, como explican estas páginas, un papel similar. Por añadidura y como corresponde a una industria cinematográfica como la mexicana que desea ampliar su mercado más allá de las limitaciones lingüísticas, *Maravilla del toreo* es accesible a otras audiencias que des-

---

<sup>8</sup> Sobre el tratamiento del personaje andaluz en *Maravilla del toreo* y otras películas latinoamericanas véase Sánchez Oliveira (2014: 459-476).

conocen ciertas claves culturales. Por este motivo en varias escenas se defiende la nobleza de la tauromaquia combatiendo con cierto didactismo las suspicacias de aquellos que no comparten dicha afición<sup>9</sup>. Por ejemplo, Rosita se indigna ante el trato inmisericorde que su malvado pretendiente da a un caballo, contravieniendo así las acusaciones de que los aficionados a los toros disfrutaban con el maltrato a los animales. Rosita se convierte así en la perfecta embajadora de la tauromaquia, ofreciendo una imagen –la de una señorita culta y de buena familia– muy alejada de los lugares comunes de toreros escasamente instruidos.

#### LA CONSTRUCCIÓN VIRGINAL DE ROSITA DE PERALTA.

De igual manera que la película se inclina por hispanizar los ambientes en los que Cintrón se había criado, puede apreciarse también una clara obsesión por feminizar el personaje de Rosita. A pesar de lidiar toros con extraordinaria destreza, resulta sintomático que reciba más cumplidos por su hermosura que por cómo se desenvuelve en el ruedo. Nada averiguaremos sobre su habilidad con el capote, si bien ésta queda ilustrada con la inserción de largos extractos documentales aunque sin comentarios añadidos. Rosita es constantemente alabada por su belleza y bondad pero jamás por su valentía, o por su determinación al ejercer la profesión que ha elegido pese a la oposición paterna. Calificada de «chiquilla», «mariposilla loca», «muñeca» y otras denominaciones similares, se la presenta como a una menor de edad permanente. Su única excentricidad, autorizada por la indulgencia paterna, es la de torear. Incluso el personaje que mejor podría entenderla, el matador Pepe Morera, le reprocha que haya dejado a su padre en pos de una profesión: «¿Por qué

---

<sup>9</sup> Sin duda, la imagen de la protagonista fue utilizada para acercar “el arte de Cúchares” a audiencias no familiarizadas con el toreo, aunque no precisamente para animar a las mujeres a dedicarse a la lidia.

siendo tan buena hija no vuelves al lado de tu padre y abandonas el camino que pretendes iniciar lleno de sobresaltos y peligros?». Curiosamente, ningún interlocutor -ni siquiera un antagonista secundario- plantea que sea inadecuado para una mujer dedicarse profesionalmente al toreo.

La ausencia de personajes femeninos de relevancia en la vida de Rosita resulta asimismo bastante llamativa. Nada sabemos de su madre y la única mujer de su entorno parece ser una tía de gesto adusto que la acompaña en sus viajes sin pronunciar una sola palabra. El resto lo constituyen los admiradores de la torera que se erigen en caballerosos protectores. Cuando Rosita decide dedicarse a torear, el padre encomienda su hija a Curro. El que la joven fuera con su tía no parece tranquilizar al padre lo más mínimo: «Nada importa que mi hija vaya acompañada de mi hermana», le dice a su empleado. «Evítale todo peligro. Quiero que tú, mi hombre de confianza, haga mis veces junto a ella, sin que se dé cuenta de nada y se crea libre, como desea». En suma, por mucho que la joven sea capaz de enfrentarse a un morlaco, ella necesita quien la defienda y sólo los hombres están capacitados para ello.

Así se justifica que el único personaje femenino de entidad, además de Rosita, sea Fernanda, la esposa infiel de Pepe Morera, cuyo único fin en la película es contraponerse al modelo de virtud representado por la torera. La *femme fatale* era en los años cuarenta un personaje popular tanto en el cine hollywoodense como en el cine mexicano. María Félix interpretó inolvidables papeles de este tipo y existen asimismo importantes precedentes de mujer fatal en el melodrama taurino, siendo el más conocido el del clásico *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, Robert Mamoulian, 1941). También películas mexicanas posteriores a *Maravilla del toreo* tales como *Yo fui una usurpadora* (Miguel Morayta, 1945) o *¿Qué te ha dado esa mujer?* (Ismael Rodríguez, 1951) opusieron la devoradora de hombres a la muchacha decente. Así, a

Rosita se la presenta como a una joven de conducta irreprochable en todo opuesta al personaje de Fernanda<sup>10</sup>. En su habitación, respetando las jerarquías, una foto de su héroe, José Morera, figura bajo el auspicio de la Virgen. Su cuarto es mucho más modesto en tamaño y comodidades que los espacios lujosos asociados a Fernanda. En contraposición, la esposa de José Morera es una mujer sofisticada que luce sombrero de ala ancha y guantes y que no tiene inconveniente en vender las joyas que su marido le había regalado para complacer los caprichos de su amante. El atuendo de Rosita es, en cambio, mucho más sencillo. A menudo viste de amazona o con el traje de rejoneadora y nunca de luces. Su vestido de noche es de color claro, sin escote ni atrevidas transparencias, lo que refuerza su dulzura y bisoñez. El personaje de Fernanda se asocia, en cambio, a espacios cerrados. Suele aparecer sentada, tumbada o apoyada sobre el piano, pero siempre ociosa y en ocasiones bebiendo alcohol<sup>11</sup>. A Rosita, por contra, se la presenta más activa y al aire libre, a caballo o en el ruedo. Estos dos personajes podrían representar la habitual oposición entre la *femme fatale* y la mujer bondadosa del melodrama mexicano de la época, pero con un importante matiz, puesto que, además de su peculiar físico, Rosita procede de una familia adinerada. En consecuencia, ella no realiza ninguna tarea doméstica o que podamos asociar a roles femeninos. Precisamente por ello y porque su oficio es habitualmente realizado por varones, la narración trata obsesivamente de equipararla a una niña. Una forma algo más sutil que los ante-

---

<sup>10</sup> Al parecer, la vida privada de la joven Cintrón fue similar. Según Feiner, cuando estaba de gira Cintrón sólo podía salir del hotel acompañada de la mujer del rejoneador Ruy da Cámara (Asunción, 1995: 43).

<sup>11</sup> En España, donde la película se estrenaría dos años más tarde, se censuraron las apariciones de Fernanda: «Se suprimirán en la película todas las escenas, planos y diálogos en que intervenga la mujer de Morera como tal, así como también en todas sus relaciones con Eduardo [el amante]». Véase González Ballesteros (1981: 231).

riores apelativos de infantilizar a Rosita es la ausencia de la empleada doméstica.

A diferencia de otros personajes femeninos de clase acomodada del melodrama mexicano, Rosita carece de criada con la que compartir confidencias. Las criadas, según explicaba Julia Tuñón, solían solidarizarse con las penas de sus amas, las aconsejaban y guardaban sus secretos (1998: 90). Rosita, en cambio, parece no ocultar ninguno. Se la representa como a una muchacha demasiado inocente para concebir siquiera un pensamiento moralmente reprochable. Su padre en ningún momento duda de su virtud y ésta se constata en la escena en la que rechaza los avances de Morera. El interés de la película por subrayar la construcción virginal de la heroína se justifica porque a su término Rosita no llega a formar una familia<sup>12</sup>. Dentro de la lógica argumental, al no producirse el romance no es necesario confinar a la protagonista al ámbito doméstico mediante el matrimonio. Bien al contrario, dado que está libre de las obligaciones de una mujer casada, la intachable Rosita es libre de seguir toreando.

#### LA MASCULINIDAD SACRIFICADA

Con todo, desde el punto de vista narrativo la caracterización de Pepe Morera se acerca incluso más que la de la propia Rosita al papel que normalmente desempeñaba la mujer honesta en el melodrama mexicano. Este arquetipo de personaje solía sacrificarse en silencio por su amado. Como en el caso de estas jóvenes, la devoción de Pepe Morera por Rosita se caracteriza por un amor sublimado desligado de cualquier impulso sexual. Pese a las reticencias iniciales a que se dedique a los toros, Morera renuncia a su felicidad al término de la película por el triunfo profesional de su amada. Su personaje queda claramente feminizado y contrasta con el sólido modelo de héroe por exce-

---

<sup>12</sup> En la vida real, Cintrón abandonaría los toros al contraer matrimonio.

lencia, el charro, de gran popularidad por aquellos mismos años en el musical mexicano. Álvarez y Castro Ricalde señalaban al charro como el máximo prototipo de masculinidad de la cinematografía mexicana, al cual describían como «valiente, viril, patriota y católico» (2013: 166). Pese a que Pepe Morera cumpla en buena medida con estas cuatro características, representa un arquetipo de masculinidad sensible, muy alejado de la arrogancia del charro en los papeles que lanzarían al estrellato a Jorge Negrete. A diferencia del charro, Morera es un hombre de



Fig. n.º 44.- *Un bello primer plano de Conchita Cintrón.*

mundo, acostumbrado a tratar a la alta sociedad y mucho menos jactancioso. Por otro lado, el desengaño amoroso no sólo le deja incapacitado sino que también acaba con su exitosa trayectoria profesional. La carrera del torero se ve truncada porque queda ciego por querer complacer a Rosita. Desobedeciendo el consejo médico, acude a la plaza a verla torear y, a causa de una repentina ceguera, sufre una cogida. Cornudo, inválido e incapacitado

para seguir toreando, Morera no lamentará su suerte, sino que aceptará su destino para dejar paso a la joven promesa. En la escena final, ya retirado de los ruedos, lo vemos alejándose en un barco mientras Rosita de Peralta triunfa en la plaza: «Ella se debe a su arte, a la afición [...]. El sacrificio debe ser sólo mío», razonará Morera, revirtiendo el tradicional rol masculino.

#### FOLKLORE Y TOROS

Rodada en su mayoría en los estudios CLASA, es importante señalar que *Maravilla del toreo* se articula a partir de los dos géneros cinematográficos más populares del cine mexicano de aquellos años: el melodrama y el musical. La escasez de exteriores que ilustren la gira internacional de Rosita de Peralta se suplió con números musicales rodados en estudio. Así, su periplo por los diferentes países que recorre queda plasmado a través de la música y de los bailes típicos de diversos públicos hispanohablantes. De ese modo, cuando se halla en México, Rosita es cortejada con música de mariachis; y, ya en España, un pasional número de flamenco pone al espectador sobre aviso del *affaire* amoroso entre Fernanda y su amante. Como otras películas de este periodo –muchas de ellas realizadas en coproducción con otros países– los números musicales sirven también para reforzar un ideal de hispanidad. En los últimos años investigadoras como López Díaz (1999, 2008) o más recientemente Álvarez y Castro (2013) se han ocupado de analizar un tipo de musical mexicano que se sustenta en lo que éstas últimas han denominado el “romance panhispánico”:

«Las producciones colaborativas que iban a proliferar a partir de ese momento exaltarían las similitudes entre los arquetipos y los valores nacionales: el honor, la valentía, la decencia, la pasión, lugares comunes en México y en los imaginarios nacionales españoles [...] el escenario definitivo enfrentó al macho

contra la mujer virtuosa pero apasionada en un contexto de honor y valentía en un espacio cultural mexicano y español» (Álvarez y Castro Ricalde, 2013: 164)<sup>13</sup>.

Sin ser una coproducción de México con otro país hispanohablante, *Maravilla del toreo* sigue muchas de las pautas del “romance panhispánico”, pero es singular en el sentido de que no confronta al “macho” frente a la mujer virtuosa. El protagonismo femenino de una torera trastoca este modelo y por este



Fig. n.º 45.- Conchita Cintrón utiliza su vestido como capote de torear.

motivo la historia de amor queda cercenada. Ni la relación amorosa llega a buen puerto como en los “romances panhispánicos”, ni se produce el habitual desenlace trágico del torero que muere durante la faena indirectamente a causa de un desengaño amoroso propio de los melodramas taurinos.

---

<sup>13</sup> «The collaborative productions that would proliferate beginning at this time would exalt the similarities in archetypes and national values: honour, bravery, decency, passion – commonplaces in Mexico and Spain’s own national imaginaries [...] the definitives the definitive scenario pitted the macho against the passionate but virtuous woman in a context of honour and courage in a shared Mexican and Spanish cultural space».

La forma en la que *Maravilla del toreo* trata de buscar las afinidades entre el melodrama y el musical es estableciendo un paralelismo entre dos espectáculos admirados en ambas orillas del Atlántico: el toreo y las danzas populares. De este modo, en una interesante escena, Rosita reconcilia momentáneamente ambos. En la intimidad de su dormitorio, juega con el vuelo de su vestido utilizándolo como capote. Este gesto parece indicar que su condición de mujer no está reñida con el mundo de los toros. Sin embargo, el resto de la película, el discurso conservador refuerza la idea opuesta. Los esfuerzos por reducir a Rosita a una niña niegan al personaje el reconocimiento de su valor o valía profesional –valores tradicionalmente asociados a los toreos–: de ahí lo contradictorio del mensaje.

#### CONCLUSIONES

En estas páginas hemos abordado cómo la construcción del personaje interpretado por Conchita Cintrón en *Maravilla del toreo* trastocó el género cinematográfico del melodrama tau-rino y del musical de la época. El hecho de elegir a Cintrón como protagonista de la película comprometió las convenciones narrativas que habían tejido los patrones argumentales de estos dos géneros con el objetivo de promover un ideal de hispanidad. El resultado es un extraño híbrido que ofrece interesantes incongruencias narrativas.

*Maravilla del toreo* demuestra que la presencia en la gran pantalla de una torera pone en evidencia una incomodidad mal disimulada. Para neutralizarla, la narración se ve obligada a reducir al personaje principal al de una niña indefensa. La oposición de este modelo de feminidad frente al personaje de la mujer adúltera tiene el mismo objetivo. Pese al triunfo profesional de la torera al término de la película, la inserción de la subtrama del castigo a la mujer fatal refuerza los valores patriarcales. No obstante, la innecesaria añadidura del personaje

de Fernanda como contrapunto y rival amoroso de Rosita refuerza la feminidad de esta última e indica una cierta aprensión hacia representar a la mujer torero “masculinizada”.

Nada más lejos de lo que ocurre en esta película. La fotonía y cualidades de estrella cinematográfica de la protagonista –su cabello rubio y porte distinguido–, así como el conocimiento entre los aficionados de que nos hallamos ante una gran dama del toreo, permiten sin embargo una interpretación más ambivalente de la que probablemente se quiso ofrecer en origen. Al fin y al cabo, el espectador es libre de disfrutar de forma vicaria de los éxitos de la torera. Y, sobre todo, la presencia de Pepe Ortiz interpretando a Pepe Morera como un personaje comparativamente débil (contrapuesto a la hipervirilidad del charro) refleja que, pese a los esfuerzos del guión por infantilizar a la heroína, la mera imagen de una matadora ponía de manifiesto cómo este personaje era percibido como un elemento desestabilizador.

*Maravilla del toreo* utiliza asimismo la figura de Cintrón para promover un ideal de hispanidad a partir de una visión refinada del mundo de los toros. En lugar del rito atávico en el que el hombre ejerce su dominio sobre el reino animal, la presencia de Cintrón/Rosita estimula una visión distinguida, casi aristocrática, del mundo de los toros. El objetivo último –sin duda determinado por intereses económicos– era impulsar una fraternidad latinoamericana promulgada desde México pero legible en otras latitudes a través del establecimiento de una analogía entre el toreo y las danzas populares. No obstante, mientras la música y los bailes daban cuenta de la riqueza y variedad del mundo hispánico, los toros se presentan en *Maravilla del toreo* como una tradición inmutable que hermana a los diversos pueblos hispánicos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Araúz de Robles, S. (sin fecha): *Sociología el toreo*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- Álvarez, I. y Castro Ricalde, M. (2013): “Panhispanic Romances in Times of Rupture: Spanish-Mexican Cinema” in Mckee, Castro Ricalde, et al, *Global Mexican Cinema. Its Golden Age*, Londres, British Film Institute, págs. 155-181.
- Díaz López, M. (1999): “Las vías de la Hispanidad en una co-producción hispanoamericana de 1948: Jalisco canta en Sevilla”, *Cuadernos de la Academia*, N° 5, págs. 141-165.
- Díaz López, M. (2008): “Connecting Spain and the Americas in the Cold War: The transnational careers of Jorge Negrete and Carmen Sevilla”, *Studies in Hispanic Cinemas 5: 1&2*, págs. 25-42.
- Feiner, M. (1995): *La mujer en el mundo del toro*. Madrid, Alianza.
- García Riera, E. (1992): *Historia Documental del Cine Mexicano*, Vol. II. Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- González Ballesteros, T. (1981): *Aspectos Jurídicos de la Censura Cinematográfica en España. Con Especial Referencias al Período 1936-1977*, Madrid, Universidad Complutense.
- Tuñón, J. (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México DF, El Colegio de México.
- Welles, O. (1968): “Introduction” en Conchita Cintrón, *Memoirs of a Bullfighter*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

Sánchez Oliveira, E. (2014): “La imagen de Andalucía en el cine Latinoamericano”, en José Rodríguez Terceño (Coord.), *Creaciones audiovisuales actuales*, Madrid, ACCI, págs. 459-476.

