

*LA PLAZA DE TOROS DE SEVILLA Y
LAS RUINAS DE POMPEYA*

Pedro Romero de Solís*
Fundación de Estudios Taurinos

A Camila



n el presente ensayo trataremos de reflexionar sobre la significación, que desde el punto de vista de la historia social del Arte —y, por supuesto, de la historia de la Tauromaquia— tuvo la erección de la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Fig. nº 1). El Coso del Baratillo, como también la llaman los aficionados, instalado perfectamente en el paisaje urbano es, hoy día, uno de los edificios emblemáticos de Sevilla y forma parte, indiscutible, de la imagen que cada uno tenemos interiorizada de la ciudad. Sin embargo no siempre fue así: ni el monte del Baratillo, donde se erigió, tuvo el prestigio urbano que hoy goza pues era un lugar maldito y despreciable, ni la propia plaza fue desde el primer momento comprendida. Aunque parezca una reiteración, hasta entonces, *plaza y plaza de toros* habían sido uno y el mismo espacio urbano. Después de haberse erigido la plaza del Baratillo las arquitecturas donde

* Es profesor titular de Sociología de la Universidad de Sevilla.

se celebran las corridas de toros nunca volverían a coincidir. Una plaza —cualquier plaza de una ciudad— se convertía en plaza de toros mediante una operación circunstancial: se cerraban las calles de acceso con tablamentos o carros, se levanta-



Fig. nº 1.— La Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: de una postal).

ba un graderío de madera y se engalanaban los balcones de los edificios que enmarcaban la plaza para alojar al público de mayor rango. Así pues, *plaza de toros* se denominaba a un fragmento urbano, a un trozo particular del caserío de la ciudad, que se extraía de su función cotidiana para celebrar la corrida pero, tan pronto como ésta concluía, era inmediatamente devuelto a la ciudad e integrado en el cotidiano tráfico colectivo. En Sevilla, se va a proyectar, por primera vez, un edificio *sui generis*, una plaza de toros que, en cierto modo, será una anti-plaza urbana, la negación de lo que, hasta entonces, los ciudadanos habían tenido por plaza.

Nos vamos a detener en la observación del origen y

significado de su forma y, en particular, de su traza circular. Hoy día esta forma la encontramos natural porque la mayoría de las plazas que existen fueron construidas siguiendo el modelo sevillano de modo que, al final, ha terminado por parecer el más normal y paradigmático y, tanto es así, que nos hallamos inclinados a pensar que la forma circular es el resultado de un movimiento constructivo casi espontáneo. La realidad, sin embargo, es todo lo contrario. En la época en que fue levantada no se conocía nada parecido. Su proyecto, desde el punto de vista de la evolución de las formas archi-

¹ Campofrío en la provincia de Huelva, Ronda en la de Málaga, Béjar en Salamanca y Puerta de Alcalá en Madrid (hoy desaparecida) reclaman, para sus plazas circulares y exentas, la distinción de mayor antigüedad. Campofrío, cierto, es una plaza circular construida muy a principios del siglo XVIII y dotada con un amplio ruedo pero que dedica un espacio mínimo a los espectadores: su función parece estar, por consiguiente, más del lado de la exhibición de ejercicios ecuestres que del espectáculo moderno y nos recuerda mucho, por lo que sabemos gracias a Rodrigo Caro, al *toril* que existía en el siglo XVII en Tablada, también de traza circular, que funcionaba en la proximidad de Sevilla y del que nos ocuparemos más adelante (Ver *infra* Fig. nº 15). La plaza de la Virgen del Castañar de Béjar (Salamanca) a pesar de la impresión que recibimos cuando la contemplamos por primera vez es preciso ponerla en relación tanto con la manchega de N^{ra} S^a de las Virtudes (Santa Cruz de Mudela, Ciudad Real) como con la de la ermita de N^{ra} S^a de Belén (Puebla de Sancho Pérez, Badajoz) porque son, todas ellas, plazas rurales, vinculadas a la peregrinación a una ermita y tienen, además, en común que participan de una misma planta rectangular: los casos de Las Virtudes y Belén se mantienen como antaño siendo, posiblemente, las únicas plazas cuadrilongas que quedan en España de este tipo, mientras que en el de Béjar la plaza sufrió una remodelación que la transformó en circular (sin embargo, todavía se observa, con toda claridad, las señales de aquella intervención y los restos de la primitiva). No dudamos, pues, de su gran antigüedad como edificio rectangular pero sospechamos la juventud de su circularidad: en efecto, por un cuadro anónimo perteneciente a la colección del Duque de Béjar, realizado a principios del XVIII, donde se representa una corrida de toros, sabemos que, en esas fechas, la plaza era cuadrilonga. Es bien sabido que de las ciudades y pueblos con plazas redondas cuyas obras se acometieron en el siglo XVIII fue Ronda, junto con

tectónicas era completamente revolucionario¹.

Por último, intentaremos ensayar el cuadro de sus influencias formales; es decir, deseamos mostrar en qué fuentes bebieron los maestrantes sevillanos, en dónde se inspiraron los responsables de la elección de tan notable e ingenioso edificio. Nos sorprenderá saber que Sevilla se inspiró en la más estricta, aunque revolucionaria para aquel momento, tradición clásica: el edificio constituye un retorno radical a las normas constructivas de la civilización romana. En tanto que tal, la plaza de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla representa, sin duda, la más sorprendente y arriesga-

Madrid —Puerta de Alcalá—, las primeras que se concluyeron aunque el arranque de sus proyectos sean posteriores al de Sevilla: sabemos, en el primer caso, que el arquitecto Martín Aldehuela dirigía las obras de construcción en 1785 aunque su proyecto debía ser anterior; por otra parte, la plaza de la Real Maestranza de Ronda al carecer de graderío propiamente dicho resulta ser un edificio que está más cerca de lo que es una plaza mayor que de una construcción realmente novedosa: en realidad, se trata de una plaza mayor cerrada sobre sí misma, una *plaza ochavada* llevada a su conclusión definitiva que, por lo tanto, no aspira a encerrar a una muchedumbre de espectadores. Completa y terminada Ronda es, actualmente, la más antigua de España y, por supuesto, del mundo. El caso de Madrid merecería un comentario aparte pues existen indicios de que allí la invención de la circularidad fuera, prácticamente, simultánea a la de Sevilla. En Madrid es preciso considerar tanto la plaza redonda de madera denominada, por unos, de la Casa Puente y, por otros, del Soto de Luzón (que es una y la misma) construida en 1737 gracias a una concesión real con planos Pedro de Ribera, arquitecto mayor de la Villa, teniendo en cuenta «la de la Plaza Mayor de Madrid, la Real del Buen Retiro y la de madera de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla» decidiéndose sus proyectistas inspirarse, además, en los circos romanos diseñándola, en consecuencia, redonda (Cuartero, 1957: 24-25). La circularidad debió ser una novedad tan insoportable en Madrid que el carpintero Pedro de Ribera, responsable técnico del proyecto, fue acusado por sus contemporáneos de «fatuo y delirante» (Llaguno, 1829: 106). Cuartero afirma que esta plaza de San Isidro sirvió de modelo para la de madera de la Puerta de Alcalá (1743) que después, en 1754, habría de ser consolidada con obra de cantería.

da avanzada de la razón neoclásica e ilustrada sobre la trama urbana de una ciudad emblemáticamente barroca. Razón y revolución, por tanto, son los polos de tensión entre los que resuena, con eco mundial, este vibrante edificio, sin duda, el templo de la Tauromaquia moderna.

I.— LA EXPULSIÓN DE LOS TOROS A LAS AFUERAS DE LA CIUDAD.

Con anterioridad al siglo XVIII las corridas de toros se celebraban un poco por todas las plazas de Sevilla aunque las más importantes, las que tenían un rango oficial y conmemoraban alguna fecha singular, en la plaza mayor o plaza de San Francisco (Fig. nº 2)². Es decir, cuando finalizaba el siglo XVII, nuestra ciudad no tenía todavía un lugar especializado para correr toros.

La plaza mayor, auténtico centro geográfico y ceremonial de la mayoría de los pueblos y ciudades de España, consiste en un espacio abierto, cuidadosamente urbanizado, donde los habitantes se reúnen cotidianamente —al modo del foro romano— para conversar y esparcirse. Fue antaño, como lo es hogaño, en algunos lugares de España y América, el espacio privilegiado para celebrar fiestas y espectáculos y,

² Los trianeros, por su parte, utilizaban la plaza de Santa Ana para correr toros. En la época árabe, en Triana, se concentraron los restos de la población cristiana que no se había islamizado o huido —por ejemplo, las autoridades árabes le permitían consumir y comerciar con vino lo que indica su procedencia religiosa—; la reconquista cristiana comenzó por Triana y la primera iglesia que funcionó a modo de catedral fue la de Santa Ana: en consecuencia la plaza que se abrió ante su fachada sirvió múltiples veces de plaza de toros. Leer una descripción de un día de toros en la plaza de Santa Ana en *Sevilla y la Fiesta de Toros* de García-Baquero; Romero de Solís y Vázquez Parladé (Sevilla, 1994).

en especial, corridas de toros.

El desorden y la invasión del espacio urbano que supone una corrida de toros se hacía cada día más incompatible con una ciudad concebida como un espacio público garantizado al libre movimiento de las personas y de las mercancías. La dimensión económico-social de la plaza pública que, desde la Edad Media, era fundamentalmente mercado, quedaba, con la fiesta, instantáneamente aniquilada (Fig. nº 3)³. La evolución política municipal termina por cristalizar urbanísticamente, en pleno siglo XVI, en la generalización de las plazas mayores, las cuales fueron convirtiéndose, a partir de la disposición de los Reyes Católicos ordenando erigir en ellas las Casas Consistoriales, en el símbolo de la ciudad misma, en la concentración arquitectónica del poder. Dado que no era extraño que a ese mismo espacio, en los pueblos, se asomaran las fachadas principales de la iglesia parroquial y del palacio del señor principal la resonancia de estas arquitecturas proclamaba la eclosión de un urbanismo que contenía ya el anuncio del mundo barroco y

³ En plena Edad Media las autoridades municipales si no comienzan a reglamentar sí empiezan, por lo menos, a llevar a la práctica lo que algunos Fueros o Cartas-pueblas, en su tiempo, ya habían prescrito: esto es, que las fiestas de toros no tuvieran lugar ni en cualquier día, ni a cualquier hora, ni en cualquier sitio. Así pues, con el fenómeno social de la repoblación castellana, se inicia una reglamentación de las corridas de toros que señala para su celebración fechas determinadas del calendario y lugares concretos de la ciudad. En el curioso óleo anónimo, *El toro de Benavente* (Lieja, Chateau de la Folie, Apud: Martínez-Novillo, 1988: 34-35) puede observarse muy bien hasta qué punto la presencia del toro cortocircuita la cotidiana vida del ciudadano (Fig. nº 3).

⁴ En efecto, las plazas mayores, véase la de Madrid, Salamanca, etc., son edificaciones de carácter civil a las que no suelen asomar sus fachadas ni iglesias, ni conventos; sin embargo, en otras ciudades y en muchos pueblos pequeños la vida religiosa y civil, al estar más confundidas, acostumbran a tener en común el espacio entre los edificios que las representan.

del poder absoluto⁴.

La plaza mayor, centro secular de la tauromaquia nobiliaria, pasará a América e irá a condicionar todo el urbanismo del Nuevo Mundo. En las *Leyes de Indias* se dictan los suficientes preceptos para que estas edificaciones se constru-



Fig. nº 2.—Alpérez, N.: *Fiestas por la beatificación de San Fernando*, c. 1907, Sevilla, Museo de la Plaza de Toros. La plaza de San Francisco dispuesta para la celebración de una función de toros según la versión anacrónica del pintor.

yan con las medidas adecuadas para poder celebrar, con comodidad, corridas de toros y juegos de cañas. López Izquierdo recuerda que esas mismas *Leyes* prescribían que las plazas debían abrirse, en las poblaciones marítimas, orientadas hacia el puerto y, en las no marítimas, en el centro de la puebla (López Izquierdo, 1991: 16), a la vez que insiste en que las Reales Ordenes obligaban, a la hora de construir una plaza mayor, a prever una longitud que fuera vez y media su anchura porque así sería, según los documentos áulicos, más a propósito para la celebración de fiestas ecuestres (López Izquierdo, 1991: idem)⁵.

La otra característica de las plazas mayores, además de la que acabamos de mencionar sobre las proporciones, era la del *balconaje*. La Plaza Mayor es una arquitectura que, al ponerse al servicio de la propaganda del Poder, debía estar dotada de las características apropiadas para exponerlo; en efecto, mientras unos representantes, los caballeros, bajaban a las arenas para combatir a los toros con la ayuda de sus destrezas y la fuerza de sus armas de guerra, otros ocupaban, revestidos de las mejores galas y a la vista de todo el pueblo, los balcones. Es, pues, una arquitectura de concepción teatral que el Poder utilizaba doblemente pues servía tanto para *exponerse* en el peligroso ejercicio de la tauromaquia como para *ejercerlo* por medio del sencillo sistema de la distribución de los vanos según la posición social que atribuía a cada espectador. La sucesión de pleitos que

⁵ El prof. Pérez de Lama y Halcón, miembro de la *Fundación de Estudios Taurinos*, ya puso de manifiesto las curiosas relaciones existentes, en general, entre las proporciones de los patios de los palacios minoicos y las plazas mayores y, en particular, entre las medidas del patio del palacio de Knossos (Creta) y la plaza mayor/plaza de toros de Miranda del Castañar (Salamanca) (Pérez de Lama y Halcón, 1994: 194-195).

enfrentó, en muchísimas ocasiones, en Sevilla y en otras muchas poblaciones de España y América, a la Catedral con el Cabildo de la ciudad, al Municipio con la Audiencia Real, a la Grandeza con los altos funcionarios de la Iglesia y del Estado, a consecuencia del desacuerdo de las partes en el reparto de balcones, constituye un claro ejemplo no tanto de la naturaleza inestable del Poder como del esfuerzo que



Fig. nº 3.— Anónimo: *El toro de Benavente*, óleo sobre tabla, Lieja, Chateau de la Folie (Apud: Martínez-Novillo, 1988: 34-35). Obsérvese hasta qué punto la presencia del toro cortocircuita la cotidiana vida del ciudadano.

hacía en la propaganda de su afirmación.

Un conocido plano alzado conservado en el Archivo Municipal de Sevilla, dibujado e iluminado en el siglo XVIII, y dado a conocer en la exposición que montó en 1945 el Ayuntamiento de Sevilla en el Pabellón Mudéjar (Toro, 1947: Lám. 24), muestra en la Plaza Mayor de Sevilla —conocida actualmente con el nombre de plaza de San Francisco—, esa distribución de balcones a la que nos referimos. A esta plaza se

asomaban, como en buena parte lo siguen haciendo ahora, las fachadas principales de los edificios que alojaban las instituciones más representativas del Poder: la Audiencia Real —en representación del poder absoluto del Monarca—, el Cabildo Municipal —es decir, la presencia institucional de la Ciudad— así como de sus más importantes instituciones represivas: la Cárcel Real y el Cadalso de la Inquisición (Fig. nº 4)⁶.

La observación del plano de la ciudad neoclásica permite señalar, con toda claridad, el lugar que ocupaba la plaza mayor en el conjunto de Sevilla y constatar la distancia que la separaba de cualquiera de las muchas puertas que horadaban sus murallas. La conducción y el encierro de los toros para una corrida de la época, en las que se mataban hasta medio centenar de astados, no sólo llegaba a paralizar grandes sectores de la ciudad, sobre todo cuando se celebraban en plazas urbanas del interior sino que además, el acto del *encierro*, debido a las *talanqueras* que al municipio colocaba, la dividía impidiendo o dificultando seriamente la libre circulación de personas y mercancías. Si tenemos en cuenta que, en Sevilla, se corrían toros no sólo en la plaza de San Francisco sino también en otros muchos lugares como en las plazas de Santa Ana, Regina,

⁶ El Cadalso, a no confundir como se suele hacer con el Quemadero, era una arquitectura efímera que se apoyaba en la fachada del convento de San Francisco y que se erigía con motivo de la lectura de las sentencias condenatorias y la manifestación pública de los ajusticiados. Si esta organización arquitectónica puesta al servicio del espectáculo pasara, íntegra, a ordenar el público en la plaza de toros de corte señorial la actitud del público que acudía al Quemadero puede ser considerado como uno de los antecedentes del comportamiento de los espectadores en las plazas de toros modernas, aquellas que reúnen asistentes contados por miles. Al fin y al cabo autores como, por ejemplo, Unamuno consideraron las corridas de toros como sacrificios de sustitución de los autos de fe. A esta luz, una lectura detenida de *Sociedad y Delincuencia en el Siglo de Oro*, de Herrera Puga, posiblemente resultará reveladora.

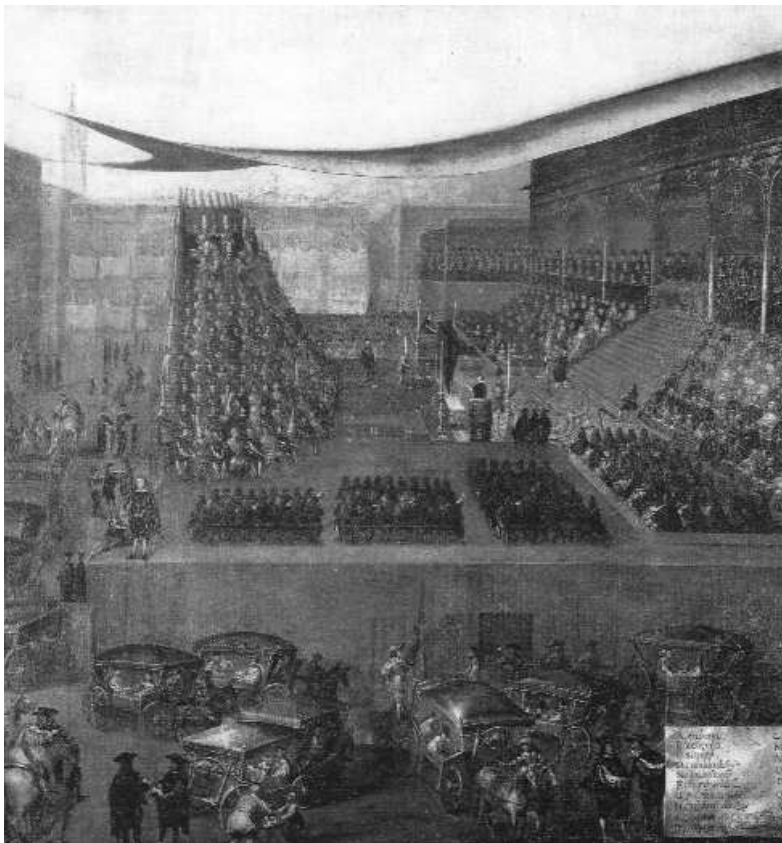


Fig. nº 4.— Anónimo: *Auto de Fe en la plaza de San Francisco de Sevilla*, 2ª mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 100 x 100 cms., Col. Marqueses de Salvatierra. Obsérvense los balcones engalanados y ocupados. Algunas sentencias que dan por concluidos pleitos promovidos por personas o instituciones que disputan el lugar que les corresponde ocupar en los mencionados balcones en días señalados se remiten, unas veces, a su distribución en las funciones de toros y otras en los autos de fe, lo que demuestra que el público era el mismo y ocupaba los mismos lugares: dos espectáculos sacrificiales distintos con una misma asamblea de sacrificantes ¿Tendrían algo más en común?

El Salvador, La Alameda, en los patios de la Universidad, del Hospital de la Sangre y en el de Banderas del Alcázar Real, etc. podremos tener una idea más clara de hasta qué punto estas funciones de toros podían interrumpir, con una insistencia para muchos insoportable, la vida cotidiana de la ciudad. Es más, el sólo anuncio de la celebración de una corrida de toros obligaba, muchas veces, a la declaración de día feriado, tal era la movilización social que estas funciones desencadenaban



Fig. nº 5.— Anónimo: *Encierro en el matadero de Sevilla*, óleo sobre lienzo, finales del siglo XVIII, Sevilla, Colección Miura. Obsérvese en primer plano los transeúntes han quedado inmobilizados y transmutados en espectadores que se asoman, emancipados del trabajo, por la muralla de la Puerta de la Carne (Apuđ:

(Aguilar, 1992: 368) (Fig. nº 5).

En consecuencia, cualquier actuación comprometida con las exigencias de la época estaba llamada a sacar tanto las prácticas de equitación orientadas por supuesto a la guerra

como a la fiesta de los toros del cerco de las murallas. Es por ello por lo que los caballeros maestrantes se interesaron, desde muy pronto, por el Arenal, esto es por la inmensidad de la playa que era el puerto sobre el Guadalquivir el cual, como en otro momento se explicará, había quedado en buena parte obsoleto (Fig. nº 6). Los jinetes de la nobleza sevillana a



Fig. nº 6.— La playa del Arenal o puerto fluvial. Hogenberg: *Perspectiva de Sevilla*, 1588, 355 x 485 mms. Fragmento. Madrid, Biblioteca Nacional (Apud: Braun y Hogenberg, 1588).

medida que iban abandonando, a partir de finales del siglo XVII, la costumbre de alargarse hasta el *toril* situado en las vecinas y cercanas dehesas de Tablada, empezaron a utilizar

⁷ Volveremos con el *toril* más adelante. Ver *infra* Fig. nº 13.

el Arenal, cada vez más, de picadero⁷. Existen documentos suficientes para asegurar que, en 1707, ya estaba erigida, en un extremo del Arenal, una plaza para el manejo de caballos, sobre el lugar denominado la Resolana. Esta plaza debía ser, más que nada, un digno picadero (Fig. nº 7). Posteriormente experimentó importantes mejoras hasta conseguir el suntuoso aspecto de la Plaza reproducida en el grabado coloreado de 1730 que se encuentra en el Museo de la Plaza de Toros de Sevilla (Fig. nº 8). A pesar de ello, nosotros creemos, y con fundamento, que aunque la Resolana y el Baratillo fueran lugares distintos del Arenal, al principio la plaza fue la misma: simplemente, que se desmontó en la Resolana y se montó en el Baratillo donde debió tener una existencia muy efímera. La Maestranza eligió este sitio pero, para montar allí su plaza, tuvo que desalojar otra que allí existía propiedad de Carlos Torneli y Xavier de Ros, unos empresarios taurinos dotados de autorización municipal. En efecto, el historiador Álvaro Martínez-Novillo ha tenido la gentileza de trasladarnos el contenido de un documento de época que hace referencia a la reclamación presentada al Ayuntamiento de Sevilla por el mencionado Carlos Torneli, vecino de Sevilla, perteneciente al comercio de la ciudad, por ver sus derechos lesionados a consecuencia del privilegio concedido, en 1730, por la Corona a la Maestranza para organizar dos corridas de toros anuales. El empresario Torneli expone que en 1728 había contratado con el Conde de Ripalda, a la sazón asistente de Sevilla, la organización de tres corridas de toros. Para ello, el suplicante aplanó el Monte del Baratillo y levantó un edificio de madera, desembolsó setenta y ocho mil reales y dio la primera corrida de toros. Torneli explica, en el documento procesal, cómo le fue imposible llevar a cabo las dos siguientes

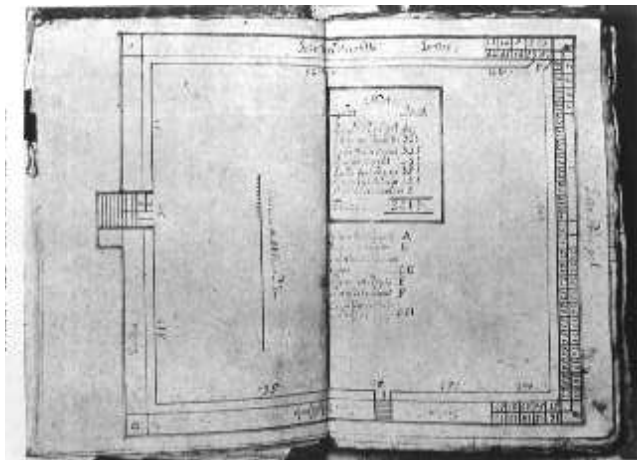


Fig. nº 7.— Plano de la primera plaza de madera de la Resolana (1707) (Apud: Rojas, 1917: 157).



Fig. nº 8.— Plaza *cuadrilonga* de la Resolana hacia 1730. Esta carpintería fue trasladada de la Resolana al Baratillo (Apud: Sevilla, Museo de la Plaza de Toros).

por habérsele interpuesto sucesivos impedimentos: primero, el fallecimiento de la reina y el luto consiguiente y, segundo, el privilegio real concedido a los maestranes de ser los únicos con capacidad para correr toros en Sevilla. Así don Carlos Torneli, o don Xavier de Ros, a los que ambos por igual se refiere el documento, se vieron obligados a desmontar la plaza de toros, operación que no pudo realizarse antes de 1730, devolver las maderas a los almacenes donde se guardaba y dejar sitio para la plaza de la Maestranza⁸. Así pues, lo que resulta más verosímil es que, una vez ganado el lugar del Baratillo y ejercido su privilegio de ser la única con autorización de lidiar toros en Sevilla, la corporación trasladase la plaza de madera de la Resolana al Baratillo. Me interesa retener que la plaza de la Resolana según aparece en el grabado, mediante un ingenioso ensamblaje de tablas con revestimientos de reposteros y cortinajes, reproducía una plaza mayor de doble arcada. Es asimismo esta plaza la que debía apoyar, uno de sus lados, en la pared del convento del Pópulo, entonces rehabilitado como cárcel⁹.

Debe, pues, quedar claro que el recuerdo de la plaza mayor condiciona formalmente la construcción de la plaza de toros de la Resolana y su efímera reconstrucción en el Baratillo y condicionará, durante más de un siglo, la forma de

⁸ A. Martínez-Novillo, miembro de la *Fundación de Estudios Taurinos*, publicará este interesante documento en un próximo nº de nuestra **Revista**. Aprovechamos para agradecerélo vivamente.

⁹ El convento del Pópulo estaba situado en el solar donde hoy se levanta el mercado de abastos del Arenal enmarcado por las calles Pastor y Landero, Almansa, Genil y Arenal. Para más detalles ver en este mismo nº de la **Revista** la nota 4 del artículo “Un soneto de Juan Sierra: *Postal de Sevilla*” de J. Alegre (págs. 179-188).

muchos de estos edificios, por eso cuando instituciones y carpinteros erijan sus arquitecturas para celebrar algún festejo, hasta bien entrado el siglo XIX, las diseñarán siguiendo un esquema que proyectaba, sobre el terreno de lidia, una plaza mayor de planta cuadrilonga.

El prof. Díaz-Y. Recaséns¹⁰ al determinar la genealogía de las plazas de toros distingue, de una parte, aquellas que provienen de una adaptación de la plaza mayor (Fig. nº 9a), las cuales se caracterizan por tener dos filas de arcadas y muy poco espacio o casi ninguno para los tendidos porque el público exquisito se aloja, rememorando la disposición de aquella plaza, como si estuviera todavía acomodado en *balcones*. En estos casos, como los de la antigua plaza cuadrilonga de la Resolana o de la actual de Ronda, está muy claro que su arquitectura reproduce directamente la de una plaza mayor (Figs. nº 9b y 9c) y, por otra, aquellas que, concebidas bajo la influencia de los anfiteatros romanos, fueron proyectadas reduciendo el balconaje. Estas otras dejaban un espacio mucho mayor para los tendidos con lo que quedaba expresada, así, una concepción diferente del futuro de la sociedad pues daba cabida a las clases sociales emergentes. Así pues, las plazas conservadoras serían aquellas construidas bajo el signo de la plaza mayor mientras que las de arquitectura moderna y progresiva serían las plazas erigidas a partir de proyectos que contuvieran por modelo el anfiteatro

¹⁰ Catedrático del Departamento de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y miembro de la *Fundación de Estudios Taurinos*.



Fig. nº 9a.



Fig. nº 9b.



Fig. nº 9c.

Fig. nº 9.— De la plaza mayor a la plaza de toros. Comparación entre la disposición del público en los balcones de la plaza mayor y en los tendidos y las gradas de las plazas de toros.

a.— Arena y balcones de una plaza mayor. Plaza de Salamanca (Apuđ: de una postal).

b.— Arena y balcones de la plaza de la Resolana de Sevilla. Fragmento de la Fig. nº 8.

c.— Arena y balcones de la plaza de toros de Ronda (Fot. de P. Romero de Solís).



Fig. nº 10a.



Fig. nº 10b.



Fig. nº 10c.

Fig. nº 10.— De la plaza mayor a la plaza de toros. Comparación entre la disposición del público en los balcones de la plaza mayor y en los tendidos y las gradas de las plazas de toros.

a.— Arena y gradas de una anfiteatro romano. *Festa dei tori* en las Arenas de Verona. Grabado, 370 x 440 mms., 1760, Col. L. Clergue (Comunicado por A. Martínez.-Novillo).

b.— Arena y balcones de la plaza de toros de Cádiz. Fragmento de la estampa *Corrida de toros en la Plaza de Cádiz* grabada por Ch. White según dibujo de Ph. Reinagle en 1775, cobre, 190 x 460 mms. (Apud: Carrete y Martínez-Novillo, 1989: 28-29).

c.— Arena y balcones de la plaza de toros de Sevilla. Fragmento de la litografía de Lake Price, Londres, 1852 (Apud: Price, 1992: Lám. XXII).

(Fig. nº 10a). Bajo este último signo se construyeron, a lo largo del siglo XIX, la mayoría de las plazas del mundo y, desaparecida la de la Puerta de Alcalá de Madrid —cuyo arquitecto Sachetti era un italiano conocedor del mundo clásico—, podríamos dar como ejemplo prototípico la primitiva de Cádiz (Fig. nº 10b).

Sin embargo, según el esquema propuesto por el prof. Díaz-Y. Recaséns, la plaza de Sevilla se situaría, de pleno, en la filiación de las plazas mayores. Sin embargo, la observación de la serie de reproducciones incluidas en las Figs. 9 y 10 nos lleva a sostener una opinión bien distinta: en efecto, si la importancia de la arquería y la belleza del balcón del Príncipe de la de Sevilla estéticamente nos inclina a reconocer en ella, como parece evidente, la huella de la plaza mayor, no por ello la magnificación idealista de sus proporciones y la capacidad en modo alguno desdeñable de los tendidos —la cual, por si fuera poco se veía sustancialmente aumentada en sol, como lo confirma un lienzo de Ginain en el que el graderío, bajo las *velas*, tiene proporciones *romanas* (Fig. nº 12)—, en ningún momento, deben confundirnos su verdadera filiación. Por consiguiente el resultado al que llega el profesor lo estimamos algo precipitado a causa, quizás, de haberlo focalizado de manera excesiva en la litografía iluminada de Roberts (Londres, 1837) y en el óleo de Alexandre Prevost (1875) en los que resulta muy menguado el espacio del andamiaje para los espectadores (Fig. nº 11). Si contemplamos otras estampas menos idealizadas de la época, por ejemplo, la de Lake Price de la que reproducimos un fragmento (Fig. nº 10c), podemos constatar que, aun estando

enfanzadas las dimensiones del balcón del Príncipe y la altura de la arquería es, sin embargo, sensible a la potencia de los tendidos cuyas proporciones parecen acercarse más a la realidad. De modo que la influencia única de la plaza mayor, propuesta por el Departamento de Proyectos de la Universidad de Sevilla, nos parece resultado de un análisis



Fig. nº 11.— Roberts, D.: *Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla* en 1833. Litografía (Apud: Carrete y Martínez-Novillo, 1989: 149).

insuficiente de la iconografía de la época. El análisis formal de otras plazas erigidas en el siglo XVIII, como la de Cádiz y la de la Puerta de Alcalá de Madrid, adelantarían al siglo XVIII, la huella de los anfiteatros romanos y puede que acompañasen, en originalidad, a la de Sevilla.

La primitiva plaza de la Resolana sufrió numerosos

arreglos y otras tantas transformaciones debido a que los tablamientos se arqueaban y los durmientes se pudrían amenazando el edificio, todos los años, desplomarse por ruina. Integradas estas transformaciones y, poco a poco, al filo del tiempo, acumuladas las mejoras, esta plaza erigida en 1707 fue la misma, que recoge el Marqués de la Motilla, en 1731, cuando recibe la tenencia de la Hermandad de manos del Conde del Aguila y que si no nos equivocamos debía seguir estando en la Resolana puesto que en el Baratillo, en esos años, como se ha dicho, se levantaba otra plaza que era de propiedad particular¹¹. Sabemos que la Maestranza pagó por su restauración, exactamente, la cantidad de 66.924 reales de vellón. Ricardo Rojas de Solís, en sus *Anales*, cita un documento donde informa que, poco después, esta misma plaza cuadrilonga de madera, era arrendada, para la celebración de cuatro funciones de toros, nada menos que en 182.000 reales. En resumen, un estupendo negocio siempre y cuando la Autoridad civil fuera capaz de proteger el monopolio que una afortunada Real Orden le había concedido a la Maestranza, circunstancia tanto más importante cuanto que estaba prohibida la celebración de funciones de toros, a la sazón, en toda España. Ahora bien, este privilegio estaba amenazado por esa misma autoridad, por el Ayuntamiento que, frente a la

¹¹ Ver *supra* nº 8 e *infra* nº 36. La descripción que incluye el documento y que se refiere a la Plaza de la Resolana, es la siguiente: Una plaza de madera cuadrilonga. de 371 varas y media de antepecho, con sus puertas, toril, balcónaje, dos caballerizas para 40 y 16 caballos respectivamente, retratos de SS. AA., siales y tapetes, colgaduras de balcón, vestidos de varilargueros y de toreros, mantas de mula, etc. Véase la descripción completa en Rojas (1917: 60-61).

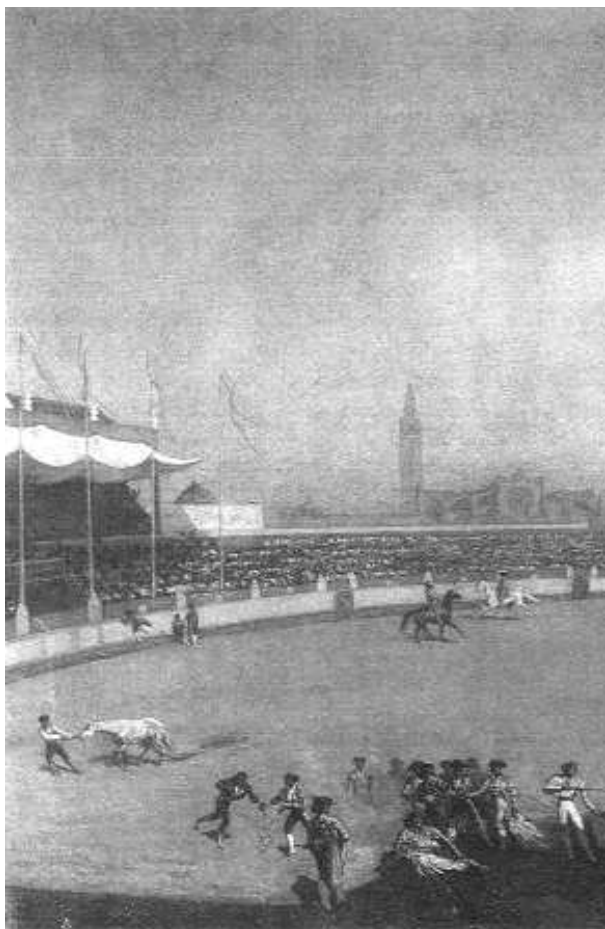


Fig. nº 12.— Eugène Ginain: *La plaza en la Epoca romántica*, óleo sobre lienzo, 2,27 x 1,36 ms., s. f., fragmento. Obsérvese la potencia de los tendidos de sol (Apud: Sevilla, Museo de la Plaza de Toros).

Maestranza, apoyaba a unos empresarios privados.

Los maestrantes demostraron muchísimo interés en la obtención de esta concesión pues suponía primero, como ya hemos prevenido, un estupendo negocio que aportaba la posibilidad de la financiación de su instituto; segundo, un privilegio en virtud del cual obtenían, simultáneamente, un rango excepcional en la ciudad; tercero, su emancipación frente al poder municipal pues, a partir, de ese momento, ya no tendrían que concurrir ni para organizar corridas ni tampoco para recabar la autorización de correr¹². Con ello la Nobleza no sólo dejaba de pagar al Ayuntamiento lo que consideraba incómodos derechos sino también una serie de facturas correspondientes a los gastos producidos por el tendido de talanqueras y burladeros. Los caballeros sevillanos aprovecharán el traslado, en 1729 de la corte de Felipe V de Borbón a Sevilla, para obtener del Rey la concesión del aludido privilegio. El Rey al otorgárselo fijará, quizá sin saberlo, el papel relevante de la Real Maestranza de Sevilla en la creación de la corrida de toros moderna. A

¹² Si en Sevilla es la Nobleza quien aspira al permiso de Felipe V de Borbón para correr toros, en otras ciudades, como Bilbao o Madrid, serán el Ayuntamiento y los devotos de San Isidro Labrador, los que respectivamente se interesen por lo mismo. Ahora bien, si los primeros argüían la necesidad de realizar ejercicios ecuestres para mantenerse con suficiente preparación militar, tanto los vizcaínos, en 1727, como los madrileños en 1737, se ponen al amparo de la Iglesia y solicitan celebrarlas, los unos, en la octava del Corpus Christi como si se tratara de un complemento necesario para que la fiesta eucarística alcanzara todo su brillo y, los otros, en la fiesta de San Isidro para reforzar el puente sobre el Manzanares que permitiría recoger el agua santa que, en el otro lado del río, manaba de la fuente milagrosa colocada bajo al advocación del santo labrador. Ver Cuartero (1957: 19) y Romero de Solís (1996: 98).

partir de ese momento la historia burguesa de la Tauromaquia, hasta ahora tan reticente con la nobleza, no tendrá más remedio que devolverle el papel protagonista que le corresponde¹³.

II.— EL ARENAL Y EL MONTE DEL BARATILLO.

Hemos avisado que la conducción y el encierro de los toros para una corrida de la época, en las que se llegaban a sacrificar hasta medio centenar de reses, no sólo paralizaba grandes sectores de la ciudad, sobre todo cuando se celebraban en plazas situadas al interior del casco urbano sino que, además, el acto mismo del *encierro* dividía a la propia urbe como consecuencia de las *mangas* y *talanqueras* que debían montarse para proteger a los vecinos del ímpetu desordenado de las manadas de toros. Recordamos estos detalles con la intención de llevar hasta los lectores el convencimiento de las dificultades que la fiesta de toros proyectaban sobre la normalidad de la vida ciudadana.

En consecuencia, la organización moderna del espectáculo taurino exigía, para emanciparlo de la contingencia urba-

¹³ Ver Romero de Solís en Dumont y Lefort, 1995: 39-50. Por otra parte, el antitaurinismo de Felipe V no es en ningún momento fanático sino que, por el contrario, contiene gestos que demuestran una cierta admiración por sus practicantes. Por ejemplo, los caballeros que torearon en Sevilla los días del restablecimiento de las corridas de toros, después de un largo periodo de prohibición, —12 y 13 de enero de 1730— tan pronto como dio fin la función fueron visitados en sus domicilios por el Duque de Arcos que les llevó «la merced que S. M. les hacía de ser sus caballeros de campo con el goce de seiscientos ducados anuales» (Cf. Cuartero, 1957: 21).

na cotidiana, sacarlo fuera del espacio estrictamente ciudadano, mas para atraer al público había que, a su vez, dejar la corrida en la ciudad, es decir, había que instalar la celebración en un lugar ambiguamente urbano, esto es, que participara, a la vez, de las cualidades propias del interior y del exterior de la ciudad. Así, al menos, entendemos que lo quería decir, un siglo después, en 1838, el gran espada Francisco Montes, *Paquiro*, cuando escribía, en la parte correspondiente a la reforma del espectáculo de su *Tauromaquia completa*, que las plazas de toros debían de estar situadas en el campo a corta distancia de la población y unidas a ella por una calzada de buen piso y de dos direcciones y, a ser posible, que estuviera sombreada por árboles corpulentos (Montes, 1983: 159-160)¹⁴. Por tanto, los maestrantes, adelantándose en este punto más de un siglo a sus contemporáneos, buscaron un espacio que, por una parte, estuviera en las afueras de la ciudad pero, por otra, funcionara tan identificado con el interior de la misma que el subconsciente urbano de los espectadores se lo representarían como una parte de la propia ciudad¹⁵. Y para ello nada mejor que la zona del puerto que históricamente había sido muy utilizada por los sevillanos y que estaba muy cerca del centro comercial, político y religioso de la ciudad: en efecto, desde cualquier punto de

¹⁴ Merece la pena recordar que Joseph Delgado, *Pepe-Hillo*, no hace en 1796, año en que se da en Cádiz a la estampa la primera edición de su *Tauromaquia o Arte de Torear*, la menor referencia a cómo deben ser las plazas de toros y mucho menos dónde ubicarlas en la ciudad.

¹⁵ En otro lugar hemos intentado demostrar que la corrida de toros pertenece al mundo cultural de la ciudad de modo que no es, ni mucho menos, un producto directo de la cultura agraria. Así pues, los ciudadanos, para identificarse con la fiesta, es decir, para participar en ella, no debían sentir, cuando a ella acudían, ni por un momento, que habían sido expulsados al campo (Ver García-Baquero; Romero de Solís y Vázquez Parladé, 1994).

la misma, resultaba fácilmente accesible (Fig. nº 6).

Además, por si fuera poco, la coyuntura se presentaba muy favorable para su ocupación por cuanto que el tráfico fluvial se había reducido muchísimo. El Arenal, la playa del río que durante siglos había servido de puerto, aparecía, a consecuencia del hundimiento del tráfico fluvial, de efectos sensibles ya a mediados del XVII pero catastróficos en el XVIII, como una zona abandonada y, por tanto, desde el punto de vista urbanístico, degradada. Así que, a principios del siglo XVIII, habían quedado liberadas, por desafectadas, amplias zonas de la margen del río y en estado de abandono urbanístico todo El Arenal. Esta zona, tan emblemática de Sevilla, escenario de numerosas obras literarias del Siglo de Oro como *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes o *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega estaba, a principios del siglo siguiente, reclamando de los poderes municipales una urgente intervención, una ordenación urbana proyectada según criterios modernos esto es, *iluminados*. Mientras tanto, al amparo de las nuevas ideas se iban, poco a poco, plantando árboles de sombra, sembrando rotondas, colocando bancos, disponiendo fuentes, etc.

Pero a los maestranes también les interesaba mucho el Arenal porque permitía que las manadas pudieran ser encerradas sin que tuvieran que entrar por la ciudad, con sólo acosar los toros, por la orilla del río, desde las próximas dehesas marismeñas donde solían pastar a la espera de ser *corridos* en Sevilla. El ganado podía ser conducido rápidamente, con absoluta comodidad, prácticamente, a diario si la necesidad se terciara o la ocasión lo requiriera, con sólo acosarlo por los deshabitados y aguanosos caminos

que, desde la dehesa de Tablada, atravesaban los marjales que empantanaban la margen izquierda del Guadalquivir, hasta introducirlo, directamente, en los toriles de la nueva plaza. La acuarela de Jiménez Aranda denominada *El toril de Tablada*, aunque anacrónica, permite muy bien apreciar la proximidad de la dehesa y los corrales de Tablada a la plaza de toros de Sevilla (Fig. nº 13). La dehesa de Tablada era la primera de las muchas que formaban la inmensa región de jugosos pastos que crecían al favor de los humedales de Las Marismas a lo largo de miles y miles de hectáreas desde Sevilla hasta el mar.

Así pues, la orientación de la puerta principal abierta a la playa del Arenal, por donde se aproximaba la tropa de toros puesta en línea con los *chiqueros* facilitaría mucho la labor del encierro pues, prácticamente, estaba lograda la comunicación directa de los corrales con los espacios naturales lo que permitía la organización racional y la repetición mecánica de sucesivas corridas sin que fuera necesaria la complicidad el Cabildo de la Ciudad¹⁶. Es preciso recordar, a este respecto, que no siempre fue la Ciudad favorable a la

¹⁶ Esta resonancia directa de la fachada principal del edificio con los espacios naturales, con las dehesas próximas, manifestaba, simbólicamente, que esa puerta no era sino la mediación entre la fiesta de los toros —la cultura urbana— y la explotación rural —la cultura agraria—. En resumidas cuentas, en la plaza y en la disposición de sus ejes se resumía la voluntad de la Nobleza de no perderle la cara al campo. Fátima Halcón en su espléndida monografía sobre *La plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla* (Madrid, 1990) insiste en el aspecto rural que tiene la fachada principal del edificio —recuerda a la de los caseríos de muchas haciendas sevillanas— que se hace más evidente cuando se considera el interior palaciego que imprime la presencia del llamado balcón del Príncipe. Ver su artículo en este mismo número de la **Revista** (págs. 95-124).

celebración de corridas de toros, ya porque, en unas épocas, desease el monopolio de su organización como ocurría en la década de los 20 ya, en otras, porque se situaba ideológicamente en contra de tan secular costumbre. En el momento mismo en que la Maestranza obtuvo del Rey permiso para correr toros ostentó ésta, junto con el privilegio de su organización, la presidencia en la Plaza y la responsabilidad de las



Fig. nº 13.— Jiménez Aranda: *El toril de Tablada*, 1908. Fragmento. Sevilla, Museo de la Plaza de Toros. Pintura anacrónica que representa la ribera del Guadalquivir vista desde Tablada pero en la que se destaca la fácil comunicación que había entre la dehesa y la Plaza de Toros.

corridas. La Maestranza emancipada de la incómoda tutela municipal podía dedicarse, mucho más a fondo, a la tarea de, financiándose a sí misma, lograr una continuidad de acción que le era necesaria para impulsar el perfeccionamiento de las corridas de toros hasta el punto de lograr elevar su prácti-

ca hasta una altura hasta entonces desconocida.

Por consiguiente, la Maestranza, para levantar su Plaza, del amplio Arenal eligió un lugar particularmente *luminoso y aireado* —era, por supuesto, el Siglo de las Luces y de la Higiene— situado extramuros de la ciudad pero muy próximo a la Puerta de Triana y del Arenal llamado el monte del Baratillo (Fig. nº 14). Este monte, en verdad, una serie de montes junto a las murallas, repugnantes elevaciones sobre el terreno, estaba formado por la acumulación, a lo largo de siglos, de basuras que al producir insoportables olores contribuía a desertizar el paisaje pues empujaba a la vecindad a abandonarlo (Fig. nº 15). La recuperación urbanística del Arenal gozó de la inmediata y entusiasta respuesta de un vecindario históricamente castigado por los malsanos efluvios. El éxito de la respuesta no hay que calibrarlo tan sólo por el hecho de que el pueblo acudiera en masa a las funciones de toros sino también porque hizo de la orilla del río un centro de regocijo popular: en efecto, durante el día, porque acudían atraídos por el sorprendente éxito de los *baños* en el río y, por la noche, gracias a la moda nocturna de las *velás*, ambas avanzadas *novedades* del siglo que la Iglesia, por supuesto, aunque en vano no dudó en condenar (Aguilar Piñal, 1976: III, 186). Sospechamos, por tanto, que una de las primeras y más importantes intervenciones urbanísticas con criterios modernos llevada a cabo en Sevilla debió gestarse a impulso de las fiestas de toros.

En el Arenal de Sevilla se hallaban los grandes almacenes de madera que, por medio de almadías se traían desde la Sierra de Segura, por el Guadalquivir así como también las viviendas de todos los operarios vinculados a



Fig. nº 14.— Monte del Baratillo y convento del Pópulo en Anónimo: *Vista de Sevilla*, 1726, óleo sobre lienzo, 108 x 241 cms. Fragmento. Sevilla, Ayuntamiento. Obsérvese que, en la imagen, el convento queda a la izquierda del cerro del Baratillo.



Fig. nº 15.— Tortolero: *Entrada de Felipe V en Sevilla en 1729*, Sevilla, Francisco Joseph de Blas, 1748, cobre, 235 x 772 mms. Fragmento. La Puerta Real y al fondo los montes de basura donde se emplazó la artillería para disparar salvas en honor de Felipe V (Apud: Serrera, Oliver y Portús, 1989: 249).

las faenas con la madera (Fig. nº 16). La oferta de madera en la primera mitad del siglo XVIII debió ser muy favorable para los compradores ya que en esa misma época se cierran los astilleros de Sevilla y la Corona, incluso, prohíbe la construcción de barcos debido a que el pino de la Sierra de Segura no era inmune a la *broma* y los barcos construidos con ese tablamiento resultaban ser muy peligrosos ya que



Fig. nº 16.— Anónimo: *Vista de Sevilla*, Siglo XVII, 125 x 240 mms., cobre. Fragmento. París, Biblioteca Nacional (Apud: Serrera, Oliver y Portús, 1989: 179). Atarazanas y apilamiento de maderas del río Segura.

eran, muy pronto, horadados por ese acéfalo molusco que tantos sinsabores produjo a nuestros intrépidos marineros. Además, el traslado de la Casa de la Contratación de Indias a Cádiz y, mucho antes, de la cabeza de la flota a Sanlúcar de Barrameda con la progresiva colmatación, por aban-

dono, del cauce del río Guadalquivir tuvieron como consecuencia que quedaran superfluos grandes espacios antes dedicados, no sólo al almacenamiento de mercancías, sino, y sobre todo, al apilamiento de la madera.

III.— LA INVENCIÓN DEL “RUEDO”. LA PRIMERA PLAZA REDONDA DE TOROS.

1.— EL DESCUBRIMIENTO POÉTICO DE LAS RUINAS DE ITÁLICA.

La fisonomía que Sevilla presentaba en el primer cuarto del siglo XVIII, después del esplendor del Siglo de Oro, era fundamentalmente la de una ciudad barroca en la que, debido a su primitivo trazado oriental, predominaban las calles estrechas y tortuosas, los adarves y los angostos recovecos. Contaba, por tanto, con pocas plazas urbanas y éstas, además, no eran de gran tamaño: lo justo para que las carrozas de los grandes señores pudieran maniobrar y enfilear rectas hacia los apeaderos del interior de sus casonas.

Ya nos hemos referido a los muchos y diversos lugares, al interior de la ciudad, donde se corrían toros. Por tanto, cuando la Maestranza decide levantar una arquitectura especializada y proyectarla a los extramuros de la ciudad invertía, en gran manera, la tradición de esta fiesta y, por supuesto, su concepción organizativa. Si las plazas urbanas tenían por fundamento abrir la ciudad a la luz y al encuentro de los transeúntes, la construcción de la Plaza del Baratillo creaba, por el contrario, una arquitectura exenta que tenía como esencial función

cerrarse al exterior urbano y a la vez inmovilizar a los viandantes con la intención de convertirlos en espectadores sedentes. La nueva plaza de toros seguía siendo, para los sevillanos, una plaza, por ello, la autoridad los días de funciones de toros la abría desde el amanecer para que la *paseara* el público¹⁷. El modelo para esta notable invención, claro está, no estaba ni en la ciudad barroca ni en la ciudad oriental sino en la tradición antigua del Mediterráneo. Había que recuperar el concepto de ciudad clásica y, en ella, redescubrir, un tipo de edificio totalmente olvidado: el teatro y, especialmente, el *anfiteatro*¹⁸.

En una primera impresión puede parecer que el modelo no estaba lejos de Sevilla: en efecto, a pocos kilómetros yacía muerta la ciudad romana de Itálica y, en ella, aun se levantaban las imponentes ruinas de su anfiteatro. Sin embargo, por evidente que parezca, dudamos que así fuera. Lo más probable es que con este edificio, como con tantos otros de la

¹⁷ Es en ese contexto donde se entiende la suerte militar del *despeje*. Para que existiera tal acción la plaza tenía que estar tan tenazmente ocupada por el público que la autoridad necesitaba del concurso de la tropa para *despejar* el ruedo y *sentar* al público y convertirlo en *espectador*.

¹⁸ En el presente artículo estudiamos la invención del ruedo a partir del redescubrimiento de la arquitectura clásica. Sin embargo, al recordarme A. Martínez-Novillo en una comunicación epistolar que el documento más antiguo sobre la circularidad del terreno de lidia es el dibujo de Barbalunga de las fiestas de toros en honor de Carlos V que representa una plaza de toros portatil redonda, que suele ser fechado en 1537, me sugiere la posibilidad de que el ruedo se haya transmitido a través de los especialistas en arquitecturas efímeras, es decir, entre los carpinteros de lo blanco (Fig. nº 17). En ese contexto no parece una casualidad que tanto la plaza del Baratillo de Sevilla como la de la Sacramental de S. Isidro de Madrid fueran diseñadas por carpinteros: Luis de Baena y Pedro de Ribera, respectivamente. Aquí, por consiguiente, queda abierta una nueva línea de investigación para los historiadores de Arte o de Arquitectura.

época clásica, ocurriera un fenómeno muy singular: que aunque existía, la mentalidad barroca al no distinguirlo con su aprecio terminó por hacerlo pasar desapercibido mientras que sus sillares iban siendo, de más en más, arrancados y reutiliza-



Fig. nº 17.— Vermeyen, *Barbalunga*, J. Cornelius: Carlos V asiste a una fiesta de toros en una plaza portátil circular. Se trata de la imagen más antigua que conocemos de un *ruedo*. Madrid, Col. Menéndez Pidal (Apud: Morales, 1987: 42).

dos en la construcción de obras privadas o públicas¹⁹.

De esta destrucción se lamentan los poetas sevillanos de la Edad de Oro que dedicaron hermosos y nostálgicos cantos a Itálica. Francisco de Rioja, por ejemplo, en su soneto *A Itálica* llama al anfiteatro «fábrica divina» (Sánchez, 1948: 456) y Rodrigo Caro se queja con aflicción en su composición poética *A las ruinas de Itálica*, de verlo «despedazado», hecho tanto más doloroso cuanto que lo considera una de las obras

¹⁹ No me extrañaría que se encontrara en algún archivo la prueba de la barbarie administrativa: un contrato por el que se le adjudicara a algún industrial del siglo XVII la extracción de piedras del lugar llamado Sevilla la Vieja, es decir, de lo que hoy denominamos Itálica.

culminantes de la arquitectura del Imperio²⁰. A principios del siglo XVII, Caro aseguraba que todavía podía reconocerse «en él su antigua grandeza» precisando que su forma era «circular, aunque algo se llega a óvalo, tiene sesenta y cinco pasos de diámetro» (Caro, 1634: 112b)²¹. Rodrigo Caro no sólo fue uno de los primeros arqueólogos en estudiar, con detenimiento, las ruinas de Itálica, sino el único que tuvo la genial intuición de poner en relación el anfiteatro y la práctica taurina²². En efecto, Caro nos dice que «en lugar del *anfiteatro* hicieron los sevillanos a una milla de la ciudad, en la Vega de Tablada, un edificio de aquella traza, en forma circular bien grande, labrado de ladrillo, al cual llamaron *toril*, porque sólo servía para *acosar* [sic] allí a los toros»²³ (Ver

²⁰ La preocupación de Caro por las ruinas es, al parecer, del todo intempestiva. Llega tarde y envuelta en un espíritu moralmente enfermizo, melancólico, muy distinto de la exposición de esperanza que el Renacimiento puso en el descubrimiento de las huellas de Roma. En Italia, entre los humanistas, la ruina había desencadenado una reflexión que contenía la necesidad de restaurar la ciudad para elevarla a la plenitud de su concepto: la construcción del espacio para la libertad. Por eso Caro nació fuera de su tiempo: tarde para ser un humanista y demasiado pronto para ser un iluminado. Edgard M. Wilson, uno de los comentaristas de Caro, reconocía que el poeta era un neoclásico nacido antes de tiempo por lo que nunca pudo tener buena acogida entre sus contemporáneos. Para la significación de las ruinas y el papel de Caro (Ver Cortines, 1995: 13-109).

²¹ A continuación Caro hace una descripción pormenorizada de los restos del anfiteatro en los que aun se reconocían veinte filas de gradas, escaleras, urinarios, cavea, etc.

²² Decimos intuición porque el circo de toros, que había existido en el siglo XVI, estaba del todo olvidado. Por ejemplo, lo había utilizado, en su campamento, Carlos V, como hemos tenido ocasión de recordar (Ver *supra* Fig. nº 17).

²³ El subrayado es nuestro. Obsérvese esa palabra *acoso* que ha pasado desapercibida a los historiadores burgueses de las ganaderías de reses de lidia y que desconoce el *Thesoro de la Lengua* de Covarrubias, sin embargo, ocupa ya un lugar en el de *Autoridades*. Entre las distintas acepciones que con la modernidad obtiene esta voz una de ellas se remite a la lidia de toros en el *coso* ¿Serviría, dicho *acoso*, para probar la bravura de los toros antes de su llegada al *coso*? Es decir, posiblemente, detrás de la voz se escondan los antecedentes más antiguos de la técnica del *tentadero* y, por tanto, de la búsqueda consciente de la bravura. En cualquier caso sitúa la lidia con el toro, el *acoso*, en el lugar que le corresponde, en el *coso*, en el anfiteatro.

supra Fig. nº 13). No había ocurrido así en el siglo anterior. Cuando Sevilla alcanza el máximo de su fama en el siglo XVI iluminadores y grabadores que reproducen la imagen de nuestra ciudad en documentos administrativos o en libros de viajes incluyen siempre el anfiteatro de Itálica que va señalar, en el plano o en el mapa, Sevilla la Vieja, nombre con que lla-



Fig. nº 18.— Brambilla, Ambrosio: *Perspectiva caballera de Sevilla*, Roma, Pietro de Nobili (Ed.), 1585, grabado calcográfico, 455 x 715 mms. Sevilla, Fundación Focus (Apud: Cabra, 1988: I, 97-98).

maban, en la época, a las que creían las ruinas de una Sevilla muy antigua. La identificación entre dichas ruinas y la ciudad romana es bastante posterior. La vinculación con Roma siempre fue en el siglo del Renacimiento la fuente de mayor prestigio, la genealogía cultural más excelente. Así recordemos entre las estampas más conocidas y reproducidas, las de Ambrosio Brambilla (Fig. nº 18), Mateo Florimi, Diego

Cuelvis, etc. Pero esta misma vinculación con la cultura clásica se reproduce entre historiadores, anticuarios, viajeros y latinistas. En Sevilla, por ejemplo, interesó y circuló muchísimo el gran libro de Jorge Braun y Frans Hogenberg titulado *Urbium praecipuarum Totius Mundi (Civitatis Orbis Terrarum)* que había sido editado, de forma magistral, en Colonia a finales del siglo XVI, concretamente, en 1588. La descripción de Sevilla estaba ilustrada con una perspectiva caballera de la ciudad, atribuida, al buril de Hofnaglius pero que es de claro linaje brambillesco y, en ella, se destaca, al fondo y a la izquierda de la estampa, exento y perfecto —como una premonición arquitectónica de lo que habría de ser, siglo y medio después, la Plaza de Toros de Sevilla— el anfiteatro de Itálica (Fig. nº 19a)²⁴.

²⁴ Gustaban de tal manera, en la época, estas vistas de Sevilla que le permitieron a la hija de Arias Montano subsistir, coloreándolas a la acuarela y enviándolas a clientes sevillanos desde su exilio de Colonia, cuando acompañaba a su padre en una época en que era implacablemente perseguido por la Inquisición bajo la acusación de haber dirigido la edición real de la Biblia Poliglota. El modelo de toda la serie formada por las estampas de M. Florimi, D. Cuelvis, Hofnaglius, etc., es sin duda la de Brambilla, fechada en 1585, que fue editada por Pietro de Nobili y dedicada, por el mismo, a don Enrique de Guzmán. Este grabado, algo retocado, pasó, después, al mencionado libro de Braun y Hogenberg. Junto a esta joya de la bibliofilia la imagen de Sevilla dará la vuelta al mundo. Brambilla era un milanés establecido en Roma desde 1579 que grabó numerosas estampas para el impresor romano De Nobili. Que se sepa Ambrosius Brambilla jamás estuvo en Sevilla de modo que los historiadores del grabado se preguntan de dónde pudo sacar un modelo tan exacto de la ciudad y que este apunte, por la corrección de los datos topográficos y toponímicos, debió de ser elaborado por un experto dibujante español y el documento posteriormente enviado a Italia. Santiago Montoto, según nos revela Cabra, a partir de un interesante hallazgo en el Archivo Municipal de Sevilla, se permitió atribuir el modelo desconocido de la *Vista de Sevilla* al ingeniero militar Cristóbal de Rojas, responsable a la sazón de las obras de defensa de Cádiz. No así Hofnaglius que sí viajó por España entre 1563 y 1567 cuando su padre era, antes del saqueo de Amberes, uno de los más ricos vendedores de diamantes de aquella ciudad (Cabra, 1988: I, 96-101).

2.— LA DESAPARICIÓN BARROCA DE LOS ANFITEATROS.

Ahora bien, el primero en hablar de anfiteatros había sido el padre Juan de Mariana (1536-1625) en su *Tratado contra los Juegos públicos*. El jesuita siguiendo a autores como Tertuliano, San Isidoro, Valerio Máximo, Casiodoro, etc., logró, a finales del siglo XVI y por primera vez en España, dar una definición precisa de lo que habían sido los edificios clásicos denominados *teatros* y *anfiteatros*. «Qué forma de edificio fuese la del teatro o la del circo —escribía Mariana— me pareció declarar en breve para que se tenga alguna noticia della para quando fuere necesario nombrarlos, lo cual por fuerza ha de suceder muchas veces en esta disputa: tratando del teatro se tratará también del anfiteatro por ser la fábrica casi la misma. Viniendo al propósito, el teatro era de forma circular, menos solamente la cuarta parte del círculo entero donde se levantaba la escena, la cual abrazaban los dos brazos del teatro, haciendo como frente a toda la obra puesta a los ojos de todos los que en el teatro estaban... De dos teatros, quitada la escena y ensanchados los lados, se componía el anfiteatro, que era como dos teatros juntados en uno..., mas largo que ancho y de figura oval... Que muchos teatros de madera y hechos a tiempo haya habido en Roma como aquel... de que Plinio habla... se puede creer; mas el primer anfiteatro de piedra se hizo en Roma en el Campo Marcio» (Mariana, 1950: II, 418 b). Juan de Mariana recordaba la arena que se vertía sobre el suelo para comodidad de los que luchaban, las gradas donde se acomodaban los espectadores y la distribución de los asientos en función del

rango social de los mismos, los vomitorios por donde se llenaba o vaciaba de público el edificio, etc. Aseguraba, a su vez, que en estos anfiteatros, por cierto con una asombrosa capacidad para varias decenas de miles de espectadores, luchaban los gladiadores entre sí o contra animales feroces. Entre los géneros de espectáculos que se usaron en la antigua Roma y, por supuesto, en los anfiteatros erigidos en la Hispania Romana fue, según Mariana, el de la «la caza y fiesta de toros». Así pues, el ilustre jesuita, a partir de la recuperación histórica de los *juegos*, situó, el origen del espectáculo de nuestras tauromaquias agonales, en Roma, de modo que al asimilarlas con las prácticas paganas si, por una parte, las dotaba de un prestigio excelente, por otra, proveía a la autoridad eclesiástica del argumento necesario para combatir las y, por tanto, condenarlas como, por consiguiente, hizo²⁵.

Pero con el avance del espíritu barroco, como ya se avisó, comenzó la maniobra de supresión del anfiteatro. En 1617, por ejemplo, se imprime en La Haya la que va a ser, en definitiva, la estampa más importante de nuestra ciudad, un grabado con más de dos metros de envergadura: se trata de la gran *Vista panorámica de Sevilla*, obra de autor anónimo pero impresa por Joannes Janssonius y de la que, para nuestra sorpresa, ha desaparecido el anfiteatro²⁶. Unos años des-

²⁵ Para un estudio de la actitud de la Iglesia frente a la Tauromaquia (Ver Albendea, J. M., 1993: nº 0, 103-130). Hasta el siglo XVIII en Italia se utilizaron los circos romanos para celebrar funciones de toros: por ejemplo, Roma y Verona (Ver *supra* Fig. nº 10a). Tenemos asimismo testimonios gráficos de fiestas de toros en plazas urbanas como es el caso estudiado por Félix de Azúa en Venecia (1990: 43-46).

²⁶ De esta magnífica estampa se conocen sólo tres ejemplares que se hallan, respectivamente, en el Museo Británico de Londres, en la Biblioteca Nacional de París y en la Biblioteca Real de Estocolmo (Cabra, 1988: I, 132-140).

pués comienza a circular la curiosa *Alegoría de la ciudad de Sevilla*, estampa que manifiesta cierta influencia pietista, y aparece incluida en el libro *Tractatus Philo-Politicus* publicado, en 1623, por Ebherhardt en Franfort de la cual también fue escamoteado el anfiteatro y toda referencia a Sevilla la Vieja. La visita que, en 1624, le rinde Felipe IV a las ruinas de Itálica parece ser la fecha clave a partir de la cual el edificio del anfiteatro se disipa definitivamente de la conciencia de los sevillanos y desaparece de todas las estampas de la ciudad que se imprimen en ese siglo y en gran parte del siguiente. Por ejemplo, Janssonius vuelve, en 1630, a imprimir otra imagen de Sevilla esta vez para completar el mapa *Nova Regni Hispaniae Descriptio* en la que, una vez más priva, a la descripción que dibuja del campo que circunda la ciudad, del anfiteatro. En el siglo barroco la desaparición de Sevilla la Vieja es una constatación firme, un dato sólido. Si observamos la iconografía de Sevilla que se conserva de años posteriores a los hasta aquí citados podemos contemplar, por ejemplo, que en las ilustraciones de la bellísima edición de la *Sevilla Restaurada* de Vera y Figueroa, impresa en Milán por Henrico Estefano en 1632, el anónimo autor encargado de grabar la vista general de Sevilla la resuelve reproduciendo una ciudad murada en la que si se reconocen perfectamente edificios bien señeros también suprime toda referencia a las ruinas romanas de Itálica (Cf. Cabra, 1988: I, 177)²⁷. Lo mismo ocurrirá con la celebérrima estampa *Hispalis vulgo Sevilae* grabada por Merian y editada en Frankfort en 1638 para ilustrar el libro *Neuwe Archontologia Cosmica* de Johan

²⁷ Vera y Figueroa, J. Antonio: *El Fernando o Sevilla Restaurada o Poema heroico escrito con los versos de la Gerusalem liberata del insigne Torquato Tasso*, Milán, Henrico Estefano, 1632.



Fig. nº 19a

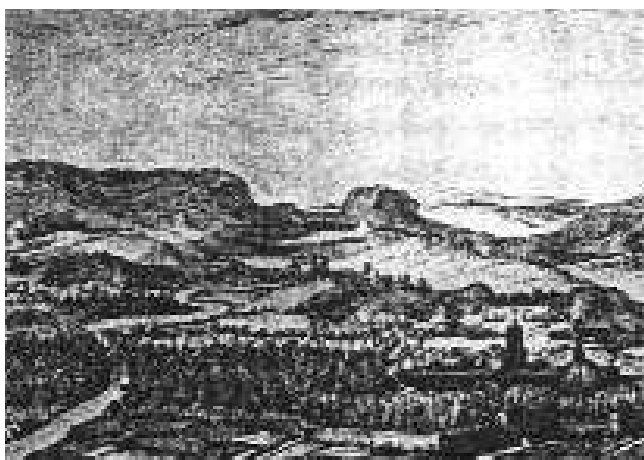


Fig. nº 19b



Fig. nº 19c

Fig. nº 19.— La desaparición “barroca” de las ruinas de Itálica:

a.— Obsérvese la inclusión del anfiteatro para señalar la posición de Itálica junto al monasterio de S. Isidoro. Brambilla, A.: *Perspectiva caballera o Vista general de Sevilla*, 1585 (Fragmento de la Fig. 18) y

b.— Obsérvese la supresión del anfiteatro en la *Vista panorámica de Sevilla* impresa por J. Janssonius en 1617 (Cabra, 1988: 133-136).

c.— Meriam, M.: *Hispalis vulgo Seville*, grabada e impresa en Frankfort (Gottfried, 1638: Lám. 48; Apud Serrera, Oliver y Portús, 1989: 163). Obsérvese la permanencia del monasterio de S. Isidoro y la exclusión que ya será, prácticamente, definitiva del anfiteatro de Itálica.

Ludwig Gottfried (un fragmento en Fig. nº 19c). No nos quisiéramos extender demasiado en algo que cualquier lector curioso puede observar pero para concluir avancemos el dato que, en el repertorio iconográfico publicado en 1989 por la Fundación Focus de Sevilla (Serrera, Oliver y Portús, 1989), de 21 estampas impresas en el periodo de dominación barroca donde se reproduce el paisaje en el que, en realidad, deberían levantarse las ruinas de Itálica, sólomente en una aparecen éstas indicadas con un dibujo del anfiteatro análogo al que hacían los grabadores del XVI²⁸. Tampoco queremos insistir, por evidente, en que la misma maniobra de supresión del anfiteatro que se lleva a cabo en las estampas se reproduce en la pintura y no sólo en los cuadros de vistas generales de Sevilla como el de Juan Martínez del Mazo, probablemente pintado alrededor de 1643, o el anónimo de 1726 del Ayuntamiento de Sevilla sino, también, en los que la ciudad aparece formando parte del paisaje de fondo, como la *Rendición de Sevilla a Fernando III*, atribuido a Pacheco o la *Inmaculada Concepción*, de Zurbarán, por poner algunos ejemplos²⁹. Esta ausencia del anfiteatro, típica del siglo XVII, se prolongará, como hemos dicho, a lo largo de buena parte del siglo XVIII: por ejemplo, el fondo del óleo de Juan de Espinal donde se representan a las patronas de Sevilla,

²⁸ En efecto la observación de las estampas clasificadas con las anotaciones 81D, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119 y 135 del repertorio de Focus nos permite constatar que el anfiteatro ha sido borrado aunque el dibujo se extienda hasta los parajes en que aquel, en realidad, se levanta. Como decíamos el anfiteatro sólo aparece en la ilustración nº 101 que corresponde a una estampa publicada en el libro *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium* (Amsterdam, Aeginium Iasonium, 1656) (Serrera, Oliver y Portús, 1989: 174).

²⁹ Reproducciones de todas estas pinturas aquí citadas pueden verse en el repertorio iconográfico de la Fundación Focus: Serrera, Oliver y Portús, 1989.

Santas Justa y Rufina, pintado en los años 1759-1760, que se halla en Sala Capitular del Ayuntamiento de Sevilla, sigue manteniendo esta impertinente supresión³⁰. La señal de la

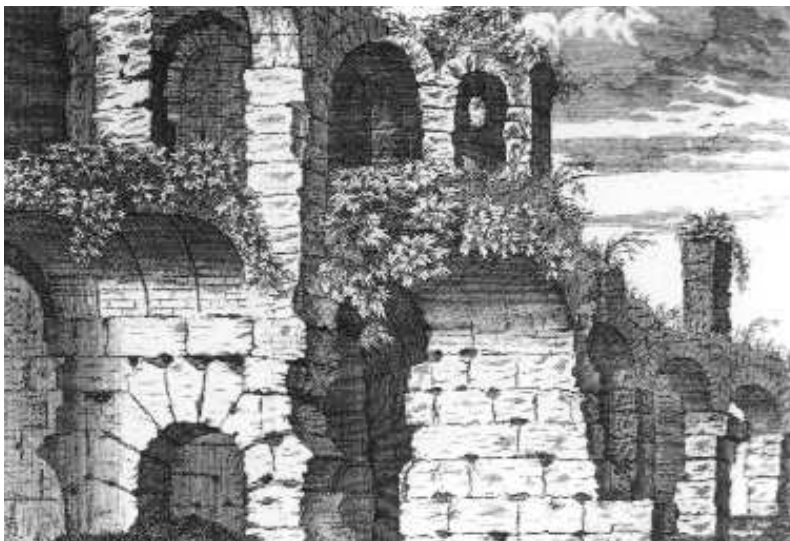


Fig. nº 20.— Kirkall: *El anfiteatro romano de Itálica*, Londres, 1726. Cobre, talla dulce, aguafuerte, 208 x 238 mms., 1726 (Apud: Cf. Breval en Serrera, Oliver y Portús, 1989: 193).

presencia de las ruinas de Itálica no será rescatada hasta que no llegue alguien, portador de nuevas ideas y, por tanto, dotado de una nueva mirada capaz de descubrir lo que a la vieja conciencia le era opaco. Habrá que esperar a que el XVIII estuviera avanzado para que se produzcan acontecimientos desencadenadores del espíritu ilustrado y que se despierte en Sevilla una conciencia renovadora con un mirar distinto capaz de descubrir de nuevo el anfiteatro.

³⁰ Ver una reproducción en Serrera, Oliver y Portús, 1989: 137.

Insistimos, fue el espíritu barroco el causante de que quedara barrido del paisaje cultural el anfiteatro: como no lo apreciaba terminó por no verlo. En consecuencia, debemos pensar que los maestranteros, hombres de su tiempo, tampoco tomaron de Itálica el modelo para su nueva plaza de toros. ¿De dónde, pues, les llegó la inspiración? El nuevo impulso cultural que era necesario para remover las conciencias, descubrir el gusto por las ruinas y señalar el anfiteatro ya estaba actuando en Europa y, aunque muy tímidamente, las primeras avanzadillas ya estaban llegando a Sevilla como lo prueba el viaje de Elisha Kirkall que por primera vez después de más de un siglo de ocultación reproduce la imagen de las ruinas de Itálica y, en particular, del anfiteatro para verterlas en el libro del anticuario inglés John Breval, *Remarcks on Several Parts of Europe*, una obra dada a la estampa en Londres en 1726 (Fig. nº 20)³¹. Pero ¿es esto suficiente para presuponer que la Maestranza participase en el redescubrimiento?

A partir de ese momento, aunque sean muy pocos ya se empiezan a encontrar algunos documentos icónicos que manifiesten el retorno del interés por las creaciones de la antigüedad clásica. Algo análogo vamos a registrar con las producciones de carácter literario. Por ejemplo, en 1732 circuló por Sevilla un interesante opúsculo de autor anónimo titulado *Dissertación sobre la fundación, nombre y antigüedad de las*

³¹ Del manuscrito del estudioso J. Noguera y Clement titulado *Extracto de las Inscripciones y otros monumentos antiguos de la Real Academia de la Historia* un ilustrador anónimo copió una imagen del anfiteatro de Itálica que fue publicada a principios del siglo XIX. Por tratarse el original de un manuscrito del siglo XVIII pensamos que no pudo tener mucha repercusión. En el caso de que no se encontrara ninguna otra representación del anfiteatro sería, por defecto, una confirmación de nuestra hipótesis: hubo que esperar hasta que a los primeros años del siglo XIX para que volviera a interesar el anfiteatro.

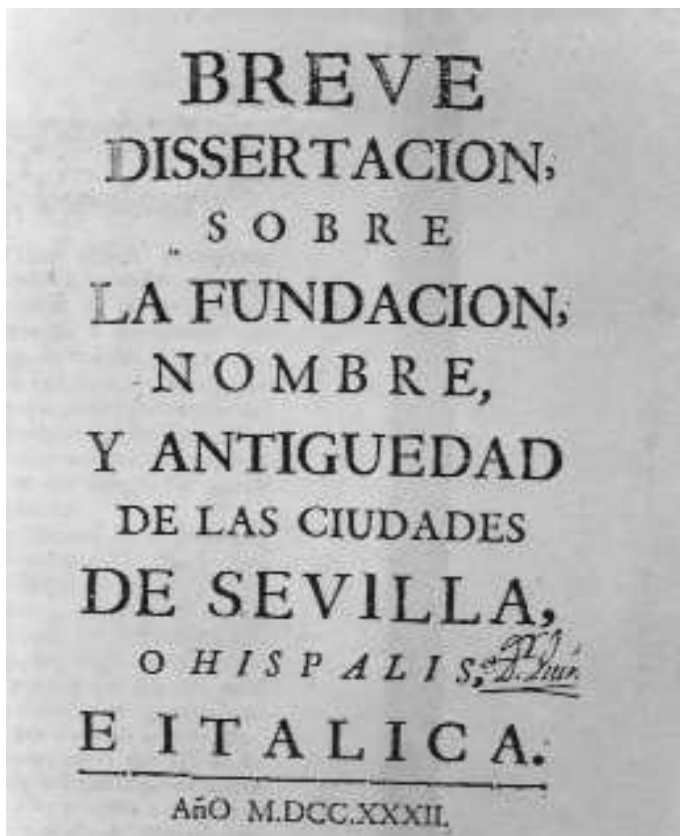


Fig. nº 21.— Anónimo: *Dissertación sobre la fundación, nombre y antigüedad de las ciudades de Sevilla e Itálica* (Apud: Biblioteca particular de P. Romero de Solís).

ciudades de Sevilla e Itálica (Fig. nº 21). No es preciso insistir en el hecho de que si el opusculista contrapone la antigüedad de una y otra ciudad es porque ya empieza a *descubrirse* la importancia del clasicismo aun cuando, todavía, no se distingua las ruinas materiales de la civilización de la que, con tanta erudición, escribe; en efecto, en la treintena de páginas que consta el folleto no cita, ni una sólo vez, al anfiteatro ¡Lo tacha con la misma eficacia con que lo borran los barrocos! Habrá que esperar hasta el último tercio del siglo XVIII para que un ilustrado de la talla de Antonio Ponz le dedique algunas páginas y defienda, para el espectáculo de toros, la nobleza de la arquitectura de la Antigüedad.

3.— EL CONTORNO DEL TERRENO DE LIDIA.

Así pues cuando en 1733 la Junta de Gobierno de la Maestranza discute la oportunidad de sustituir —confirmado el privilegio real de organizar corridas de toros— la plaza cuadrilonga de madera por otra de cantería se tuvo que plantear de manera radical la forma del ruedo y decimos radical porque dicha forma, y quizás la del edificio mismo, suponía, en el fondo, una elección muy importante sobre el futuro de la corporación nobiliario-militar: había que decidirse entre toros o caballos: en el caso de elegir la equitación el campo debía ser cuadrilongo ¡ya había llamado la atención sobre ello el dibujo que hizo llegar el rey a la Maestranza con motivo de su asistencia a unos juegos de equitación organizados en su honor! y optar por un terreno de lidia redondo era ponerse del lado del toreo moderno, es decir, poner las bases para hacer posible en terreno del ludus lo que ya estaba acaeciendo en el

social: el triunfo del protagonismo popular³². Este era el dilema que en ese momento se presentaba ante los maestrantes. Una elección arquitectónica que, como hemos visto, podía vincular el futuro de la Real Maestranza. Fue el momento pues de estudiar posibilidades, de encargar proyectos. El propio Felipe V participa como hermano mayor de la corporación

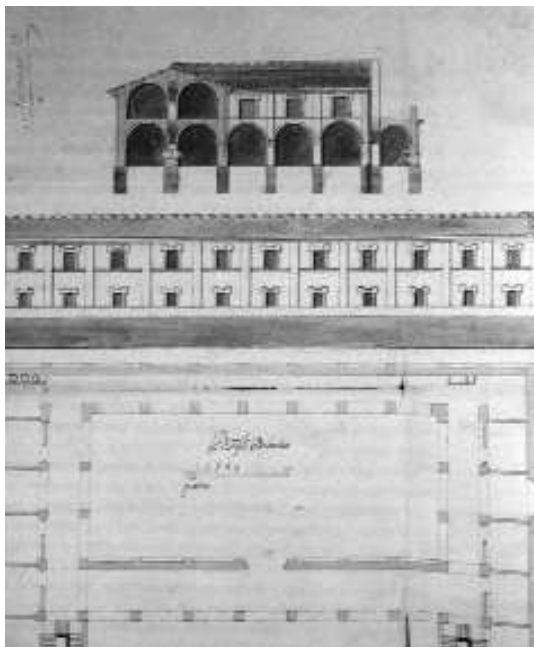


Fig. nº 22.— Figuerola, Matías J. de: *Proyecto de una Plaza de Toros* para la Real Maestranza de Sevilla, 1737, dibujo a pluma y aguada. Sevilla, Archivo Municipal.

³² El dibujo realizado por la mano del Rey —*El juego de cabezas a la francesa*—, c. 1730 (Sevilla, Museo de la Plaza de Toros) fue publicado, que sepamos, por primera vez, por León y Manjón (1909: 100-101).

nobiliaria en las deliberaciones, no le parece ni correcta ni suficiente la propuesta de Figueroa y ruega a los caballeros maestrantes que encarguen otros proyectos. De aquella fascinante polémica no nos llegan suficientes datos pero hay uno que nos parece revelador: es rechazado, en 1737, el proyecto de Matías José de Figueroa (Fig. nº 22). Esto indica que a pesar de estar ya en funcionamiento una plaza de madera redonda en el lugar del Baratillo la Maestranza seguía buscando el proyecto capaz de consolidarla. La obra, afortunadamente, no llegó a ejecutarse porque proponía una plaza cuadrada y con escasa capacidad de público: por la primera objeción estaba claro que el arquitecto no había comprendido la importancia del toreo a pie y, por la segunda, tampoco la apuesta de liderazgo civil a la que se lanzaba la Maestranza a través de la gestión de la cultura del ocio de la época³³.

El dilema pudo ser, aparentemente, resuelto por la Maestranza debido a su propia crisis económica. El instituto se hallaba sin tesorería suficiente a causa de una grave sequía que obligó, incluso, a suspender las corridas de otoño y, por lo tanto, en esa situación carecía de la capacidad para afrontar los cuantiosos gastos que suponía lanzarse a la aventura de levantar una plaza de cantería de grandes proporciones. Deciden pues, en 1733, a partir de un proyecto que le fue encargado a un carpintero genial, a Luis de Baena, desmontar la que estuvo en la Resolana, centrarse en el Arenal, mejorar el aplanamiento del Baratillo y retornar a la madera de Segura y construir una plaza redonda y de madera de nueva planta

³³ No cabe decir lo mismo de su sensibilidad hacia la cultura clásica pues el proyecto de Figueroa presentaba claras semejanzas con ciertas propuestas de Vitrubio (Díaz-Y. Recasens, 1992: 72).

(Ver *infra*, Fig. nº 33)³⁴. Luis de Baena se destaca como el más directo responsable técnico de la circularidad del ruedo. Rechazada la memoria de Roma, negada la influencia de Itálica su modelo ¿es el *toril* de Tablada? ¿es su conocimiento de las fiestas populares? ¿es la tradición carpintera de montajes efímeros de plazas circulares como la dibujada por *Barbalunga*? (ver *supra* Fig. nº 17) No lo sabemos.

Debió ser entonces cuando en la Maestranza hizo luz la idea de erigirla con la forma de un anfiteatro. Después de muchas consideraciones, en las que participaron otros carpinteros sevillanos, la Junta de Gobierno de la Maestranza, toma definitivamente la genial decisión de construir una plaza ochavada por el exterior y redonda por el interior³⁵. En 1733

³⁴ Remitimos a la Fig. nº 33 a falta de una imagen de la primera plaza redonda por dentro y ochavada por fuera construida en madera según el proyecto de Luis de Baena en 1733 en el monte del Baratillo y que representaría la primera plaza de toros circular erigida en el mundo (Apud: Halcón, 1990: 100-101). Por el documento de entrega de la Plaza, publicado por el Marqués de Tablantes sabemos que la construcción de la plaza corrió a cargo del maestro carpintero Baena y que fue precedida por tareas de nivelación del suelo (Rojas, 1917: 63-65).

³⁵ Las *plazas ochavadas* o poligonales solían tener ocho lienzos como las que aun se conservan en La Carolina (Jaén) (1767), Archidona (Málaga) (1780-1786), Aguilar de la Frontera (Córdoba) (1805), etc. Algunas, las menos, sobrepasaban ese número de lienzos y, todas, son auténticas plazas mayores, erigidas en fechas posteriores —casi medio siglo después— a la Plaza de Toros de la Maestranza de Sevilla. Bajo el temor a la prohibición de celebrar corridas, y por lo tanto, sin poder construir plazas de toros, con sólo cerrar los accesos, las *ochavadas* se convertían en auténticos cosos taurinos son. por consiguiente, arquitecturas de estratagema pensadas para burlar entredichos administrativos. Sin duda el modelo de todas ellas, mientras no se encuentre un ejemplo en contrario, es la sevillana plaza del Baratillo de Luis de Baena. Es muy interesante, también, la plaza de Chodes (Zaragoza), un pueblecito de nueva planta y capacidad para 500 habitantes que levantaron, para atender necesidades de colonización, los ilustrados aragoneses en fecha análoga. La de Chodes es una plaza que hace las funciones de plaza mayor pero que al tener en planta doce lienzos o caras, cuando se utiliza como plaza de toros, funciona como un coso redondo (Díaz-Y. Recasens, 1992: 53-58).

comenzó su erección quedando así, fijado para la posteridad, el modelo circular de plaza tal como se ha expandido por los dos Continentes (Rojas, 1917: 63)³⁶.

Las plazas ochavadas, a partir de la del carpintero Baena de Sevilla y pasados algunas decenas de años para ser aceptadas, se van multiplicar por la geografía andaluza, en particular, y por la española y americana, en general: es decir, se funda un canon que se repite implacablemente pero que, sin embargo, no nos explica satisfactoriamente el enigma del origen de la circularidad. Es preciso, una vez más, preguntarnos dónde se inspiraron los responsables para imponer, en el terreno de lidia, la forma circular.

³⁶ Patriotismos de campanario han pretendido arrebatarle la gloria de esta invención a los maestrantes de Sevilla para atribuírsela a una hermandad religiosa madrileña. Así, algunos historiadores de dudosa precisión, como Baltasar Cuartero, afirman que la plaza de toros que la Hermandad de San Isidro construyó en Madrid, durante el año 1737, para subvencionar la reconstrucción del pontón del Santo sobre el río Manzanares —que facilitaba el paso de los fieles a la ermita y a su fuente milagrosa— fue la primera plaza redonda que se construyó en nuestro país (Cuartero, 1957: 19-22). Sin embargo, otros historiadores más objetivos, como López Izquierdo, precisan que, en Madrid, se levantaron sucesivamente tres plazas de toros *redondas* durante la primera mitad del siglo XVIII pero que todas se fabricaron entre 1737 y 1748: es decir, todas con posterioridad a la sevillana de la Maestranza (López Izquierdo, 1991: 98). López Izquierdo reconoce que, al ser de 1733 la plaza circular de la Real Maestranza, su construcción se anticipó, al menos, cuatro años a la de Madrid (López Izquierdo, 1991: 120). Ante la imposibilidad legal que, en aquella época, sufría el Ayuntamiento de Madrid de celebrar corridas de toros, fueron la Archicofradía Sacramental de San Isidoro, el convento de Atocha y la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, las instituciones, religiosas y civiles, autorizadas por el primer Borbón «para erigir tres plazas de toros de madera con objeto de dar corridas a su beneficio» (López Izquierdo, *idem.*). Con ello se salvó, en Madrid, la fiesta de toros ya que en un período tan delicado, como fueron los primeros años del reinado de Felipe V, se pudieron celebrar algunas corridas de modo que no quedó del todo interrumpido, el proceso de la invención de la corrida moderna. En el caso de que las corridas no se hubieran podido celebrar, de ninguna de las maneras, en la capital, es muy posible que la supervivencia de las mismas hubiera estado peligrosamente comprometida, muy posiblemente, en el resto de España.

4.— EL ENIGMA DEL RUEDO.

Cuando atribuíamos la responsabilidad técnica del descubrimiento del ruedo a Luis de Baena nos preguntábamos si se habría inspirado en el *toril* o en los *gayumbos*. En más de una ocasión, para solucionar el enigma de la circularidad, hemos recuperado la tradición de Rodrigo Caro y recordado que los nobles sevillanos, a finales del siglo XVII, acudían a correr los toros al *toril*, a ese edificio de Tablada en el que se entrenaban para jugar las *cañas*. Sabemos, por consiguiente, que a los jinetes del siglo anterior no les era ajena la existencia y la posibilidad de un picadero circular: es más, lo llamaban, como nos previene Caro, *toril*, porque allí solían hacer faenas de acoso a los toros. ¿Podemos pensar que, acreditada su forma por el recuerdo de la antigua práctica, decidieron trasladarla a la nueva plaza adoptando, la forma de *ruedo*? Que con Caro ya estábamos en una fase avanzada de la formación de la corrida de toros moderna nos lo confirma el propio texto del famoso anticuario donde destaca no sólo la intervención de los hombres de a pie sino, también, las prolongaciones arquitectónicas en el *toril* que dicha intervención provoca: por ejemplo y sin ir más lejos: los *burladeros* puesto que ellos suponen una participación activa de los hombres de a pie. «Este edificio —nos dirá Caro— no tiene gradas para desde ellas ver lidiar los toros, sino unas puertas a trechos, tan angostas que apenas cabe un hombre, y luego unas bobedi-

llas, para recogerse los que ivan huyendo del toro; de modo que en cada una de ellas caben tres o quatro hombres» (1634, 25b). Sin embargo, hemos demostrado suficientemente que la tradición clásica había sido barrida por la mentalidad barroca y que se había perdido el recuerdo del anfiteatro de Itálica pero ¿también el del *toril*? Siempre nos queda un punto de duda.

Los maestrantes o el propio Luis de Baena de Sevilla pudieron muy bien haberse acercado a la circularidad del terreno de lidia por el conocimiento de las fiestas populares de toros, por haber observado, en un *gayumbo*, la forma de comportarse un toro acosado por corredores a peón: en efecto, por una parte, en la plaza cuadrilonga había parecido aconsejable ir suprimiendo las esquinas donde los animales se *aquerenciaban* —se refugiaban— lo que, al dificultar el combate, lo alargaba sin necesidad; por otra parte, la circularidad era, a su vez, el resultado de la influencia cada vez mayor del pueblo en la fiesta, pues era resultado de la proyección, sobre el edificio, de la forma espontánea de distribuirse los terrenos, en la lidia del tumulto, el toro y la muchedumbre. Así, al menos, parecen demostrarlo las pinturas y los dibujos tanto de Goya como de su discípulo Eugenio Lucas cuando representan fiestas populares en las que el público asiste sin protegerse detrás de ninguna barrera: el pueblo *conoce* la distancia desde la que un toro puede embestir de modo que cada uno de los individuos que constituyen la muchedumbre para defenderse se limitan a situarse, equidistantemente, respecto del animal, de ahí que terminen todos los que han entrado en fiestas por ordenarse en circunferen-

cia dado que es ésta el lugar geométrico de todos los puntos que están igualmente distantes del peligro central, que es, por supuesto, el toro (Fig. nº 23)³⁷.

Sin embargo, si los maestrantes ya sabían, en el siglo XVII, la superioridad técnica del terreno de lidia circular, como también conocían los movimientos espontáneos de los hombres en su enfrentamiento con el toro ¿por qué en 1707 regresaron, con la Resolana, a la plaza cuadrilonga? ¿por el

³⁷ Esta hipótesis de carácter etnológico fue desarrollada por el autor en un artículo que, con el título de “L’invention du *ruedo*,” publicó en *Gradhiva. Revue d’Histoire et Archives de l’Anthropologie* (nº 16, 1994: 67-79). En el libro *Sevilla y la Fiesta de Toros* (Sevilla, 1994) el autor adelantó otra hipótesis complementaria que sería preciso recordar: desde finales del siglo XVII se asiste en las arenas cuadrilongas de las plazas donde se corren toros a un enfrentamiento entre los caballeros (plazas montadas y representantes de la clase dominante) y el peonaje (ayudantes, trabajadores de a pie, obligados a burlar el peligro con la sola destreza de sus manos y la agilidad de sus pies), a una rivalidad que se hace cada vez más intensa. La invasión de las arenas por el pueblo en el siglo XVIII y su protagonismo cada vez más exacerbado convierten el espectáculo en la ritualización de la lucha social entre poseedores y desposeídos, entre personajes que simbolizan al mundo de la propiedad frente al universo de los braceros. Este enfrentamiento era, sin lugar a dudas, fiel trasunto de la realidad puesto que a partir de mediados del siglo XVIII comienzan los repartos de tierras, la convocatoria de colonos para labrar y cultivar, las proyectos de reformas agrarias capaces de expandir la propiedad —recuérdense las reformas de Olavide, de Jovellanos, el plan de implantación de colonos en Sierra Morena, etc.—. De toda la tierra de labranza, sin duda alguna, la que alcanzaba mayor cotización era la más cercana a la ciudad, esto es, aquella que se podía trabajar desplazándose diariamente para, una vez terminado el trabajo, volver al hogar: esa corona circular de preciosos labrantíos era lo que se llamaba, en la época, el *ruedo* de la tierra. La corrida moderna, la lucha contra el toro —señor de los espacios infinitos y solitarios— en tanto que fiesta total posiblemente contuviera, también, la dramatización ritual de ese enfrentamiento social: la lucha por la posesión del ruedo, la apropiación de los *terrenos* y, por tanto, la exigencia simbólica del dominio popular de todas las *suertes* voz que lo mismo significaba cada lote de tierra como los distintos actos o posturas del lidiar.

mismo motivo que aparentemente se retiraron de los ruedos: por cortesía a Felipe V de Borbón, nuevo soberano de España? En cualquier caso, estamos convencidos de que, en 1733, no todos los maestrantes estaban de acuerdo en la elección de un terreno de combate cuadrilongo y, dado la inclinación cortesa-



Fig. nº 23.— Eugenio Lucas, «el Viejo»: *El Quite*, 1861, óleo sobre lienzo, 70 x 110 cms. Col. de Oscar Reinhart en Winterthour (Suiza). Fue atribuido por Mayer a Goya y a Lucas por Du Gué. Arnáiz lo cataloga con el nº 341 de la obra de Lucas. Su pareja *La Gran Corrida*, con las mismas atribuciones que el anterior, se halla actualmente en la National Gallery de Washington donde, sin embargo, está catalogado como Goya (Apud: Arnáiz, 1981: 101, 474-475). Obsérvese como el público, ante la presencia del toro bravo, ha construido un ruedo ideal disponiéndose espontáneamente en círculo.

na de algunos nobles, se debieron producir ciertos conflictos de opinión. Así pues, a aquellas alturas, la tradición de las plazas mayores, las exigencias de la equitación francesa y el

patrocinio real a los juegos ecuestres obraban en favor del mantenimiento de la plaza cuadrilonga como así, efectivamente, ocurrió en Sevilla. Mas ésta resultó ser una posición tan efímera como fue la propia plaza de madera. Ya hemos visto la corriente neoclásica de fondo que se aproxima, en el XVIII, a Sevilla pero también lo lejos que se encuentra todavía de poder descubrir en el anfiteatro las potencialidades de su arena curvilínea. Ciertamente, Itálica se está recuperando pero el anfiteatro aun no se ha emancipado ni brilla, tampoco, con una luz suficiente como para alumbrar la solución circular en Sevilla.

IV.— LA CAPACIDAD “IMPERIAL” DE LA PLAZA DE TOROS DE SEVILLA.

Antes de pasar a cercar definitivamente la circularidad y proponer una solución vamos a ocuparnos de otro tema de gran interés de la plaza de Sevilla y es la enorme capacidad para su época con la que se diseña y que, en ciertos aspectos, parece que sea el resultado de las noticias que en el segundo tercio del siglo XVIII comienzan a llegar a nuestra ciudad acerca de la gigantesca capacidad de los anfiteatros romanos.

Hasta aquí nos hemos ocupado del canon arquitectónico de la Plaza en dos momentos que consideramos de especial interés: en el del significado del lugar donde habría de ser erigida y de la forma elegida para dibujar la planta de tan singular edificio. Mas llegados a este punto todavía hay algo cuya reflexión nos produce un gran estupor. La capacidad con que los maestranes pretenden dotar el nuevo coso: ¡catorce mil espectadores!

Algunas cifras comparativas nos permitirán estimar en sus justas dimensiones qué representa este aforo. Si acudimos a los censos de población sevillana correspondientes a la primera mitad del siglo XVIII vemos que ésta osciló en torno a los 75.000 habitantes lo que quiere decir que los maestrantes proyectaron un coso que ofreciera una localidad para cada 186 sevillanos lo que trasladado a cifras actuales supondría un anfiteatro con ¡doscientas mil localidades! Ahora bien, no todos los sevillanos acudían a las funciones de toros: lógicamente existían aquellos que no gustaban de semejante fiesta, otros que por motivos circunstanciales se veían imposibilitados ese día concreto a asistir, tampoco entraban aquellos que no tenían el poder adquisitivo suficiente para adquirir el billete, asimismo es preciso prescindir, en conjunto, de todos los menores de edad, ya varones o hembras —30 por ciento de menos de 15 años—, aunque pudiera ser que alguno entrara acompañando a alguna persona mayor lo que significaría, sin duda, una cifra pequeña, despreciable; sabemos que a la plaza de toros acudían mujeres pero lo más probable es que la gran mayoría de ellas, a consecuencia de la presión social que lo condenaba, no lo hiciera. Algo análogo cabría decir de los ancianos —7 por ciento de mayores de 50 años— porque en aquel tiempo la esperanza de vida era corta, había pocos ancianos de los que una parte apreciable les sería muy difícil acudir; finalmente, Sevilla, en el siglo XVIII, era todavía una ciudad conventual con una presencia muy fuerte de sacerdotes, de frailes y de religiosas —estimada por Olavide en 3.500 tonsurados, sabemos que sólo el convento de franciscanos alojaba a más de 1000 frailes— que es preciso, igualmente,

restar. El censo levantado por orden del Conde de Floridablanca en 1786 dio para Sevilla un resultado de 76.463 habitantes, de los cuales, 40.000 eran considerados por el documento pobres y por lo tanto, en su mayoría, incapacitados económicamente para acceder a la plaza. Sumando, pues, todas estas menguas y calculando un millar de plazas libres para forasteros y personal de tropa con destino en Sevilla resulta que el edificio de la plaza de toros del Baratillo se diseñaba con unas dimensiones capaces de darle sitio ¡a la totalidad de la ciudad activa!³⁸.

Sin duda alguna, detrás de estas cifras, se esconde el proyecto de transformar radicalmente la fiesta de toros y convertirla en una auténtica manifestación ciudadana total. Para ello propusieron un coso cuyo número de localidades fuese de tal magnitud que permitiera a todos los sevillanos asistir por un precio, también, revolucionario. Aquí asistimos, pues, a la invención, en España y quizás en el mundo, del primer espectáculo total de multitudes.

¿Se trata de una decisión original y revolucionaria aunque fundada en un análisis compartido por los maestran-tes de la creciente popularidad de los funciones de toros y del papel relevante que el destino a ellos le reservaba? O, por el contrario, ¿se trata de una copia, de un descabellado remedo, de la capacidad descomunal de los anfiteatros del mundo clá-

³⁸ 75.000 - 30.000 mujeres= 35.000. 35.000 - 14.000 pobres= 23.000. 23.000 - 1.000 ancianos= 22.000. 22.000 - 5.000 menores= 17.000. 17.000 - 3000 tonsurados= 14.000 (+1.000 militares y forasteros - adversarios de la fiesta)= 14.000. Es decir el cálculo del aforo con que se desea construir la plaza coincide, con exactitud matemática, con toda la población sevillana disponible ¡Sorprendente!

sico que el tiempo, casualmente, confirmaría, posteriormente, como acertado? Tampoco sabemos, a ciencia cierta, cuál es la respuesta correcta.

En todo caso, la originalidad y transcendencia de tamaña apuesta aunque sea difícil es preciso valorarla: pues, por una parte, no existía en la época, en todo el mundo civilizado, ni espectáculos, ni edificios capaces de atraer y tampoco de albergar tal cantidad de espectadores. En Sevilla, a principios del siglo XVIII, sólo existía un edificio donde cupiesen varios miles de personas, una construcción por demás sagrada: la Catedral³⁹. Parece como si los maestrantes, en los albores del siglo XVIII, hubieran querido emular a los canónigos sevillanos del siglo XIV cuando aquellos quisieron levantar un edificio que les granjeara para siempre la fama de locos por Dios⁴⁰. Esta descabellada emulación a ser considerados locos por los toros ¿nos remite a un edificio que, desde su mismo origen, se pone en secreta relación, en velada competencia, con el templo de Dios?

³⁹ Aunque no hay que desdeñar, por sus dimensiones, la Fábrica de Tabacos, es preciso siempre tener en cuenta que era un edificio de trabajo, convenientemente dividido y tabicado en función de las necesidades de producción y que, en consecuencia, era una arquitectura que no permitía nunca a los allí congregados convertirse en *público*.

⁴⁰ Una leyenda medieval, de amplia circulación en Sevilla, aseguraba que cuando el Cabildo de la Catedral decidió erigir, sobre los cimientos de la mezquita mayor de la Isbilya musulmana un templo que conmemorara la victoria de la religión de Cristo, tomaron la decisión de construirla de un tamaño tan descomunal que, en adelante, todos cuantos la contemplasen no tuvieran más remedio que pensar que los responsables de su erección se habían vuelto locos ¿Los maestrantes, igualmente, tomaron la decisión de construir un coso tan gigantesco que no sólo causara el estuor entre sus contemporáneos sino también entre sus descendientes hasta el punto que, unos y otros, sospecharan que con motivo de la afición a los toros habían perdido, como los canónigos de la catedral de Sevilla, también el juicio?

De la lectura de la documentación aportada por Ricardo Rojas de Solís en sus *Anales* podemos constatar que el entusiasmo y la compulsión constructora de los caballeros maestrantes era tan irreprimible que llegaron a aportar, como garantía de los créditos necesarios para la financiación de la obra, hasta sus propias fortunas personales. Aquí la sorprendente acumulación cuantitativa de público permitió que se diera un salto cualitativo: el surgimiento de la opinión pública, la formación de un colectivo juicio de valor, la proyección sobre el ruedo de la voluntad popular. La erección del anfiteatro de la Maestranza permite que el pueblo se exprese, por primera vez, en tanto que soberano⁴¹. En virtud de la locura genial de los maestrantes se asiste en el ruedo de la plaza de Sevilla a una dramatización simbólica de los principios de la Revolución Francesa lo que termina por convertir a las corridas de toros en el más sutil y eficaz procedimiento para desactivar el componente subersivo que las contradicciones de la sociedad contenían. La corrida, pues, pudo funcionar en España como la gran ceremonia del *détournement* de la Revolución: bajo esta perspectiva comprendemos la circulación de libelos clandestinos como *Pan y Toros*.

⁴¹ Sin duda, la infraestructura creada por la Maestranza la plaza de toros fue esencial como plataforma de reunión y expresión para una colectividad hasta entonces dispersa: en consecuencia, la contribución de la Maestranza en la formación de la opinión pública moderna en Sevilla es determinante. Este tema, a nuestro juicio, de notable interés ha sido planteado por el autor (Ver *Boletín de Loterías y de Toros*, Córdoba, 1995: nº 8, 5-9).

V.— LA CONFIRMACIÓN DE LA CIRCULARIDAD. EL DESCUBRIMIENTO DE HERCULANO Y POMPEYA.

Otros acontecimientos debieron contribuir, de forma determinante, al reforzamiento de la genial decisión, adoptada por los caballeros maestrantes de Sevilla, de construir *en redondo* su plaza de toros. Nos referimos al descubrimiento, por aquellas mismas fechas, de las ruinas de Herculano y Pompeya y, con ellas, de sus teatros y anfiteatros; del papel relevante que, en dichos memorables acontecimientos, tuvo la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, así como de la posibilidad de que la Junta de Gobierno de la Maestranza reforzase su elección de la circularidad en virtud de la impresión que produjeron en Sevilla aquellos sensacionales descubrimientos arqueológicos.

Es preciso anticipar que toda la Europa refinada del siglo XVIII había sido, a nivel de las formas, de las artes y de la decoración completamente conquistada por Pompeya: por ejemplo, y sin ir más lejos, el estilo Luis XVI fue un estilo pompeyano. El descubrimiento de edificios notables en Pompeya, Herculano y Estabia junto con la extracción de objetos de delicada factura ejercieron una influencia gigantesca en los gustos y en la concepción futura de las artes, entre ellas, de la arquitectura.

En efecto, en la segunda mitad del siglo XVIII, la Antigüedad había seducido, por completo, el gusto de la gente de mundo. Uno de los hermanos Grimm, en 1763, escribía desde París que en la ciudad «todo era a la griega».

Andrea Chenier leía a Homero y participaba en excavaciones tratando, por su parte, de encontrar tesoros y objetos antiguos. Herculano y Pompeya aparecían continuamente en la obra de David. Diderot celebraba la influencia de la *manera pompeyana* en la pintura de su época. El abad Barthélemy, personaje de notable influencia en la Revolución y en el Imperio, al narrar un viaje realizado en 1756, demostró estar en posesión de un profundo conocimiento de los objetos liberados por las excavaciones de Pompeya y Herculano (Etienne, 1990: 59-60).

Pero no fue a finales del siglo XVIII, como ocurrió en Europa, sino mucho antes cuando los nobles sevillanos se incorporaron al gusto *moderno*. Opinamos que su ejemplar sensibilización al espíritu del tiempo tuvo que ocurrir en la década de los treinta, es decir, casi medio siglo antes de los testimonios europeos que, siguiendo a Etienne, acabamos de recordar, es decir, pronto, sorprendentemente pronto. Mas ¿cómo pudo ocurrir un contagio tan temprano? ¿cómo pudo ser que la nobleza sevillana lograra situarse a la cabeza de la evolución de la sensibilidad de la época? Al iniciarse el segundo tercio del siglo, esto es, a partir de los años treinta, el azar de la política produce estrechas vinculaciones entre Sevilla y Pompeya. Se dio la circunstancia de que la guerra entre las casas de Austria y de Borbón, libradas en España, a principios de siglo, con el consiguiente triunfo de Felipe V, se reprodujeron, años después, en los reinos de Nápoles y Dos Sicilias. Desde 1729 en que se firma con Inglaterra el Tratado de Sevilla el Rey de España apoyó con su ejército la maniobra político-militar (1733-1736) que logra colocar, en el trono de esos reinos, al infante don Carlos —futuro Carlos III de

España—, entonces duque de Parma, Plasencia y Toscana y, después, de 1741 a 1748, para que ciñera la corona de los dos primeros ducados así como el de Guastalla, al infante don Felipe. En estas guerras participaron heroicamente numerosos maestrantes sevillanos. Los nombres de Villavicencio, Medina, Sandoval, Clarebout y Bucareli corresponden a otros tantos maestrantes que encontraron la muerte en aquellos campos de batalla. Fue jefe de estos ejércitos, en la primera parte y al principio de la segunda, el Conde de Montemar; posteriormente, el Marqués de la Mina ambos, por supuesto, maestrantes de Sevilla. Merecen consignarse, muy particularmente, el nombre del valeroso capitán del regimiento de caballería de la Reina don Nicolás de Castilla y Fernández de Córdoba, muerto como verdadero héroe por salvar a su coronel el Duque de Arcos en la batalla de Campo Santo, librada en 1743, y el del mariscal de campo don Fernando de la Torre y Solís, cuyo brillante comportamiento hubo de valerle el empleo de teniente general de todas las tropas y el título de marqués de la misma denominación que lleva la batalla (Cf. De Gabriel en De León, 1959: 208-209). Así pues, en el curso de esta guerra, muchos caballeros sevillanos alcanzaron la gloria: unos la vivieron como victoriosos adalides, mientras que otros, con su muerte heroica, la traspasaron a sus linajes. Nápoles y Sevilla quedaron así unidas —el desarrollo del *bel canto* y de la *ópera* moderna lo confirmarán— por un cálido lazo de arte y de sangre, de amor y de muerte.

El cuerpo militar expedicionario estuvo mandado, como se ha avisado, por don José Carrillo de Albornoz, conde de Montemar, que era, a la sazón, uno de los miembros de la Junta de Gobierno de la Real Maestranza de Caballería de

Sevilla perteneciendo, por tanto, a la élite que estaba impulsando la construcción de la nueva Plaza de Toros (Fig. nº 24). Montemar conquistó, colocando la cabeza de puente de su ejército en las costas de Africa, en muy breve plazo, los rei-



Fig. nº 24.— Anónimo: *El general Carrillo de Albornoz, conde de Montemar*, Madrid, Col. Part.

nos de Sicilia y Nápoles y coronó su campaña con la victoria de Bitonto que le valió el ducado de Montemar y la grandeza de España (Fig. nº 25). A continuación el ejército español pasó a estar bajo el mando de don Jaime de Guzmán, marqués de las Minas, miembro también de la Junta de Gobierno



Fig. nº 25.— Sardi, Cayetano: *Victoriosa batalla y fuga de alemanes en Bitonto* bajo el comando del Excmo. Sr. Conde de Montemar, general de las tropas de España en Italia, Madrid, Biblioteca Nacional.

de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla asistido, en todo tiempo, por el coronel del regimiento, don Ignacio de Solís, asimismo, maestrante de Sevilla⁴².

⁴² Con las ganancias que había obtenido la Maestranza gracias a la concesión real de organizar corridas de toros pudo contribuir a los gastos de la guerra de Italia de ahí que el rey distinguiera a los gobernadores del instituto nobiliario poniéndolos al frente de sus tropas.

En aquel tiempo, la tradición popular, que circulaba entre los habitantes de los alrededores del Vesubio, señalaba la presencia de una *civita* sepultada bajo tierra. La tradición culta, siguiendo a Plinio el Joven, suponía que por allí, aun cuando sin precisar, se encontraban los restos de Pompeya, Herculano y Estabia: las tres ciudades que habían quedado sepultadas, en el año 79 de nuestra Era, bajo una atroz erupción del Vesubio. Bajo los Austrias, ya Manuel Mauricio de Lorena, conde de Elbeuf, haciéndose eco de los rumores que aseguraban la existencia de fabulosos tesoros allí enterrados, había mandado penetrar pozos y excavar galerías logrando descubrir algunas piezas de elevado mérito; sin embargo, fue un ingeniero militar español, Roque Joaquín de Alcubierre el que, poco después de conquistado Nápoles por los maestran-tes sevillanos, propuso al rey don Carlos el inicio de unas excavaciones sistematizadas que muy pronto empezaron a dar un resultado asombroso. En 1738, concretamente, el 13 de octubre, fue promulgada una Real Orden que daba rango oficial a las excavaciones que ya se venían realizando y las sitúa en un lugar que, poco después, sería identificado como parte de la desaparecida ciudad romana de Herculano. Alcubierre, miembro de la nobleza aragonesa y reconocido en la napolitana, dirigió durante casi medio siglo, la totalidad de las excavaciones que se realizaron en el sur de Italia.

Tenemos noticia que Alcubierre había partido a Italia formando parte de la expedición del Conde de Montemar que había salido de Sevilla ¿Quiere esto decir que Alcubierre también participó en los revolucionarios planes sevillanos para erigir una plaza de toros que lejos de inspirarse en la caduca arquitectura del poder barroco —la plaza mayor— lo hiciera

en un circo romano? No lo sabemos. Ni siquiera estamos seguros de que además de estar de paso para incorporarse a la tropa expedicionaria hubiera permanecido en Sevilla el tiempo suficiente como para familiarizarse con los planes constructivos de la Real Maestranza⁴³. Pero tampoco parece imposible que Montemar, a lo largo de la campaña, le hubiera explicado el mencionado proyecto pidiéndole su opinión y quizás su consejo. En cualquier caso ¿no es mucha casualidad que Alcubierre comenzase sus excavaciones, precisamente, en el teatro de Herculano? ¿No es mayor casualidad todavía que las abandonase para, inmediatamente, descubrir el anfiteatro de Pompeya? Es decir,



Fig. nº 26.— Anónimo: *Teseo vencedor del Minotauro*, fragmento de un fresco encontrado por el ingeniero-arqueólogo Alcubierre en el anfiteatro de Pompeya (Apud: Morales, 1987: 20)⁴⁴.

⁴³ Winckelmann, el gran arqueólogo alemán, afirma vagamente que Alcubierre debió llegar a Italia con Carlos III sin embargo, en 1731, fecha en la que parte de España el Infante D. Carlos rumbo a Italia, existe documentación que parece confirmar que el ingeniero se hallaba destinado en Gerona. Félix Fernández Murga, que elaboró una tesis doctoral bajo la dirección del prof. García y Bellido, titulada *Los ingenieros Roque Joaquín de Alcubierre y Francisco de la Vega, descubridores de Herculano, Pompeya y Estabia* sostiene también que llegó a Nápoles acompañando al mencionado conde de Montemar.

⁴⁴ Para el *Minotauro* (Ver Romero de Solís, 1993: 17-101).

los edificios que, en ese momento, más le podrían interesar a los maestrantes. Nuestro insigne arqueólogo, al poco tiempo de trabajar en Herculano, ya daba a conocer datos interesantísimos de la arquitectura de su teatro, por ejemplo, publicó junto con «sus galerías —como recuerda en un escrito de su propia mano, hoy propiedad de la *Societá Napolitana di Storia*



Fig. nº 27.— Anónimo: *Revelta en el Anfiteatro de Pompeya*. Fragmento de un fresco encontrado por el ingeniero-arqueólogo Alcubierre durante las excavaciones (Apud: Etienne, 1987: 198).

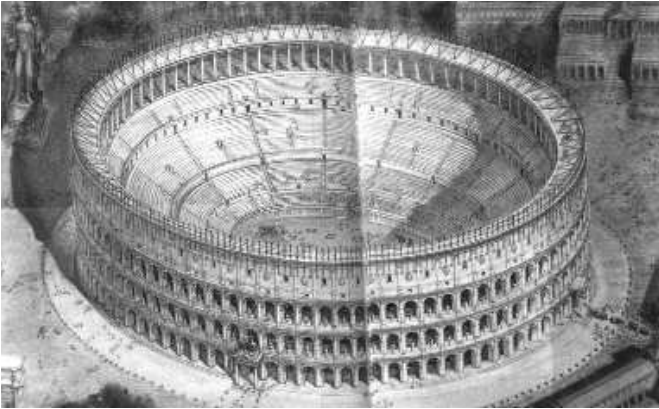


Fig. nº 28a.



Fig. nº 28b.

Fig. nº 28.— La modalidad clásica de anfiteatros:

a.— Coliseo de Roma (Apud: Moatti, 1998: 134-135).

b.— Anfiteatro de Nîmes (Fot. de P. Romero de Solís).



Fig. nº 28c.



Fig. nº 28d.

- c.— Arènes de Arles (Fot. de P. Romero de Solís).
d.— Circo de Itálica (Apud: Corzo, 1989: I, 206).

Patria—, sus vomitorios, sus escaleras, etc. a fin de poder tener, en lo venidero, más cumplida satisfacción los curiosos y apasionados extranjeros que vienen a observarlo» (Fernández Murga, 1962: 10), una pintura mural que representaba a *Teseo vencedor del Minotauro* (Fig. nº 26) la cual tuvo la virtud de entusiasmar a los eruditos de la época. Es interesante observar que el fresco pompeyano constituyó el primero y más antiguo testimonio, hasta entonces conocido, de una tauromaquia entendida como la lucha entre un monstruo taurino y un héroe salvador ¡Así surgió Teseo, de la oscuridad profética del subsuelo, como la glorificación legendaria del moderno matador de toros!

Cuando Alcubierre acometió, poco después, la búsqueda de Pompeya eligió, para iniciar las primeras excavaciones, un paraje que los naturales llamaban la *Viña del Anfiteatro* con la buena fortuna de llevarlo, como se acaba de decir, sin pérdida de tiempo, a descubrir el edificio del coso. En 1748 comenzó su exploración y en el otoño de ese mismo año ya estaba en disposición de alzar el plano del edificio ¿Buscaba Alcubierre, por indicación de Montemar, o de algún otro compañero o amigo sevillano, como el Marqués de Las Minas, el Duque de Arcos o don Ignacio de Solís, estos singulares edificios? Al levantar Alcubierre los planos de tan colosales edificaciones ¿envió a Sevilla copia de ellos a la Maestranza o a la atención del conde, su protector, por entonces ya Duque de Montemar? Sabemos que la plaza redonda de madera se levanta en 1733 el mismo año en que los maestrantes comienzan a preparar su invasión del reino de Nápoles —la toma del puerto de Orán, cabeza de puente para el desembarco en Italia, se hace en 1732—. Son los

mismos años en que Alcubierre desentierra el teatro de Herculano y el anfiteatro de Pompeya pero coinciden, también, con los años en que los maestrantes, por una parte, rechazan el proyecto de plaza cuadrilonga de Figueroa y, por otra, afirman la idea de la circularidad de su edificio.

Las excavaciones del anfiteatro llevaron al descubrimiento de otro fresco, también de un gran interés para los maestrantes puesto que permitió conocer, en su integridad, el aspecto exterior del circo de Pompeya. Esta curiosa pintura reproducía una masacre de forasteros, llegados a los juegos desde una localidad rival y vecina, que cayeron víctimas de exaltados pompeyanos partidarios de gladiadores diferentes (Fig. nº 27). El Senado romano, como recuerda Tácito, castigó a Pompeya prohibiendo, durante diez años, la celebración de juegos en su anfiteatro (Etienne, 1990: 109). Nos interesa mucho este fresco porque allí se vio, por primera vez, lo que podía ser una plaza de toros moderna en pleno funcionamiento⁴⁵.

Se pueden detectar algunos detalles que nos inclinan a pensar que el proyecto de plaza de toros de la Maestranza de Sevilla estuvo fuertemente influido por los descubrimientos pompeyanos. Por ejemplo, la disposición de los toldos

⁴⁵ Los trabajos de Alcubierre permitieron que fueran extrayéndose de las ruinas de Pompeya numerosas inscripciones realizadas para conmemorar los combates más dignos de admiración. Entre ellos destacamos los enfrentamientos de los gladiadores contra animales salvajes —las *venationes*— y, en particular, contra toros salvajes. Estos héroes ya recibían, en Pompeya, el sobrenombre de *toreros*. Asimismo, en el *podium* del anfiteatro se desenterraron unas pinturas donde podía seguirse la secuencia completa de todas las modalidades de combates realizados por los gladiadores entre las que, claro está, aparecieron combates contra toros.



Fig. nº 29.—Mazois: *Anfiteatro de Pompeya*. Biblioteca Nacional, París. Obsérvense los ambulacros que rodean el cuerpo superior del edificio y sirve para acceder a las localidades más altas y de mayor prestigio social (Apud: Etienne, 1990: 107).

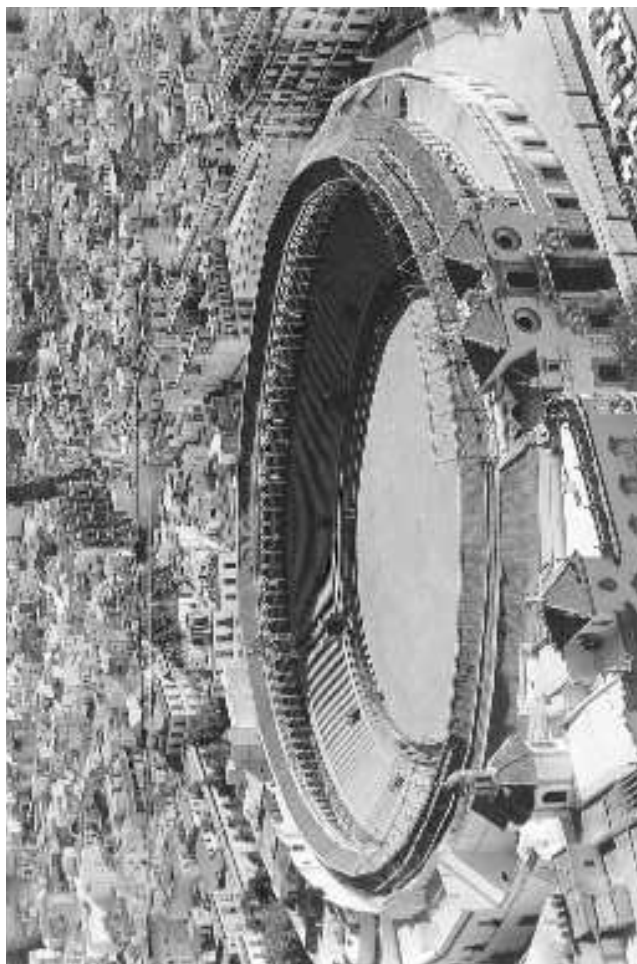


Fig. nº 30. — *Plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla* (Apud: de una postal). Obsérvese que las presuntas azoteas que rodean al cuerpo de gradas, en realidad, son un ambulacro similar al del anfiteatro de Pompeya.

para dar sombra a los espectadores durante las celebraciones que, en Pompeya como en Sevilla, llamaban *velas*. En uno de los libros de Etienne se puede observar la reconstrucción del sistema de toldos dispuestos para la celebración da una función hipotética en el gran teatro de Pompeya que si lo trasladásemos mentalmente junto al óleo de Ginain (Fig. nº 12) del Museo de la Plaza de Toros de Sevilla constataríamos hasta qué punto existen coincidencias que podrían ser, al menos, tan casuales como causales. Desde esta óptica cobra una nueva significación la única fila de arcos —que alojan hoy las localidades, mal llamadas, de gradas— la cual parece tener una especial vocación de distinguirse de esa otra doble hilera de arcadas que manifiesta la adaptación de la plaza mayor a las exigencias de la plaza de toros.

Existe un detalle que nos inclina a abandonar cualquier duda acerca de la influencia que pudo tener el descubrimiento del Anfiteatro de Pompeya en el diseño y, por supuesto, en la construcción de la Plaza de Toros de la Real Maestranza y es el *ambulacro* con que, ambos edificios, se hallan dotados. En efecto, la originalidad del anfiteatro de Pompeya, cuando se compara con el Coliseo de Roma, con las *arènes* de Nimes (Figs. nº 28a y 28b), con el circo de Arles y, sobre todo, con el coso de Itálica (Figs. nº 28c y 28d) se sitúa en la presencia de un pasillo exterior o *ambulacro* que rodea la parte superior de las gradas pompeyanas (Fig. nº 29). Un mismo corredor rodea, también, al cuerpo superior de la Plaza de la Maestranza (Fig. nº 30) y es, precisamente, por las azoteas que se desarrollan, a un lado y a otro de la Puerta del Príncipe, formando los *ambulacros* por las que se tiene acceso, lo mismo que en Pompeya, al cuerpo superior del edificio

donde se ubican las que hoy, impropia­mente, llamamos *gradas* (deberíamos denominarlas palcos, andamios o andanadas) y que antaño, en Sevilla como en Pompeya, eran las localidades más cotizadas. Son estos ingeniosos corredores, que aunque parecen estar inspirados en las azoteas sevillanas, en realidad, al ser del todo semejantes a los *ambulacros* del anfiteatro, testimonian sin embargo su procedencia clásica así como confirman la inspiración pompeyana, hasta ahora desapercibida, de la plaza de toros de Sevilla. Por consiguiente, la vinculación el anfiteatro de Pompeya con la Plaza de Toros de Sevilla queda así, en virtud de la arqueología auroral, firmemente fundada.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco [1976] (1992): “La Sevilla del siglo XVIII en Murillo, F. (Ed.): *Historia de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Albendea, J. M. (1993): “La Iglesia y los Toros” en **Revista de Estudios Taurinos**, nº 0.

Anónimo (1732): *Dissertación sobre la fundación, nombre y antigüedad de las ciudades de Sevilla e Itálica*.

Arnáiz, José M. (1981): *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid, M. Montal Edit.

Azúa, Félix de (1990): “Tauromaquia veneciana” en *Taurología*, Madrid, nº 4.

Barado, Francisco (s. f.): *Museo Militar. Historia del Ejército Español*, Barcelona, Eds. Manuel Soler.

Bonet Correa, Antonio (1981): “Arquitectura de las Plazas de Toros de Madrid” en AA.VV.: *Las Ventas: 50 años de corridas (1931-1981)*, Madrid, Diputación Provincial.

Braun, Jorge y Hogenberg, Frans (1588): *Urbium praecipuarum Totius Mundi (Civitatis Orbis Terrarum)*, Colonia.

Breval, John (1726): *Remarcks on Several Parts of Europa*, Londres, Bernard Lintot.

Cabra, M^a Dolores (1988): *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*, Madrid, Focus.

Caro, Rodrigo (1634): *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla...*, Sevilla.

Carrete, J. y Martínez-Novillo, A. (1989): *El Siglo de Oro de las Tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, Cat. de Exposición, Madrid, Centro de Asuntos Taurinos.

Cortines, Jacobo (1995): *Itálica Famosa*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda.

Corzo, Ramón (1989-1991): “La Antigüedad”, vol. I de Pareja, Enrique (Dr.): *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, Gever, 8 vls.

Cuartero, Baltasar (1957): *Redacción histórica de la primera plaza circular de toros construida en Madrid*, Diputación Provincial.

De Gabriel y Ruíz de Apodaca, Fernando (1956): *Real Maestranza de Sevilla*. Ver De León y Manjón, 1959.

De León y Manjón, Pedro (1909): *Historial de Fiestas y Donativos ... de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Madrid, Impta. de José F. de Blass.

_____ (Ed.) (1959): *Noticias para la Historia de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Sevilla, Real Maestranza.

Díaz-Y. Recasens, Gonzalo (1992): *Plazas de Toros*, Cat. de Exposición, Sevilla, Consejería de Obras Públicas, Junta de Andalucía.

Durand, Jacques y Lefort, Bernard (1995): *Tauromachie: Mythes et réalités*, Paris, Eds. du Felin/Sauramps.

Etienne, Robert (1970): *La vida cotidiana en Pompeya*, Madrid, Aguilar.

_____ (1990): *Pompeya. La ciudad bajo las cenizas*, Madrid, Aguilar Internacional.

Fernández de Moratín, Nicolás (1944): “Carta histórica sobre el origen y progresos de la historia de toros en España (1776)” en *Obras Completas* de _____ y Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

Fernández Murga, Félix (1962): “Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia” en *Archivo Español de Arqueología*, CSIC, nº 35, págs. 3-35.

García-Baquero, A.; Romero de Solís, P. y Vázquez Parladé, I. [1980] (1994): *Sevilla y la Fiesta de los Toros*, Sevilla, Ayuntamiento Hispalense.

Gottfried, Johan Ludwig (1638): *Neuwe Archontologia Cosmica*, Frankfort.

Halcón, Fátima (1990): *La Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla*, Madrid, El Viso.

Herrera Puga, Pedro (1974): *Sociedad y Delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

López Izquierdo, Francisco (1978): “La Plaza Mayor de Madrid. De cómo se determinó el tamaño que había de tener” en *Villa de Madrid*, nº 38, abril.

_____ (1985): *Plaza de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrían*, Madrid, El Avapies.

_____ (1991): *Plazas Mayores y de Toros*, Madrid, Ed. Egartorre.

Llaguno, Eugenio (1829): *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España...*, Madrid, vl. IV.

Madoz, Pascual (1991): *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Impta. del Diccionario, 12ª ed., 16 vls. (Reed. en facsímil, Almendralejo (Badajoz) Biblioteca Santa Ana).

Mariana, P. Juan de (1950): “Tratado contra los Juegos Públicos” en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 2 vls.

Martínez Novillo, Alvaro (1988): *El pintor y la tauro-maquía*, Madrid, Turner.

Matute y Gaviria, Justino (1989): *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Rasco.

Moatti. Claude (1989): *A la recherche de la Rome antique*, París, Gallimard.

Montes (*Paquiro*), Francisco (1983): *Tauromaquia completa o sea de El Arte de Torear*, Ed. de A. González Troyano, Turner, Madrid.

Morales, José Luís (1987): *Los toros en el Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

Peñaflor, Conde (s. f.): *Museo de la Real Plaza de Toros de Sevilla*. Sevilla, R.M.C.S.

Pérez de Lama y Halcón, José (1994): “Plazas de toros” en **Revista de Estudios Taurinos**, Sevilla, nº 1, págs. 181-218.

Price, Lake [1982] (1992): *Tauromaquia o corridas de toros de España*, textos de R. Ford, Ed. facsímil del Centro de Asuntos Taurinos, Consejería de Cooperación de la Comunidad de Madrid.

Roberts, D. (1837): *Picturisque sketches in Spain...*, London.

Rojas de Solís, Ricardo (marqués de Tablantes) (1917): *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla (1750-1835)*, Sevilla.

Romero de Solís, Pedro (1993): “Picasso y los Minotauros” en **Revista de Estudios Taurinos**, Sevilla, nº 0, págs. 17-101.

_____ (1994): “L’invention du «ruedo»” en *Gradhiva. Revue d’Histoire et Archives de L’Anthropologie*, París, nº 16, págs. 67-79.

_____ (1995): “Público de toros y opinión pública”, *Boletín de Loterías y de Toros*, Córdoba, nº 8, págs. 5-9.

_____ (1995): “Le mythe du taureau: la noblesse”. V. Durand, J. et y Lefort, B., págs. 39-50.

_____ (1996): “Fête-Dieu, fête du «toro». Sous le signe de la mort sacrificielle” en Molinié, Antoinette (Ed.): *Le Corps de Dieu en Fêtes*, Paris, Les Éditions du Cerf, págs. 83-114.

Serrera, J. M.; Oliver, A.; y Portús, J. (1989): *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*, Madrid, Focus.

Toro Buiza, Luis (1947): *La Sevilla en la Historia del Toreo y la Exposición de 1945*, Cat. de Exposición, Sevilla, Ayuntamiento.

