

V



EXPOSICIONES

LA "TAUROMAQUIA" DE GOYA Y LA INVENCION DE LA CORRIDA MODERNA¹

Pedro Romero de Solís
Fundación de Estudios Taurinos



INTRODUCCIÓN²



a historia de la Tauromaquia padece, entre otras zonas oscuras, una que se resiste particularmente a su aclaración definitiva: nos referimos a esos años del siglo XVIII en los que la sociedad urbana asiste a la invención de la corrida de toros moderna. Dicho con otras palabras, queda por desvelar el proceso por el cual la corrida

¹ La Real Maestranza de Caballería colgó, del 19 de octubre al 20 de noviembre de 1994, la exposición de la serie de grabados de Goya *La Tauromaquia* en su sala de la Plaza de Toros de Sevilla. La *Serie* había sido cedida por el Sr. March, su propietario. El Excmo. Sr. Don Tulio O'Neill, marqués de Caltójar y, teniente de hermano mayor de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, presidió la inauguración que fue precedida de dos conferencias: la primera, dictada por don Juan Miguel Serrera Contreras, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, que disertó sobre "El grabado de Goya en el contexto de la estampa occidental" y, la segunda, pronunciada por don Pedro Romero de Solís, profesor de Sociología, asimismo, de la Universidad Hispalense que expuso la materia que en este artículo se reproduce. Para un sucinto resumen de la exposición del Dr. Serrera ver nota 11.

² Este artículo se desarrolla según el siguiente sumario: Introducción; I. La corrida canónica en Goya; II. La suerte de quebrar; III. La suerte de la garrocha; IV. La suerte de

caballescada da paso a outra de corte popular en la que el definitivo protagonismo lo adquieren los toreros de a pie reposando, sobre ellos y en adelante, el monopolio de la responsabilidad sacrificial.

En el primer cuarto del siglo XVIII la actividad taurina debió descender notablemente a consecuencia, primero, de la guerra de Sucesión y, segundo, de la poca inclinación que, en el principio de su reinado, mostró Felipe V y, con él, los responsables, en la Corte, de la organización de fiestas y celebraciones. Ese fue un tiempo en que, ya fuera por imperativos de cortesía, ya por las heridas dejadas, en el cuerpo de la Nobleza, los contradictorios compromisos asumidos en el enfrentamiento cruento entre las dos dinastías —Austrias y Borbones—, lo cierto es que, habiéndose producido, en términos cuantitativos, el mencionado descenso, la totalidad de los historiadores de la Tauromaquia, tomando la apariencia por fundamento, coinciden en señalar que, en ese momento, se produce, respecto de la Tauromaquia, la total deserción de la Nobleza. En realidad los historiadores burgueses sólo han podido detectar, en los caballeros, un cierto abandono de la lidia *espectacular* de toros. Escribimos espectacular con un énfasis especial ya que, en otro lugar, hemos tenido ocasión de corregir esta versión ideológica y particularmente oportunista que han hecho, de la mencionada retirada, los historiadores burgueses, recordando que el abandono no fue sino una fecunda retirada puesto que buena parte de los miembros de la Nobleza, que se hallaban incómodos en la Corte, se reinteresaron por el campo,

mancorear; V. Epílogo: Es parte de un estudio más amplio en el que se tiene en cuenta además de las mencionadas, las suertes de la mesa, de matar saltando en una silla, de poner rejonas a horcajadas de un toro así como la de echar perros al ruedo. Por problemas de espacio, en esta ocasión, no serán todos desarrollados.

y con él, por las ganaderías de reses de lidia contribuyendo, de forma determinante, a la creación —a la sorprendente invención— del toro bravo: su interés por este animal y por los rituales que tradicionalmente le estaban adheridos, les impulsó, además, a través de las Maestranzas de Caballería, a la erección de arquitecturas especializadas en la lidia, es decir, en las plazas de toros³. En consecuencia, los nobles, imposibilitados de lidiar en las plazas mayores, en los centros emblemáticos de las ciudades de la época, por motivos de cortesía caballeresca, reorientaron positivamente su taurinismo inventando, nada menos, que las ganaderías de reses bravas y construyendo las primeras plazas de toros exentas⁴.

Así pues, en ese mismo momento, en que el toreo caballeresco, por así decir, decae, en la Corte adquieren relevancia especial, a los ojos de los interesados y de los

³ El propio autor de este artículo en el libro *Sevilla y la Fiesta de Toros*, escrito con A. García-Baquero e I. Vázquez y publicado por el Ayuntamiento de Sevilla en 1980 (2ª ed. en 1994), participó de esta ingenua interpretación. Posteriormente y, en sucesivas publicaciones, ha ido destacando el papel de la Nobleza en la invención de las corridas de toros convencionales: por ejemplo "Una Plaza con nombre propio. La Maestranza un símbolo de la ciudad" en *Architectural Digest*, 1990, IV, 30 (número monográfico dedicado a Sevilla); "Una demencia genial. En torno a los orígenes de la Plaza de Toros de Sevilla" en *Revista de Primavera del Exmo. Ayuntamiento de Sevilla*, 1992a; "Sevilla y la invención de las corridas de toros" en *Toros. 25 viejas postales* 25, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla, 1992b y, finalmente, "L'invention du ruedo. La plaza de toros de Séville et les ruines de Pompéi" en *Gradhiva. Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, París, nº 16, 1994b. Prolongaciones y consecuentes de este mismo tema han sido retomadas por el autor en publicaciones que están próximas a ver la luz: "Público de toros y opinión pública" en *Boletín de Loterías y Toros* (Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Córdoba) y "Le mythe du taureau: la noblesse" en *La Tauromachie*, París, Editions du Felin/Sauramps.

⁴ El primer movimiento para construir una plaza de toros exenta lo lideraron los nobles sevillanos hermanados en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Romero de Solís, P., 1994b: 67-77).

llamados a ser nuevos protagonistas, tanto las fiestas populares de toros como el conjunto de las intervenciones que habían ido teniendo al filo de los últimos años, los chulos y, en general, todo el peonaje que salía a la plaza al servicio de los caballeros. Entendemos que Goya es un lúcido intérprete de este movimiento.

Cuando hablamos de rituales taurinos nos estamos refiriendo a las *fiestas populares de toros*, esto es, a las corridas que se celebraban, y se siguen celebrando, por las calles y las plazas mayores de numerosos pueblos de España, Portugal y Francia. Entre ellas se encuentran capeas, encierros, toros embolados, toros de fuego, etc.⁵ Acudiendo a una taxonomía etnográfica las denominamos *fiestas populares* basándonos en el hecho de que pretenden la participación voluntaria de todos los habitantes de la aldea o de la ciudad: ya sean como espectadores —que se colocan detrás de las talanqueras tendidas por los propios ayuntamientos para aislar, del resto del casco urbano, el circuito donde se corren los toros o que se encaraman en las rejas de los balcones—, ya sean como actores, pues todo aquel que lo desee puede entrar en el terreno del toro y burlar, jugando con los procedimientos que la imaginación en ese instante le dé a entender, sus embestidas⁶. Muchas de las

⁵ Pedro Romero de Solís ha abordado en numerosas publicaciones las *fiestas populares de toros* de Andalucía de las que hace, para la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, un *Catálogo Etnográfico*. Asimismo prepara, en la actualidad, un número monográfico sobre *Las Fiestas de Toros en Andalucía* para *Demófilo, Revista de Cultura Popular* que edita la Fundación Machado de Sevilla.

⁶ Estas corridas populares no suelen tener, por lo general, un desarrollo circular: los toros recorren libres las calles que lejos de seguir recorridos curvos tienen, por así decir y aunque solo lo fuera simbólicamente, un desarrollo lineal, en suma, urbano.

suertes que van a nutrir a la *corrida de toros moderna* provienen de este rico y antiquísimo venero. La obra de Goya parece traducir con perfecta exactitud la importancia de esta dimensión popular de las corridas puesto que una gran parte de su obra a ella está dedicada (Fig. n.º 37).



Fig. n.º 37.— Ejemplo de fiesta popular de toros: capeo en una aldea. Goya: *Dibersion de España*, 305 x 410, litografía, de la Serie *Los Toros de Burdeos*, Gironde, 1825 (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 255).

Las *fiestas populares* aparentemente se celebraban, y se celebran, tan sin orden ni concierto que siempre han producido el escándalo, el desprecio y el rechazo de las personas que se

Cuando los toros finalmente alcanzan la plaza mayor es el público el que, al rodear espontáneamente al toro, crea el *ruedo*, como el propio Goya ilustra en la Fig. n.º 37 (Romero de Solís, P., 1994b).

autoproclaman compulsivamente individuos de orden o cultas pero que, en realidad, sólo se caracterizan por su actitud acrítica y genuflexa ante el orden público. Recordemos, a este respecto, la composición literaria de Baltasar del Alcázar *A la fiesta de toros en Los Molares* escrita a finales del siglo XVI, en la que



Fig. nº 38.— Real Provisión de 1790 por la cual se prohíbe correr toros ensogados por las calles de Barcelona (Apud.: Díaz Arques, 1931).

el poeta abomina de la anarquía que que arrastra ciegamente al pueblo al que llama, por su comportamiento tumultuoso, «miserable e incivil» (Romero de Solís, P. et al., 1994a: 58-60).

De ahí que, a lo largo de los siglos, unas veces por mandato de la Iglesia y otras por imperativo del Estado hayan sido estas fiestas, a menudo, proscritas, prohibidas (Fig. nº 38).

Respecto a quién detenta el protagonismo en la *fiesta popular* es preciso recordar que es el pueblo anónimo, es decir, en esta celebración no existe ningún protagonista individual puesto que la esencia misma de la fiesta es la participación irresponsable y anónima del pueblo transmutado en multitud y actuando en tumulto⁷.

Muy distintas, en cambio, eran las fiestas de toros nobiliarias: el *toreo caballeresco*. A tenor del contenido de las numerosas *relaciones poéticas* que, de las fiestas nobiliarias y en alabanza de sus lidiadores, se escribían así como por las *Reglas de Torear* que se fueron estableciendo y editando a lo largo de los siglos XVI al XVIII, sabemos hoy que se trataba de un combate dirigido por caballeros de la nobleza, naturalmente jinetes de bravos corceles, en el que primaba el culto a la forma, el acatamiento al orden, el gusto por la disciplina y la glorificación de la jerarquía, es decir, todos los valores hegemónicos en el seno de la sociedad aristocrática. Hemos de recordar, además, que este tipo de lidia, y el espectáculo barroco que era su consecuencia, fue tan importante para los españoles y un motivo de propaganda para las clases superiores tan excepcional que pronto fue objeto del interés de los escribas⁸. Así, muchos individuos cultos, que por alguna razón se

⁷ La teoría del tumulto que pretende explicar el fundamento de las corridas de toros ha sido expuesto por P. Romero de Solís en García-Baquero, A.; _____ y Vázquez Parladé, I., 1994a.

⁸ Sin embargo, que sepamos, la única monografía escrita sobre las reglas de torear es la de José M^a. Cossío, su gran monografía: "Historia de la Preceptiva Taurina" (Cossío, J. M., 1969: II, 1-82).

hallaban próximos a la organización o a la práctica de estas corridas de toros, no pudieron sustraerse a la atracción de ocuparse de las mismas: unas veces, para componer versos de alabanza a los organizadores y a sus actores y, otras, para dejar constancia del código de conducta aristocrático que debía presidirlas, a la vez que elaboraban las *Reglas* de esta tauromaquia, las cuales han terminado por ser una de las fuentes principales de que disponemos para entender el *toro caballeresco* en su plenitud.

Este tipo de fiestas dominó el panorama espectacular a lo largo de los siglos XVI y XVII y prosiguieron celebrándose, aunque ya con mucha menor convicción, en el XVIII e, incluso, en parte del siglo XIX. Sin duda nuestros museos, bibliotecas y archivos, guardan abundantes testimonios de las mismas por lo que son mucho más numerosos los de orden literario que los de icónico: es decir, tenemos más descripciones en verso o en prosa de funciones reales que representaciones en imágenes transmitidas por óleos o grabados, insculturas o aguadas. No obstante, las que conocemos resultan suficientes para darnos una idea bastante precisa de lo que eran las corridas de toros de corte caballeresco.

A finales del siglo XVII y, mucho más, en el siglo XVIII, las *relaciones poéticas* van depositando, aquí y allá, algunos testimonios de la intervención popular en el curso de las corridas nobiliarias —intervenciones hasta entonces rigurosamente prohibidas— con el pretexto de ayudar a los señores cuando éstos se veían apurados por la pujanza de los bravos. Esta ayuda, a veces, degeneraba en una franca competencia entre chulos y caballeros por destacar ante los espectadores y llevarse las palmas del público.

En esta línea de estudio, Graciela Fernández de Bobadilla⁹ acaba de publicar en el n.º 1 de esta **Revista de Estudios Taurinos** un interesante trabajo sobre una de estas relaciones poéticas seguido de la edición íntegra de la misma. La función real a la que nos referimos se celebró en la Sevilla de 1738 en obsequio de la princesa de Polonia y del rey de las Dos-Sicilias y tuvo lugar en la plaza de San Francisco, a la sazón, la plaza mayor hispalense, siendo versificada por Joseph Phelipe de Matos (Fernández de Bobadilla, G., 1994: 141-177). La ensayista oportunamente nos confirma que ese paso de la corrida caballescica a la corrida moderna que la relación anuncia, en parte, desvela, sigue siendo una incógnita, se mantiene como el secreto mejor guardado de la historia de la Tauromaquia a la vez que nos informa que se halla en plena elaboración de un estudio más amplio y detenido¹⁰. En consecuencia, a la espera del que será el texto llamado a despejar la incógnita de la invención de la corrida de toros moderna vamos a inclinarnos, con motivo de la *Exposición* en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla de la serie *La Tauromaquia* de

⁹ Graciela Fernández de Bobadilla Coloma es socio colaborador y miembro del patronato de la *Fundación de Estudios Taurinos*.

¹⁰ En efecto, Fernández de Bobadilla, a partir de la explotación sistemática de las mencionadas *Relaciones*, intentará perfilar, con más rigor, el proceso de formación de la corrida moderna. Permanecemos en una atenta espera pues estamos seguros de que su investigación —con rango de tesis doctoral dirigido por el prof. Antonio García-Baquero, catedrático de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Sevilla y miembro y fundador de la *Fundación de Estudios Taurinos*— será una contribución importante a la reconstrucción histórica de los que fueron los momentos cruciales de la invención sevillana de las corridas de toros. Recientemente la historiadora franco-española Araceli Guillaume ha publicado una edición bilingüe de lo que fue su tesis de licenciatura en la Universidad parisina de La Sorbona donde propone que en el N. de España la corrida a pie es muy anterior a la época de los Borbones retro trayéndose a la época medieval (Gillaume-Alonso, A., 1994). Ver recensión de esta **Revista**, infra, págs. 193-206.

Goya, sobre este excepcional testimonio gráfico con la intención de comprobar si, además de constituir como es sabido un hito capital en la historia de la stampa europea —como puso de manifiesto, en su intervención con motivo de la inauguración, el doctor Serrera¹¹— es, también, una contribución, igualmente importante, a la hora de aclarar los oscuros años de la historia española de la lidia de toros.

La serie de Carnicero —*Colección de las principales suertes de una corrida de toros*—, grabada entre los años 1787 y 1790, ha sido considerada, hasta ahora, como la primera colección de estampas que nos da un testimonio fidedigno de los comienzos de nuestra corrida moderna (Carnicero, 1991). Sin embargo, la más superficial mirada sobre esta *Serie* nos confir-

¹¹ El Sr. Serrera avanzó que *La Tauromaquia* es, en el conjunto de la obra grabada de Goya, una especie de paréntesis entre el dramatismo violento de *Los Desastres de la Guerra* y el misterio sombrío de *Los Disparates*. El estudio de sus láminas, precisó el profesor, ha permitido descubrir una evidente transformación y enriquecimiento del propósito inicial de Goya. Las primeras estampas son indudablemente ilustraciones al texto de Nicolás Fernández de Moratín —*Carta histórica sobre el origen y progresos de la Fiestas de Toros en España*— publicada ya en el remoto 1777 pero que fue reimpresa en 1801. Es posible, incluso, según la fundada opinión del doctor Serrera, que algunas de estas primeras planchas se grabasen, en los primeros años del siglo XIX, con la finalidad de ilustrar la segunda edición del mencionado texto. Sin embargo, en las restantes estampas, Goya, como es evidente, se despega de cualquier texto, acumula sus recuerdos de lidiadores singulares que conoció en su juventud (*Martincho*, Juanito Apañani o *La Pajuelera*), evoca circunstancias, impresionantes o dramáticas, a las que hubo de asistir o anotar las suertes del toreo, los lances de un arte que iba constituyéndose con su código propio y que quedó, a través de estas estampas magistrales, definido en su perfección antigua. En opinión del prof. Serrera, si la serie de Goya, que se comenta, no alcanza la trascendencia crítica de *Los Caprichos*, ni, la hondísima emoción humana de *Los Desastres* ni, por supuesto, el tono misterioso de *Los Disparates*, esta «*Tauromaquia* muestra, sin embargo, una maravillosa capacidad para captar el movimiento, la vida tensa, el arrebato quizá bestial de la corrida, acertando a dar, unas veces, la brillante luminosidad del espectáculo solar y otras, a subrayar, casi como los tenebristas del Barroco, lo que de trágico y cruel hay en ese fatal encuentro del hombre y la bestia». Volver, también, a la nota 1.

ma lo que ya sabíamos: que para esas fechas —años finales del siglo XVIII— la corrida estaba ya formada: al fin y al cabo Pepe-Hillo en su *Arte de Torear* (Cádiz, 1796) no hace sino codificar, fijar en unas normas, lo ya existente, lo aceptado, prácticamente, en todas las plazas del país (Delgado, J., 1992). Siendo las estampas de Carnicero, por tanto, inútiles para lo que buscamos veamos qué podemos extraer de la documenta-



Fig. nº 39.— La suerte de varas a finales del siglo XIX (Apud.: Carnicero, 1991: 47, Lám. 54).

ción iconográfica aportada por la obra grabada y estampada de Goya. Dicho con otras palabras y al margen de su indiscutible valor artístico, vamos a interrogar, en tanto que privilegiados documentos etnográficos, las series denominadas la *Tauromaquia* y los *Toros de Burdeos*, realizadas, la primera, entre los años 1814 y 1816 y, la segunda, quizás, instalado ya en su

exilio de la ciudad francesa de su nombre, en 1824. Ambas series, por supuesto, son posteriores en más de veinte y treinta años, respectivamente, a la más conocida de todas, a la ya mencionada de Antonio Carnicero.

I.— LA CORRIDA CANÓNICA EN GOYA

Goya en tanto que fiel testimonio de una época no hubiera podido reproducir, desde el punto de vista de la organización del festejo, sino una corrida, en el desarrollo de sus suertes y tercios —pica, banderillas y muerte—, idéntica a la de Carnicero y sus sucesivos epígonos, ya fueran extranjeros o españoles (Figs. nº 40 a 43). Sin embargo, instalado en su radical novedad artística, Goya nos transmite eso y mucho más puesto que pone a nuestra disposición, como iremos viendo, elementos importantísimos para poder reconstruir el proceso de invención de la corrida moderna.

En efecto, a pesar de plegarse testimonialmente, con fidedigno criterio, a lo que era exactamente en su tiempo la corrida de toros Goya nos sitúa, a través de algunas de sus estampas, en presencia de imágenes que parecen emanciparse de toda lealtad a lo real y nos muestran extrañas escenas taurómicas movidas más por la emoción de la temeridad que «por las reglas de la serenidad de ánimo», como bien deseaba, para la tauromaquia, Pepe-Hillo (Delgado, J., 1992: 12). Agitación que, por cierto, está ausente de la mayoría de las estampas elaboradas por otros grabadores de materia taurómica¹²: como

¹² Entre los precursores caben señalar a algunos tan lejanos como Jan van der Straet que iluminó en el siglo XVI el libro *Venationes Ferarum* o María Eugenia de Beer que



Fig. nº 40.— El toreo de capa. Goya: *Un diestro toreando de frente por detrás* y al fondo otros citando al alimón. Observando el deficiente dibujo del toro se comprende que Goya la retirara de su *Tauromaquia* (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 197, nº 5 adicional).



Fig. nº 41.— La suerte de picar. Goya: *Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro*, (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 188, nº 32).

Carnicero anteriores y posteriores como Fernandez Noseret (Carrete Parrondo y Martínez Novillo, 1989: 46-47).

Volviendo a *La Tauromaquia* estimamos que no todas sus imágenes son del mismo interés para el tema que nos ocupa —la invención de la corrida moderna— por lo que vamos a centrarnos en las que podríamos catalogar dentro de un apartado que se titulase "ingenios, burlas y temeridades" que son, por otra parte, las que tratan sujetos más alejados de los episodios que constituyen dicha corrida. Así Goya nos pone en presencia de extrañas y peregrinas *suertes* como quebrar con una capa de vestir, torear desde una mesa atados los pies con grilletas de hierro, derribar toros mancorneándolos, saltar las reses con garrocha, matar al toro sentado en una silla citándolo con un sombrero, poner rejones a un toro a horcajadas de otro toro, echar perros a los bravos e, incluso, mojigangas taurinas en carroza. Por limitaciones de espacio, como ya avisamos, solo nos vamos a ocupar de alguno de estos ingenios erigidos en *suertes* que esperamos sean suficientes para ejemplificar y exponer nuestra hipótesis acerca de la invención moderna de la corrida de toros.

realizó los grabados que ilustran la edición de los *Ejercicios de la Gineta* de Tapia Salcedo (Madrid, 1648). Con más razón cabría recordar a algunos extranjeros que se asomaron a las plazas de toros en los años cruciales como, por ejemplo, el italiano Antonio Joli que estuvo en Madrid entre 1750 y 1754 y que dejó un interensantisimo cobre *Vista de la plaza de toros de Madrid* que sería muy interesante analizar aquí puesto que nos transmite una de las pocas imágenes de una corrida de toros auroral de esas que, precisamente, nos proponemos perfilar (Carrete Parrondo, J. y Martínez-Novillo, A., 1989: 26-27) o el barón Sandoz-Rollin, embajador de Prusia en España, cuyos grabados, realizados en 1785, por su moderno estilo y por su excepcional calidad, llegaron a ser atribuidos a Goya (Carrete Parrondo, J. y Martínez-Novillo, A., 1989: 34-35). Sin duda, la observación de las obras de los artistas extranjeros es fundamental para nuestro cometido aunque, debido a las limitaciones de espacio, sólo nos vamos a ocupar, como se podrá comprobar más adelante, de la serie menos conocida y, sin embargo, más interesante desde el punto de vista de la Tauromaquia de cuantas conocemos: la de Emmanuel de Witz (1993).



Fig. nº 42.— La suerte de banderillas. Goya: *El recorte del famosísimo Pepe-Hillo*. Mientras *Pepe-Hillo* pone en suerte al toro recortándolo un banderillero se dispone a parear (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 186, nº 29).

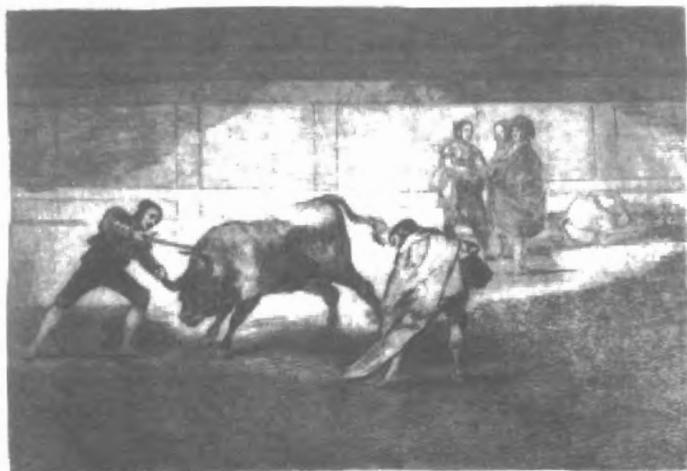


Fig. nº 43.— La suerte de matar. Goya: *Estocada de muerte* mientras el diestro se adorna tocando el pitón y un peón se prepara para hacerle el quite (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 195, nº 2 adicional).

II.— LA SUERTE DE QUEBRAR

Por ejemplo, tomemos la estampa mil veces reproducida *El estudiante de Falces* (Fig. n.º. 44). Si de este personaje, nunca sabemos con seguridad si es estudiante o licenciado, es cierto que lo encontramos embozado, y siempre errático, misterioso, en la plaza. A. Pérez Sánchez y J. Gállego recuerdan que, cuando Goya grababa su serie de *La Tauromaquia*, el licenciado de Falces era un artista ya legendario de la historia del toreo¹³. Dado que nació en 1709 lo más seguro es que Goya no llegara a conocerlo pero sí parece del todo seguro que tuviera noticias suyas en virtud de la tradición de su fama¹⁴. Mientras que José de Gomarusa en su *Carta Apologética* de 1793 escribía del licenciado de Falces que «hizo varias veces rendir al toro sin salir del recinto marcado por él mismo en la arena, sin desembozarse siquiera de la capa» (Cf.: Cossio, J. M., 1969: II, 789), sin embargo, Fernández de Moratín, en su *Carta Histórica* de 1777, solamente lo calificaba, sin hacer referencia a la suerte del quiebro, de «diestrísimo» capeador (Fernández de Moratín, N., 1926: 143b). A pesar del silencio de Moratín, sin duda la práctica de quebrar era una costumbre popular que enardecía al público pero que también, en anterior época, había sorprendido e interesado a algunos personajes tan destacados como, por ejemplo, el propio Carlos II. En la mencionada *Carta*, dirigida al aragonés príncipe de Pignatelli, Nicolás Fernández de Moratín escribía que su anciano padre contaba «que en tiempo de Carlos

¹³ Cossío identifica a Falces con un tal don Bernardo Alcalde del que habla también Joseph Daza, el vañilarguero de Manzanilla (1969: II, 789).

¹⁴ Me permito recordar que Goya nació en 1745.

II dos hombres decentes se pusieron en la plaza delante del balcón del rey, y durante la fiesta, fingiendo hablar algo importante, no movieron los pies del suelo, por más que repetidas veces les acometiese el toro, al cual burlaban con sólo un quiebro de cuerpo u otra leve insinuación; lo que agradó mucho a la Corte» (Fernández de Moratín, N., 1926: 143b)¹⁵.



Fig. nº 44.— Goya: *El diestrillo estudiante de Falces, embozado, burla el toro con sus quiebros* (Apud.: Pérez Sánchez y Gallego, 1994: 177, Lám. 14).

Así pues, tal como lo describía Gomarusa, lo dibuja Goya. Mas, aunque nuestro grabador no tomara de la realidad la suerte de Falces, es probable que hubiera visto hacer lo

¹⁵ El texto de A. Pérez Sánchez y J. Gállego, hace un reflexión equivocada sus autoridades pues, cuando citan la *Carta-Histórica* de Moratín, en realidad, se refieren a la *Carta Apologética* de Gomarusa (1994: 177). Carlos II reinó de 1661 a 1700).

mismo, a muchos otros mozos, en la plaza de Zaragoza y, quizás, en otros lugares del norte de España, puesto que como hemos sabido después, el *quiebro*, ejecutado por el licenciado, era una de las suertes fundamentales del modo de torear navarro-aragonés. El toreo del antiguo reino de Aragón, como veremos a continuación, cayó a consecuencia, muy probablemente, del avance implacable del modo de torear andaluz. Aunque expulsada de las plazas de toros de España, la suerte de Falces, con ligeras variantes, sigue practicándose en Francia, al sur de Burdeos, en la región de Las Landas, y ocupa el centro dramático de lo que se denomina, en aquel país, la *corrida landesa*.

Sin embargo, es, también, interesante recordar que en la fiesta popular que todavía se celebra en Falces (Navarra) (Fig. nº 45) —el *encierro del Pílon*— los mozos corren delante de unos toros que precipitan desde lo alto de un monte vecino a cuyos pies se encuentra el caserío de la aldea. El juego consiste en quebrar al toro que, burlado, prosigue su carrera cuesta abajo, sin posibilidad de volverse y acometer al burlador, debido a la inercia que le imprime la pendiente.



Fig. nº 45.— *El encierro del Pílon* en Falces (Navarra) (Apud.: García Rodero, 1993: lám. 144).

El *Arte de Torear* que publicara *Pepe Yllo*, por primera vez en Cádiz en 1796, cerró el proceso de codificación dejando fuera, definitivamente, esta emocionante suerte que, como hemos podido ver, no sólo fue del gusto del pueblo sino de la propia Corte. Debió emocionar tanto a los espectadores, y a Goya en particular, que marcó indeleblemente su memoria hasta el punto de inmortalizar la suerte con su buril ¿La burla cogió el camino de Francia como parece indicarlo las costumbres taurinas de las ayer aguanosas landas bordalesas? ¿Se practicaba allí, también, desde antiguo? No lo sabemos pero, en cualquier caso, la suerte de *quebrar al toro*, que sólo es ejecutada hoy, en las plazas españolas, por algunos toreros en el tercio de banderillas, en el proceso de invención de la corrida moderna quedó, prácticamente, fuera de la misma y volvió a buscar acomodo en el mismo lugar de donde salió: en las fiestas populares de algunos pueblos navarros como el mencionado Falces, en las corridas populares que se celebraban en los pueblecitos de Las Landas de Francia¹⁶.

Entendemos pues, que Goya, además de los grabados que reproducen las suertes de la corrida de su tiempo, dibujaba otras escenas que, como ésta del *quiebro*, posiblemente las contemplara en su temprana infancia o tuviera, de ellas, referencia por medio de las apasionadas descripciones que los aficionados hacían en las tabernas y mentideros taurinos de la época¹⁷.

¹⁶ Más modernamente se ha acomodado, con la intención de producir la estupefacción del público infantil, en las *charlotadas* españolas.

¹⁷ Para conocer las consecuencias de la prolongación literaria de las corridas en los mentideros. Ver Domingo Fournier (socio colaborador de la Fundación de Estudios Taurinos) (1990: 31-36).

III.— LA SUERTE DE LA GARROCHA

Este es, sin duda, uno de los grabados más conseguidos de la *Serie de La Tauromaquia* debido a la gracia y a la ligereza con que está concebida la ágil figura de Apiñani. Sorprendente, por supuesto, el juego de las sombras, no sólo por la extraña figura que compone, sobre el suelo, la proyección oscura del toro y el torero sino, también, por la forma en que el público de la barrera y los tendidos se concentra al interior del arco de la sombra (Fig. nº 46).

Juan Apiñani era natural de Calahorra, en la Rioja del Ebro, territorios situados bajo la influencia taurina navarro-aragonesa y tierras, a su vez, de fecundos regadíos en los que la garrocha, además de ser la herramienta clave para aguijar a los bóvidos de tiro, servía, usada de pértiga, para saltar las acequias y moverse rápidamente, sin mucho esfuerzo, por territorios entrecruzados por canales, alfagras y cuérnagos. Juanito Apiñani saltando con la pértiga sobre los cuernos de un toro arrancado en realidad demostraba que su capacidad, su destreza, en verguear las regueras iba más allá, para orgullo de sus paisanos, de todo límite imaginable. Apiñani era muy conocido entre los aficionados de la plaza de Zaragoza donde toreó, precisamente, el día de su inauguración (1764) repitiendo, todos los años, hasta el 70. Cossío, al que no le pasó desapercibido, afirma que ya lidió en Madrid el año de 1750 (Cossío, J. M., 1969: I, 796). Juanito Apiñani, que procedía de una familia dedicada a los toros y era famoso también por sus recortes, estuvo presente durante los años oscuros de la tauromaquia en las plazas más conocidas del norte de España mientras, confirmaba su torería, también, como hemos podido

ver, en la de Madrid. Pero aunque Cossío, Lafuente Ferrari, Pérez Sánchez, Gállego, etc. coinciden en señalar que Goya pudo, perfectamente, haberlo visto actuar, lo más probable sea que, en los años en que el pintor se muestra aficionado a los toros, esta suerte ya estuviese en desuso y la conociera, como tantas otras que grababa, por referencias.

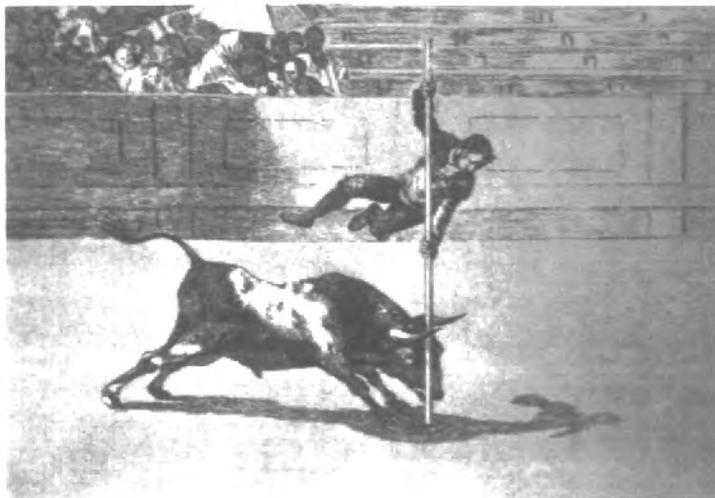


Fig nº 46.— Goya: *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la plaza de Madrid* (Apud.: Pérez Sánchez y Gallego, 1994, grabado nº 20: 181).

La Unión de Bibliófilos Taurinos de Francia dio a conocer no hace muchos años un texto capaz de contribuir de forma determinante a la comprensión de estos años oscuros de la historia de la Tauromaquia. Se trata del cuaderno redactado e iluminado por Emmanuel de Witz (1715-1790), un suizo que residió en Madrid entre 1740 y 1760, titulado *Combat de*

*taureaux en Espagne*¹⁸. Este documento sensacional, que era completamente desconocido en nuestro país, ha sido recientemente publicado por el Centro de Asuntos Taurinos de la Comunidad de Madrid en una cuidada edición realizada por el librero Guillermo Blázquez e impecablemente preparada por Diego Ruiz Morales. El texto y los «croquis de las escenas» son obras del propio Witz realizadas, como él mismo afirma, a lo largo de los veinte años de su permanencia en la Corte. Este tiempo, según su testimonio, supone que su obra taurina es medio siglo anterior a la famosa *Serie* de Carnicero y se halla situada, nada menos, que a ochenta años de distancia de la obra gráfica taurina de Goya. En resumen, se trata de un documento iconográfico clave, sensacional, para comprender el mecanismo de articulación de la corrida moderna.

Pues bien, en este precioso cuaderno en 8º y cortado en forma apaisada, manuscrito a tinta y dibujado a lápiz, encontramos los sucesivos apuntes de cómo se desarrollaba una corrida de toros a mediados del siglo XVIII y, entre los dibujos realizados a lo largo de los años por Emmanuel de Witz, encontramos el *salto de garrocha* (Fig. nº 47).

Es decir, ahora sabemos, con toda seguridad, que el salto con garrocha se practicaba, entre 1740 y 1760, en la plaza de Madrid. Es decir, el programa según el cual se producía el espectáculo de las corridas de toros durante los años oscuros de la tauromaquia incluía, con toda seguridad, el *salto con garrocha*. El atrevimiento de Apiñani no era, por tanto, una aislada temeridad o una exhibición extravagante sino una *suerte* de ejecución común. El que desapareciera de las plazas testimonia que fue, en el curso de los años posteriores, rechazada por ser,

¹⁸ En castellano, *Combate de toros en España*.

posiblemente, una *suerte* de corte excesivamente rural, posiblemente demasiado vinculada a los pueblos regantes situados en la ribera del Ebro quizá en exceso dependiente del mundo laboral. Es muy verosímil que, además, recibiera la inquina de los partidarios del toreo andaluz que sólo apoyaban las *suertes* practicadas con la capa, es decir, con un traje de calle y, por

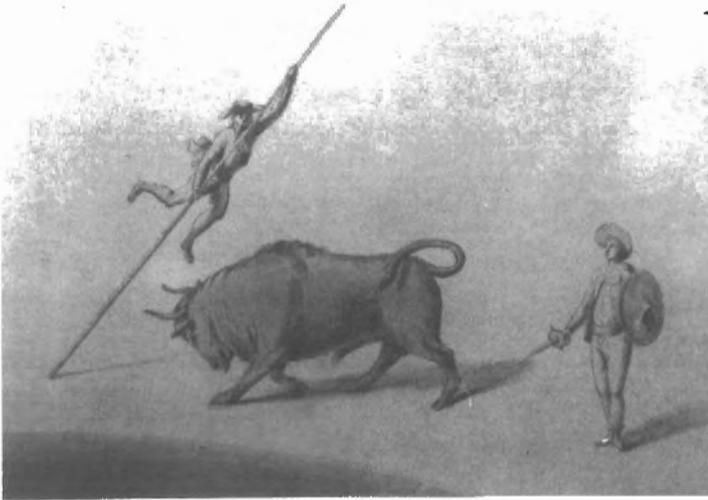


Fig. nº 47.— Emmanuel de Witz: *La suerte del salto con garrocha* (Apud.: Witz, 1992: dibujo nº 12).

calle y, por tanto, de aquellas donde más se expresaba, en contraste con la salvaje bravura animal, la *naturalidad* civilizada del hombre. Así pues, la trayectoria de esta *suerte de la garrocha* nos parece paradigmática y arroja una luz suplementaria sobre el proceso de invención de la corrida moderna. En efecto, por la circunstancias del *salto con la garrocha* estamos en disposición de asegurar que algunas de las *suertes* que se

contemplaban, durante los años oscuros de la *Tauromaquia*, en las plazas de toros de España, provenían del campo, pertenecían a la cultura popular del trabajo agrícola, y en sus arenas se escenificaban, se practicaban y se probaban de modo que, unas, terminaban por ser aceptadas por la opinión pública, mientras que, otras, eran rechazadas por una afición que en todo momento actuaba en el ejercicio soberano de su opinión colectiva. La definitiva expulsión de los ruedos de la pértiga nos sugiere que la opinión que preside el proceso de selección de las suertes es la afición ganada por la calidad artística de la escuela andaluza: así pues, podemos adelantar, que en el proceso de invención de la corrida moderna algunas *suertes*, procedentes, como todas, de la retaguardia rural, fueron, poco a poco, quedando aisladas en las plazas de localidades próximas a sus lugares de procedencia mientras que en el resto de los cosos de España fueron expulsadas por su acérrimo enemigo: la moderna y revolucionaria escuela andaluza de toreo. Y esto que afirmamos a nivel teórico lo confirmamos en el práctico informando que en Mendavia, localidad Navarra situada a escasos kilómetros de Logroño, en sus fiestas patronales se saltan toros, en la plaza del pueblo, con pértigas o garrochas, suerte en la que participan, también, mujeres¹⁹. Por otra parte, cabe recordar que todos los años esta suerte es rescatada para el espectáculo en la corrida vasco-landesa que se celebra en Pamplona patrocinada por la Casa de la Misericordia con motivo de las fiestas patronales de San Fermín²⁰.

¹⁹ Información oral de la antropóloga Lda. Sol Torres, alumna del curso de doctorado *Sacrificio y Tauromaquia* (1994-1995) que imparte P. Romero de Solís en el Departamento de Antropología Social y Sociología de la Universidad de Sevilla.

²⁰ Información oral de D. Angel Pascual, de la Asociación Taurina de Mendavia (Navarra).

IV.— LA SUERTE DE MANCORNAR

Los críticos de arte Pérez Sánchez y Gállego, haciéndose eco de una opinión formulada por Lafuente Ferrari, señalan que más que una suerte taurómaca, lo de *Martincho*, era un ejercicio de fuerza de carácter circense (Cf. Pérez Sánchez, A., y Gállego, J., 1994: 178)²¹. En su opinión, ésta y otras características hacen de la mencionada estampa una de las menos afortunadas de Goya. Por el contrario, para nosotros, como para la etnografía de la tauromaquia, es una de las más interesantes. Veamos por qué. En la reciente edición, comentada por Fdez. de Bobadilla, de la *Métrica Descripción de las...reales fiestas que...Sevilla ha celebrado en...1738 en obsequio de las...nupcias...de Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias, con María Amelia, princesa real de Polonia...*, versificada por Joseph Phelipe de Matos, podemos leer que, en el curso de la lidia:

Con tal impulso acometió una fiera,
Que el caballo cayó de un caballero:
Correr peligro Don Gaspar pudiera;
Mas Juan Rodríguez con valor ligero
La asió de un asta; y tanto allí se esmera,
Que hizo caer en tierra el bruto fiero.
¡Gallarda acción! (Matos, J. P., 1738: vs. 433-440).

²¹ Enrique Lafuente Ferrari, entre las numerosas publicaciones que dedica a Goya, aborda, en más de una ocasión, los grabados taurinos a los que dedica sucesivas monografías. Ver, por ejemplo: "Precisiones sobre la Tauromaquia" en *Archivo Español de Arte*, 1941, n.º. 44; "Ilustración y elaboración en la Tauromaquia de Goya" en *Archivo Español de Arte*, 1946, n.º. 75; *Goya: grabados y litografías*, Buenos Aires, Emecé, 1961; *Francisco de Goya: La Tauromaquia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Fernández de Bobadilla, en su comentario sobre esta estrofa, afirma que en el curso del arriesgado combate las fieras acometieron a los lidiadores con fuerza y pujanza. En uno de estos envites, ambos, corcel y caballero, rodaron por tierra quedando el jinete a merced de la fiera. Veloz, Juan Rodríguez, el aclamado espada, acude al quite, pero lejos de permitirse

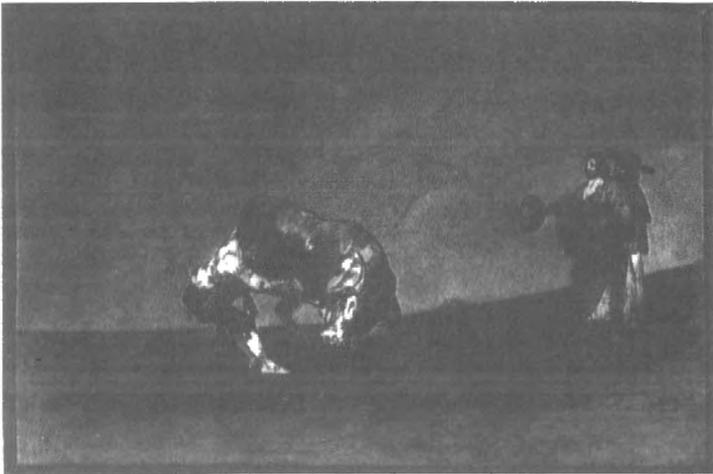


Fig. nº 48.— Goya: *El famoso Martincho vuelca un toro en la plaza de Madrid* (Apud.: Pérez Sánchez y Gállego, 1994: 178, nº 16).

estoquear al toro, como había hecho con otros animales a lo largo de las lidias de las dos mañanas, en esta ocasión, ante la presencia de quien, con seguridad, era un superior en la jerarquía estamental, tan sólo procede a *mancornar* hábilmente al toro, asiéndolo por el asta, el tiempo suficiente para permitir que el caballero pudiera reponerse de la caída y, espada en mano, se *desempeñase* infligiendo, de una estocada, la muerte a la fiera (1994: 1, 152) (Fig. nº 48).

Es, a partir de la publicación de esta larga composición poética, cuando sabemos que volcar al toro no era, como quería Lafuente, uná acción circense sino una suerte taurómaca vívamente aplaudida que se practicaba, al menos en 1738, en algunas plazas de toros como la de Sevilla. El olvido del que hace gala el prof. Lafuente Ferrari no es sino la consecuencia del escondido camino que debió de tomar esta arriesgada suerte hasta volver a ocultarse en el mismo nicho cultural de donde había salido: en la propia cultura del trabajo ganadero. En consecuencia, lo más probable es que los mozos de algún pueblo de España, sin que sepamos por el momento cual, aún la sigan practicando en sus fiestas patronales.

Así pues, es muy probable que, mozos navarros sigan practicando, en sus aldeas apartadas de las mareas de la historia, una suerte ancestral que tuvo, en el siglo XVIII, un momento público con *Martincho* que, por el diminutivo con el que era llamado, acusa su procedencia vasco-navarra. En efecto, durante mucho tiempo fue identificado con un tal Martín Barcáiztegui, de Oyarzun, que trabajaba en la ganadería tudelense de Ambrosio de Mendialdúa, otro compatriota. Sin embargo, investigaciones posteriores han preferido identificar al diestro *Martincho* con un torero llamado Martín Ebassun de Egea de los Caballeros (Zaragoza) el cual escribió, de sí mismo, que «no puedo hallar quien me diferencie en mis cosas ridículas del toreo» (Cossío, J. M., 1969: II, 789 y 791). En cualquier caso se trataba de un torero de la escuela navarro-aragonesa que, además, posiblemente fuera el primero en introducir cosas «ridículas» en el toreo, es decir, de introducir elementos cómicos en el ejercicio de la lidia anunciando lo que serían después las *charlotadas*.

Por otra parte, Juan Rodríguez, al que se refieren los versos citados por Fernández de Bobadilla de la *Métrica*

Descripción de Matos, era el padre de Joaquín, el famoso *Costillares*, y, por tanto, el antepasado fundador de un linaje de grandes toreros sevillanos. Su actividad profesional se desarrolló a lo largo de muchos años hasta el punto que, posiblemente, todavía, toreara en 1764. Sabemos que en 1734 lidió con tanto éxito en Aranjuez que hasta el propio Felipe V, contradiciendo su proverbial antaurinismo, en premio, le concedió una pensión de cien ducados. Fuera de su tierra le llamaban con el sobrenombre de *El Sevillano* (Cossío, J. M., 1969: III, 805).

La suerte de *volcar al toro*, con toda seguridad, proviene de un momento de la cultura del trabajo ganadero donde el vaquero no es una plaza montada. Del campo habrá pasado a las plazas practicándose más comúnmente en el norte, que en el sur donde los vaqueros no tenían que apearse de los caballos para derribar pues derribaban con la garrocha a caballo. Pero, mancornear un toro no era una faena singular de una región concreta sino un modo universal de tratar el ganado cuando era necesario derribarlo para marcarlo, curarlo, etc. Asimismo se hacía en el Mediterráneo arcaico y ese fue uno de los trabajos de Hércules como, también, fue una de las hazañas de Teseo (Romero de Solís, P. 1993: 65-112). El que la hubieran practicado los héroes míticos prueba que, para realizarla, se requería un valor destacado y una gran habilidad lo que permitía que se convirtiera en soporte de una competición local, en elemento esencial de un espectáculo popular. Pero cualquiera que sea su antiquísima genealogía sabemos que esta suerte, en la primera mitad del siglo XVIII, se realizaba en las plazas de Sevilla, Zaragoza y Pamplona, antes de ser inmortalizada por Goya en su *Tauromaquia*, por diestros oriundos de Andalucía, Aragón y Navarra. Su desaparición de las plazas aporta argu-

mentos suplementarios para afirmar que la invención de la corridas de toros moderna pasó, en general, por la supresión de muchas suertes populares que tenían su origen o fundamento en la cultura ancestral del trabajo ganadero.

V.— EPILOGO

Naturalmente los grabados de *La Tauromaquia* de Goya que hemos tenido aquí ocasión de comentar aunque no hayan sido todos los de *La Tauromaquia* de Goya y, por supuesto, no nos puedan dar un testimonio completo de todas las *suertes* que fueron expulsadas de las plazas de toros a lo largo del, aproximadamente, cuarto de siglo por el que se extiende el proceso selectivo/creativo en el que se inventa y codifica la corrida de toros moderna bajo la presión constante del criterio estético de los aficionados andaluces estimamos, sin embargo, que son bastantes para hacernos sospechar con suficiente fundamento que:

1º Un número indeterminado de *suertes* que provenían, en general, del mundo arcaico de las fiestas populares de toros, recorrieron efímeramente las plazas españolas para, de nuevo, volver a sepultarse en el mismo lugar de donde habían salido.

2º Estas *suertes* debieron desalojar las plazas de toros a consecuencia de la presión constante del criterio estético de los aficionados andaluces que, como hemos visto, se inclinaban por lo *natural*, haciendo, de la capa y la espada, los únicos instrumentos de combate.

Estas *suertes* olvidadas, perdidas, expresión de lo más arcaico de nuestra relación con los toros y, por tanto, parte esencial de nuestra identidad colectiva, repudiadas por la

ciudad, expulsadas por los aficionados, permanentemente perseguidas y hostigadas por las autoridades civiles y eclesiásticas, siguen conviviendo con nosotros en las *fiestas populares*, gracias a una obstinación que vá más allá de toda inteligencia, de toda lógica, pero que encuentra el venero de su obstinada supervivencia en el fondo mítico de la tauromaquia ibérica.

BIBLIOGRAFIA

Albendea, J. M.; Romero de Solís, P.; García-Baquero, A. y González Troyano, A. (1994): *Los Toros y su Mundo*, Madrid, edición preparada por Guillermo Blázquez, Privanza.

Carnicero, Antonio (1991) [1787-1790]: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros, dibujada y grabada por -----*, estudio preliminar de J. Carrete Parrondo, edición preparada por Guillermo Blázquez, Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid.

Carrete Parrondo, J. y Martínez-Novillo, A. (1989): *El Siglo de Oro de la Tauromaquia. Estampas Taurinas 1750-1868*, Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid.

Cossío, J. M. (1969): "Historia de la Preceptiva Taurina" en *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, t. II, Madrid, Espasa-Calpe.

Delgado (vulgo Hillo), J. (1992) [1804]: *Tauromaquia o Arte de Torear á caballo y á pie*, Madrid, Consejería de Cooperación de la Comunidad de Madrid, ed. facsimilar de la de Madrid de 1804 (La primera edición se hizo en Cádiz, en 1796. La edición contemporánea más cuidada se debe a la Editorial Turner, Madrid, 1979.

Díaz Arquer, G.: *Libros y Folletos de toros. Bibliografía taurina*, Madrid, P. Vindel, 1931.

Fernández de Bobadilla, G. (1994): "Sevilla y las fiestas reales de toros: la *Relación Métrica* de las fiestas de toros organizadas en obsequio de los reyes de las Dos Sicilias (Sevilla, 1738)" en *Revista de Estudios Taurinos*, Sevilla, nº. 1, págs. 141-177.

Fernández de Moratín, N. (1926) [1777]: "Carta histórica sobre el origen y progresos de la Fiestas de Toros en España" en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ed. Ribadeneyra, t. II, págs. 141-147.

Fernández Noseret, L. (1902): *La época primitiva del toreo. Curiosa colección de 13 láminas grabadas en el siglo XVIII por el célebre grabador ---, que representa las principales suertes de la lidia con alegórica portada*, Madrid.

Fournier, D. (1990): "Toros: Video y Tabernas" en *Taurología*, nº 3, 1990, págs. 31-36.

García-Baquero, A.; Romero de Solís, P.; y Vázquez Parladé, I. (1994) [1985]: *Sevilla y la Fiesta de Toros*, Sevilla, Ayuntamiento, 2ª ed.

García Rodero, C. (1993): *España. Fiestas y Ritos*, Barcelona, Lunweg.

Guillaume-Alonso, A. (1994): *La Tauromaquia y su génesis (Siglos XVI y XVII)/ Naissance de la corrida (XVIe. siècles)*, Bilbao, Laga.

Matos, J. P. de (1994) [1738]: *Métrica Descripción de las plausibles reales fiestas que... Sevilla ha celebrado en... 1738 en obsequio de las solemnes nupcias... de Don Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias, con doña María Amelia, princesa real de Polonia...*, Sevilla, Imprenta de Joseph A. de Hermosilla, mercader de libros en la calle Génova.

Pérez Sánchez, A. y Gállego, J. (1994): *Goya, grabador*, Catálogo de Exposición, Madrid, Fundación Juan March.

Romero de Solís, P. (1990): "Una Plaza con nombre propio. La Maestranza un símbolo de la ciudad" en *Architectural Digest*, IV, 30 (número monográfico dedicado a Sevilla).

Romero de Solís, P. (1992a): "Una demencia genial. En torno a los orígenes de la Plaza de Toros de Sevilla" en *Revista de Primavera del Exmo. Ayuntamiento de Sevilla*, abril.

Romero de Solís, P. (1992b): "Sevilla y la invención de las corridas de toros" en *Toros. 25 viejas postales 25*, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla.

Romero de Solís, P. (1993): "El toro y su matador en los mitos antiguos" en Albendea, J. M. y otros: *Los Toros y su Mundo*, Madrid, edición preparado por Guillermo Blázquez, Privanza.

Romero de Solís, P. (1994a): Ver García-Baquero, A. y Vázquez Parladé, I.

Romero de Solís, P. (1994b): "L'invention du *ruedo*. La plaza de toros de Séville et les ruines de Pompéi" en *Gradhiva. Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, Section d'Histoire de l'Ethnologie du Musée de l'Homme, París, nº 16.

Romero de Solís, P. (en prensa) (a): "Público de toros y opinión pública" en *Boletín de Loterías y Toros* (Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Córdoba).

Romero de Solís, P. (en prensa) (b): "Le mythe du taureau: la noblesse" en *La Tauromachie*, Paris, Les Editions du Felin/Sauramps.

Serrera Contreras, J. M. (1994): *El grabado de Goya en el contexto de la estampa occidental*, conferencia dictada en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 19-X-1994 (inédita).

Tapia Salcedo, G. (1980) [1643]: *Ejercicios de la Gineta*, grabados de María Eugenia de Beer, Madrid, Turner.

Vázquez Parladé, I. (1994a): Ver García-Baquero, A.; y Romero de Solís, P.

Witz, E. de (1993): *Combat de taureaux en Espagne*, traducción, comentario y notas de D. Ruíz Morales; edición preparada por Guillermo Blázquez, Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Comunidad de Madrid.

