

*EVOLUCION DE LAS FORMAS ARQUITECTONICAS DE
UNA PLAZA DE TOROS: PLAZA DE TOROS DE LA REAL
MAESTRANZA DE CABALLERIA DE SEVILLA*

Fátima Halcón Álvarez-Ossorio*
Fundación de Estudios Taurinos



evilla, no fue ajena a la tradición de las fiestas de toros que se realizaban, desde tiempos remotos, en cualquier lugar de la Península. La ciudad entera era copartícipe de estos festejos, que no necesitaban de lugar específico donde implantarse. La algarabía y el tumulto eran características de su celebración. La conexión entre estos festejos y las corridas de toros actuales nos llevará por un camino cuya travesía tratará de encontrar el espacio urbano y arquitectónico que se adecue a sus necesidades y represente el mágico ritual del sacrificio. La evolución de la propia fiesta de toros marcará las pautas a seguir en la búsqueda del lugar apropiado y plasmará su forma arquitectónica circular como la idónea para la lidia. Las fiestas de toros populares ocuparon ciudades enteras; el toreo caballeresco impuso la plaza cuadrilonga; con la llegada del toreo a pie y la *invención ilustrada* de la corrida dominó, finalmente, el

* Es doctora en Historia del Arte.

ruedo. El establecimiento del círculo estuvo vinculado a la aparición y el auge del estilo neoclásico a partir de la segunda mitad del setecientos.

Durante la Edad Media y tras la promulgación del *Código de las Siete Partidas*, las fiestas de toros dieron paso al toreo caballeresco. Lo que hasta entonces se había efectuado sin orden ni concierto, en lugares indeterminados y con la participación y el protagonismo de todo el pueblo comienza a segregarse de sus raíces populares y a reglamentarse teniendo como principal protagonista a la nobleza. A partir del siglo XIV, de cuyo tiempo datan las primeras crónicas *taurinas*, las fiestas de toros, protagonizadas y fomentadas por la nobleza local, se realizaban en las plazas públicas de la ciudad, acomodadas para el efecto.

Esta fase de la tauromaquia se verá conformada por una serie de elementos característicos en la que los caballeros medirán su fuerza con los toros para ejercitarse en el manejo de los caballos. De este adiestramiento resultó la necesidad de exhibir la maña y destreza del caballero en espectáculos ecuestres. Los espacios urbanos en los que tradicionalmente se desarrollaban se redujeron a los límites de las plazas mayores o de ciertos lugares, determinados y efímeros, preparados para realizar las funciones. No sólo la plaza de San Francisco, considerada como plaza mayor de la ciudad por sus proporciones y balconadas, sino otras como la de Regina Angelorum, junto al convento del mismo nombre, el Salvador, los sitios del Arenal, el Hospital de la Sangre, la Alameda, fueron escenarios y testigos de su espectacularidad. Estos espacios, cuadrados en su mayoría, pusie-

ron de manifiesto el riesgo que representaba los vértices de las plazas por la tendencia natural del toro a cobijarse y ampararse en ellos ante el peligro.

I.— LAS PLAZAS DE TOROS DE MADERA:

1.— LA PLAZA CUADRILONGA.

A partir del siglo XVII se realizaron las fiestas de toros habitualmente en el sitio del Arenal. Allí, la Maestranza de Caballería, levantó una plaza de madera cuadrilonga donde celebrar sus juegos y festejos (Ver *supra*, Fig. nº 8). La elección urbanística no fue casual. En primer lugar, nos encontramos con un espacio diáfano y de fácil acceso, cercano al río y a las dehesas donde pastaban los toros. Los madereros de la ciudad vivían y almacenaban allí, lo que favorecía y abarataba considerablemente la construcción. Su emplazamiento se situaba entre el derribo del convento del Pópulo y el monte del Baratillo. La trama urbana de esta zona sevillana estaba compuesta por una serie de edificios dispersos, aunque próximos entre sí, destacando el Hospital de la Caridad y el aludido convento del Pópulo, una de cuyas tapias servía de pared a la plaza, todo ello delimitado por las murallas. El conjunto se completaba por una serie de casas adosadas a las mismas, las aludidas viviendas de los trabajadores del gremio de la madera. Su levantamiento no significó que las funciones se efectuaran siempre en este recinto; en ocasiones se siguieron utilizando, anacrónicamente, las plazas públicas como una reminis-

encia del pasado y del significado alborotador de las fiestas de toros, aún sin resignarse a quedar encerradas dentro de un espacio urbano concreto.

Aunque existen datos que reflejan la existencia de esta plaza desde 1707, la primera descripción del edificio aparece en la Regla de la Real Maestranza de Caballería de 1731, donde se especifica su forma cuadrilonga y la necesidad de mantener simetría y proporción. La explicación pone de manifiesto las medidas irregulares de sus lados así como de su ubicación entramada dentro de un ámbito de casas adosadas a la plaza. El lado principal estaba destinado a los asientos de autoridades, situándose en el opuesto el balcón de diputados. En su perímetro se abrían tres puertas, la de Toriles, la del Encierro y la del Pópulo, siendo ésta la de acceso.

La configuración de esta plaza estaba directamente relacionada con la propia evolución de las fiestas de toros. En los comienzos del XVIII, todavía no está desarrollada la corrida tal como la conocemos hoy y las funciones organizadas por la Maestranza se vinculaban más a un espíritu caballeresco y medieval que a la reglamentación y el orden sistematizado a partir de la segunda mitad del siglo. La figura cuadrangular evoca un picadero para ejercicios ecuestres y no llegó a concretarse como la forma idónea para la lidia. Su tipología puede vincularse a aquellos lugares donde las plazas dependían de instituciones de nobleza —maestranzas de caballería o cofradías de nobles— o estaban directamente conectadas con órdenes militares. Todavía hoy podemos admirar algunos ejemplos, particularmente, en la zona fronteriza luso-española, dependiente de las

órdenes de Santiago y Alcántara y la no menos famosa plaza de toros de Las Virtudes (Ciudad Real) próxima a la sede de la Orden de Calatrava.

Sin embargo, este modelo cuadrangular fue el que se exportó a América cuyas primeras plazas de toros, exentas, datan de fechas como 1765 —plaza de toros de madera del Acho, en Lima— y la plaza de toros de cantería de la ciudad de México, edificada en 1769, siguiendo el proyecto de Ildefonso Iniesta Bejarano. La tradición de festejos taurinos americanos se documenta inmediatamente después de la conquista, celebrándose en las plazas mayores de las ciudades siguiendo el modelo español. A principios del siglo XVIII, influídos por las noticias llegadas de la metrópoli, se intenta cambiar la estructura de los espacios urbanos dedicados a estos menesteres hasta cristalizar en los lugares cerrados anteriormente expuestos. Se copia el espacio arquitectónico más parecido a la plaza mayor, el cuadrangular. La referencia para la construcción de estas dos plazas, dado el tráfico de artistas y pasajeros entre España y la colonia, fue la edificada por la Maestranza de Sevilla en 1707. No se llegará a la forma circular hasta finales del siglo XVIII en el caso de México, pues en Lima sigue utilizándose actualmente la plaza del Acho.

No quisiera terminar este preámbulo de la plaza cuadrilonga sin referirme al proyecto existente en el Archivo Municipal de Sevilla, realizado por Matías José de Figueroa en 1737, que no llegó a efectuarse. Matías J. de Figueroa proyecta un edificio neoclásico con arquerías en planta baja y ventanas en planta primera dejando para la arena un espacio totalmente rectangular, más parecido a un patio amplio que a

una plaza de toros (Ver *supra* Fig. nº 22). El edificio se inspira en los antiguos corrales de comedias, por lo que la funcionalidad del proyecto no parece la adecuada para espectáculos taurinos. Todavía en este momento, la tauromaquia no se ha concretado en la futura corrida y los edificios destinados para su uso están buscando la forma arquitectónica propia y evolucionando hasta encontrar el espacio circular y simétrico que aparecería en la segunda mitad del siglo.

2.— LA PLAZA REDONDA.

En 1733, tras la inspección de los maestros carpinteros Juan de Vera y Luis de Troya, que dictaminaron sobre el estado ruinoso que presentaban las maderas de la plaza cuadrangular, se procedió a desmontarla para levantar una nueva. Estos maestros recomendaron la forma circular considerándola más idónea para las fiestas. No fueron ajenos al cambio de configuración diversos factores. En primer lugar uno práctico: la peligrosidad de los vértices que servía de refugio al toro y el pueblo arremolinado circularmente en torno al espectáculo; en segundo lugar puede considerarse la difusión entre los artistas y artesanos de la época de las estampas con vistas de Sevilla donde aparecía la imagen del anfiteatro de Itálica, aislado de la ciudad romana y de forma circular. Comenzaba la popularidad del mundo clásico romano que durante todo el siglo XVIII alcanzaría una gran dimensión hasta cristalizar en la aparición del neoclasicismo.

El cambio de configuración de la plaza planteó la necesidad de un nuevo emplazamiento, escogiendo el monte

del Baratillo, en el Arenal, que se desmontó y allanó a expensas de la Maestranza. El proyecto lo dirigió Luis de Baena, maestro carpintero, trazando para el ruedo un círculo insertado en una construcción de figura ochavada. Los toriles fueron situados en la zona orientada hacia la Torre del Oro, junto a la puerta de entrada de los toros. El maestro diseñó un balcón principal dedicado al *Srmo. Infante*, que a la sazón era el



Fig. nº 31.— Anónimo: *Planta y perfil del anfiteatro romano de Itálica* (Sevilla), Siglo XVIII, S. H. M.

infante don Felipe, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, primer Hermano Mayor de la institución sevillana. El balcón fue ornamentado con molduras, frontis y balaustres torneados y seccionado en dos partes, una hacia el interior de la plaza y la otra hacia el río, dándole la categoría apropiada. Siguiendo las normas de la Maestranza, cuando alguno de los miembros

de la Familia Real no acudía a los toros, se colocaba en este balcón el retrato del Hermano Mayor, para presidir las fiestas, costumbre que se mantuvo hasta 1836. Además de este *Palco del Príncipe*, la plaza contaba con otros llamados de convite, destinados a la Maestranza, a las autoridades locales e invitados. A partir de 1749, se construyeron alrededor de esta efímera plaza circular una serie de casas y edificios que dieron como resultado la peculiar fisonomía que tiene el conjunto arquitectónico, insertado en la trama urbana. Años más tarde, determinaría su forma no exenta aunque el proyecto de la futura plaza de cantería fuese aislado. Este hecho constituye un caso atípico dentro de la tipología arquitectónica de las plazas de toros.

Los edificios construidos fueron las carnicerías para descuartizar y vender las reses, llevadas hasta entonces al matadero de San Bernardo, lo que encarecía la carne considerablemente, y las caballerizas. Las carnicerías se situaron en la parte correspondiente a la antigua calle del Ancora, hoy Antonia Díaz, mientras que las caballerizas se localizaron en el lado opuesto. Además, como se ha dicho, se edificaron una serie de viviendas radicadas, posiblemente, donde están hoy los toriles puesto que cuando se comenzó la obra de la plaza de cantería hubo que derribarlas en parte para utilizar sus muros en la estructura del edificio.

Antes de finalizar estos apartados concernientes a las efímeras plazas de toros de madera no quisiera dejar de constatar que sus dibujos se corresponden no sólo con la propia evolución del mundo de los toros, condicionante de la arquitectura destinados a la fiesta, sino también con los movimientos artísticos que se desarrollaron en Sevilla a lo largo

del siglo XVIII. Sevilla, ciudad barroca por excelencia, acogió con cierto escepticismo la corriente ilustrada y neoclásica que desde comienzos del siglo comenzaba a implantarse en España y si es verdad que esta corriente no se asentó hasta la segunda mitad del siglo, no es menos cierto que entre los artistas sevillanos circularon estampas de los monumentos clásicos romanos que sirvieron de base a los edificios que se construyeron. A esto habría que añadir la existencia de un plano del anfiteatro de Itálica (Fig. nº 31), plano anónimo del siglo XVIII, que se encuentra en el Archivo Municipal de Sevilla y que demuestra la curiosidad y el estudio que despertaron los temas clásicos en la ciudad. La idea del artista abrumado ante las ruinas del mundo clásico no fue ajena a los maestros sevillanos.

II.— LA PLAZA DE TOROS DE CAL Y CANTO.

1.— SIGLO XVIII.

En la segunda mitad del siglo XVIII asistimos a la invención de la corrida de toros moderna, prácticamente, tal como hoy la conocemos. La organización de la corrida de toros *ilustrada* fue el resultado de querer dotar a la fiesta de una unidad en la que se reflejase, de un lado, la movilidad de la algarabía y el tumulto popular y, de otro, una estructura donde el orden y la proporción adquiriese el rango protagonista. Este concepto exigirá un espacio concreto y perdurable para su desarrollo y condicionará recintos urbanos y arquitectónicos para este fin. Las plazas de toros del XVIII son el

reflejo de las arquitecturas del triunfo de la Razón de la ciudad sobre el Caos de la naturaleza, de forma que, a partir de este momento, la ocupación de las ciudades o pueblos con motivo de fiestas de toros tenderá a desaparecer en favor de un espacio urbano determinado, redondo, bello y simétrico, que significará la victoria del orden y el reglamento.

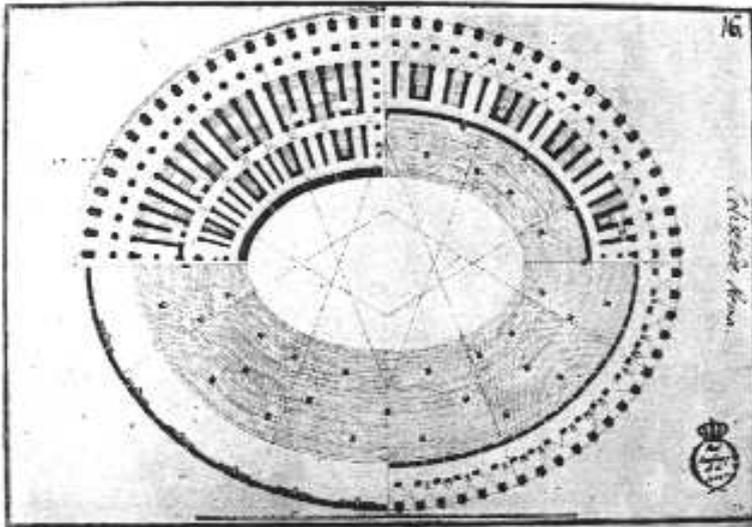


Fig. nº 32.— Silvestre Pérez: *Coliseo de Roma*, Roma, 1794, A. S. F.

A partir de 1720 se atisban las bases de un cambio de opinión arquitectónica y urbana con respecto al gusto barroco. Fray Pedro Martínez, maestro mayor de la Catedral de Burgos, escribió una serie de reglas de arquitectura reivindicando la categoría de ciencia para esta disciplina, que era necesaria aprender en el estudio de la geometría y la matemática y conocer a través de los tratados de Vitrubio,

Palladio o Serlio. Una de las premisas planteadas fue el estudio de las ruinas romanas. A partir de la segunda mitad del siglo, el incremento de este estudio trajo como consecuencia la elaboración de grandes catálogos sobre el historicismo clásico en los que se levantaron planos de los monumentos encontrados (Fig. nº 32). La circulación de planos de las ruinas de Roma o de otras ruinas españolas tales como el antes aludido anfiteatro de Itálica, Sagunto o Tarragona fue norma habitual entre los artistas. Además, el reciente descubrimiento de Pompeya y Herculano, ocurrido en 1748, trajo como consecuencia una nueva valoración de las ruinas, considerándolas la imagen de una posible arquitectura y no simplemente el objeto de un estudio.

Sevilla, a pesar de su fuerte arraigo barroco, no fue ajena a este movimiento neoclásico, máxime considerando el legado romano existente en Itálica. A mediados del siglo XVIII, la Maestranza haciendo un verdadero alarde de entusiasmo taurino y de esfuerzo económico para una entidad privada, acometió una obra de la envergadura de la plaza de toros encargándole el proyecto al que era maestro mayor de obras del Cabildo, Vicente de San Martín (Fig. nº 33). Este maestro planteó una plaza, circular perfecta, con manifiesta influencia del proyecto realizado por Juan Bautista Sachetti para la plaza de toros que en 1749 se levantó junto a la antigua puerta de Alcalá en Madrid. En ambos es evidente su proyección clásica respecto a planimetría y alzados.

Vicente de San Martín proyecta un edificio exento y circular, formado por un anillo con una paredilla que lo separa del ruedo, adornada por pilastras cajeadas rematadas con una bola. Seguidamente, se encuentran las filas de tendidos y

las gradas cubiertas por una galería de arcos, considerándose estas gradas como los asientos principales del edificio. Los ejes de la plaza están determinados por la entrada principal y la del encierro de los toros que dispondrá el balcón presidencial y los toriles. Cuatro puertas, simétricamente dispuestas con respecto a este eje, daban acceso a la plaza, y a su vez, dos escaleras simétricas en cada una de las entradas configuraban la totalidad del proyecto. Por el alzado insertado en el mismo, podemos apreciar la importancia concedida al balcón presidencial así como a la potente presencia de las arquerías sobre las gradas, lo que daba una idea de lo que iba a ser el resto de la plaza que no era diferente al interior del anfiteatro Flavio, al margen de su forma elíptica.

La dilatada historia de la construcción de la plaza de toros marcaría la pauta de su propia forma y de los cambios forzosamente implantados en el círculo perfecto que proyecta San Martín. De 1754 a 1766 se construyeron las tres primeras ochavas de la plaza —cada ochava constaba de cuatro arcos— interviniendo como arquitectos Francisco Sánchez Aragón y Pedro San Martín, padre de Vicente y director de las obras. La importancia de esta primera fase constructiva que incluía las dos fachadas, interior y exterior, y la decoración del Palco del Príncipe fue decisiva para la posterior marcha de las obras.

A partir de 1754 se construye la puerta exterior de la plaza compuesta por una gran portada, sobre la que descansa un modesto balcón, flanqueada por dos torres macizas cuya única ornamentación consiste en unos grandes óculos circulares dispuestos simétricamente en cada una. La austeridad decorativa de la portada exterior, *que miraba al campo*, nos

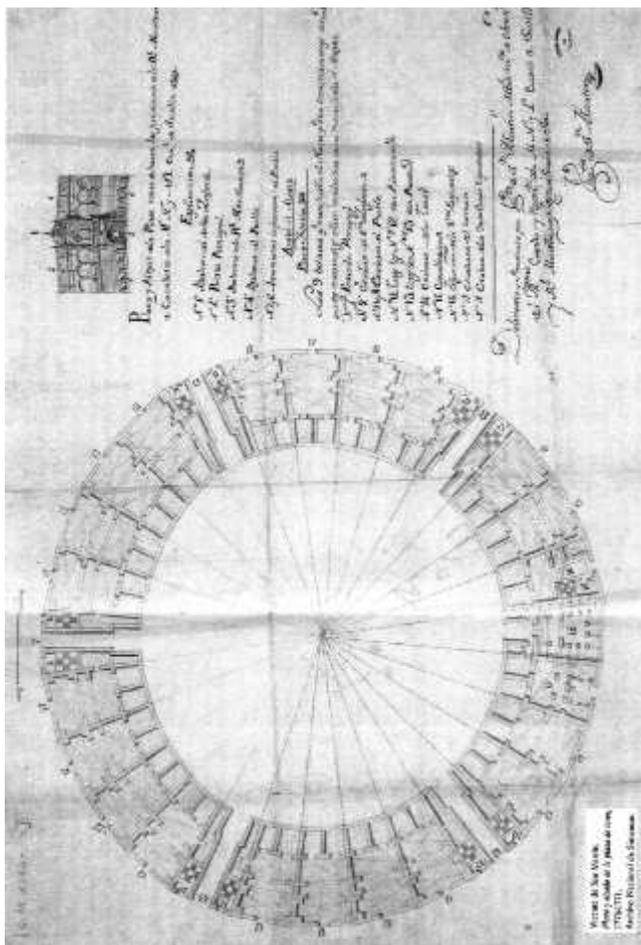


Fig. nº 33.— Vicente de San Martín: *Plano y alzado de la plaza de toros, 1776-1771*, Archivo Nacional de Simancas.

evoca las grandes edificaciones rurales existentes en las cercanías de la ciudad, carente de la ornamentación que requería un edificio de carácter festivo y público. El proyecto inicial de la fachada exterior incluía la construcción de una serie de casas que constituían el muro exterior al edificio, creando una monótona fachada circular similar a la ya existente en la plaza de toros de Valladolid. La directa intervención de Carlos III en la ejecución de la obra logró salvar la apariencia de la plaza, aligerándola con una galería de arcos y unas azoteas, adaptándola de esta manera a *la más sana arquitectura*. Nuestro rey ilustrado, buen conocedor de la arquitectura y ruinas romanas, impuso su criterio neoclásico dándole al edificio la ligera traza exterior que hoy tiene.

En contraste con la fachada exterior se construye, entre 1761 y 1765, el palco del Príncipe y la puerta que lo sustenta. Este conjunto arquitectónico se compone de un gran arco de triunfo de medio punto flanqueado por potentes columnas jónicas que descansan sobre pedestal y pilastra. Sobre las columnas se dispone cimacio y entablamento y en medio de éste un grupo escultórico con la dedicatoria al Infante de España, D. Felipe de Borbón, primer Hermano Mayor de la Maestranza. Sobre este arco triunfal descansa el palco del Príncipe constituido por un espacio cuadrado con cuatro arcos, dos que comunican con las localidades de la plaza, uno que da a la antesala de invitados y, por último, el que se aprecia desde el ruedo, festoneado y flanqueado por dos columnas corintias de fuste estriado dispuestas sobre un alto pedestal. Sobre estos arcos descansa una bóveda de media naranja de rica ornamentación interior y cubierta por azulejos vidriados azules y blancos (Fig. nº 34).

El palco está rematado por un simbólico grupo escultórico realizado por Cayetano de Acosta en 1765. Está formado por el escudo real situado entre las estatuas de dos hombres barbados, apoyados sobre sendos cántaros y soste-

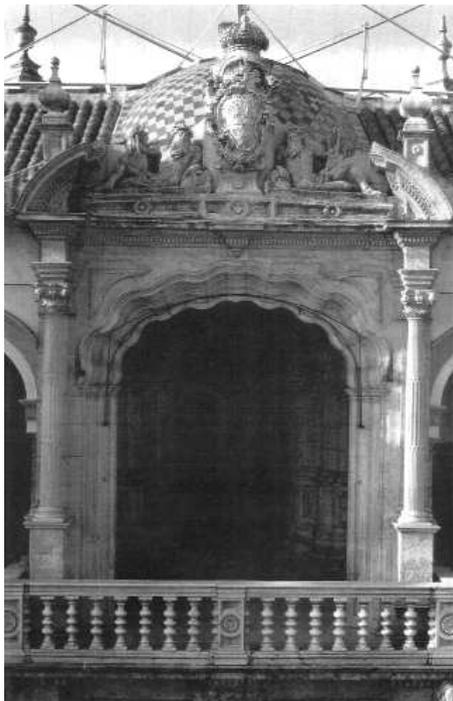


Fig. nº 34.— Acosta: *Palco del Principe*, Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 88).

niendo unos remos que se corresponden con dos alegorías de ríos, el Betis y el Eridanus —nombre griego del río Po—. Estos ríos se hermanaron en la plaza sevillana en homenaje al

primer Hermano Mayor de la Maestranza, duque de Parma, región italiana atrevesada por el Po. El palco, usado exclusivamente por el Rey o miembros de su familia, era el lugar de presidencia de la plaza, manteniendo este privilegio hasta el reinado de Fernando VII, al quitársele a la Maestranza la presidencia de las corridas.

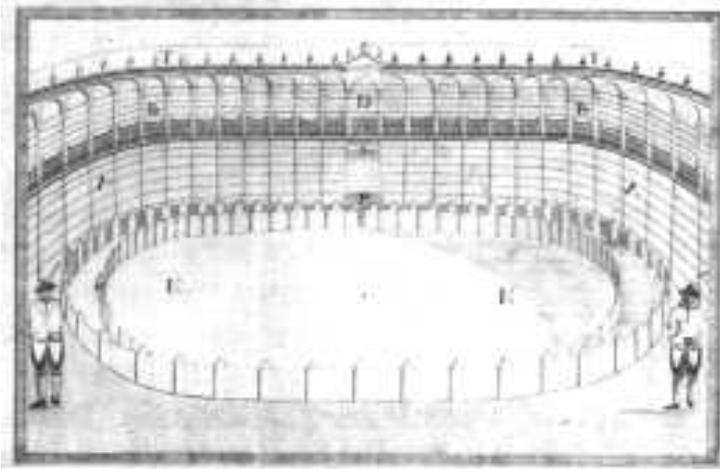


Fig. nº 35.— Gaspar de San Martín: *Alzado del balcón de los Diputados*, 1793.

La construcción de la plaza estuvo paralizada entre 1766 y 1784. En este año se añadieron siete ochavas a las seis existentes, lo que suponía que estaba edificada una cuarta parte de la totalidad del edificio mientras el resto continuaba siendo de madera. Además se habían edificado almacenes y distintas dependencias que se situaban debajo de los tendidos. En 1793, se hace cargo de la obra Gaspar San Martín, a

Gaspar San Martín diseña un modelo perfecto y simétrico con arquería y doble pórtico insertado dentro de una figura totalmente elíptica que nos evoca la configuración idealizada de lo que debía ser una plaza de toros. Hay que tener en cuenta que en los últimos años del setecientos, el neoclasicismo está implantado como nueva estética y el conocimiento de monumentos clásicos era habitual entre los artistas. El arquitecto en un intento de desafiar las reglas dada por su padre para la construcción del edificio, se atreve con esta nuevo diseño que, de haberse construido hubiera cambiado la fisonomía del resto de las plazas que se levantaron en España, dado que el ruedo sevillano marcó el modelo a seguir por el resto de los cosos españoles. La Corporación no se decidió por el cambio de forma de la plaza, posiblemente, por la propia configuración urbana de su entorno respetando el círculo como la figura ideal para el ruedo.

Respecto al otro plano realizado por Gaspar San Martín representa la planta de la plaza de toros (Fig. nº 36). Se trata, nuevamente, de un círculo perfecto, con una separación específica de los asientos de sol y de sombra condicionados por la orientación de la plaza y el eje solar. Dio como la medida deseable para el diámetro del ruedo 87 varas castellanas —aprox. 73 metros—. El eje solar unido al de la puerta principal toriles serán los modelos arquetípicos que sentarán las bases de los edificios construidos posteriormente para plazas de toros.

En 1799 se paraliza la obra por falta de recursos económicos y no se reanuda hasta las postrimerías del siglo XIX. Faltaba por construir un tercio del edificio y, como se ha expuesto, hasta 1793 la Maestranza estuvo dudando la forma ideal del ruedo. A nuestro entender la elección del círculo vino

determinada por la propia evolución de la fiesta de toros más que por una exigencia arquitectónica o estética de los artistas. Es decir, el Neoclasicismo, entendido como corriente artística, no pudo imponer la forma elíptica de los anfiteatros romanos, que era el modelo a copiar para estas construcciones, ante la forma circular que el pueblo y propia fiesta de toros requería cuando no tenía plazas donde celebrar la lidia. La sociedad y el pueblo fueron los artífices del ruedo imponiendo sus ideas y costumbres sobre las ideas artísticas del neoclasicismo. La corrida *ilustrada* dio paso a la forma circular, simétrica y perfecta que es el anillo, erigiendo de esta forma, un tipo de arquitectura netamente española y uno de los edificios más originales creados para espectáculos públicos.

2.— SIGLO XIX.

La Maestranza no pudo finalizar la obra de la plaza de toros hasta los últimos años de la centuria debido a la falta de recursos económicos y la convulsionada historia de España durante los primeros años del siglo. Desde mediados del ochocientos se construyeron casas y almacenes en el contorno del edificio lo que condicionaría, en buena parte, la forma irregular que resultó del ruedo. En 1876, se le encargó a Juan de Talavera de la Vega la dirección de la obra para cerrar el anillo. Los trabajos realizados consistieron en desmontar la parte de madera restante y levantar de cantería los tendidos, las gradas y la arquería. Se achicó el ruedo rebajando el terreno, construyendo en esa zona una segunda barrera donde se colocaron dos filas de sillones a lo largo de toda la circunferencia. Se

fabricó el balcón de diputados, compuesto por un arco enmarcado por dobles columnas y cimacio corrido. Sobre la cornisa se colocó el escudo de la Maestranza realizado por el escultor italiano Augusto Franzzi (Fig. nº 37). En la fachada exterior se abrieron puertas y ventanas además de dotar a la plaza de todas las dependencias propias de un edificio público.

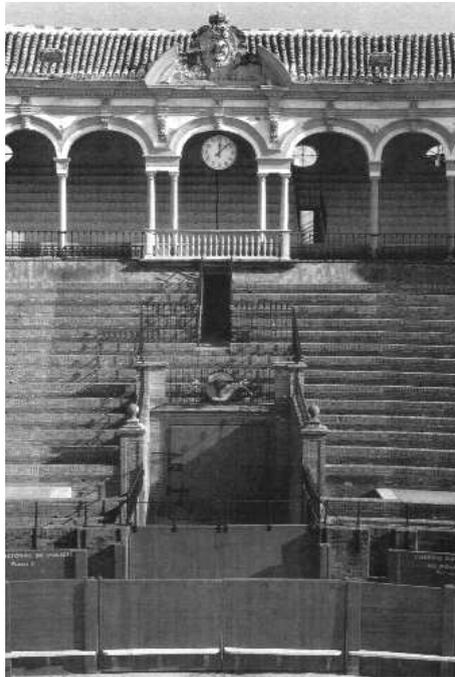


Fig. nº 37.— Balcón de la Diputación y puerta de chiqueros, Plaza de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 173).

Juan de Talavera respetó el proyecto de Vicente San Martín sin cambiar sus directrices; la edificación siguió

guardando la verticalidad marcada desde el siglo anterior, la cual no se alteró hasta la reforma de principios del siglo XX. La plaza resultó un polígono irregular de treinta lados, con doble piso compuesto por los tendidos y las gradas cubiertas, siendo éstas las localidades preferentes. El total de localidades ascendía 11.981. Este conjunto arquitectónico de casas y plaza yuxtapuestas no comportó una disminución de la belleza del edificio que acomodó su forma a la que le imponía las construcciones que la circundaban. Así pues, la plaza de toros quedó dentro de la trama urbana de la ciudad con una única fachada dando a la gran avenida abierta por esos años al río Guadalquivir, fachada concebida como la de un edificio público con su galería de arcos y azoteas y su potente puerta principal, constituyendo un ejemplo atípico de plaza de toros no exenta, tal como se había proyectado en el siglo XVIII.

3.— LAS GRANDES REFORMAS DEL SIGLO XX.

La preocupación de la Maestranza durante el primer cuarto del siglo XX fue el aumento de la capacidad del edificio por el incremento de aficionados a los toros y por la competencia que le supuso la construcción en Sevilla de una nueva plaza de toros: la Monumental. El auge de las corridas de toros en esta época estuvo caracterizada por la rivalidad entre dos importantes figuras del toreo *Joselito el Gallo* y *Juan Belmonte*, lo que produjo una cantidad inusitada de aficionados que fueron capaces de llenar las dos plazas que funcionaron conjuntamente durante las temporadas de 1918, 1919 y 1920.

En 1912, se encargó un proyecto al arquitecto J. Sáez y López para incrementar las localidades de la plaza. J. Sáez y López planificó la reducción del anillo para aprovechar esa zona colocando nuevas filas de barrera y modificó las gradas aumentándolas en cuatro filas. La Maestranza sólo efectuó la reducción del círculo lo que permitió agrandar con tres filas de barrera el aforo de la plaza. Dos años más tarde, Aníbal González presentó otra reforma de la plaza que incluía la ampliación y mejora de las gradas altas, el levantamiento de otro piso así como la renovación total de los tendidos bajos.

Del proyecto de Aníbal González se realizó la ampliación de los tendidos bajos que redujeron y suavizaron la pendiente inicial, dándole una curva ligeramente concava a la sección del tendido, para mejorar la visibilidad del edificio. Los tendidos de sol se aumentaron hasta catorce filas y los de sombra a doce. Se construyeron los pasillos para facilitar el acce-



Fig. nº 38.— Vista parcial de la plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 105).

so. Se construyeron los pasillos para facilitar el acce-

so del público y una fila de sillones de tendido. Esta reforma supuso el cambio social y estético de la plaza de toros desvinculándose del proyecto inicial del siglo XVIII. En aquel siglo, los asientos considerados preferentes se encontraban debajo de las arquerías mientras que las *andamiadas*, hoy tendidos, se estimaban de menor categoría, esta apreciación se invirtió tras las obras. En la actualidad, los tendidos son asientos mejores que las gradas. Desde el punto de vista estético, el arquitecto dotó al edificio de una horizontalidad de la que carecía y utilizó su material preferido: el ladrillo, de amplia tradición en la arquitectura local, sustituyendo a la piedra. Quizás convenga aclarar que, de esta forma, la similitud con los anfiteatros romanos desapareció por completo levantándose un edificio más moderno y funcional y no por ello carente de belleza (Fig. nº 38).

A partir de este momento hubo varios proyectos de reforma de la plaza siempre bajo el pretexto de aumentar el aforo aunque no todos llegaron a plasmarse en la realidad. En 1946, Aurelio Gómez Millán, arquitecto de la corporación, adaptó la plaza al Reglamento Taurino de 1937, reformando los corrales y la sala de arrastre de los toros y solucionando su acceso por las calles Adriano y Circo. Dos años más tarde, se contempló de nuevo la posibilidad de ampliar el aforo hasta alcanzar una capacidad para veinte mil personas. Se le encargó el proyecto a Rodrigo Medina quién planeó rebajar un metro el suelo del ruedo para agregar cuatro filas de barrera. Además, se le añadía un piso para incrementar el número de gradas. La Maestranza lo desestimó aunque siguió barajando la posibilidad de agrandar la plaza por la creciente demanda de localidades.

La Maestranza se planteó de nuevo en 1951 la ampliación de la plaza encargando dos proyectos: uno a Alberto Balbontín y otro a Secundino Zuazo. Se consultó a la Academia de Bellas Artes que dictaminó sobre ambos, rechazándolos al juzgar que, un monumento tan ligado a la historia de Sevilla y de tanto interés histórico-artístico, debía conser-

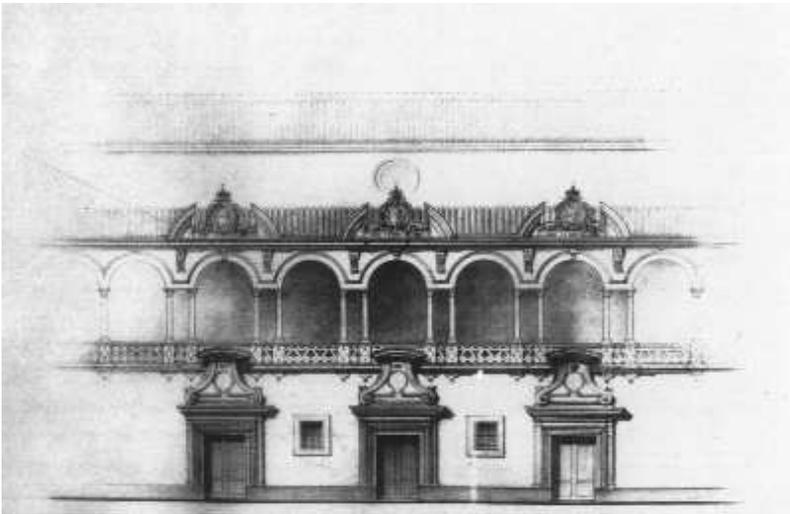


Fig. nº 39.— A. Balbortín y A. Delgado: *Proyecto de reforma de la fachada exterior de la plaza*, 1952, Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 199).

vase *tal como estaba*. Las reformas que presentaron abarcaban tanto el interior como el exterior del edificio; la Corporación se inclinó por el proyecto de Balbontín al considerarlo más respetuoso con la estética de la plaza.

Balbontín aportó cuatro soluciones: el aumento del tendido por la reducción del ruedo; el aumento del tendido por

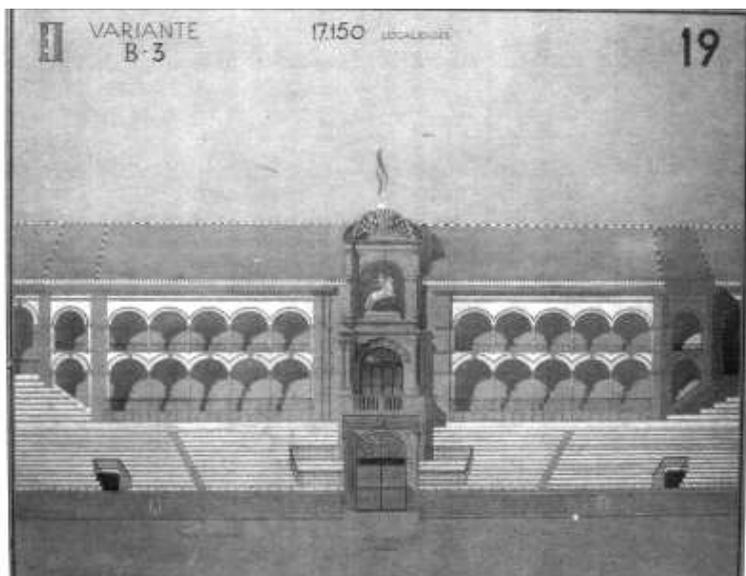


Fig. nº 40.— S. Zuazo: *Proyecto de reforma de la plaza y del palco del Príncipe*, 1952, Casa de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 198).

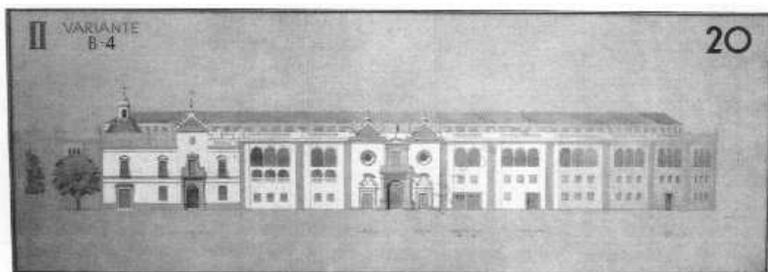


Fig. nº 41.— S. Zuazo: *Proyecto de reforma de la fachada exterior de la plaza*, 1952, Casa de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Apud: Halcón, 1990: 201)

desplazamiento de las gradas hacia atrás; el aumento de la grada por un segundo piso, y, como última solución, el aumento de la grada sustituyendo el tejado por una andanada. Entre las cuatro propuestas, se estimó la segunda como la más adecuada para la ampliación, no contemplándose las otras. Consistía en desplazar la grada, sumando su espacio actual al del tendido y formando el nuevo anillo cubierto en la zona inmediatamente posterior. El inconveniente estribó en las consecuencias de esta reforma para el aspecto externo del edificio pues con el desplazamiento de las gradas se suprimían las azoteas llevando la galería de arcos hasta la línea de fachada. Balbontín propuso otra solución para no modificar el exterior: desplazamiento de la arquería hasta el muro de las gradas construyendo aquel en la línea media de las azoteas, lo que no afectaba en demasía a la fachada (Fig. nº 39).

Secundino Zuazo realizó dos proyectos de ampliación. El primero consistía en bajar el nivel del ruedo disminuyendo su diámetro y ampliando y elevando los tendidos para que la proporción no variase. El segundo proyecto planteaba respetar el ruedo y elevar el cono interior dotando al edificio de barrera, contrabarrera, tendidos bajo y alto, grada y andanada, es decir convertirla en una gran plaza de toros moderna y funcional (Fig. nº 40). Esta solución cambiaba la fisonomía del edificio al variar los volúmenes y modificar las alturas. Con respecto al exterior, la elevación de las gradas obligaba a cubrir de tejados las azoteas en toda su extensión llevando la línea de fachada hasta la casa de la Corporación, transformando la ligereza de volúmenes exteriores en un edificio de mayor potencia y robustez (Fig. nº 41).

La Maestranza no volvió a plantearse nuevas ampliaciones hasta el año 1991 que, con motivo de la Exposición Universal del año siguiente, se estimó la conveniencia de agrandar la plaza ante la perspectiva de un aumento importante de la demanda de localidades. El proyecto que se intentó realizar consistía en rebajar el ruedo para disminuir el diámetro del anillo y conseguir cuatro filas más de plazas llamadas de *barrera*, las cuales, al tratarse de las localidades más caras de la plaza, permitiría financiar con más holgura las obras. Sin embargo, un amplio sector de la ciudad no aprobó el proyecto de ampliación por lo que nunca llegó a realizarse. Más tarde, se pudo comprobar que la Expo 92 no generó la demanda de corridas de toros que en un principio se había estimado. La Corporación sigue una política de mantenimiento de la plaza de toros invirtiendo en su mejora una parte importante de sus ingresos. En este sentido es de alabar que una entidad privada dedique su dinero, tiempo y esmero en conservar en un estado inmejorable uno de los edificios más emblemáticos y bellos de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1995): *La plaza de toros de la Real Maestranza. Símbolo de la afición sevillana*, Sevilla,

Angulo Iñiguez, D. (1933): *Plano de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existente en el Archivo de Indias*, Sevilla.

Amerlink de Corsi, M^a Concepción (1989): “Arquitectos y plazas de toros en Nueva España” en *Jahrbuch für Geschichte*.

Annuncio, J. C. y Meer, A. (1979): *El edificio octogonal de la manzana 635 de Valladolid*, Valladolid.

Assunto, Rosario (1971): *Los teóricos del Neoclasicismo*, Madrid.

Bonet Correa, A. (1981): “Arquitectura de las plazas de toros de Madrid” en *Las Ventas 50 años de corridas*, Madrid.

Cervera Vera, L. (1990): *Plazas Mayores de España*, Tomo I, Madrid.

Cossío, J. M^a: (1988): *Los Toros*, Tomo II. Madrid.

Francastel, P. (1982): *La estética de las Luces*, Madrid.

García Baquero, A.; Romero de Solís, P. y Vázquez Parladé, I. [1980] (1994): *Sevilla y la fiesta de toros*, Sevilla.

Gestoso y Perez, J. (1910): *Curiosidades antiguas sevillanas*, Sevilla.

Halcón, F. (1983): *El patrimonio artístico de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Escultura y Pintura*, Sevilla.

_____ (1990): *La plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla*, Madrid.

Kubler, G. (1957): *Arquitectura Española del Siglo XVIII. Ars Hispaniae Tomo XV*, Madrid.

León y Manjón, P. (1907): *Historial de Fiestas y Donativos*, Madrid.

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

López Izquierdo, F. (1992): *Plazas Mayores y de toros*, Madrid.

Narbona González, F y Vega, E. (1991): *La Maestranza y Sevilla 1670-1992*, Madrid.

Ordenanzas de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (1731): Sevilla.

Ponz, A. (1988): *Viaje por España*, Madrid.

Ríos, D. (1988): *Memoria arqueológica descriptiva del Anfiteatro de Itálica*, Sevilla.

Rojas de Solís, M. A. (1973): *Sobre arte y arquitectura sevillanos*, Sevilla.

Rojas de Solís, R. (marqués de Tablantes) (1917): *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla 1730-1835*, Sevilla.

Romero de Solís, P. (1994): "L'invention du «ruedo». La plaza de toros de Sevilla et les ruines de Pompèi" en *Gradhiva. Revue d'Historie et d'Archives de l'Antropologie de Musée de l'Homme*, París, nº 16.

Sambricio, C. (1986): *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid.

Solís, A. (1992): *Anales de la Real Plaza de Toros de Sevilla 1836-1934*, Sevilla.

