

*ESCENAS TAURINAS EN EL CLAUSTRO DEL  
MONASTERIO DE SANTO DOMINGO DE SILOS*

Javier Monclova González  
Licenciado en Historia del Arte



abemos –de hecho– que el tiempo no se detiene y su devenir constante nos traspasa para ir marcando, con su huella, el paso de nuestras vidas. Sin embargo, algo muy distinto sucede en nuestra apreciación de la realidad cuando en una nueva estancia en el Monasterio de Santo Domingo de Silos paseamos en silencio por las galerías de su claustro románico. La impresión de un tiempo detenido, incapaz de avanzar, se hace patente llegando incluso a ilusionarnos con una visión inmóvil de eternidad. Pero, como también sabemos, la vida continúa y así, la ilusión de visitante contrasta con la realidad del quehacer diario de la comunidad de monjes benedictinos, en silencio, oración y trabajo, que ofrecen sus esfuerzos de hombre bajo las sabias palabras de San Benito de «no anteponer nada al Amor de Cristo»<sup>1</sup>. Este claustro conserva una enorme riqueza, es en sí mismo un tesoro, un pequeño reducto de paz y de callada armonía que esconde para nuestro gozo innumerables sorpre-

---

<sup>1</sup> Regla de San Benito. Capítulo 4, 21.

sas que, difícilmente y en tan pocas líneas, somos capaces de esbozar para reflejar toda su grandeza.

La construcción de este precioso claustro, auténtico corazón de la abadía, comenzó durante la segunda mitad del siglo XI por iniciativa del propio Domingo de Silos (1000-1073), cuya vida dedicada en plenitud al servicio de Dios y de los hombres le proporcionaría las tres coronas de santidad que adornan su escudo, para ser concluido tras un largo y proceloso camino alrededor del año 1200 (Vivancos, 1995). A San Domingo, abad perpetuo del monasterio, se le considera además el restaurador monástico de dicho cenobio, cuya antigüedad se remonta a fines del siglo IX o principios de la siguiente centuria. La iniciativa constructiva de San Domingo no quedó frenada únicamente en el claustro, sino que alcanzó también a la primitiva iglesia románica. Por desgracia ésta no tuvo la suerte del primero y fue destruida, casi en su totalidad, en el siglo XVIII para levantar la que actualmente podemos contemplar.

Volviendo al interior del claustro, obra singular sin duda, encontramos un auténtico evangelio representado en ocho relieves escultóricos que decoran los pilares del mismo: *Ascensión, Pentecostés, Entierro y Resurrección de Cristo, Descendimiento, Emaús, Duda de Santo Tomás, Anunciación y Árbol de Jesé*. Todo ello convierte a este lugar en un espacio pleno de contenido catequético cristiano, además de suponer una de las cimas del arte románico español y europeo. Podemos hablar de una simbiosis perfecta entre Fe y Arte que encuentra su complemento ideal en los sesenta y cuatro capiteles dobles de la galería inferior, cuya variedad técnica y simbólica ofrece, a pesar de los estudios, una multiplicidad de puntos de vista para su conocimiento y com-

prensión todavía no aclarados (Pérez de Urbel, 1975). Por si fuera poco, la galería superior –caso excepcional dentro del románico– se eleva como remate perfecto, proporcionando un acabado único a toda la obra. Para el final hemos dejado al ciprés, dueño del pedazo de cielo que engloba el claustro, vigilante sin tregua durante más de un siglo y capaz de hacer brotar del corazón humano palabras vivas de poeta eterno: «Enhiesto surtidor de sombra y sueño...».

A pesar de todo lo dicho, esencia mínima en tan pocas palabras, queda algo más a que prestar atención y que supone el motivo principal y concreto de nuestro trabajo: el alfarje mudéjar, donde podemos observar, dentro de una variada temática, una de las más antiguas e interesantes representaciones taurinas del arte español. Debemos indicar, con sorpresa, que dichas escenas no han sido objeto de un estudio en profundidad, y tan sólo hemos encontrado pequeñas alusiones recogidas por los tratadistas de la historia del arte e, igualmente, por los propios historiadores de la lidia. Creemos que este trabajo puede ser relevante por dar a conocer un documento excepcional sobre los rudimentos de la lidia, en general, y de la suerte de alancear toros en particular. Por otra parte, el Arte, a través de una muy importante manifestación pictórica, se convierte en una fuente primordial y nos ofrece un testimonio de primera mano para conocer, un poco más, el fascinante mundo de la tauromaquia.

## I.– EL ALFARJE

La palabra “alfarje” deriva del término árabe “alfars”, que significa arquitrabe. Cuando hablamos de

alfarje nos estamos refiriendo a una techumbre plana formada por vigas maestras colocadas en un sentido horizontal, es decir, paralelas al suelo en una misma dirección y que descansan sobre los estribos. Por las cuatro galerías del claustro discurren los grandes travesaños, en madera de pino, unidos entre sí por viguetas que forman espacios rectangulares de madera decoradas, en el centro, con una rosa de cinco pétalos grabada en hueco (Pérez de Urbel, 1975: 191). Este alfarje que soporta las galerías del claustro alto es antiguo sólo en parte, ya que únicamente conserva la galería oeste y parte de la norte y sur, restaurándose las demás partes en épocas posteriores. Todas las vigas se hallan decoradas con escenas enmarcadas en espacios más o menos triangulares que se entrecruzan por las bases. La ornamentación afecta a las dos caras de las vigas en las que se sitúa un número variable de escenas, siete u ocho, con predominio de la última cifra pero sin norma fija. Excepcionalmente existe una viga con sólo seis escenas. En los espacios intervigas se conserva un revestimiento de madera adosado al muro con idéntica decoración que las vigas. Y suele albergar entre una y cinco escenas.

Este alfarje de Silos constituye la obra de carpintería decorada más importante de la escuela mudéjar burgalesa ((Borras Gualis, 1990: 168-9; Lavado Paradinas, 1982: 23-38 y 189-202). Pedro Lavado Paradinas ha sistematizado su estudio y sitúa a Silos como cabeza representativa de otras obras como las del monasterio de Vileña, del palacio de Curiel de los Ajos, y del coro de San Millán de los Balbases, con enormes similitudes estilísticas. A los que hay que añadir, durante la segunda mitad del siglo XV, las variantes de Castrojeriz y Santoyo. Fray Justo Pérez de Urbel sitúa su

realización a fines del siglo XIV, después de 1384, año en que la abadía fue objeto de un incendio.

Antes de pintar las escenas, la madera era preparada mediante una fina imprimación de yeso y posible cola animal, y se pintaba en el suelo, antes de colocarla en la techumbre (Lavado Paradinas, 1982: 192). El dibujo se realiza al encausto, quemando las líneas sobre la madera, y los colores, tras su aplicación, eran protegidos con capas de cera que evitan su desgaste. Los colores más utilizados son el rojo, verde, amarillo, azul, cárdeno y carmín.

Estilísticamente, las pinturas de este alfarje se engloban dentro del gótico lineal tardío (Blanca Piquero, 1989: 38), caracterizada por el predominio de la línea y el colorido brillante sobre un fondo monocromo, configurándose como una pintura plana debido a su escaso nivel de profundidad. Sin embargo, ofrece aportaciones novedosas en el sentido narrativo con la inclusión de escenas cotidianas de marcado acento expresivo. Se aprecia una notable preocupación por el dibujo con un trazo rápido pero seguro, mediante el cual, se consigue un fuerte realismo no exento de cierta gracia y movimiento de las figuras. Todo esto sirve para presentarnos un amplio catálogo de poses y expresiones humanas.

Las escenas responden a las formas de vida de la época, con un acento naturalista, apegadas a la vida cotidiana y lejanas a cualquier tipo de representación de la vida monástica. Encontramos representaciones referidas al amor, la caza, la guerra, la música, satíricas y, también, religiosas. Esta temática decorativa que incluye tanto iconografía cristiana como profana llama poderosamente la atención. Para hallar una

explicación al respecto se ha recurrido a la influencia que la literatura del momento, especialmente el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, pudo ejercer sobre las artes plásticas como hechos paralelos capaces de justificar la existencia de escenas profanas en el claustro de un monasterio. De todas las escenas referidas debemos destacar las que nos interesan, relativas al enfrentamiento entre el hombre y el toro y que estudiaremos como representaciones taurinas.

## II.— LAS ESCENAS TAURINAS DE SILOS

El mundo del toro ha estado, y está, muy presente en el campo de las artes plásticas si bien no todas las representaciones en las que el hombre y animal aparecen de alguna manera unidos pueden ser consideradas como escenas taurinas (Cossío, 1989: II, 935-939; y Claramunt, 1989). Dejando a un lado las obras de época prehistórica y antigua, que no son propiamente relativas a la tauromaquia pero que sí constituyen un sustrato arraigado con fuerza en la cultura del país, debemos detenernos en el mundo medieval. Son de este período las primeras escenas que muestran los rudimentos de la lidia, todavía nada sistemática pero sí suficientemente difundida por todos los estratos sociales del momento. Aunque no es el objeto de nuestro trabajo, podemos citar las iluminaciones de Beato de Liébana (copia de Facundo) en las que un ángel se enfrenta al Mal, encarnado en un toro, con una lanza (Stierlin, 1983: 140). Después tenemos las imágenes que ilustran la cantiga XCIV de Alfonso X, conservada en el código de El Escorial, y que narran un milagro

mariano durante una corrida de toros celebrada en Plasencia (Cossío, 1989: II, 225). Avanzando en el tiempo y también recogidas en códices, recordamos las escenas que decoran los cantorales de Guadalupe, del siglo XVI, como una muestra más de lo que comentamos (Cordero Barroso, 1997, 745-746: 43-46). En medio de los dos últimos ejemplos, hablando en sentido cronológico, se encuentran las representaciones del claustro de Silos.

Estas escenas, un total de veintidós, se reparten por las galerías norte (siete escenas), sur (cinco) y oeste (diez). Todas ellas están relacionadas entre sí de dos en dos o de tres en tres, excepto dos únicas representaciones en las que el toro aparece en solitario. En todas podemos señalar una serie de características comunes. El toro siempre está coloreado en un tono rojizo, monocromo, con un dibujo anatomizado de su cuerpo y armado con una cornamenta generalmente muy levantada, aunque no siempre astifina. Los pitones suelen estar pintados en blanco o en negro de manera indistinta. En cuanto a su actitud, aparece quieto o embistiendo y también herido. La lucha por la supervivencia le enfrenta tanto al hombre a pie como a los caballeros alanceadores. Por su parte, el hombre, cuando marcha a pie, va armado con una lanza, y, una sola vez, se ayuda con un capote. Se representa vestido con calzas y jubón ajustado o de mangas anchas y decorado con botonaduras. Los caballeros, siempre sobre corcel blanco y armados con lanzas, atacan al toro bien en solitario o por colleras. Finalmente, todas las figuras se sitúan sobre un paisaje que se repite formado por arbustos e hierbas que caracterizan a todas las composiciones. La inclusión del paisaje en las escenas, aparte de ser un recurso propia-

mente compositivo, nos da cuenta del lugar donde se desarrollaban estos actos de alancear toros, caso de eriales, ejidos o prados situados en las afueras de las ciudades.

Antes de pasar a la descripción de las escenas debemos dejar claras algunas cuestiones. La primera se refiere al marcado protagonismo de la nobleza en estas actividades, desplazando a otras clases sociales de los menesteres de la lidia. Esta situación venía impulsada por la propia legislación, caso del *Código de las Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, en el que se prohibía lidiar toros por dinero. Esto da pie a que únicamente los caballeros de linaje pudieran realizar la lidia de los toros. Situación que, por otra parte, no impedía la existencia de festejos taurinos caracterizados por la masiva participación popular (Moya, 1995: 211-212). En este sentido, los ropajes que observamos en las pinturas refuerzan la idea de que el mundo cortesano, nobiliario, monopoliza y lleva la voz cantante en la escenificación de la lucha con el toro. Los alanceadores no parecen, en ningún caso, plebeyos y demuestran, con su aire digno y experto, una arrogancia natural propia de su privilegiada condición social. Esto significa que personajes pertenecientes a las clases privilegiadas sustituyeran a los llamados *matadores*, que no eran sino plebeyos contratados para dicha labor y de los que encontramos varios ejemplos de sus actuaciones, sobre todo en el norte peninsular. De todas formas, nos parece lícito utilizar dicho término para nuestro trabajo, puesto que no cambia la función sino simplemente los protagonistas. Este proceso se produce a finales del siglo XIII, en plena fase expansiva de la Reconquista cristiana (Mena Cabezas, 1998, 8: 160-161). La segunda cuestión, hace hincapié en la propia suerte de alancear los toros como la más



común entre los siglos XIV y XVI, por lo que nuestras pinturas taurinas se ajustarían al sentido de espejo social ofreciendo la doble versión, a pie y a caballo, de este tipo de lidia. Ejemplos primitivos, sin duda, puesto que dicha suerte tiene su periodo de esplendor en el siglo XV. A partir de ese momento, la suerte de alancear el toro a caballo se impone, debido a la influencia de las normas cortesanas, sobre la suerte de alancear a pie que poco a poco va quedando relegada a un segundo plano (Romero de Solís, 1981: 386). Dicho lo siguiente, pasamos a comentar las escenas diferenciando cinco motivos o secuencias.

#### 1.— MATATOROS Y RESES SILVESTRES

El primer tipo de representaciones taurinas son aquellas que plasman la lucha del hombre a pie contra el animal. Existen un total de doce escenas (seis toros y seis lanceros enfrentados) repartidas equitativamente en las galerías norte y sur.

En la galería norte encontramos a un primer *matatoros* a pie, armado con venablo y acompaña a su vestimenta un capote color verde, que lleva sobre el brazo izquierdo, que avanza sobre el paisaje típico y se enfrenta cara a cara con un toro perfectamente anatomizado (Figs. n.º 3 y 4). El segundo mozo va en esta ocasión armado con una lanza corta que dirige con la mano izquierda. Se diferencia también del primero en lo relativo a los ropajes, ya que, este último, viste un jubón ajustado de mangas anchas. Frente a él, un toro en actitud de embestida, cuyas patas delanteras levantadas presagian un feroz encuentro entre ambos (Figs. n.º 5 y 6). La tercera esce-



Fig. n.º 3.– *Matatoros*, armado con venablo y vestido con un capote de color verde, avanza sobre el paisaje y se enfrenta cara a cara con el toro de la figura siguiente (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos ).

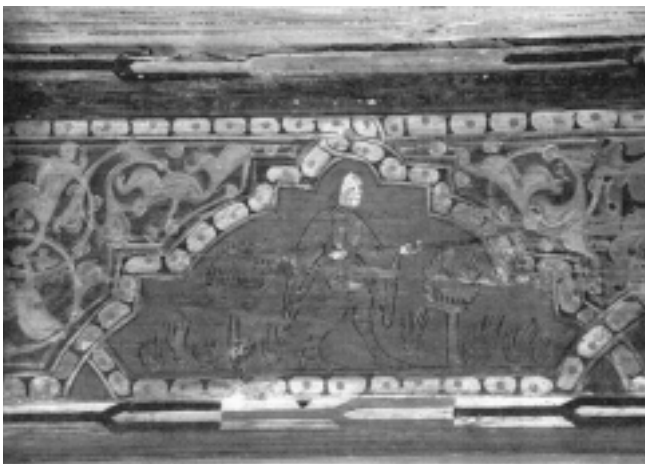


Fig. n.º 5.– El segundo mozo, armado con una lanza corta que dirige con la mano izquierda enfrentándose al toro de la figura siguiente (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).



Fig. n.º 4.– Toro perfectamente anatomizado, enfrentándose al mozo de la figura anterior (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).



Fig. n.º 6.– Toro alzado embiste, frente al mozo de la figura anterior (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

na de esta galería nos muestra al «matador», quien, armado con su lanza, persigue al toro atacándolo por la espalda.

En la galería oeste señalamos otras tres escenas dobles. En la primera el joven alanceador (Fig. n.º 7) está representado en el momento concreto de lanzar su arma hacia el toro que, mientras tanto, permanece quieto sobre el paisaje. La



Fig. n.º 7.– *Matatoros* o alanceador (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

segunda es difícil de comentar en lo referente al hombre, al hallarse muy estropeada y, por su parte, el toro no muestra variante alguna con los modelos citados. Por último, en la tercera, vemos al lidiador expectante aguardando la ocasión más propicia para hacer uso de su lanza. En su rostro se reflejan

los momentos de tensión previos al enfrentamiento con el toro que, sin duda, se ha percatado de la amenaza que significa la presencia del hombre armado (Fig. n.º 8).

Este motivo concreto de alancear toros a pie y en solitario tiene uno de sus antecedentes en el mundo romano, donde los llamados *venatores* se enfrentaban a los toros únicamente



Fig. n.º 8.- Otra representación de *matatoros* o alanceador (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

armados con una lanza o jabalina (Sáez, 1998, 8: 62). Sin embargo, las escenas de Silos, suponen el punto de inicio de otras muchas representaciones que el mundo del arte nos muestra en diversos ejemplos repartidos por toda la geografía nacional. Podemos citar los situados en capiteles de

la catedral de Pamplona o en la sillería de coro de la catedral de Plasencia, ambas del siglo XV, y los ya citados cantorales del monasterio de Guadalupe, un siglo más tarde. Esto nos demuestra cómo dicha práctica taurina se perpetúa y arraiga fuertemente en la sociedad, hasta tal nivel de naturalidad, como para ser representados en lugares que en principio nos parecerían inapropiados, caso de iglesias, monasterios u objetos de uso litúrgico. Es más, la suerte de



Fig. n.º 9.- Caballero armado con una lanza (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

la lanza se practicó, en las arenas de las plazas hasta bien entrado el siglo XVIII y en la actualidad se sigue ejecutando en el denominado *Toro de la Vega* de Tordesillas, Valladolid (Pitt-Rivers, 1995: 181-202).

## 2.- ALANCEADOR A CABALLO Y TORO

En la galería sur del claustro existe una sola representación de la lucha entre un caballero y el toro. El caballero, vestido con ropas de color rojo y azul y armado con una lanza, cabalga sobre un caballo de color blanco que levanta sus patas delanteras para recibir la embestida del toro (Fig. n.º 9). Es imposible realizar la descripción del animal, ya que la escena está prácticamente perdida, apreciándose tan sólo la cornamenta, pezuñas y cola del morlaco.

## 3.- COLLERA DE CABALLEROS Y TORO

La escena que narra la lucha entre un par de caballeros y el toro, situada en la galería oeste, resulta ser de todas las encontradas en el claustro la más completa e incluso la que ofrece un mayor sentido plástico, por su unidad. En ella, el primer jinete avanza hacia el toro galopando sobre un caballo de color blanco y armado con una lanza en disposición de herir al animal. El toro, situado en medio de ambos caballeros, aparece herido de muerte tras haber recibido tres lanzas que han quedado clavadas en su cuerpo, una en la pata trasera derecha, otra en el lomo y la última atravesándole los costillares. El animal está quieto, parado, sin fuerzas para reaccionar, y se encuentra dando la espalda al primer jinete para mirar al segundo, que acaba de herirlo. Este otro caballero, también sobre corcel blanco, tiene la cabeza vuelta hacia atrás para ver la situación de la lidia y observar cómo ha reaccionado el toro tras el envite. Ante la pasividad del animal, frena en su huida (Figs. n.º 10, 11 y 12).



Fig. n.º 10.— Jinete avanza hacia el toro galopando sobre un caballo de color blanco y armado con una lanza (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).



Fig. n.º 12.— Este segundo caballero, con la cabeza vuelta hacia atrás, observa la situación de la lidia y cómo reacciona el toro tras la lucha (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).





Fig. n.º 11.— El toro, situado entre los caballeros de la página anterior, se halla herido de muerte (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

## 4.- DOS CABALLEROS ALANCEADORES, TORO Y ESPECTADORA

La pintura, conservada en la galería sur, resulta ser de lo más clarificadora a la hora de plantear estas escenas tauri-

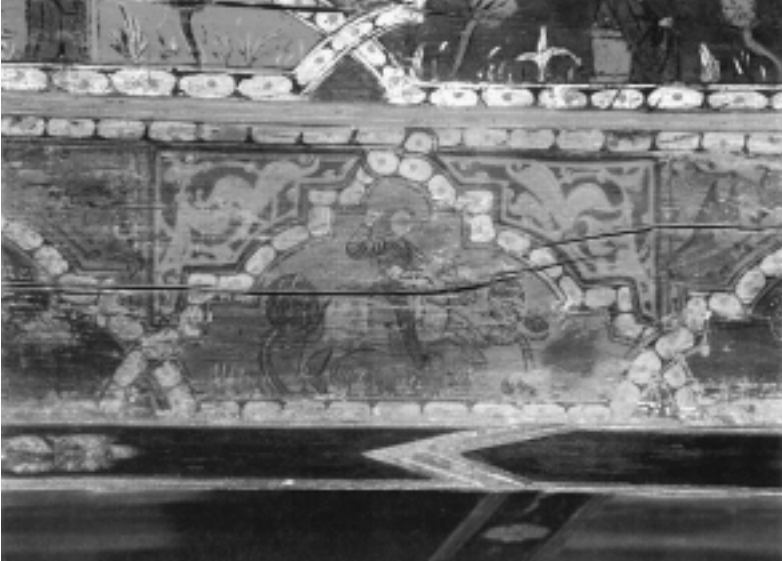


Fig. n.º 13.- Caballero montado sobre un caballo blanco, acomete con su lanza al toro (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

nas como fiel reflejo de lo que era un verdadero acontecimiento social en la época. En la escena donde es representado el toro, éste no aparece solo, sino que está acompañado por una espectadora que, asomada a una ventana o balcón, sostiene en ambas manos unos arponcillos cortos con la

intención, suponemos, de arrojarlos sobre el animal<sup>2</sup>. La figura femenina, en un estado de conservación no muy aceptable, está vestida con ropa ajustada y de poco lujo, cubriéndose la cabeza con un sencillo gorro. Este hecho de la presencia de espectadores implica, por un lado, la consideración



Fig. n.º 14.— El toro, con defensas más superiores, astifinas (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

de acto público y, en segundo lugar, que ante la escasez o inexistencia de espacios abiertos o auténticas plazas, caracte-

---

<sup>2</sup> Fernando Claramunt ofrece una imagen similar a la que describimos pero que, en este caso, se completa con la presencia de un rejoneador a pie dentro de la misma escena (*Op. cit.*, 1989: 79).

rístico de las ciudades medievales, se improvisaban cercados en las afueras de las mismas donde los espectadores observarían, sin peligro, el desarrollo de la lidia. Refiriéndonos a los «toreadores», diremos que el primer caballero sigue la pauta marcada, montando un caballo blanco y en actitud de acome-



Fig. n.º 15.— Toro rampante y corniveleto (Foto cedida por el archivo del Monasterio de Silos).

ter con su lanza al toro. La escena del segundo jinete está muy deteriorada y no se puede comentar. El toro, en cambio, muestra algunas variantes con el primer ejemplo. En primer lugar observamos unas defensas muy superiores y que podemos calificar de astifinas. En segundo término, está herido en dos ocasiones con sendas lanzas clavadas en las patas delan-

tera y trasera derechas, hecho que supone un reproche para los jinetes por su escaso acierto a la hora de herir de muerte al animal. Encima del toro se situa la espectadora antes descrita (Figs. n.º 13 y 14).

### 5.— TOROS EN SOLITARIO

Para terminar con la descripción de las escenas, debemos concluir con un par de representaciones en las que el toro no se enfrenta al hombre y aparece en solitario. El primero de ellos lo tenemos en la galería norte, donde el animal, de color rojizo, cuernos astifinos y veletos, aparece en actitud rampante y queda emparejado con un asno, en idéntica situación, con el que parece rivalizar en una especie de danza animalística (Fig. n.º 15). El segundo, situado en la galería oeste, contrasta algo menos, al estar dibujado en el habitual tono rojizo sobre un fondo bermellón y sin referencia de paisaje. El toro galopa en solitario mostrando su cornamenta blanca, también, en una clara actitud de desafío.

### III.— CONCLUSIONES

A modo de colofón atenderemos a dos consideraciones. La primera, en un plano puramente artístico, nos hace ponderar estas escenas como una destacada representación de la pintura medieval española, caracterizada por su calidad expresiva y variedad temática. Además, vemos cómo las manifestaciones artísticas se convierten en auténticos testi-

monios y fuentes, de primera mano, dentro de un período histórico con escasez de referencias literarias. Su valor reside tanto en su antigüedad, fines del siglo XIV, como por el lugar donde se ubican, el claustro de un monasterio tan señalado como es el de Silos, circunstancias que contribuyen a que nos produzca extrañeza por no haber sido enjuiciadas anteriormente, en su totalidad, en ninguna historia de la tauromaquia. De nuevo, el Arte se configura como reflejo de la sociedad que la concibe.

La segunda consideración atiende al hecho de que, en este mismo ámbito de la tauromaquia, las escenas de Silos sean el conjunto de representaciones más completo, dentro del mundo bajomedieval, de la suerte de alancear toros que hasta este momento se conoce. El carácter descriptivo de la suerte, a pie y a caballo, en solitario o por colleras, nos reafirma en su importancia, así como la descripción de los tipos y personajes que lo protagonizaban. En resumen, tenemos delante un ejemplo precioso, único, fundamental, a nuestro juicio, para conocer una forma de lidia tan singular y, de éste modo, ahondar un poco más en uno de los momentos más primitivos del enfrentamiento entre el hombre y el toro. Hasta aquí todo lo dicho, que no es poco, pero que, naturalmente, debe ser completado en futuras investigaciones y estudios a los que nuestro trabajo abre, muy modestamente, el camino.



IV.– BIBLIOGRAFÍA

Blanca Piquero, M. (1989): *La Pintura Gótica de los siglos XIII y XIV*, Madrid.

Borras Gualis, G. (1990): *El Arte Mudéjar*.

Claramunt, F. (1989): *Historia Ilustrada de la Tauromaquia*, Espasa Calpe.

Cordero Barroso, C. (1997): *Tauromaquia en los cantorales de Guadalupe*, Guadalupe, núms. 745-746.

Cossío, J. M.<sup>a</sup> (1989): *Los Toros*, Espasa-Calpe, tomo II.

García-Baquero, A.: Romero de Solís, P. y Vázquez Parladé, I. [1980] (1994): *Sevilla y la fiesta de los toros*, Sevilla, Ayuntamiento, págs. 27-29.

Lavado Paradinas, P. (1982): “El Arte Mudéjar desde la visión castellana”, en *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo (1981)*, Instituto de Estudios Turolenses.

\_\_\_\_\_ (1982): “La Carpintería Mudéjar en la tierra de campos”, en *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo (1981)*, Instituto de Estudios Turolenses.

Mena Cabezas, I. (1998): “Caballeros, toros y toreros en el siglo XVI: Un texto de Don Luis Zapata de Chaves”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, n.º 8.

Moya, C. (1995): “Los toros en España: genealogía, metamorfosis, actualidad”, en Romero de Solís, P. (Ed.): *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Real Maestranza de Caballería.

Pérez de Urbel, J. F. [1930] (1975): *El Claustro de Silos*.

Pitt-Rivers, J. (1995): “La Santa Verónica y el Toro de la Vega”, en Romero de Solís, P. (Ed.): *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Sevilla, Universidad y Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Romero de Solís, P. (1981): “El Rapto del Toro: Eques Agonistes”, en AA.VV: *Las Ventas 50 años de corridas*, Diputación de Madrid.

Sáez, P. (1998): “Sobre la fiesta de los toros en el mundo romano”, en *Revista de Estudios Taurinos*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, n.º 8.

Stierlin, Henri (1983): *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Madrid, Editorial Nacional.

Vivancos, M. C. (1995): “El Monasterio de Silos y su Scriptorium”, en *El Scriptorium Silense y los orígenes de la lengua castellana*, Catálogo de la exposición, Junta de Castilla León.

