

# EL REVISIONISMO HISTÓRICO EN CONTRA DE «LA TAUROMAQUIA» DE GOYA

**Rafael Cabrera Bonet**

*Presidente de la Unión de Bibliófilos Taurinos  
Tertulia Internacional de Juegos y Ritos Táuricos*

## RESUMEN

Una corriente contemporánea intenta presentarnos a Francisco de Goya, al menos en su famosa colección de grabados *La Tauromaquia*, como ferviente antitaurino, estampas dedicadas tan sólo a narrar la barbarie de una fiesta que no les agrada. Sin embargo si se estudian sus propios testimonios, los de sus más íntimos, como Martín Zapater o Francisco Bayeu, y los de personas que fueron entonces sus amigos o conocidos, se nota un gusto y hasta una pasión nota-

bles por el espectáculo taurino. Si a ello se suma, además, sus restantes obras pictóricas y se analiza de dónde surgieron las imágenes para emprender la serie de aguafuertes de *La Tauromaquia*, se descubre a un Goya completamente aficionado al festejo, que acudió con frecuencia a las plazas de toros y que incluso pudo tener amistad con alguno de los grandes toreros del momento como el rondeño Pedro Romero.

Una reciente y ya pasada exposición, en el mismo Museo del Prado madrileño, ha vuelto a poner sobre la mesa el manido y recurrente tema de la hipotética y sólo supuesta postura antitaurina de Goya, basada exclusivamente en su obra grabada, *La Tauromaquia*, y en las litografías de Burdeos. Recurrente, repetimos, porque después de siglo y medio en los que nadie puso en solfa la afición del artista de Fuentodos, en estos últimos años, y merced a antitaurinos militantes y

furibundos, se intenta tergiversar la historia para sumarlo a su partida de guerrilleros contra el festejo.

En esta época en la que el fenómeno de globalización, peor aún, de aculturación, se extiende por doquier y alcanza a una gran masa de la población -a veces, demasiadas, sin la oportuna formación histórica, cultural o artística-, el tsunami ha alcanzado al más castizo, revolucionario y taurino de nuestros pintores, Francisco de Goya y Lucientes<sup>1</sup>.

Lejos de enmarcar al artista en su época y con las costumbres del momento, con el *modus vivendi* que le tocó vivir, con la sociedad con la que relacionó y con sus propias aficiones, lejos también de conocer la fiesta de los toros que se desarrollaba entonces, se pretende hacer tabla rasa y situarlo como un hombre de nuestro tiempo, con todo lo que políticamente correcto se procura que sea un ciudadano ejemplar y aborregado, un ser sumiso al poder económico y político, defensor del medio ambiente a ultranza y de los animales por encima de sus propios congéneres.

Y por ello, a una de sus obras más inmortales y características, *La Tauromaquia*, le ha tocado sufrir un absurdo e iletrado revisionismo histórico, para defender teorías contrarias a las que él mismo sostuvo en vida, y así declararlo antitaurino.

---

[1] Hijo de Braulio José Goya, vizcaíno, dorador de profesión -como lo sería un hermano del pintor- y de Gracia Lucientes, de familia pretendidamente hidalga, aunque campesina, vino al mundo en Fuendetodos (Zaragoza) el 30 de marzo de 1746 y falleció en Burdeos (Francia) el 16 de abril de 1828.

*La Tauromaquia*<sup>2</sup>, sólo ella, por cierto, y las litografías de *Los Toros de Burdeos*<sup>3</sup>, y no su también abundante creación al óleo, ha sido decla-

[2] La primera edición de los grabados de *La Tauromaquia* vio la luz en 1816, y constaba de 33 grabados iniciales, aunque posteriormente se le hayan agregado otros siete presentes en el reverso de las planchas de cobre, pero que no había aparecido en la tirada inicial. Posteriormente fueron apareciendo puntualmente hasta cinco láminas más, pero sin plancha de cobre conocida. Aunque en cuatro de las planchas figura la fecha de 1815, la serie saldría a la venta al año siguiente. No obstante, Valentín Carderera, afirma en la *Gazette des Beaux Arts* (vol. 15, 1863), que «La Tauromaquia fue comenzada en los primeros años del siglo y permanece largo tiempo como enterrada en la familia», lo que antecedería, como es lógico, la fecha de su concepción inicial. Nosotros defendemos, además, que los dibujos iniciales, previos a los conservados -que éstos sí guardan una unidad de estilo y técnica que los hace agruparlos en el entorno de las fechas sugeridas-, debieron realizarse mucho antes, cuando aun tenía fresca en su retina, o en su memoria, muchos de los lances que pudo contemplar en vivo y en la plaza. El anuncio de la serie, insertado en el *Diario de Madrid* (28 de octubre de 1816), aunque también apareció después en la *Gaceta de Madrid* (martes, 31 de diciembre siguiente), decía lo siguiente:

Colección de estampas inventadas y grabadas al agua fuerte por Don Francisco Goya, pintor de cámara de S.M., en que se representan diversas suertes de toros, y lances ocurridos con motivo de estas funciones en nuestras plazas, dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progresos y estado actual de dichas fiestas en España, que sin explicación se manifiesta por la sola vista de ellas. Véndense en el almacén de estampas, Calle Mayor, frente á la casa del Excmo. Sr. Conde de Oñate, a 10 rs. vn. cada una sueltas, y a 300 id. cada juego completo, que se compone de 33.

No era demasiado barata la tirada, cierto, y más para aquella época en la que un simple peón artesano podía ganar entre 2 y 5 reales diarios, su intensidad era excesiva para los gustos del público de entonces, no tuvo el éxito pretendido por el pintor aragonés, y los grabados fueron cayendo en el olvido. La historia de los cobres originales es ciertamente curiosa y merecería un más detenido estudio, paso por Francia incluido.

[3] Vieron la luz a finales de 1825, salidas del establecimiento litográfico de Cyprien Gaulon, y con depósito legal de los días 17 y 19 de noviembre y 23 de diciembre de ese año. Se trata de cuatro láminas litográficas, esto es grabadas sobre piedra y estampadas después. Sin duda dos de ellas tienen un carácter más crítico con la fiesta que los grabados de *La Tauromaquia*, pero son años turbulentos para el pintor, y también sus álbumes de dibujos de esta época (Álbumes G y H) reflejan ese carácter crítico, disconforme y turbado. Goya las imprimiría con un

rada por algunos como antitaurina, llena de resentimiento contra la diversión táurica, de crítica despiadada y radical. No importa que todo fuese, sencillamente, al revés; los nuevos demagogos de la cultura quieren tergiversar la realidad para sumarlo a sus fines. Una cosa es que plasmara los sucesos veraces del espectáculo, ciertos de las cuales pueden parecernos hoy sangrientos y desmesurados, y otra es su intención moralista y contraria al mayor y más importante festejo de masas del siglo XVIII español y europeo.

Goya, en efecto, no niega en sus grabados (y aun en alguna de sus pinturas) que el espectáculo sea sangriento, cruel en algún momento; tampoco nos oculta la presencia de un público a veces bárbaro, contrahecho, masa informe, como el que aparece en las litografías bordelesas, porque era algo que podía corresponder, sólo hasta determinado punto, a una realidad que le desagradaba. Y que, por cierto, está pre-

---

afán económico, que tampoco se vio recompensado en exceso, y pretendía hacer una pequeña serie sobre aspectos que sucedían en las novilladas de aquellos años, alejadas por completo del orden ilustrado del festejo mayor. En carta a su amigo Joaquín María Ferrer, Burdeos, 6 de diciembre de 1825, reproducida por Ángel CANELLAS LÓPEZ, Ed. (1981), *Diplomatario de Francisco de Goya*; Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 389; comentará:

Señor Don Joaquín Ferrer. Mi apreciable amigo: Con motivo de ir a Paris el Señor de Baranda, le enviaba a Usted un ensayo litográfico que representa una corrida de novillos a fin de que la viese Usted y el amigo Cardano y si la encontraban digna de despachar algunos enviaré los que Usted quisiere; este escrito lo metí en la estampa y no teniendo noticia, vuelvo a suplicarle a Usted me avise *porque tengo hechos tres más del mismo tamaño y asunto de toros*.

Por el amigo Cardano supe con el mayor placer de la salud de Usted y mi Señora Doña Manuela y la hermosa hija que el cielo le ha dado a Usted: que sea enhorabuena y mil parabienes, memorias y felicidades que desea su mas attento amigo y servidor.

Francisco de Goya. Vivo Rue Croix Blanche número 10. Y si nos morimos que nos entierren.

sente también en toda su trayectoria desde el inicio de la guerra de la Independencia en adelante, y aun en los Caprichos y otra obra gráfica desde que comenzó su padecer enfermizo en los años noventa del siglo de las luces. El aislamiento que le produjo la sordera, los «ruidos en la cabeza», la inestabilidad para la marcha y la bipedestación, los mareos..., todo ello nos hace presumir una encefalitis, probablemente de origen tóxico, como el saturnismo o el hidergismo, que no dejaban de ser frecuentes entre los artesanos que como él utilizaban compuestos químicos con plomo o mercurio, y bebían unas aguas canalizadas, desde tiempos de los romanos, en tuberías plúmbeas<sup>4</sup>.

---

[4] Mucho se ha especulado sobre la enfermedad de Goya, por lo que -para nosotros- sólo recojo algunas de las hipótesis más plausibles al respecto, como médico y toxicólogo. Parece que todo surge a partir de los últimos meses de 1790, en los que aparecen los primeros síntomas, aunque sin continuidad, a Dios gracias. Una carta, sin destinatario, nos pone sobre la posible primera pista: [Diciembre de 1790], «Querido mío: Solo por darte noticias de mi niño tomo la pluma, y va muy bien; mañana puede que se levante. Yo me voy a meter en la cama con unos temblores que no puedo más. Será algún resfriado. Mucho lloré con tu carta de ver lo que te debo. A Dios. Tuyo. Paco». Es, a partir de los finales de 1792, cuando Goya comienza a quejarse de los problemas de salud que padece. En carta a Manuel de Cubas (17 de enero de 1793) nos confesará: «Le he de merecer a Vuestra Merced el favor de hacer presente a su Excelencia que he estado dos meses en cama de dolores cólicos, y que paso a Sevilla y a Cádiz con licencia...». El 29 de marzo, su acogedor Sebastián Martínez comunicaba a Zapater que el estado de Goya era muy preocupante: «el ruido en la cabeza y la sordera nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenía que le hacía perder el equilibrio» (Cf. CANELLAS LÓPEZ (1981), op.cit., pp. 302, 313 y 455). Y a partir de ahí se desarrollará en plenitud el cuadro clínico, que a la postre hubo de dejarle secuelas irremediables, como la sordera, los ruidos, y quizá, también, su mal humor. Aunque se han barajado otras causas (sífilis, perlesía, accidente cerebro vascular, «cólicos de Madrid») creemos más probable ésta última, de causa tóxica, por el desarrollo de la enfermedad y su evolución posterior. Recordemos que era frecuente el contacto con productos químicos con plomo o mercurio (y aun otros) que utilizaba el propio maestro para la elaboración de sus pigmentos. En febrero, y estando en Sevilla, se recrudecerá su dolencia, de donde pasará a Cádiz una larga temporada, alojándose en casa de Sebastián Martínez, bibliófilo reconocido y coleccionista de pintura.

Quizá en el punto de partida, por tanto, de esa amargura que relata en numerosos dibujos, grabados y aun óleos, en sus pinturas negras, en el pesimismo que le acompañó en los últimos lustros de su vida, debiéramos anteponer, antes que un espíritu antitaurino, a la propia enfermedad. Puestos a odiar, si nos basamos en su producción gráfica, Goya no es que odiara los toros, es que odiaba a todo y a todos, porque su crítica, mucho más mordaz y violenta que en *La Tauromaquia*, se muestra plena en los *Caprichos*, en los *Desastres*, en los *Proverbios*, en sus pinturas negras, y en tanto dibujo y óleo realizado en las tres últimas décadas de su vida. Críticas más feroces que las ilusiones que nos pueden sugerir los públicos o las escenas de *La Tauromaquia*, es dado ver hacia los religiosos, de ambos sexos y estados, hacia las casamenteras, hacia los ignorantes, hacia los militares, hacia los maestros, hacia los médicos, hacia los políticos, hacia... todo el mundo que no cumple como debe frente a la sociedad, sus congéneres o frente a ellos mismos. Y por ende, siguiendo la tan absurda y manida teoría de los revisionistas, Goya era ferviente anticlerical, quizá ateo, antimilitarista, antidocente, y antitodo. ¿No comprenden que una cosa es criticar determinadas cosas, y otra posicionarse categóricamente, maniqueamente, en contra de algo? Cualquiera puede reprochar la intervención de un médico o de un profesor, pero no por eso debe ser tildado de antidocente, o iatrofóbico, porque es capaz de reconocer muchas virtudes y un desarrollo de la profesión impecable en tantos otros, o incluso en los criticados puntualmente.

Goya, en efecto, refleja en *La Tauromaquia* algunos aspectos que hoy nos resultan desagradables, propios, sin embargo, de los festejos de entonces, y que no disentían de la sensibilidad que entonces tenía el pueblo español en su conjunto, la mayor parte de los europeos, y una muy buena parte de la clase más ilustrada, por cierto. Porque si hubo ilustrados que atacaron al espectáculo, también los hubo, y muchos,

a favor de éste (basta con repasar, entre alguna más, la obra de Jesús García Añoveros, *Los ilustrados y los toros*<sup>5</sup>). El público, el «populacho» como lo cita él mismo en muchas de sus cartas, podía ser, para nuestros gustos y apetencias actuales, brutal e iletrado (en ello no hay crítica a los toros, sino a las gentes). Pero si se fijan ustedes sólo comienza a reflejarse así a raíz de la enfermedad de Goya, y no antes. Las personas de los óleos de Goya hasta esa época son de otra forma, más amables, rostros no embrutecidos, ni deformes o achichonados, ni de ademanes groseros, son sujetos con los que te podrías cruzar por la calle cualquier día, gente llana y las más veces afable, simpática de apariencia, aun en telas y cartones donde se narran escenas de violencia, asaltos, peleas o riñas que aparecen en algunos de los cartones para tapices o en óleos no realizados por encargo. Incluso en dibujos anteriores (algo mucho más íntimo y personal, puesto que no está destinado a la exhibición pública o privada en ese momento), de los años 60, 70, 80 y una porción de los 90, no vemos ese afán destructivo de Goya, ese bisturí, en forma de lápiz, que disecciona la sociedad finisecular o la que -peor aun- iniciara el siglo de la revolución industrial.

Goya, además, no es antitaurino porque dejase reflejada en su obra la parte más violenta o trágica del espectáculo. La mayor parte de los cronistas de todas las épocas, aficionados ellos como ninguno, no han dejado de relatar, a veces muy pormenorizadamente, los sucesos trágicos, por desgracia consustanciales en tantas ocasiones al desarrollo del festejo. Incluso se han plasmado en láminas y pinturas sin que nadie les haya tildado de detractores. Y, perdonen la expresión coloquial, ¡¡janda que no ha habido cronistas literarios o gráficos!! Desde el dibujo, el grabado o la pintura a la fotografía, la cogida del lidiador, a veces con trágico desenlace, no ha faltado a lo largo de la historia, acompañando

---

[5] Jesús María GARCÍA AÑOVEROS (2011), *Los ilustrados y los toros*, Prólogo por Rafael Cabrera Bonet; Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos.

textos, periódicos u opúsculos que se hicieron hecho eco de aquello. ¿Y han sido, por eso, catalogados los cronistas taurinos de detractores? No ven que el argumento no se sostiene en lo más mínimo... ¿Habrán de considerarse detractores escritores como Antonio Capmany y Montpaulau, Mariano de Cavia, Miguel Hernández, García Lorca o Gerardo Diego, porque en su día nos contaron, en verso o prosa, trágicos sucesos de la fiesta, muertes de héroes de luces? Su afición, repito, nada tiene que ver con la narración del desastre; o mejor dicho, mucho, porque sin ser aficionado no se podría haber plasmado tales sensaciones, tales sentimientos en sus creaciones. Lo que podemos negar, y categóricamente además, para cualquier mente inane, es que los citados y el propio Francisco de Goya fueran antitaurinos por reflejar en sus obras, junto a la heroicidad, a la diversión, a lo asombroso o lúdico, a las glorias del triunfo, el fracaso o la muerte.

Lejos de contemplar la realidad como nos muestran las propias declaraciones del artista<sup>6</sup>, las de su cuñado Francisco Bayeu, o las de algunos de sus más próximos amigos o conocidos, en negro sobre blanco, lejos de admirar desapasionadamente su obra a lo largo de décadas de creación artística en torno a la fiesta de los toros, los modernos detractores del espectáculo centran sus esfuerzos en «demostrarnos» que Goya odiaba los toros, a los toreros y a los aficionados, y que de ello son fruto los claroscuros de sus grabados (recordemos la fecha de su salida de imprenta, 1816), o las litografías casi póstumas de Burdeos, en el no forzado autoexilio francés.

---

[6] En el catálogo de obras del Museo del Prado, en su versión informatizada, la biografía del pintor afirma que «Le gustaban las corridas de toros, incluso Moratín decía, ya en los años de Burdeos, que Goya se jactaba de haber toreado en su juventud, pero también asistía al teatro, a la ópera y a los conciertos de música en la Corte» (<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>).

No son muchas las referencias directas de Francisco de Goya, en su correspondencia, con respecto a los toros. No obstante, las pocas veces que aparece el tema (mucho más frecuentes serán las alusiones a la caza, por ejemplo, de la que era devoto), lo hará con perfecta normalidad de aficionado, en una de ellas incluso invitando a su amigo Martín Zapater a las corridas. Permítasenos apuntar algunas menciones explícitas, obtenidas del epistolario del pintor<sup>7</sup>:

Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater, 7 de octubre de 1778. Goya vive en la Carrera de San Jerónimo, por entonces en la casa de la marquesa de Campollano, antes de mudarse a la de Valverde 35, y bromea con su amigo zaragozano acerca del mérito de los dos primeros espadas de la plaza de Madrid, Pedro Romero y Joaquín Rodríguez *Costillares*; Goya se inclina por el primero y su cuñado Francisco Bayeu, y el propio Zapater, por *Costillares*. La carta está redactada en un pretendido acento andaluz, como si estuviera escrita por un diestro, y habrá que situarla en un contexto previo, en el que Francisco Bayeu informaba a Zapater que el verdadero mérito residía en Joaquín Rodríguez, y no en Pedro Romero. Al fin, y después de la parte taurina, mencionará la dotación de 40.000 reales anuales que va a recibir de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

+ Amigo y amigo y más amigo Zapater: Por las cartas de toreros sé que estas bueno y en Zaragoza, pero en el juicio de toreros no [lo] estás, pues no te gusta tanto Romero como Costillares y eso que el de más juicio de los que han escrito a Francisco [Bayeu] has sido tú, pero han causado mucha risa en Madrid esas cartas. Como si aquí no conociéramos al sujeto, venían con fe de escribano algunas de ellas.

---

[7] Las hemos reproducido a partir de CANELLAS LÓPEZ (1981), op.cit.; o bien, la primera de ellas más completa, de Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO (2003), «Goya, Bayeu y la fiesta de toros», en *Aula de tauromaquia. Universidad San Pablo-CEU. Curso académico 2001-2002*”; Madrid: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Baya, baya, chiquío, que sois unos porros, voto va en Dios que ahora va Costillares y no se necesitarán fes de escribano. Yo me río, ja, ja...

Por la misma, además, deducimos que Goya quizá estaba enterado de la opinión de Zapater a través de carta escrita por algún torero, tal vez por el propio Pedro Romero. Ello, lógicamente, nos indica que tenía trato con ellos, cierto afecto y aun confianza como para que le escribieran acerca de un amigo residente en Zaragoza. A la postre, su retrato al óleo de Pedro Romero, pasa por ser de lo más acabado de su obra como retratista y fiel reflejo de una amistad duradera.

Carta de Francisco de Goya a Martín Zapater, 7 de enero de 1784:

Yo lo sé aconsejar mejor que hacer y desearía que lo hicieses; verbi-gracia tienes muchos asuntos, y te pide el cuerpo venir a Madrid: lo dejas todo y te vienes a ver cuatro fiestas de toros y comedias, y te ríes muy bien de todo, que a tí más te recrea la satisfacción y el sosiego que el interés.

O ésta otra, algo posterior, también dirigida a Martín Zapater, el 24 de abril de 1794:

Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros más templado como este que he tomado la pluma para escribirte y ya me canso; solo te digo que el lunes si Dios quiere iré a ver los Toros y quisiera que me acompañaras para el otro lunes aunque dijera Bobada que te habías vuelto loco. Tu Paco.

La verdad es que hay que tener la mente retorcida para intentar falsear la realidad sobre pruebas tan evidentemente tangibles, al alcance de cualquier entendimiento, y de tan fácil acceso. Goya fue aficionado al espectáculo taurino, al parecer, desde su juventud, quién sabe si

desde su niñez. Para ello, súmense sendas referencias muy importantes en este sentido, las de Leandro Fernández de Moratín<sup>8</sup> (hijo de Nicolás), amigo íntimo del pintor, que sería retratado en dos ocasiones por éste (1799 y 1824-25), y la de su primer biógrafo, el francés Laurent Matheron, que escribiera sobre el artista en 1858. Moratín comentará, en misiva escrita el 7 de octubre de 1825 al abate Juan Antonio Melón, lo siguiente<sup>9</sup>: «Querido Juan (...) Post Data: Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, á nadie teme. Dentro de dos meses va á cumplir ochenta años...».

El escritor francés Laurent MATHERON<sup>10</sup>, que escribió su biografía apenas treinta años después de la muerte del pintor, y aun con muchos de sus amigos vivos todavía, nos narrará que: «Siguiendo una versión muy plausible, para alcanzar sin gasto el sur de España se contrata en una cuadrilla ambulante y se improvisa torero: él mata, dicen, sus toros como un viejo matador».<sup>11</sup>

---

[8] Las epístolas que el célebre autor teatral mandara al amigo de ambos, Juan Antonio Melón, son fuente inapreciable para conocer la íntima amistad que unió a Moratín con Goya, y la estrecha relación de ambos en el destierro francés. Déjenme tan sólo, reproducir una de ellas, copiada por CANELLAS LÓPEZ (1981), op.cit., pp. 500, que desde Burdeos, 14 de abril de 1825, le envía. Dice así:

Querido Juan: ... Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá; y sin embargo á veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer; y si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas...

[9] CANELLAS LÓPEZ (1981), op.cit., pp. 504.

[10] Laurent MATHERON (1858), *Goya*, París: Schulz et Thuillier.

[11] Traducida por X. de SALAS (1963), *Archivo Español de Arte*, XXXVI, núm. 144.

Goya mantuvo esa afición a las corridas en airadas discusiones con su cuñado Francisco Bayeu que, «*costillarista*» éste, denigraba las inclinaciones del de Fuendetodos hacia Pedro Romero. Al respecto debe consultarse el folleto de Álvaro Martínez Novillo ya citado, del que reproduciremos algunos párrafos. Las relaciones con su cuñado atravesaron por una grave crisis desde 1781 a 1785-86, motivadas, no por cuestiones taurinas, sino por diferentes apreciaciones de la pintura de Goya en la basílica de El Pilar, pero al fin los cuñados acabarían por reconciliarse. Bayeu, seguidor del torero Joaquín Rodríguez, escribe al amigo común de ambos, Martín Zapater<sup>12</sup>, en 1778, quejándose del espada rondeño y ensalzando al hispalense *Costillares*:

A lo largo de todo el año Bayeu se ha manifestado fervoroso partidario del sevillano Joaquín Rodríguez "Costillares" y enconado opositor del joven Pedro Romero, a quien moteja de "salvaje", le acusa de "hacer degolladuras de a media vara" considerándole incapaz de "jugar con el toro ni hacer cosa que divierta"(2-V-78), aparte de afirmar que los partidarios del rondeño eran "chisperos, vagos, gariteros y tunantes, y toda la carnicería", mientras que los de Costillares, según él, eran la gente más distinguida, "desde sus Altezas hasta el más mínimo de los Sus Señorías" (5-IX-78). Nos queda la duda de si Bayeu se refiere también a Goya, partidario de Romero, cuando

---

[12] Su gran amigo desde la infancia, Martín Zapater y Clavería (1747-1803). Ambos pudieron coincidir en la escuela de los Jesuitas tenían en Zaragoza, en el ámbito de la Parroquia de San Gil. Sobre este aserto véase el fundado trabajo de José Luis ONA GONZÁLEZ (1997), *Goya y su familia en Zaragoza: nuevas noticias biográficas*; Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico».

María Teresa RODRÍGUEZ TORRES (2007), *Francisco de Goya. Retratos de amigos: Zapater y Moratín*; (Bilbao: Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º 2, 2007, pp. 145-179) afirma que: «*La amistad estaba sustentada en su mutua admiración y en la similitud de gustos, entre otros, la caza, los toros y la música. No en vano el apelativo Lizano y sus variantes: lizanero y lizarrón, con los que indistintamente ambos se motejaban, están relacionados con su afición a los «cantos a desafío», antecedente de las jotas de picadillo.*»

describe tan despectivamente a los admiradores de este torero, pues aunque todavía no habían surgido las graves desavenencias entre ellos a causa de las pinturas de la Basílica de El Pilar, que tendrán lugar tres años después, debía ya haber entre ellos una tensión soterrada por motivos profesionales.

Resulta curioso que las objeciones más reiteradas de Bayeu con respecto al diestro de Ronda sean precisamente las referidas a su manera de ejecutar la suerte de matar. Así le escribía a Zapater que "Romero si está de día, mata fuerte, pero degüella mucho casi siempre se deja la espada dentro, y meterla la meten los más y sacarla sólo la saca un torero. A Costillares jamás se le ve soltar la espada de la mano, en un revés con el salero del mundo saca su espada"(5-IX-78).<sup>13</sup>

Y un poco más adelante, Martínez Novillo nos sigue confiando que,

A medida que se van acercando las fechas de las corridas de Zaragoza, Bayeu se muestra muy inquieto y comunica a su amigo que "Romero va con ánimo de hacer cuanto le sea posible para quedar con lucimiento superior a Costillares" y que va a matar los toros con el sombrero en lugar de la muleta, pero que no se dejen engañar pues no es la misma suerte que hacía el famoso Martincho, ya que éste los toreaba desde el principio con el sombrero, mientras que el de Ronda sólo lo utilizaba para la suerte suprema y esto "es engañatontos, que el último golpe sirve lo mismo sombrero que muleta"(19-IX-78). Esta carta, en la que también cita a los "navarros", es decir a los hermanos Apiñani, al estudiante de Falces y a otros que, pasado el tiempo, serán

---

[13] Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO (2003), «Goya, Bayeu y la fiesta de toros», en *Aula de tauromaquia. Universidad San Pablo-CEU. Curso académico 2001-2002*"; Madrid: Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 172. Este volumen recoge las conferencias pronunciadas en dicho Aula de Tauromaquia durante el curso 2001-2002.

recordados nostálgicamente por Goya en las estampas de La Tauro-  
maquia.

Desconocemos exactamente lo que sucedió en Zaragoza, pero lo cierto es que Pedro Romero salió triunfante y, por tanto, Bayeu se muestra bastante corrido y se justifica ante su amigo diciendo que "tanto Romero como sus compañeros jamás han hecho aquí tanto" y sigue con unos argumentos que nos resultan muy familiares cuando se quiere negar lo evidente en el ruedo y así añade que esto no le "basta para creer que [Romero] sabe, pues está lejos de ser torero... [y] es lo mismo que si yo no supiera más que pintar retratos bien e ignorara todas las demás partes de mi profesión... Y así Romero no es torero más que en una parte de su oficio. Sólo con su espada y no hay que sacarlo a otra cosa... y en la espada no es tanto como quieren que sea sus apasionados que confunden el valor y la fortuna, con la destreza, que es necesidad. Yo digo y diré que Costillares sabe más sin comparación y sale de los peligros con más facilidad, y otro salero para todo. Cada loco con su tema, este es el mío, quede Vm. con Dios"(30-IX-78).<sup>14</sup>

Y, a continuación, vendrá la formidable carta de Goya a Zapater, que hemos copiado más arriba, en la que el de Fuendetodos se ríe ampliamente de la inclinación de su amigo hacia *Costillares*, siguiendo la opinión de su cuñado Bayeu.

O este otro testimonio de su cuñado, sobre una corrida madrileña a la que ambos asistieron en 1794, también comentada por Martínez Novillo:

«Pero ahora en un palco de la plaza los dos cuñados asisten a un triunfo de Pedro Romero, que acaba de volver de Andalucía, y Bayeu se lo cuenta en otra carta a Zapater, con estas expresivas palabras: "En

---

[14] MARTÍNEZ NOVILLO (2003), op.cit., pp. 172-3.

*esta fiesta de ayer te aseguro parecía un San Jorge, tarde y mañana, con tanto acierto y dominio que dio las estocadas que quiso... que para él esto es una bicoca y aunque fueran ciento daría si fuera menester". Y finalmente, parecía tirar la toalla de sus prevenciones cuando, aportándonos además un testimonio directo del fino humor del trato entre ambos cuñados, añadía "y así desengañémonos que otro Perico no habrá; en prueba de ello ayer estaba Goya en mi balcón, y al último toro que mató el tío Perico, le dio una famosa y penetrante estocada de la cual pensamos había muerto el toro, nos pusimos a fumar sin atender a lo que pasó entretanto, a lo que nos volvimos a colocar en el puesto me preguntó Goya: Es el toro que en cierta ocasión le dio una estocada Perico? Le dije que sí, pero que, por su inquietud y no haberse sabido cuidar, se moría, que si no tal vez hubiera escapado"».<sup>15</sup>*

Goya, además, nunca rehuyó el tema taurino en lienzos, cartones, hojalatas y tablas, nos ha legado un amplio muestrario de motivos taurinos, y estampó, después de la cruel guerra de la Independencia, atormentado probablemente por la sordera, la enfermedad con el aislamiento que ello le provocaba, y puestas en duda su lealtad a Fernando VII y sus inclinaciones liberales y bonapartistas<sup>16</sup>, una serie de aguafuertes y buriles donde se plasma la realidad del espectáculo. Para ser, pretendidamente, antitaurino, la verdad es que el festejo de toros le atrajo muchísimo. Y a lo largo de décadas enteras...

## LOS ÓLEOS

No es necesario, ni lo pretendemos aquí, hacer un inventario completo de las obras al óleo en las que Goya plasmó asuntos en relación con la tauromaquia, pero permítasenos, al menos, acercarnos a muchas de

---

[15] MARTÍNEZ NOVILLO (2003), op.cit., pp. 174.

[16] Juró fidelidad a José I, como tantos otros dependientes de Palacio, el 23 de diciembre de 1809.

ellas para establecer una cronología adecuada o lo más aproximada posible.

El primero de los óleos que Goya dedica al asunto taurino es «Niños jugando al toro» (29x42 cm), pieza de composición muy parecida a la de Ramón Bayeu del mismo tema, y que podemos fechar alrededor de 1777-79, porque otros cuadros infantiles así lo indican. Se encuentra en la Lindsay Fine Art Ltd., de Londres (Reino Unido). Entre los juegos infantiles, amables de figuras y elaboración, se sitúa esta obra entre recreos como la pídola, niños jugando a los soldados, el balancín, niños disputándose unas castañas o niños buscando nidos. Repetimos, tema delicado y de porte neoclásico, sin ofensa alguna a la tauromaquia, es uno de los ejemplos buscados por el de Fuentetodos para ilustrar la serie. Al menos, según Camón Aznar<sup>17</sup>, se conocen dos versiones más del óleo, quién sabe si de copista coetáneo o de sus propios pinceles.

Le seguiría en esta sucinta relación, el óleo de «La Novillada», óleo sobre lienzo (259x136 cm) pintado en 1780, del que según el Museo del Prado, «Goya explicaba esta escena en su factura a la Fábrica de Tapices: "*Dos jóvenes jugando con un novillo, el uno en ademán de ponerle un parche, detrás de estos otros dos en postura de sortearle*". Se ha querido ver como autorretrato de Goya al joven protagonista vestido de rojo, que mira al espectador». Composición de carácter arrogante y varonil, que contrastaría por su colocación, con las de «Las Lavanderas» y «El columpio», en el Palacio del Pardo.

De entre 1786 y 87 sería el cuadro de formidable tamaño (165x285 cm) «Apartado de toros», pintado para el Palacete de la Alameda de Osuna, y hoy en paradero desconocido. El óleo recreaba, junto con otros paisajes y temas campestres, probablemente una vista del apar-

---

[17] José CAMÓN AZNAR (1979), «Nuevas aportaciones a la obra de Goya» en *Goya*, Revista de Arte, n.º 148-150, pp. 200-205.

tado de reses para una de las funciones de la Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá madrileña, en los contiguos soto y dehesa de La Muñoz, donde pastaban los astados. Sendas cartas del pintor, reclamarán su precio a mediados de 1787, buena prueba de su conclusión<sup>18</sup>.

Les siguen los cuadros de más pequeño formato (42 ó 43x 31 ó 32 cm), de composición libre y pintados sobre hojalata que representan varias escenas de toros, desde asuntos relativos a la corrida -probablemente con el coso madrileño de fondo, como el despeje de plaza, la cogida de un picador, Romero lanceando una res con la capa, de frente por detrás, o entrando, en otro, a matar con un sombrero en vez de muleta, o el arrastre-, hasta temas más populares y festivos, como una especie de tiente o capea con banderilleros en medio rural; un toro ensogado, con cucaña al fondo, o toros en la dehesa. La serie, según diversos testimonios, fue elaborada entre 1793 y 1794, precisamente durante su convalecencia o tras la recuperación de la grave dolencia que le tuvo en cama en Sevilla y Cádiz. Alguna de estas imágenes son verdaderas precursoras de los grabados de *La Tauromaquia*, sin lugar a dudas, pero no tienen el carácter severo de éstos por la utilización del color y de una luz que con mayor intensidad ilumina las escenas.

---

[18] Carta de Goya a la Condesa de Peñafiel, 12-5-1787:

Cuenta de los cuadros que he pintado por orden de la Excelentísima Señora Condesa de Peñafiel: Primeramente un cuadro en pequeño de los retratos de los tres señoritos, de cuerpo entero, al oleo; su valor 3.000

Id. Para la Alameda, siete cuadros todos de composición, asuntos de campo; el primero representa un apartado de toros, con varias figuras, de á caballo, y de á pié, y los toros para formar su composición, con su país correspondiente: su valor 4.000.

Carta de Goya a la condesa-duquesa de Benavente, 7-6-1787: «Para la Alameda. Siete quadros cuya composición es asuntos de campo. 1. Representa un apartado de toros con varias figuras a caballo en 4.000» (Cf. CANELLAS LÓPEZ (1981), op.cit., pp. 282 y 285).

No acaban con ello, ni mucho menos, sus realizaciones taurinas -como si no le gustaran los toros, decimos- y así, en 1795 pintará «Un garrochista», óleo de mediano formato también (57×47 cm), que cuelga en las paredes del Prado madrileño, y que nos muestra a un vaquero, quizá mayoral, en el campo y a caballo, armado de garrocha para las faenas con el ganado bravo. Unos toritos en la lejanía, abajo y a la derecha, nos enseñan la realidad del oficio del jinete. Escena muy al uso, por cierto, de los retratos ecuestres nobiliarios, de gran factura, que nos aleja la idea del Goya pretendidamente antitaurino, como tantas otras<sup>19</sup>.

De la misma fecha, o poco más o menos, 1795 a 1798, es el fabuloso retrato de Pedro Romero (84x65 cm), que está hoy en el Kimbell Art Museum (de Fort Worth, USA). Sencillamente sensacional, se trata de una obra de plena madurez del pintor, que retrata a su admirado -quizá mucho más, amigo- Romero, que entonces era, y de forma indiscutible ya por la retirada de *Costillares*, la primera espada del orbe taurómaco<sup>20</sup>. Y de fecha cercana, 1796-98, es el retrato del hermano del lidiador, el torero José Romero (92x76 cm), que hoy se expone en el Philadelphia Museum of Art (Philadelphia, USA). Sin alcanzar la maestría del primero, éste muestra a un diestro joven que, por aquel tiempo, acompañaba a su hermano Pedro en la plaza de Madrid, como matador también<sup>21</sup>. ¿Se imaginan al pintor, como furibundo detrac-

---

[19] El Museo del Prado en su catálogo, nos dice, por cierto, que «La radiografía realizada en 1986 reveló una composición subyacente distinta, desvelándose como boceto incuestionable para un retrato ecuestre de Manuel Godoy».

[20] MARTÍNEZ NOVILLO (2003), refiere que «Pedro Romero será retratado por Goya en una pintura que, por su calidad, irritará al antitaurino Vargas Ponce, que la define como "lo más acabado y expresivo del apreciable y suelto pincel de Goya"».

[21] Se ha querido incorporar a estos cuadros el retrato de Joaquín Rodríguez *Costillares* que está en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Sin embargo, su autor fue el padre del también conocido pintor Roberto Domingo, Francisco Domingo

tor de los festejos taurinos, pintando a las dos primeras espadas de la Corte? Pues eso.

De unos años más adelante, probablemente en relación con los primeros de la guerra de la Independencia, 1808-1812 por el colorido escogido, es el cuadro «Majas en el balcón» (162x107 cm), que puede representar, tanto un par de aristocráticas manolas en la plaza de toros, como sendas mujeres contemplando el paso del encierro en el balconcito que para ello dispuso la Duquesa de Osuna en la Alameda, de lo que existen referencias. Alguna de las sombras del fondo han querido interpretarse como esbozo de paisaje, la poca luz reproduciría, en efecto, la penumbra en que se celebraba el mismo (la tarde precedente o la mañana del día del festejo), y el diseño del balcón es el de la citada finca de recreo, más que el de los de la plaza de toros madrileña.

Fueron años, en los que Goya, probablemente, a la par que pinta otros temas, va preparando también su famosa *Tauromaquia* grabada, pero no es óbice para que olvidara los lienzos taurinos, como «Corrida de toros en un pueblo», fechado entre 1812 y 1814 ó 15, de mediano tamaño (45x72 cm). Escena en coso rural en la que se ve citar a un picador de vara larga a un astado que se le arranca. Pese a que el tema escogido suele ser sangriento, y el ánimo de Goya no andaría muy elevado en las penurias de la capital, la imagen, llena de vitalidad y movimiento, nada tiene de detractora del espectáculo, sino al contrario, invita a contemplarla y acaso a participar en ella.

Y también de esta época, o inmediatamente posterior, es otro cuadro de similar factura y temática, «Corrida de toros en una plaza

---

Fallola. Lafuente Ferrari acabaría por descubrir el entuerto: pasaba el cuadro, adquirido por José Lázaro Galdiano, por pertenecer, como obra de Goya, a la colección del Infante don Sebastián Gabriel de Borbón. Expertos como Beruete, Mayer y Deparmet, como se dice en el propio catálogo de este Museo, lo daban por obra goyesca, pero Lafuente, basándose en la más que autorizada palabra de Roberto Domingo, que había visto a su padre pintarlo, acabó por darle su autoría real en 1947.

partida», asimismo fechado sobre 1815-16 y de menor tamaño que el precedente (35x47 cm)<sup>22</sup>. La composición nos acerca a uno de aquellos espectáculos, en las que se dividía el ruedo, con una barrera, por la mitad, se soltaban dos reses y era dado ver sendos festejos a la vez, una en cada una de sus medias naranjas. En este caso, Goya vuelve a recrearse en el tema rural, plaza de pueblo, pero en ella no hay nada bárbaro, sino orden y concierto en las lidias, escena de picador citando en una de ellas, y en la otra dos diestros que citan a la muerte del toro, mientras el público correcta y educadamente asiste al festejo. No sé qué puedan tener de antitaurinas, como la precedente, ambos óleos.

## LA TAUROMAQUIA

A raíz de la edición de *La Tauromaquia*, a finales de 1816, los cuadros de tema taurino, de controvertida autoría en algunos casos, se basarán en imágenes de la propia serie de aguafuertes, reproduciendo escenas o suertes que ya fueran grabadas o que recuerdan poderosamente a aquéllas. Así, por ejemplo, algunas de la Casa de Alba, o la imagen del picador pintada sobre 1824. Tengo para mí que Goya las utiliza como recurso económico de urgencia, de manera que sin necesidad de invención alguna, pudiera en pocos días representar una escena taurina para algún adinerado coleccionista. Estas imágenes, como en la *Tauromaquia* grabada, parecen ya tener otro tono, son mucho más oscuras (también porque es el colorido que emplea en estos años) y las imágenes no siempre se muestran tan amables, como lo son, en suma, los grabados originales.

---

[22] Fue reproducida años más tarde, fallecido el pintor, como grabado calco-gráfico, con el título «F. Goya. Courses de Taureaux», D. Mordant sc., Imp. A. Salmon & Ardail. Paris. Grabado calcográfico francés de 1880 sobre cuadro de Goya (incluido originalmente en el *Album Eaux-Fortes*, de la imprenta citada).Tamaño 41,5 x 28 cm. Huella 20,5 x 25,5 cm.

Es verdad, sin embargo, que en su obra grabada Goya nos descubre una fiesta a veces lúdica, otras trágica, otras sangrienta, y otras asombrosa. Pero nada de ello, de sus láminas, es baladí, ni como en los *Caprichos* imaginativa, todos obedecen a realidades que pudo contemplar a lo largo de décadas de asistencia a la plaza de toros de Madrid, Zaragoza y varias más (Aranjuez, nos tememos, fue, cuando sus desplazamientos con la Corte en la Jornada de Primavera se lo obligaban, otro de los cosos que frecuentaría como pintor de cámara). Y si de esa concurrencia se derivan las imágenes reflejadas, ¿cómo podemos defender su falta de afición a la par que justificar su habitual concurso a los palenques taurinos?

Álvaro Martínez Novillo, gran aficionado y uno de los principales estudiosos de Goya, es quien ha sabido captar mejor el sentido de la Tauromaquia goyesca en los últimos años<sup>23</sup>. Y en síntesis, sin pretender seguirle al pie de la letra -como él también hace con autores previos como Lafuente Ferrari, por ejemplo-, divide los grabados en, al menos, tres grandes grupos. En primer lugar los históricos, aquellos dedicados a narrar gráficamente el pasado remoto de la fiesta, siguiendo el devenir marcado por Nicolás Fernández de Moratín en su «Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España»<sup>24</sup>. No

[23] Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO (1992), «La Tauromaquia en su contexto histórico», en Juliet WILSON BAREAU (Dir.), *Francisco Goya, grabador: instantáneas*; Madrid: Ediciones Turner, vol. Tauromaquia, pp. 17-40.

[24] Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1777), *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar. Es curioso, sólo a título de sugerencia, que la *Carta histórica* de Moratín se imprimiera en la misma imprenta que desde años atrás se dedicaba a las impresiones de los carteles taurinos madrileños (Pantaleón Aznar, «del Noble Arte de la Imprenta», firma su primer contrato para dicho fin ante el escribano público don Domingo María Ripoll, el 20-XI-1772 -Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; Legajo 24.808, folios 98-102-, como consecuencia de «haber finalizado el Plazo de las contratas que estaban hechas con varios Artistas», con validez para ocho años), y que el domicilio de Goya en esos momentos estuviese tan sólo a unos metros de la misma imprenta, en casa de la marquesa de Campollano, en 1778.

es que se adecuen, como ilustraciones, a lo descrito por la ferviente imaginación de Moratín, pero es verdad que esos primeros aguafuertes se superponen al devenir histórico que el poeta esboza en su «Carta histórica»<sup>25</sup>.

En segundo lugar están los dedicados a plasmar sucesos trágicos de la lidia, acontecidos en la época en la que Goya viviría y que alcanzaron enorme relevancia y difusión, pese a la escasez relativa de noticias escritas. Tales pueden ser los que dedica el pintor a la muerte de *Pepe-Hillo* -sobre la que saldrían innumerables estampas en su momento (tenemos contabilizadas no menos de una docena, diferentes, muchas de las cuales se conservan en colecciones públicas o privadas)-, la cornada al picador -quizá Rendón- o la supuesta cogida en el tendido de un alcalde de Torrejón -estampa titulada por Ceán Bermúdez de esa manera, ya que en el ejemplar de Boston, autógrafo de Goya, el título es bien otro: «*Saltó el toro al tendido y mató a dos. Yo lo vi.*»-. Este último comentario es importantísimo de cara a conocer la génesis y desarrollo de la Tauromaquia goyesca. «Yo lo vi», dirá Francisco de Goya, lo presencié en vivo, estaba en la plaza y pudo contemplarlo, probablemente desde algún balcón, que ocuparía sin duda como persona de cierta calidad -era pintor reconocido y llegó a serlo de Cámara del rey-. Estos grabados, como hemos afirmado en ocasión precedente, obedecen a un afán de reconstruir la noticia gráficamente, de mostrar al curioso la realidad de lo acontecido, por decirlo de alguna manera es periodismo gráfico en épocas donde la fotografía -ni aun la daguerrotipia- existía ni en la imaginación popular.

---

[25] Este párrafo y los siguientes acerca de la historicidad de los grabados de La Tauromaquia goyesca, son transcripción modificada un ensayo previo. Véase Rafael CABRERA BONET (2008), «Las bases históricas de la Tauromaquia de Goya», en Vidal PÉREZ HERRERO (Ed.), *Agenda Taurina 2009*. Madrid: Editorial Temple, pp. 119-134.

El tercer bloque de grabados está compuesto por los dedicados a reflejar suertes de la corrida finisecular del siglo XVIII, aquella en la que lucían sus habilidades la tríada más famosa del arte tauromáquico: Romero, *Costillares* y *Pepe-Hillo*. Obviamente no todas se encuentran dedicadas a los principales lances de aquellos tiempos, al toreo de capa o muleta, a la suerte de varas o a la fundamental estocada. Muchas de ellas están consagradas a lo que hemos llamado «suertes disparatadas», lances ocasionales pero repetidos con cierta asiduidad en esos años finales del XVIII, alguno de los cuales iba siendo relegado esporádicamente a novilladas, en las que permanecía viva -y lo seguiría estando mucho tiempo- la mojiganga.

Ya sabemos que las estampas salieron a la luz pública en 1816, aunque la mayor parte de lo que en ellas se muestra pertenece a los lustros postreros del siglo ilustrado o comienzos del siguiente. Así, entre los sucesos narrados, la muerte de *Pepe-Hillo* es la última que podemos fechar con absoluta certeza, el 11 de mayo de 1801, ocurrida en Madrid. Los grabados recogen realidades anteriores a esa fecha, en general; años en los que Goya mantenía su interés por los toros, acudía a la plaza, y seguía como admirador a Pedro Romero. «Suertes disparatadas», las hemos denominado, porque narran lances que hoy consideraríamos inverosímiles, o pintorescos -muchos de los cuales han desaparecido por completo, mientras que otros permanecieron en tauromaquias marginales, como el toreo cómico, espectáculos de recortadores, corridas vasco-navarras o landesas-, y que se atribuyeron por algunos a la imaginación del pintor como lo son sus famosos «Disparates». Nada más alejado de la veracidad: lo que Goya graba y dibuja obedece a lo que en un momento de su vida contempló en los cosos, aunque en la atribución de Ceán Bermúdez salga a colación algún diestro al que difícilmente pudo ver el aragonés en los ruedos ibéricos.

Este grupo de grabados se distancia, muy probablemente a conciencia, de la imagen tradicional y neoclásica de la tauromaquia que imperaba en aquella época. Imagen pública difundida por Antonio Carnicero<sup>26</sup> y amplificadas hasta la saciedad por grabadores contemporáneos, simples imitadores del artista salmantino, de aquende o allende nuestras fronteras –recuérdense las copias la *Nueva Colección* de la Librería de Escribano (circa 1792), de Luis Fernández de Noseret (sobre 1795), y las *cien* estampas populares basadas en aquélla; la de Jean François Bourgoing en su viaje por España, que difieren entre las versiones francesas de 1797 y las de 1803 y 1807, todas ellas, sin embargo, fiel reflejo de las del salmantino; de las que se copiarían los grabados en la serie inglesa de Clarke (1813) y la distinta de Bourgoing de 1808 (esta última apenas grabada a línea por John Stockdale, de Piccadilly, el 3 de septiembre de ese mismo año y que difiere, en diseño, a las francesas y a la de Carnicero); la veneciana de 1803 y tantas otras hasta la irrupción de los pintores románticos<sup>27</sup>-.

---

[26] La serie de Carnicero vio la luz entre 1787 y 1790, fecha en que se estamparon los dos últimos grabados y la portada de la misma. Tuve la oportunidad de encontrar los datos en su día merced a su anuncio en la *Gaceta de Madrid* de 14 de diciembre de 1787, que luego fueron divulgados en el Catálogo de la magnífica exposición de *El Siglo de Oro de las Tauromaquias* (Madrid: Turner, 1989), celebrada en la propia Calcografía Nacional.

[27] Véanse las referencias, imágenes y ejemplos en las obras de Pedro VINDEL (1931), *Estampas de toros. Reproducción y descripción de las más importantes publicadas en los siglos XVIII y XIX relativas a la Fiesta Nacional*, Introducción de Gregorio Corrochano, Madrid: Librería de Pedro Vindel; Enrique LAFUENTE FERRARI (1947), «Los toros en las artes plásticas», en José María de COSSÍO, *Los Toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid: Espasa Calpe, Tomo II; *El Siglo de Oro de las Tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, Madrid: Centro de Asuntos Taurinos, 1989; Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO (1988), *El pintor y la Tauromaquia*, Madrid: Turner; o José Luis MORALES Y MARÍN (1987), *Los toros en el arte*, Madrid: Espasa Calpe, sin ir más lejos.

La sensación, en alguien ajeno a la afición taurina, viene matizada, repetimos, por los contrastes, por la fuerza expresiva y el estilo de grabador de Goya. Pero lo mismo podemos observar en lances cantados como hazañas -los recortes del Licenciado de Falces, la suerte de mancornar del *Mamón*, el salto con grilletes desde una mesa o el de la garrocha de Juanito Apiñani-, que en la muerte de Rendón o *Pepe-Hillo*, la cogida del supuesto alcalde de Torrejón -por cierto, sin que Ceán especifique a cuál de los cuatro pueblos madrileños se refiere-, las de varas o los perros, la presencia del Cid, o Carlos I a caballo, o los moros y sus capeos con albornoz. La realización de los grabados, con fondo descriptivo en la mayor parte de los casos, enmarcados en su lugar -aunque amparado ese fondo siempre por las sombras, ya que lo que intenta destacar es la suerte dibujada o grabada-, con amplios contrastes de luces -obligados por la técnica empleada y el intento de llenar la escena, alejándose de la vacuidad que rodea a la de los de Carnicero-, dotan a la imagen de esa capacidad expresionista, mal catalogada por los detractores del espectáculo como peyorativa o contraria a las fiestas de toros. Nada más alejado de la realidad.

Lo de Goya es una corrida en la que cualquiera pudimos estar presente, que se nos muestra tal cual era, con sus suertes gallardas y sus lances bizarros, con la gloria del triunfo y la hazaña épica, y con el dramático fin de alguna, con el riesgo consustancial a la auténtica fiesta de toros. No hay dulcificación neoclásica, pero tampoco crueldad o exageración en la tragedia. Los aguafuertes que nos descubren cogidas o la muerte, no se regodean en ella, nos la enseñan como hoy pueden hacerlo la fotografía o la televisión. Sucedió de aquella manera, es algo inexorablemente unido al peligro que entraña la lid con reses bravas.

No haremos un repaso sistemático a la serie completa, pero a título anecdótico, permítasenos recrear algunas de sus imágenes y la referencia histórica en la que la misma pudo basarse. Y lo repasaremos

mencionando los nombres de los grabados -según Ceán Bermúdez en primera instancia, y los títulos manuscritos por el propio pintor en el ejemplar conservado en Boston, en segundo-.

15.- El famoso *Martincho* poniendo banderillas al quiebro

15.- -----

Hasta hace poco se creía que Goya no vio a *Martin el de Egea* -o a alguno de los hermanos Ebassum, en segunda generación- torear en directo. Sin embargo pudo tener tal posibilidad en las últimas apariciones de Antonio Ebassum, aunque quizá no alcanzase a disfrutar de Martín o de Jorge. Daza (1778)<sup>28</sup> alaba al lidiador aragonés (de Farandúes, junto a Egea de los Caballeros) con las siguientes palabras: «De la misma Navarra el no bastante aplaudido Martincho, que en el estilo de poner banderillas, fue el primero y el último, que ninguno le ha imitado; y en lo demás siempre fue distinguido»; y otro tanto hace José de la Tixera (a comienzos del siglo XIX)<sup>29</sup>, que le recuerda diciendo: «Al conocido por Martincho (natural de la Villa de Aro [sic]), le titulaban el inimitable; porque en efecto, lo era en los quiebros o ceñidos recortes que hacía a los toros con el cuerpo y con las banderillas al tiempo de plantarlas». Un cartel madrileño del 8 de agosto de 1765 nos anuncia que «Por la tarde saldrá el valeroso Martincho a quebrar rejones a cuatro toros, banderillarlos a pie y matarlos»<sup>30</sup>. Quizá en esa suerte utilizase el quiebro para burlar las acometidas de la res.

---

[28] José DAZA (1959), *Arte del toreo. Manuscrito inédito de 1778. Publicalo por vez primera, según la copia que figura en su biblioteca, José María Gutiérrez Ballesteros (Conde de Colombi) precedido de una noticia bibliográfica*, Tomo I (único publicado), Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos.

[29] José de la TIXERA (2012), *Las Fiestas de toros. (Edición facsímil de la original publicada en 1894 por D. Luis Carmena y Millán)*, Madrid: Centro de Asuntos Taurinos.

[30] Francisco LÓPEZ IZQUIERDO (1985), *Plazas de Toros de la Puerta de Alcalá (1739-1874)*, Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 55.

19.- Otra locura suya [*Martincho*] en la misma plaza

19.- Saltar el toro con grillos

Suerte que Goya pudo contemplar en múltiples ocasiones, pese a que hoy nos resulte de todo punto extravagante. En el festejo del día 18 de diciembre de 1766, se nos informa que, «Al siguiente [el octavo toro vespertino] lo saltará sobre una mesa inmediata a la puerta del toril con grillos puestos Antonio Ramírez»<sup>31</sup>. Otro tanto pudo contemplarlo en la novillada del 5 de febrero de 1786: «Retirados estos, se presentará enfrente de la Puerta del Toril, encima de una mesa, Alfonso Caro (el Enano), con los pies atados, y si saliese bien el quinto Novillo, lo saltará en esta disposición, y si no lo ejecutará en el siguiente»<sup>32</sup>. Y no acaba aquí la cosa, puesto que en Aranjuez -donde podía desplazarse con la Corte-, se anuncia que el 18 de mayo de 1788, «Al tercero Cristóbal Díaz (alias el Mancheguito) ofrece saltarle desde una mesa con un par de grillos; y si no pudiese saltar a éste ofrece ejecutarlo con el cuarto»<sup>33</sup>. La suerte se repetiría en el festejo madrileño del 9 de agosto de 1789: «Después ofrece también José Moreno, vecino de esta Corte, saltar con grillos en los pies desde una mesa que se situará frente al toril, al tercero, o cuarto, en el caso de no poder conseguirlo a su satisfacción con aquel...»<sup>34</sup>; o en la novillada del 24 de enero de 1790, por el mismo ejecutor; o por Ramón de la Rosa en la corrida zaragozana del 14 de octubre de 1790: «En el séptimo toro salió un indio negro [Ramón de la Rosa], que montó en pelo al toro y lo corrió, pero con tan poca gracia que no logró el aplauso del público. Al octavo toro lo saltó desde una mesa con un par de grillos en los pies,

---

[31] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 60.

[32] CABRERA BONET (1996), pp. 80.

[33] Rafael CABRERA BONET (1993), «Noticias para la historia de la primitiva plaza de toros de Aranjuez», en Diego RUIZ MORALES y Rafael CABRERA BONET, *Papeles de Toros 3. Sus libros. Su historia*, Madrid Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 90.

[34] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), p. 135.

aplaudiéndole mucho la gente»<sup>35</sup>. Repetiría, de nuevo, José Moreno en la fiesta madrileña celebrada el 30 de enero de 1791: «Le saltará desde una mesa José Moreno con grillos en los pies, capeándolo y banderilleándolo también...»<sup>36</sup>.

20.- Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid

20.- Saltar el toro con palo

Luis del Campo sitúa al lidiador navarro -aunque realmente de Calahorra, en La Rioja- en Pamplona los años 1754, 1758 y 1760<sup>37</sup>. Actuaría en repetidas ocasiones en Zaragoza o Madrid; en la primera en 1764 y años sucesivos hasta 1770 (menos en 1767)<sup>38</sup> y en la Corte en las Fiestas Reales de 1765, y en la plaza de las afueras de la Puerta de Alcalá entre 1763 y 1773, cuando menos. En el cartel de Madrid del 19 de diciembre de 1763 se anunció: «A los dos restantes lidiará la cuadrilla de a pie, y saltará con la vara Juan Apiñani, El Navarrito»<sup>39</sup>. Lo haría en Zaragoza el 14 de octubre de 1765: «En fin, se pasó aquel rato, / mirando aciertos en hierros, / la tarde fue dada a perros, / y el octavo toro a un Gato. / El torero más novato, / como un viejo se lució, / con una Vara saltó / al toro con feliz suerte, / que aquel salto

---

[35] Manuel JIMÉNEZ CATALÁN (1927), *Goya como pintor, grabador y litógrafo de asuntos taurinos*, Zaragoza: Tip. del Hospicio; con un Apéndice titulado: «Algunas efemérides taurinas zaragozanas de la época de Goya» (Págs. 57 a 79).

[36] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 160.

[37] Luis del CAMPO JESÚS (1972), *Pamplona y Toros. Siglo XVIII*, Pamplona: Ed. La Acción Social.

[38] Alfonso HERRANZ ESTODUTO (1978), *Orígenes de la Plaza de Toros de Zaragoza. Datos para su historia (1764-1818)*, Zaragoza: Diputación Provincial-Instituto "Fernando el Católico".

[39] Rafael CABRERA BONET (1991), «Una temporada de toros en el Diario Noticioso Universal (1763)», en Diego RUIZ MORALES y Rafael CABRERA BONET, *Papeles de Toros I. Sus libros. Su historia*, Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 129.

de su muerte / con ligereza salvó.»<sup>40</sup>. Volvería a realizarlo en la plaza de la Corte el 20 de octubre de 1766: «Al siguiente le saltará Juan Apiñani con una vara y después le matará Alejandro Izquierdo sentado en una silla...»<sup>41</sup>, haciendo lo mismo en la corrida del 6 de agosto de 1767. En años sucesivos le fueron saliendo imitadores, y así en el cartel del 23 de agosto de 1789 se nos cuenta que, «Concluida esta suerte saltará José Moreno con vara al quinto, al modo que lo hacía Juan de Apiñani, conocido por el Navarrito; y seguidamente pondrá parches con los pies al sexto, sentado a corta distancia del toril Ramón Hernández de la Rosa...»<sup>42</sup>. Repetiría el salto este José Moreno, habituado a realizar todo tipo de «suertes disparatadas» en las novilladas de los días 14 de noviembre de 1790 ó 2 y 16 de enero de 1791. El mulato Ramón de la Rosa lo haría en Madrid, asimismo, el 23 de diciembre de 1792: «El animoso negro Ramón de la Rosa procurará esmerarse en la difícil suerte de saltar con vara el cuarto, o el quinto, en el caso de no ejecutarla, como promete...»<sup>43</sup>. Y hasta un ignorado lidiador gallego lo repetiría el 26 de noviembre de 1797: «Para acreditar al público, el alentado y bizarro joven Antonio Ribeiro, natural de la ciudad de Orense, en el Reino de Galicia, las veras con que apetece complacerle, promete salir en su traje nativo a picar con vara delgada el primer novillo, capearle y banderillearle a pie y presentarse después con el mayor denuedo y valentía, a proporcionada distancia del toril, a saltar el segundo novillo, al modo que lo hizo varias veces en esta plaza con general aplauso el famoso navarrito Juan de Apiñani...»<sup>44</sup>.

---

[40] Diego RUIZ MORALES (1994), «Un torero en el olvido: Pedro Campa-  
nero», en Diego RUIZ MORALES y Rafael CABRERA BONET, *Papeles de Toros 4. Sus libros. Su historia*, Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 36.

[41] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 59.

[42] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 136.

[43] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 176.

[44] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 268.

23.- Mariano Ceballos, alias *el Indio*, mata al toro desde su caballo

23.- -----

En su segunda aparición madrileña el cartel refiere que «El indio Mariano Ceballos capea, banderillea y mata desde su cabalgadura a los toros 9.º y 10.º»<sup>45</sup>. La suerte de estoquear a caballo tuvo infinitos imitadores en aquellos años, y así, el impreso madrileño del 3 de octubre de 1785, menciona que «...saldrá Ambrosio Valdivieso (el Burgalés), y lleno de la mayor gratitud por las honras que mereció al Concurso en la Fiesta antecedente, ofrece Capear, banderillar, y estoquear, a caballo, en esta, el uno de los dos Toros octavo y noveno, que le parezca más a propósito para lograrlo con la apetecida felicidad, y banderillar al otro, también a caballo y matarle a pie; esperándose lo ejecute todo con la destreza y valor que le son familiares...»<sup>46</sup>. Incluso algún lidiador foráneo se atrevería a hacer idéntica suerte; el 15 de octubre de 1787, «Por la tarde, Monsieur Juan Pedro Salabert, de nación francés, reconocido al favor que le dispensó el público en la anterior corrida, en que quebró rejones a dos toros, promete repetir gratuitamente igual suerte en ésta con los 3 primeros, llevando a su lado de chulo a Francisco de Paula Ramírez (alias el Maligno), en inteligencia de que desde el caballo estoqueará dos toros, si no mueren antes con el rejón y el otro lo matará a pie el citado Maligno»<sup>47</sup>.

24.- El mismo Ceballos montado sobre otro toro, quiebra rejones en la plaza de Madrid

24.- -----

Una de las láminas más características de la serie que hoy parece inverosímil, y que sin embargo pudo ver el genial aragonés en múltiples ocasiones en esos años. En el festejo de la Corte del 19 de diciem-

---

[45] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 101.

[46] CABRERA BONET (1996), pp. 72.

[47] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 123.

bre de 1763 se anunciaría que «Y retirados, saldrá a quebrar rejones en dos Don Joseph Manuel de España, natural del Reino de Santa Fé, NEGRO DE NACIÓN; ofreciendo él mismo, para continuar esta diversión, montar un toro, y desde él quebrar Rejones en otro, vestido a la Húngara»<sup>48</sup>. Lo mismo ocurre en el del 12 de septiembre de 1785: «...saldrá sesgado el noveno Toro, y estando pendiente de la maroma de dos palos que se fijaran antes en la Plaza, a distancia proporcionada del Toril, le amarrarán los Carpinteros, para que le ensille, y monte Juan Roque, Torero de a caballo, el que ofrece no solo Picar desde el mismo Toro, al siguiente, y matando luego con el puñal a el en que irá montado, Banderillar, y Estoquear al otro, sino también ejecutar todas estas maniobras con el mayor esmero, sentando por preliminar preciso, no querer gratificación alguna si no excediese en la disposición y destreza de ellas al Negro, que las hizo el año anterior, esperándose que así lo cumpla para que logren los concurrentes el más divertido rato...»<sup>49</sup>. Ramón de Rozas –o de la Rosa– lo realizaría asimismo en los madriles el 29 de octubre de 1787: «Después el negro Ramón de Rozas Hernández, que se presentó en esta plaza en 1784, esperará al noveno sentado frente a la puerta del toril para sesgarle a la salida, y cuando la casualidad no le permita la ejecución de suerte tan aventurada, procurará buscarle a pie en cualquier sitio de la plaza y echarle una cuerda y, amarrándole a dos palos fijados de ella a este efecto, lo ensillará con el solo auxilio de una persona, le montará y pondrá rejones al décimo, que banderillará Juan José de la Torre y estoqueará el mismo Ramón de Rozas luego que mate con un puñal al que monte»<sup>50</sup>. Y apenas unas semanas más tarde lo realizaría otro émulo el 5 de noviembre de ese año: «Retirados éstos, ofrece Agustín Lozano, natural de Pamplona, hacer sin interés, a competencia del

---

[48] CABRERA BONET (1991), pp. 129.

[49] CABRERA BONET (1996), pp. 71.

[50] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 124.

negro Ramón de Rozas Hernández, una suerte no vista en esta plaza, para la cual saldrá sesgado del toril el noveno toro; se le amarrará a dos palos y, sin más aparejo que el de una cincha, le montará, picando desde él, con vara de detener, al toro décimo, que banderilleará y estoqueará Francisco Garcés, quien también capeará, a su debido tiempo, el noveno toro, que ha de matar con el cachetero sin apearse el citado Lozano»<sup>51</sup>.

D.- Un picador montado sobre un torero acometiendo al toro

D.- -----

Una de las escenas más sorprendentes que se encuentran entre los grabados es ésta de un hombre picando sobre los hombros de otro. En un cartel del día 30 de octubre de 1766 encontramos: «Al siguiente saldrá Alejandro Izquierdo a picarle de a pie con vara corta de detener»<sup>52</sup>. Siguieron de esta forma, picando, capeando o banderilleando a hombros, y así en el cartel del 18 de noviembre de 1776, se nos anuncia que, «Al décimo Toro, ofrece Juan Jorge, (alias Juaniqui) hermano DEL ANTIGUO LORENCILLO, Picarle con Vara de detener, puesto en hombros de un Aficionado [un impreso anterior nos dice que es Vicente Lara]»<sup>53</sup>. No decayó la afición por la «suerte disparatada» y así el 5 de febrero de 1786 nuestros antepasados pudieron contemplarla otra vez: «...en los cuales quebrará Rejones [Alfonso Caro, el enano] puesto encima de Alfonso Alarcón (el Pocho); y a los restantes, se permitirá bajar a los Aficionados...»<sup>54</sup>. Unos años más adelante la volvemos a ver anunciada el 10 de enero de 1790: «Dará principio la corrida saliendo el esforzado negro Manuel Francisco Ambar (quien en la anterior dio tanto gusto al público) en hombros de José Moreno a

---

[51] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 124.

[52] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 59.

[53] CABRERA BONET (1996), pp. 61-62.

[54] CABRERA BONET (1996), pp. 80.

rejonear los dos primeros, que banderillearán y capearán también»<sup>55</sup>, repitiendo el mismo lidiador pero montado en otro ser humano, el 19 de diciembre de ese año: «Después Francisco Ámbar, puesto en hombros de Ramón de la Rosa, rejoneará el tercero y cuarto, procurando esmerarse todo lo posible para dar el gusto que apetecen, como lo consiguieron en una de las corridas de la última temporada...»<sup>56</sup>.

G.- Escena de mojiganga

G.- -----

En Aranjuez, el 18 de mayo de 1788 aparecería lo siguiente: «Al séptimo y octavo se presentará un carricoche con el moro Muza, y su esposa Fátima, los que pondrán parches y capearán»<sup>57</sup>. Volvería a ver similar mojiganga el 6 de febrero de 1791: «Retirados éstos se presentará en la plaza un brillante y bien adornado carricoche, tirado de dos o más volantes, según sea necesario, desde el que quebrará rejones a los dos siguientes [novillos]»<sup>58</sup>. Y en fecha tardía hemos encontrado, en el cartel del 6 de marzo de 1814, que «Se ha dispuesto que concluidos los cuatro novillos, se presente en la plaza con un calesín el célebre Cristóbal Díaz (alias el Manchego) en clase de calesero, y saliendo el 5º novillo embolado le enganchará en el Calesín, al que subirán José Barbales y Ramón Fernández, uno vestido de mujer, y dando un paseo por la plaza, se echará a ella el 6º novillo, a fin de que desde el Calesín le banderilleen los dos citados, siendo igualmente lidiado y banderilleado por la misma cuadrilla de a pie»<sup>59</sup>.

H.- Temeridad de *Martincho*

H.- -----

---

[55] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 146.

[56] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 158.

[57] CABRERA BONET (1993), pp. 90.

[58] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 160.

[59] Rafael CABRERA BONET (1991), «Breve historia de una temporada fantasma», en Diego RUIZ MORALES y Rafael CABRERA BONET, *Papeles de Toros 1. Sus libros. Su historia*, Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 97.

Suerte la que describe gráficamente Goya que tuvo un actor por excelencia en los años en los que el pintor aragonés pudo verla en la Corte, Alejandro Izquierdo. El anuncio madrileño del 20 de octubre de 1766, refiere la hazaña: «Al siguiente le saltará Juan Apiñani con una vara y después le matará Alejandro Izquierdo sentado en una silla...»<sup>60</sup>. Y otro tanto lo haría el 6 de agosto del año próximo de 1767: «De los dos siguientes el primero le saltará con vara Juanito el Navarro, y Alejandro Izquierdo lo matará sentado en una silla»<sup>61</sup>.

I.- Un torero entrando a matar con un sombrero en lugar de muleta  
I.- -----

Hemos visto, en su momento, como Bayeu se quejaba de que con el sombrero sólo se realizaba la suerte de muerte, mientras que los diestros navarros llevaban a cabo con el mismo toda la lidia. Pues bien, ni más ni menos que al propio Pedro Romero pudo vérselo Goya en el año en que éste se presentó en Madrid. El cartel del 2 de octubre de 1775 nos lo cuenta: «...los ocho primeros toros, a los cuales, ofrece matar, SOLO, EL ANIMOSO PEDRO ROMERO, reconocido a la continua benignidad con que el público premia libremente el conato y anhelos que emplea en servirle; y sin otro espíritu que el de revivir aquella antigua, y gallarda destreza de los TOREROS NAVARROS, estoqueará, a su imitación, dos de dichos toros, con el único auxilio del SOMBRERO»<sup>62</sup>.

Y podríamos seguir por estos derroteros, pero para no cansar más al lector ponemos en ellos un punto y final.

---

[60] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 59.

[61] LÓPEZ IZQUIERDO (1985), pp. 60.

[62] Rafael CABRERA BONET (1994), «Tres carteles del año en que se presentó Pedro Romero en Madrid», en Diego RUIZ MORALES y Rafael CABRERA BONET, *Papeles de Toros 4. Sus libros. Su historia*, Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, pp. 101.

Los *Toros de Burdeos* son litografías en las que puede contemplarse, quizá, una visión más crítica, aunque reflejan también lo anárquico y desordenado de las novilladas de entonces, a las que se permitía bajar al pueblo al ruedo. Martínez Novillo ha postulado que tal vez se trate de «una referencia al país desgarrado por las luchas entre liberales y absolutistas»<sup>63</sup>. Pero sin mayores fuentes, sin más testimonios de sus coetáneos es difícil precisar cuál fuera la intención del aragonés al estamparlas.

## DON FRANCISCO EL DE LOS TOROS

Pues nada, a pesar de realidades, de la asistencia de Goya a numerosas corridas de toros (sólo esbozadas en las líneas precedentes), alejándonos de ese contexto, que intentamos demostrar con pruebas y no especulando con argumentación de falsos psicólogos, los movimientos antitaurinos quieren echar por tierra su afición y apetencias. Incluso desoyendo lo que los amigos del pintor manifestaron en vida de éste, como si fueran autoridades de mayor valor que las propias personas que vivieron, convivieron y se relacionaron con el maestro aragonés, ¡sorprendente! Y todo para denostar al festejo taurino, a sus participantes y espectadores, algo de todo punto innecesario, porque la fiesta no se sustenta sobre la fidelidad o imaginación del artista universal, sobre si éste dibujó o dejó de hacerlo con inclinación favorable hacia ella. Si el único argumento para la defensa de los toros estribase en la presencia del artista en la plaza -y sólo de él, no de ningún otro..., Picasso incluido-, la corrida habría desaparecido hace siglos.

La pobreza intelectual que ello refleja es auténticamente proverbial. Que Goya fuese o no aficionado a los festejos, no deja de ser algo meramente anecdótico. Nos legó, eso sí, una obra de gran creatividad

---

[63] MARTÍNEZ NOVILLO (1989), pp. 13.

artística, fue un auténtico revolucionario e innovador en el arte del grabado, tanto al aguafuerte y buril, como en la litografía. Y aunque su único interés hubiese sido –que no lo fue- denostar, condenar y perseguir al festejo taurino, su obra, transmitida a la posteridad se ha encargado, por cierto, de contradecir a los impugnadores. A pesar de vanos intentos de tergiversar la realidad, de contarnos lo que Goya odiaba al espectáculo y a sus participantes (en el ruedo o en el graderío), su creación ha quedado ligada a la fiesta y a su defensa a lo largo de dos siglos completos y lo seguirá siendo en los venideros. ¡Fantástico!

De ahí que no entendamos estas polémicas sobre la más absoluta de las «nadas», porque «nada» hay que sustente con verdadera fuerza la argumentación de los antitaurinos, que no sea una interpretación torticera del dramatismo que don Francisco el de los toros (la denominación es coetánea al artista) quiso imprimir a sus series de grabados para alejarse así de la dulcificada, relamida y neoclásica visión de don Antonio Carnicero, Fernández Noseret y seguidores -dentro y fuera de España-.

Quizá también habría que achacarles a franceses, italianos, holandeses o ingleses, un ánimo semejante, cuando la intención de estos y tantos otros artistas que copiaron a Carnicero era reflejar cómo se desarrollaba el festejo de la corrida de toros allende nuestras fronteras, que aquí bien los conocíamos. Y, ¿por qué no se arremete contra ellos, de la misma manera que contra Goya? Por la sencilla razón del mérito creativo, de la fuerza expresionista del pintor de Fuendetodos, por su grandeza innovadora y expresiva, porque es uno de los virtuosos más grandes y universales que vio su siglo y quizá la historia de la humanidad. Es ahí donde radica el núcleo de la cuestión. Si acaso, se dicen los antitaurinos, negamos que Goya fuese apasionado de las corridas, y argumentamos que los grabados goyescos de la *Tauromaquia* son fruto de una feroz y despiadada crítica a la misma, conseguiremos atraernos

un peso pesado al bando de los negacionistas, y ganaremos con ello la batalla en contra de aquélla. ¡Vaya necesidad!; repetimos, la fiesta no se defiende porque Goya o Picasso, Carnicero, Becquer, Fortuny, Benlliure, Zuloaga, Solana, Vázquez Díaz, Roberto Domingo, Caballero o Botero y tantísimos más la hayan pintado, no. La fiesta tiene otros y más importantes puntos de apoyo, y es por esos fundamentos, por estos valores, por los que impresionaron la sensibilidad de tan grandes artistas, promoviendo su creatividad, al igual que lo han hecho sobre tantos otros buenos, excelsos y mediocres pintores, magnos o triviales escultores, músicos, literatos y escritores, arquitectos y tantísimos artífices dedicados a las artes industriales.

Cabría preguntarse, por más que la figura de Goya sea preeminente, qué más daría que lo situáramos en el bando contrario al festejo, habiendo tantos inequívocamente a favor... ¿No seguiría siendo el espectáculo taurino verdaderamente conmovedor para el espíritu sensible de aquéllos tantos otros? ¿No habría algo más que la sangre y la barbarie, que es lo único que contemplan sus detractores, que les hubiese detenido a reflexionar para legarnos obras que plasman su belleza, su bazaría, su trágica emoción, su delicado estilismo?

Pero si hemos de ser fieles a la verdad, ésta nos dice que Goya se declaró torero en su juventud, que Martín Zapater y su cuñado Bayeu, sus dos más íntimos amigos, le consideraban de todo punto taurino y seguidor de Pedro Romero (uno de los más grandes diestros de aquella y todas las épocas), que conocían sus inclinaciones Moratín padre e hijo o Ceán Bermúdez, que pintó cuadros amables de los festejos y un cartón para tapiz que compuso para el Palacio del Pardo («La Novillada») para solaz de los monarcas, que retrató admirablemente a dos de los más importantes diestros del momento –el propio Romero y su hermano José- y que aun lo pintó otros óleos de casi su similar altura... Y que plasmó, en sus grabados, la realidad de un espectáculo, alejado

del neoclásico descriptismo de Carnicero, en el que junto a lo serio había una parte festiva y trágica que el salmantino no llegó a reflejar con el dramatismo que quiso darle Goya.

Y es que en palabras del pintor Valentín Carderera y Solano (1796-1880), contemporáneo de Goya, su admirador más ferviente y el primer gran coleccionista de sus láminas y dibujos,

Es en La Tauromaquia donde el genio y el gusto de Goya toman más libremente el vuelo. Las corridas de toros eran su entretenimiento preferido. Asistía a las mismas vestido a la manera de los toreros, la faldilla en las caderas, la esclavina sobre los hombros y la espada en el costado; y es al plasmar estas escenas cuando el apasionado artista alcanzó el apogeo de su talento. Tenemos cincuenta dibujos de tauromaquia, es decir, quince más que los que se han publicado en aguafuerte. Uno no puede hacerse una idea del ardor, del entusiasmo, de la furia de esta preciosa serie, muy superior a la mayor parte de sus grabados. Han sido dibujados con un lápiz rojo grueso con la punta roma, lo que en los fondos da sobre todo un aspecto amplio y sólido. El polvo se arremolina en espesas nubes bajo las patas de los toros furiosos que mugen. Las posturas, los movimientos de los toreros son de una exactitud exquisita, y uno presiente que el mismo Goya era un espada de los más hábiles. La vida, el ruido, el color local de esas escenas un poco africanas están por encima de toda descripción<sup>64</sup>.

---

[64] Valentín CARDERERA (1863), «François Goya, sae vie, ses dessins et ses eaux-fortes», *Gazette de Beaux-Arts*, XV (1863), pp. 237-249. La traducción y un texto muy recomendable son de Juan Manuel MATILLA y José Miguel MEDRANO (2005), «La fortuna crítica de la Tauromaquia de Goya», en *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre, pp. 165-205. Magnífico catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 30 de junio al 4 de septiembre, con textos de Javier Blas, Ascensión Ciruelos, José Manuel Matilla, José Miguel Medrano, Juan Carrete Parrondo y Álvaro Martínez Novillo.

Y sin embargo, esa fuerza dramática de sus grabados, ni se ve en todos ellos, ni es pasión contraria a la corrida dieciochesca. Se basa, fundamentalmente, en la aplicación genial de claroscuros, de luces y sombras que iluminan la imagen principal para así centrar mejor la atención del espectador, y ensombrecen otras zonas, el fondo o los gradientes del coso. Fuerza dramática que quiso darles a propósito, para huir de la edulcorada visión de Antonio Carnicero, repetimos. Pero, como la técnica nos lo permite en la actualidad hicimos la prueba correspondiente con los dibujos preparatorios del artista de Salamanca que, merced a la donación de Rodríguez Moñino se conservan en la Real Academia de la Lengua española, en Madrid<sup>65</sup>. Aplicamos, sobre copias informáticas de aquellos sensacionales diseños, muchísimo más interesantes -por cierto- que los grabados finales, golpes de luz, ensombreciendo el entorno. Y cobraron con ello, y pese a que el resultado impreso fuera otro, una intensidad dramática de la que carecían las melifluas aunque descriptivas láminas de su serie. Las figuras centrales destacaban la atención, su fuerza crecía, el efecto dramático aumentaba mucho más que notablemente.

Luego, los grabados de Goya no buscaban la persecución del espectáculo, sino crear sensaciones dramáticas, impresionar al espectador de aquellos, forzarle a no pasar por delante de ellos sin fijar poderosamente su atención. Y supo verlo como no alcanzó a tanto Carnicero; por eso, entre otras razones, uno es un genio y el otro un buen pintor tan sólo. Goya, además, recreó sus aguafuertes al finalizar la guerra de la Independencia, tras fallecer su esposa, con todas las complicaciones políticas que derivaron de su equívoca postura seguida en la dominación bonapartista, con su enfermedad a cuestas, su sordera aislante y una situación familiar y económica penosa. Por eso plasmó sus gra-

---

[65] Reproducidos en *Tauromaquias. Goya y Carnicero* (2005), Madrid: Fundación Cultural Mapfre.

bados, a la búsqueda de recursos económicos, porque confiaba que, al igual que el salmantino había conseguido buenos rendimientos en lo pecuniario, él vencería sus dificultades monetarias con la venta de la serie. Pero se equivocó. La colección no fue un éxito de ventas. La gente no la adquirió como esperaba, quizá debido a que andaban acostumbrados a una visión más neoclásica del festejo, más dulcificada, y sin duda porque la guerra también había dejado maltrechos los bolsillos de tantos aficionados, a los toros y al arte.

Aunque Goya grabara sus escenas en aquellos terribles momentos, la génesis de la creación de las mismas tendremos que remontarla a varias décadas anteriores. Los aguafuertes de Goya plasman suertes, acontecimientos o sucesos que abarcan un periodo muy amplio, de más de cuarenta años, desde los años finales de la década de 1760 a los más cercanos de la guerra contra los franceses, tiempos en los que también hubo corridas en el Madrid bonapartista, constitucional o fernandino, incluso alguna puede inspirarse en las de 1814. Y nada es fruto, contrariamente a los *Disparates* o a los *Desastres*, de su imaginación, más que, si acaso, en la composición. Los lances y acontecimientos que refleja en su serie, se produjeron de verdad, aun las suertes que hemos denominado «disparatadas» tienen su reflejo en carteles coetáneos al artista, y en poblaciones en las que sabemos habitaba cuando sucedieron aquellas.

Goya pudo estar presente en aquellos festejos, como conocemos lo estuvo en otras muchas corridas, vio cómo se desarrollaban, tomó quizá un apunte o quedaron fielmente fijados los sucesos en su prodigiosa memoria pictórica, y con el paso del tiempo se fijaron con la debida fidelidad recogidos en los dibujos a la sanguina previos grabados de su *Tauromaquia* -que también serían ganas de titular una serie supuestamente contraria al festejo-.

Y si los vio, porque su veracidad es completa a lo anunciado, ¿hemos de suponer que su presencia a lo largo de décadas en plazas de

toros supone un activismo antitaurino? ¡Qué necesidad! Como si alguien que odiara el estruendo inarmónico de la música dodecafónica hubiera acudido durante decenas de años a un auditorio sólo por poder plasmar, lustros después, sus negativas impresiones sobre aquello en un escrito... Repito, años, décadas enteras, en las que pudo ver y experimentar las sensaciones que aquellas suertes le produjeron; años en que el propio Bayeu manifiesta que Goya va a los toros y «no se pierde» una actuación del gran Pedro Romero... Pero no. Para estas mentes retorcidas, al parecer Goya sólo acudía a los festejos, al margen de para defender su opinión favorable al diestro rondeño frente al sevillano *Cos-tillares*, para sacar negativas impresiones que luego, cuarenta, treinta, veinte años después acabaría plasmando en sus grabados. ¿Por qué, pues, no los grabó en plena efervescencia antitaurina, mientras estaban sucediendo? Qué más da... el caso es negar la evidencia.

Años, por cierto, en los que pudo recrearse con la visión del espectáculo favorito -con el teatro- de los españoles del momento, y en los que plasmó muchas escenas mucho más «agradables», porque su técnica y su estilo eran entonces, también, otros. Junto a sus cuadros costumbristas del Madrid del XVIII, las imágenes taurinas se nos muestran sin el tinte dramático que sus circunstancias personales le impondrían años más tarde. Y así aparecen los óleos sobre hojalata de la serie *Torrecilla*<sup>66</sup>, que plasman diferentes escenas, algunas en la plaza de la Corte, con cogida de picador incluida, y que no tienen aun ese dramatismo auto-impuesto de los aguafuertes. Son imágenes más cercanas al neoclasicismo imperante, más académicamente aceptables, pero llenas de creatividad plástica y vigorosas en su expresión, con luz y colorido alegre. Y nos señalan sucesos muy parecidos a las que luego

---

[66] El Museo del Prado, en su biografía del artista, refiere que «Regresó a Madrid a principios de mayo de 1793 y en enero del año siguiente presentó a la Academia de san Fernando la decisiva serie de cuadros de gabinete sobre hojalata, con escenas de toros y otras "diversiones nacionales"...».

veremos en los aguafuertes, incluso alguna, como la de Pedro Romero citando al toro para la estocada ayudado con un sombrero, o la cogida del picador, prácticamente similares en su escena principal.

Y qué decir de los retratos de Pedro o José Romero, o el garrochista en el campo. ¿Dónde está el antitaurinismo de Goya que hasta se humilla a pintar a los más famosos diestros taurinos del momento? ¿Retrataría alguien que probablemente no necesitara entonces ese dinero, o que podía buscarlo pintando otros motivos, a sus mayores enemigos? Y si Pedro Romero, el más encumbrado torero de su época, era el más alto representante de un arte que él odiaba, ¿cómo se dignó a plasmarlo con la maestría y gentileza con que lo retratará? No ven que no cuadra...

Hay quien afirma, sobre la base de propias especulaciones y sin absolutamente nada que documentalmente lo apoye, que Goya evolucionó en sus gustos, y que de sus aficiones de juventud y edad adulta, pasó al antitaurinismo de los años finales, justo en aquellos en los que grabó su *Tauromaquia* y en los posteriores. Basado en qué prueba, me pregunto yo. Absolutamente, repito, en ninguna, solamente en la interpretación partidista y tergiversada de sus grabados.

Pues vayamos a ellos. ¿Es antitaurino, por ejemplo, el salto de la garrocha? ¿Dónde ven su antitaurinismo, por favor? ¿Lo es, aquella «disparatada» suerte de saltar el toro desde una mesa, con grilletes en los pies? ¿En qué radica, por favor, esa crítica al festejo? ¿Es acaso antitaurino y detractor, el quiebro embozado del licenciado de Falces? Son ganas de engañar a incautos. Reflejan, como también el resto, el afán por mostrar lo que Carnicero no plasmó en su serie, unos aguafuertes, los iniciales, como bien comentó Martínez Novillo en su esclarecedor trabajo, ilustran gráficamente el discurrir de la *Carta Histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros* de Nicolás Fernández de Moratín; otros describen lances poco usuales, alejados en muchos casos del discurso de Carnicero, aunque no siempre; y otro grupo de estampas,

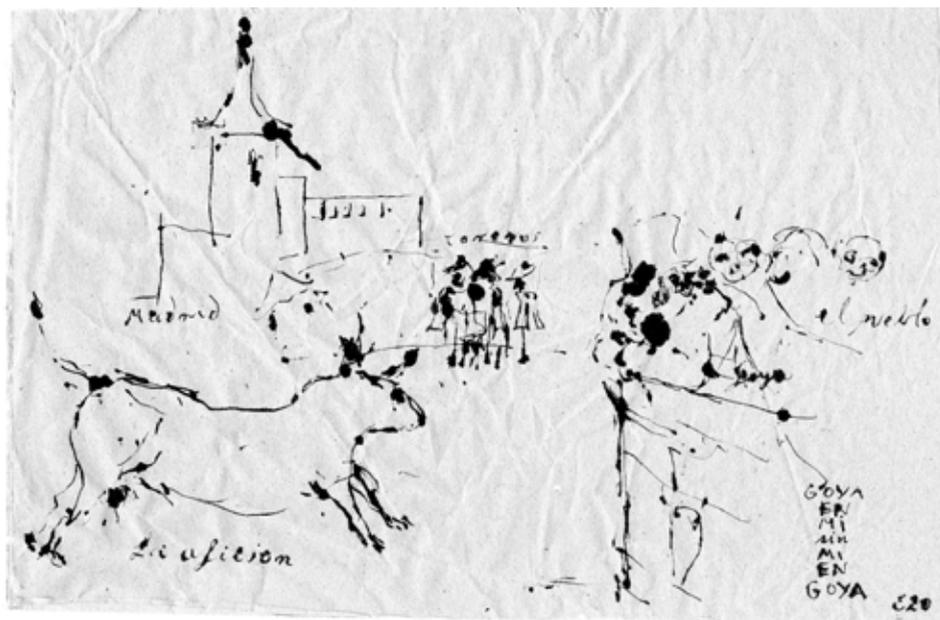
al fin, narran sucesos trágicos, consustanciales al suceder del festejo, la cogida del picador, los dedicados a la muerte de *Pepe-Hillo* -suceso que conmocionó al Madrid de su época-, el toro que saltó al tendido... Todos ellos obedecen a un plan narrativo, pero no tienen una intención impugnadora del espectáculo. Y en ese orden de cosas, por la misma razón, ¿es antitaurino Carnicero por grabar y dibujar cogidas de toreros o picadores? ¿Lo son todos los que lo hayan hecho a lo largo de la historia? Absurdo...

Solo muestran realidades, porque la fiesta es triunfo, es pasión, es vida -como la que se salva en tantos lances «disparatados»-, pero también puede ser cruel tragedia. Goya no se posiciona en ese sentido; nos plasma unas y otras, la grandeza de la suerte bien realizada y salvadora, y la trágica presencia de la muerte, aunque fuera ocasional. ¿Por qué habría de grabar escenas tan bellas y ensalzadoras del festejo como algunas de las señaladas, si su afán era estricta y absolutamente negativo, persecuidor y denigratorio? ¿No creen que no tiene sentido que nos asombre con suertes curiosas, vistosas, incluso divertidas en ocasiones, si su única intención era mostrar los horrores de la corrida de toros? Yo, personalmente, hubiese desistido de publicar algunos grabados si mi propósito hubiera sido insultar al festejo...

Goya, nos guste o no, y al margen de la opinión que sostuviese en 1815 o en adelante, graba lo que ha podido ver, a veces hace décadas, en otras hace tan sólo unos pocos años, o casi inmediatamente (repito, hay escenas que pudo contemplar durante la guerra de la Independencia o recién finalizada ésta en 1814)... Y nos guste más o menos, apuesta por una rupturista y muy moderna técnica descriptiva, alejada del clasicismo previo, que dota a las imágenes de fuerza y expresionismo como no se había conseguido hasta ese momento.

Y si, porque todo es posible, ya no asistía a los toros asiduamente, o ya no le gustaba el espectáculo que tanto le atrajera años atrás, eso no

es óbice para que afirmemos una intención antitaurina de la que no hay prueba alguna, sólo especulaciones hipotéticas en la mente de alguno. Y, es más, ¿acaso importa que fuera uno o el contrario el propósito del artista? Nos dejó su *Tauromaquia*, verdaderamente grandiosa, acompañada de un buen número de óleos acerca de la fiesta, que habrán de quedar como testimonio de un festejo que entonces atraía a la mayor parte de los españoles y que sigue atrayendo a varios millones de ellos, dos siglos más tarde. Nos legó una importantísima obra a la posteridad que viene manteniéndose como fruto de su afición a estos festejos desde un par de centenares de años atrás, hasta que unos revisionistas mal intencionados la han puesto en duda. Dos siglos han hecho falta para que se postule una intención hipotética contraria a las corridas de don Francisco el de los Toros, sobre la base de ningún documento, en contra de muchos testimonios, incluido el del propio Goya y sus amigos más próximos, en contra del resto de su creación pictórica, y en contra del más elemental sentido común. Me da que transcurrirán otros tantos para que terminen de convencernos a todos. Bueno está.



**Ilustración 1.-** Goya en mí, sin mí en Goya.  
Tinta sobre papel. Evaristo Bellotti, 2020.