

## LA *TAUROMAQUIA* DE GOYA A LA LUZ DE SU CONTEXTO: EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN

OZVAN BOTTOIS\*

*Resumen.* El análisis del sentido de la *Tauromaquia* de Goya, serie grabada hacia 1815, alimenta un debate complejo, basado en diversas interpretaciones vinculadas tanto al contexto personal, como artístico o político, en el que el artista realizó su serie. A través de un breve recorrido historiográfico, este trabajo recuerda las grandes aportaciones sobre la interpretación de la *Tauromaquia*, confrontándolas con las imágenes de la serie. A raíz de dicho recorrido, se propondrá, a modo de interrogación, una nueva interpretación de los grabados taurinos puestos a la venta por el artista. Esta hipótesis, basada principalmente en los ensayos *Política y toros* de R. Pérez de Ayala y *Ritos y juegos del toro* de A. Álvarez de Miranda, planteará la posibilidad de relacionar la *Tauromaquia* con dos elementos de su contexto histórico: el nacimiento del toreo moderno —y lo que éste supone— y la experiencia liberal de la Constitución de Cádiz.

*Palabras clave.* Goya, *Tauromaquia*, Política, Pueblo, Libertad, Toreo, Modernidad, Constitución 1812.

*Abstract.* The analysis of Goya's *Tauromaquia*, a series engraved around 1815, nourishes a complex debate. Many different interpretations are possible, generally derived from the personal, artistic or political context where the artist made his series. By means of a brief historiography, this work will begin outlining the most important interpretations of Goya's bullfight series and will confront them with the images contained in it. As a result, and as an open question on the existence of possible alternatives to the established understanding of *Tauromaquia*, this text will propose a new interpretation of the bullfighting gravures sold by the artist. This new hypothesis, mainly based on the essays *Política y toros* written by R. Pérez de Ayala and *Ritos y juegos del toro* by A. Álvarez de Miranda, will link Goya's *Tauromaquia* to two elements of his political context: the birth of the modern art of bullfighting —and what it means —and the liberal experience of the Constitution of Cadiz.

*Keywords.* Goya, *Tauromaquia*, Politics, People, Freedom, Art of bullfight, Modernity, Constitution of 1812.

---

\* Doctor en Historia del Arte (Université de Bourgogne) y miembro del CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine) de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

La interpretación de la *Tauromaquia* de Francisco de Goya y Lucientes supone una tarea difícil para el historiador del arte, ya que existe un amplio debate acerca de las intenciones del artista a la hora de grabar su serie. Puesta a la venta en 1816, se componía de treinta y tres grabados, realizados en su gran mayoría al aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril.

## LA EVOLUCIÓN DE UNA HISTORIOGRAFÍA

Durante muchos años, la tendencia dominante fue la de considerar a Goya como un aficionado a los toros. El Goya de Valentín Carderera era tan apasionado que acudía a la plaza vestido de torero y espada en mano<sup>1</sup> y el de Théophile Gautier<sup>2</sup> se llevó consigo a los toreros y a las manolas a su tumba. Más allá de esa visión romántica, los primeros estudios sobre las posibles fuentes de inspiración del artista defendían también la imagen de un Goya protaurino.

El estudio de Enrique Lafuente Ferrari<sup>3</sup> sobre las posibles fuentes de inspiración y sobre el sentido de la *Tauromaquia* marca un giro importante dentro de la historiografía goyesca. Considerándolo también como un aficionado, el historiador ve sobre todo a Goya como el autor de una serie concebida como un documento histórico sobre el toreo de su época. Tras un estudio exhaustivo de la serie, considera que Goya creó su *Tauromaquia* con la idea de ilustrar algunos pasajes de la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, tratado protaurino escrito por Nicolás Fernández de Moratín, publicado en 1777 y en 1801.

A esa primera posible fuente de inspiración, se fueron añadiendo otras, entre las que destacan dos en particular. Por un lado, la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, serie grabada entre 1785 y 1790 por Antonio Carnicero y compuesta por doce agua-fuertes. Y por otro lado, la segunda edición de la *Tauromaquia* o *Arte de torear* de José Delgado, alias *Pepe Hillo*. Probablemente redactada por Andrés de la Tixera, fue publicada tres años después de la muerte del famoso torero, en 1804. A diferencia de la primera versión de 1796, esta última edición estaba ilustrada con treinta estampas anónimas, en las que se pudo inspirar Goya,

<sup>1</sup> CARDERERA, V., «Goya», *Semanario Pintoresco*, n.º120, 1838, pp. 631-633. Artículo reproducido en CARDERERA Y SOLANA, V., *Estudios sobre Goya*, CENTELLAS SALAMERO, R. (intro.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pp. 37-44.

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, el artículo de GAUTIER, T., titulado «Fran<sup>co</sup> Goya y Lucientes» publicado en el *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* en 1842 y reproducido en M. Assante di Panzillo (directora), *Goya graveur*, Paris, Editions Nicolas Chaudun, 2008, pp. 329-332.

<sup>3</sup> Sus reflexiones acerca de la *Tauromaquia* quedan bien expuestas y detalladas en LAFUENTE FERRARI, E., *Los toros en las artes plásticas* [1947], Madrid, Espasa-Calpe, 2007, pp. 43-123.

y contenía un apartado histórico dedicado a los orígenes de la fiesta en España parecido en su contenido a la *Carta histórica* de Moratín.

Así, esas tres principales fuentes citadas no son críticas a la fiesta, y colocan a Goya en una perspectiva positiva hacia los toros.

No obstante, se admite que la historiografía goyesca conoció un punto de inflexión importante con la publicación, en 1961, de un artículo de Nigel Glendinning<sup>4</sup>. En él, el autor consideraba la *Tauromaquia* de Goya como una posible crítica a la fiesta. La violencia de las imágenes y la aparente falta de coherencia histórica en la articulación de la serie o en algunas imágenes<sup>5</sup>, son algunos de los elementos que llamaron la atención de Glendinning en ese sentido. Esta hipótesis fue en parte discutida por Álvaro Martínez-Novillo. Apoyándose en la prensa de la época, demostró, por ejemplo, que algunas de las prácticas a las que se refería el pintor aragonés en su serie estaban históricamente atestiguadas y no eran una invención suya, lo que hubiera podido dar un sentido grotesco a las imágenes<sup>6</sup>.

A pesar de eso, el análisis propuesto por Glendinning permitió acercarse de manera más crítica a la serie de Goya. En efecto, se abrió un debate y se impuso el estudio detallado del contexto de la *Tauromaquia*. Se tomó entonces en cuenta la existencia de todo un ámbito antitaurino en la época de Goya. Juliet Wilson-Bareau, por ejemplo, hizo referencia a un panfleto antitaurino firmado por León de Arroyal: *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España*. Conocido también como *Pan y toros*<sup>7</sup>, este texto circulaba en forma de manuscrito desde 1796 y se publicó en 1812. Otros investigadores mencionaron también la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones, y sobre su origen en España*, escrita en 1790 por Gaspar Melchor de Jovellanos, amigo del pintor. Esa *Memoria* era una condena de las corridas, en base a argumentos tanto económicos como morales. Por último, se evocó también la *Disertación sobre las corridas de toros*, de José Vargas Ponce<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> La importancia del artículo de Glendinning en la historiografía goyesca se aprecia por ejemplo en BLAS, J. (director), *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2005, pp. 161-205.

<sup>5</sup> Este aspecto ya fue subrayado por Théophile Gautier en su época y luego por Enrique Lafuente Ferrari.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», en Juliet Wilson Bareau (directora), *Francisco Goya, grabador: instantáneas*, Madrid, Ediciones Turner, 1992, vol. *Tauromaquia*, pp. 17-40.

<sup>7</sup> *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, Londres, British Museum Publications, 1981, p. 67.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, pp. 17-40.

En un principio, estos textos se estudiaron para conocer mejor el ambiente general antitaurino que podría haber marcado al artista, pero luego llevó a algunos autores a estudiarlos también como posible fuente de inspiración para Goya. Frank I. Heckes considera, por ejemplo, que Goya estudió muy de cerca la *Disertación* de Vargas Ponce<sup>9</sup>, pues encuentra correspondencias entre numerosas imágenes de la *Tauromaquia* y pasajes de la *Disertación*. Eso supondría una voluntad por parte de Goya de ilustrar un texto antitaurino y le atribuiría un espíritu crítico respecto a la fiesta. Sin embargo, como recuerda J.M. Medrano Basanta<sup>10</sup>, el debate sigue abierto respecto a esa posible fuente de inspiración, ya que el texto fue inédito hasta 1961. Solo se leyó en 1807, en siete juntas académicas, entre el 15 de mayo y el 25 de junio. Y la única lectura pública conocida era un resumen de solo diez pliegos, cuando el manuscrito contaba con setenta y cuatro. Por lo tanto, resulta difícil afirmar que el pintor pudiera examinar con detalle esa *Disertación*.

Lo que sí se ha demostrado es la vinculación de amigos y conocidos de Goya a círculos antitaurinos. Teniendo en cuenta esas amistades, se ha podido evocar una eventual influencia de esos ilustrados sobre el artista: pudieron hacerle cambiar de opinión respecto a los toros o, por lo menos, matizar su punto de vista. La pertinencia de tales vinculaciones quedó evidenciada por el estudio del ejemplar conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston<sup>11</sup> y por el llamado *Album de Ceán* de la colección Tomás Harris en el Museo Británico de Londres<sup>12</sup>. Se pudo en efecto afirmar la intervención del ilustrado y antitaurino Agustín Ceán Bermúdez en la redacción de los títulos de la *Tauromaquia* y en la dimensión histórica que éstos dan a la serie.

Además de a esas amistades, se recurre a menudo a su contexto personal para interpretar sus obras. Lafuente Ferrari considera por ejemplo que la *Tauromaquia* de Goya podría ser fruto de una crisis del artista. Es cierto que muchas de sus obras taurinas coinciden con experiencias personales importantes, como en el caso de la serie taurina llamada *Torrecilla*, perteneciente a una serie más amplia de pinturas realizadas sobre hojalatas. Esta última se debe evocar en el difícil contexto personal del pintor aragonés debido a su enfermedad y su reciente sordera. Pero también

---

<sup>9</sup> MEDRANO BASANTA, J.M., en José Miguel Medrano Basanta (director), *La Tauromaquia de Goya. Fuentes y significado*, Valencia, Edición de la Diputación de Valencia, 2003, pp. 40-42.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>11</sup> SAYRE, E.A. (directora), *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya*, Boston, Museum of Fine Arts, 1974.

<sup>12</sup> WILSON BAREAU, J. (directora), *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, op. cit.

conviene referirse al contexto artístico de esta corta serie taurina llamada *Torrecilla*, es decir a los demás temas presentes en la serie sobre hojalatas. En este sentido, varios autores han subrayado la necesidad de mirar estas obras taurinas teniendo en cuenta el ámbito general de la serie: ámbito negativo en el que el hombre sufre catástrofes de varios tipos<sup>13</sup>.

Es necesario recordar aquí que Goya ha dejado pocas huellas escritas donde clarifique su interés por los toros. Tenemos algunas cartas, pero conciernen solo a una parte de su vida. Sus intercambios epistolares con su amigo Martín Zapater, en los que aparecen referencias a su gusto por los toros, no van más allá de 1794<sup>14</sup>. Pero esta fecha es más importante de lo que se podría suponer, pues indica un interés del artista por los toros cuando realizó su serie conocida como *Torrecilla*. Por lo tanto, se puede afirmar que la obra taurina de Goya no se forma siempre en contextos marcados por una ambición crítica.

### ¿IMAGEN VIOLENTA, IMAGEN CRÍTICA?

La violencia de las imágenes contenidas en la *Tauromaquia* hace también más difícil la lectura de la serie [fig. 1]. Resulta evidente que la representación del drama y de la violencia puede impactar al espectador de las láminas. Pero no podemos interponer nuestro juicio moral y atribuir un juicio a un artista porque su obra choque con nuestra sensibilidad. Es importante insistir en este contexto en un fenómeno bastante corriente: la frecuencia con la que se asocia la representación de la violencia con su condena<sup>15</sup>. La brutalidad y la dureza en las imágenes de la *Tauromaquia* son indiscutibles. No obstante, como ya mencionó Martínez-Novillo<sup>16</sup>, el deseo de realismo puede conducir al autor a la descripción sin concesión de lo que sucede en una plaza de toros. Aunque efectivamente el artista parece ensalzar

<sup>13</sup> Ver por ejemplo MENA MARQUÉS, M.B., en *Goya en tiempos de guerra*, Manuela B. Mena Marqués (directora), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 17-22.

<sup>14</sup> GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, Mercedes Águeda y Xavier de Salas (eds.), Madrid, Turner, 1982, p. 218. Carta fechada del 23 de abril de 1794, desde Madrid, en la que Goya escribe a Zapater: «Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este que he tomado la pluma para escribirte, y ya me canso, solo te digo que el lunes si Dios quiere hire a ber los toros, y quisiera que me acompañaras, para el otro lunes, aunque dijera bobada que te abia buelto loco».

<sup>15</sup> Se puede leer, a título de ejemplo, lo que escribe MATILLA, J.M. en Manuela B. Mena Marqués (directora), *Goya en tiempos de guerra*, *op. cit.*, p. 412.

<sup>16</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, pp. 17-40.

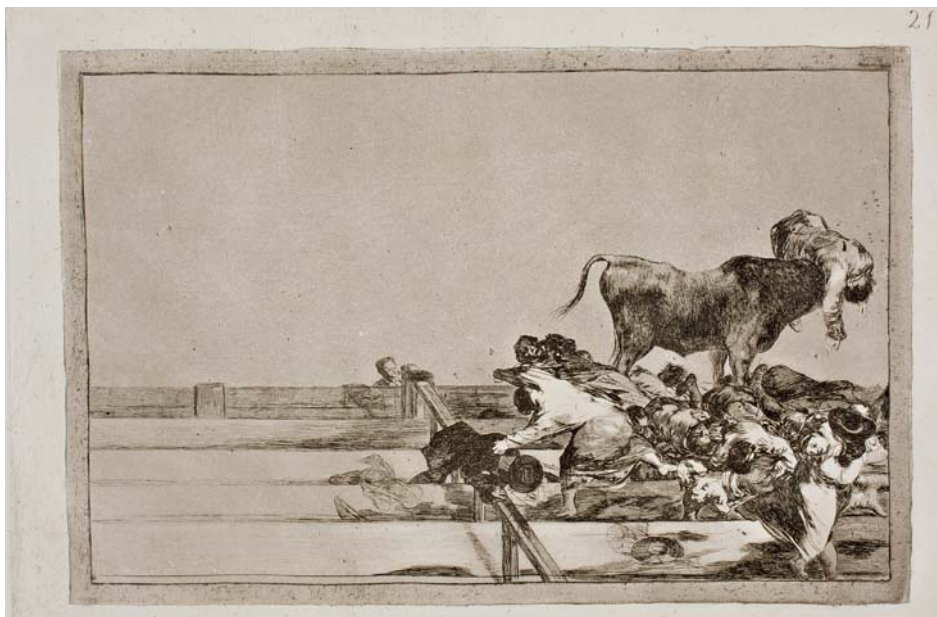


Fig 1: Francisco de Goya y Lucientes, *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del Alcalde de Torrejón*, ca. 1815, estampa n.º 21 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta bruñida, aguada, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

algunas prácticas y criticar otras, resulta en todo caso peligroso atribuir una meta moral a una imagen cuando nada en ella indica una posición específica. Los títulos propuestos originalmente por Goya tampoco indican una posición clara, como lo demuestra la confrontación de los títulos escritos por Goya, los propuestos por Ceán y los finalmente publicados<sup>17</sup>.

Por otra parte, los investigadores se refieren a menudo a las dos estampas adicionales presentes en el *Album de Ceán*. La primera representa en la contraportada a un ciego corneado por un toro. Dos comentarios la acompañan. Uno es «Bárbara dibersión», posiblemente escrito por Goya, y otro es «Esta es la voz del Público racional, religioso e ilustrado de España», comentario que suponemos escrito por el hijo de Ceán Bermúdez al dictado de su padre. Admitiendo que el comentario «Bárbara dibersión» sea de Goya, cabe señalar que no se trata del toreo en regla propiamente dicho. No indica por lo tanto nada respecto a la fiesta. Y no es incompatible con el Goya que critica algunas prácticas —las que no obedecen a las reglas que se iban fijando en su época— y que ensalza otras —las que se hacen

<sup>17</sup> SAYRE, E.A. (directora), *The Changing Image: Prints by Francisco de Goya, op. cit.*, pp. 205-207.



Fig. 2: Francisco de Goya y Lucientes, *Otro modo de cazar a pie*, ca. 1815, estampa n.º 2 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

según las reglas—. En cuanto a la segunda estampa, *Modo de volar*, editada luego con los *Disparates*, representa a hombres volando en máquinas con alas y con cabezas de pájaros en vez de sombreros. Si algunos han podido ver esta imagen como una voluntad de afirmar el carácter grotesco de toda la serie, cabe insistir en que Goya no quiso editarla con la serie taurina. Incluso Ceán distingue la estampa de las demás en el título de la serie que propuso a Goya. Debemos admitir que en sí, ninguno de los grabados publicados por Goya nos permite determinar ni una adhesión ni una condena a lo que representa.

Frente a esas dificultades de lectura, el contexto político parece ser un elemento más a tener en cuenta para interpretar la serie y acercarse a las intenciones de Goya. En ese sentido, se hizo referencia en muchas ocasiones a sus recuerdos de la Guerra de la Independencia, considerando que la violencia inherente a la tauromaquia debió de disgustar al artista después de la experiencia de la guerra<sup>18</sup>. Pero resulta difícil no pensar en los varios ejemplos de artistas o escritores que se han interesado

<sup>18</sup> Ver por ejemplo BLAS, J., en *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, op. cit., pp. 161-164.



Fig. 3: Francisco de Goya y Lucientes, *Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid*, ca.1815, estampa n.º 10 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aquatinta bruñida, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

por los toros después de acontecimientos trágicos sin perder su afición hacia la fiesta, como demuestran los casos de Hemingway o de Picasso.

Por otro lado, según Lafuente Ferrari, es posible que Goya grave su *Tauromaquia* como una fuente de distracción después de las dificultades de la guerra y de la posguerra. Sería para el artista una manera de reencontrarse con placeres de su juventud y de olvidar las vicisitudes de la contienda.

Desde otro punto de vista, la *Tauromaquia* puede ser contemplada como una denuncia casi universal de la violencia generada por el ser humano, a raíz de los recuerdos de la Guerra de la Independencia<sup>19</sup>. Podría ser, del mismo modo, una alegoría de los acontecimientos brutales que conoció el país en ese período.

Respecto a esta evocación repetida de la violencia en la *Tauromaquia*, conviene analizar lo que nos propone exactamente el artista en su serie. Al mirarla, resulta curioso observar cómo el pintor aragonés alterna imágenes brutales con otras

<sup>19</sup> WILSON BAREAU, J. (directora), *Goya's prints. The Tomás Harris Collection in the British Museum*, op. cit., pp. 74-75.





Fig. 4: Francisco de Goya y Lucientes, *El diestrísimo estudiante de Falzes, embozado burla al toro con sus quiebras*, ca. 1815, estampa n.º 14 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta y punta seca. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

más placenteras. Las láminas 1 a 3 tratan con evidente violencia la caza del toro [fig. 2] en tiempos antiguos, iniciando las relaciones del hombre con el animal. En cambio, las láminas 4 a 7 ofrecen escenas más estéticas ilustrando por ejemplo el capeo o las banderillas. Ya no son varios personajes persiguiendo a un toro. Después, las láminas 9 a 13 se dedican al toreo caballeresco [fig. 3], con excepción de la estampa 12, dedicada a la muy violenta persecución de un toro por la *canalla*, hombres a pie armados y con actitud bélica. A partir de la lámina 14 [fig. 4] desaparecen los caballeros del ruedo. Se representan entonces varias imágenes en las que la práctica taurina es ajena a la brutalidad ciega [fig. 5], con excepción de la estampa 17 cuya violencia aparece en los rostros de los hombres situados alrededor del toro. La lámina 21 [fig. 1] presenta un accidente terrible y de una gran dureza con el toro embistiendo a la gente en las gradas. Inaugura escenas de violencia entre las que destacan varias escenas del tercio de varas ejecutado con más o menos fortuna por los toreros. En cambio, las láminas 29 a 31 presentan suertes más controladas. Las banderillas de fuego, descritas en la literatura como muy bárbaras, no son aquí nada violentas, ya que Goya prefirió insistir sobre el movimiento de la escena. Finalmente, las láminas 32 y 33 insisten sobre el peligro del oficio tanto del picador como del matador. Respecto a



Fig. 5: Francisco de Goya y Lucientes, *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*, ca. 1815, estampa n.º 15 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

eso, se puede recordar que algunos autores han podido evocar el hecho de que el artista termine su serie con la muerte de Pepe-Hillo [fig. 6] en 1801 como un argumento más en la visión de un Goya crítico con la fiesta. Pero, como subrayó Martínez-Novillo<sup>20</sup>, puede que Goya no siguiera su serie más allá de esta fecha para no ilustrar la continuidad de la fiesta durante el régimen de José I, sabiendo que Fernando VII quería borrar todo lo ocurrido tras 1805.

Dos aspectos de esta serie merecen ser subrayados en particular. Primero, que el artista restituye la evolución de la tauromaquia, marcando la desaparición de los caballeros en el ruedo, así como el nacimiento de un toreo reglado y por lo tanto menos bárbaro. Segundo, que Goya no duda en presentar escenas de indudable violencia y otras más estéticas, donde destacan la gracia, el valor y la agilidad de los protagonistas de la fiesta.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «Los toros de Goya y su estela», en Javier Viar Olloqui (director), *Taurus. Del mito al ritual*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, p. 141.



Fig. 6: Francisco de Goya y Lucientes, *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, ca. 1815, estampa n.º 33 de la *Tauromaquia*, aguafuerte, aguatinta, punta seca y buril. Museo de Pontevedra. Cortesía de la Fundación MAPFRE.

## ORIGEN POPULAR DEL TOREO Y DIMENSIÓN POLÍTICA DE SU HISTORIA

Si queda comprobado que convivieron una tauromaquia popular a pie y otra caballeresca durante varios siglos<sup>21</sup>, resulta probable que el toreo caballeresco tenga su origen en una práctica popular de tauromaquia a pie. Es la tesis defendida por A. Álvarez de Miranda en su libro titulado *Ritos y juegos del toro*<sup>22</sup>. Según su teoría, las formas primigenias de la tauromaquia eran las que se practicaban dentro de un sistema de creencias populares articuladas alrededor del poder mágico del toro: el toro nupcial. Esa tradición fue recuperada por los caballeros, primero para la celebración de bodas, pasando después a constituir una forma de juego caballeresco. De esta manera, el nacimiento del toreo moderno, que corresponde al desarrollo del toreo a pie y a la desaparición del toreo caballeresco, no sería una revolución, sino una restauración del carácter popular de la tauromaquia, una reapropiación por parte del pueblo de

<sup>21</sup> Ver, por ejemplo, BENNASSAR, B., *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Editions Desjonquères, 1993, pp. 11-46.

<sup>22</sup> ÁLVAREZ DE MIRANDA, A., *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus, 1962.

una práctica originalmente suya, aunque hubiera perdido de paso su carácter mágico-religioso.

Al mirar las imágenes que componen la serie, y dejando de lado las creencias mágico-populares vinculadas a la figura del toro, resulta muy interesante la desaparición, a partir de la lámina número 14 [fig. 4] del toreo caballeresco. Como hemos visto, las primeras láminas representan hombres cazando [fig. 2] y toreando a pie. Luego, se introducen los caballeros [fig. 3], antes de que dejen otra vez el protagonismo al pueblo [fig. 5]. Al parecer, Goya comparte en su serie la visión de Moratín padre según la cual los moros introdujeron los toros en España, práctica recogida luego por los caballeros españoles. Esta teoría resulta muy poco probable según la gran mayoría de los autores y fue ya discutida por Vargas Ponce en su momento. Pero este error no cambia el hecho de que fuera una práctica popular, recogida por los nobles, y reconquistada más tarde por el pueblo, coincidiendo con el nacimiento del toreo moderno.

Teniendo en mente este aspecto de la evolución del toreo, llama mucho la atención una observación que hace Ramón Pérez de Ayala en su ensayo titulado *Política y toros*<sup>23</sup>. Analizando las relaciones existentes entre los toros y la política, el autor subraya dos elementos que podrían ayudarnos a comprender un aspecto específico de la *Tauromaquia* de Goya. Primero, el escritor describe cómo la prohibición real de las fiestas, tan ensalzada por Jovellanos, corresponde al momento en el que se forma el toreo moderno, es decir, en el momento de la conquista —o más bien reconquista— de la práctica de la tauromaquia por gente de origen popular. Dicha época corresponde además a un entusiasmo de Goya por los toros y del que tenemos pruebas a través de su correspondencia con Martín Zapater<sup>24</sup>. Segundo, Pérez de Ayala destaca la coincidencia de ese fenómeno con el que conocen a nivel político otros países europeos como Francia o Inglaterra. Su constatación tiene un punto evidente de ironía y de desesperación: mientras Francia conquista libertades políticas, España conquista libertades en los toros. Pero esta idea también deja claro cómo el nacimiento del toreo moderno puede ser concebido como una conquista de libertad popular y cómo puede ser entendido como un desafío al poder dominante. Conviene aquí recordar que cuando se evoca la exaltación del valor del pueblo que uno puede

---

<sup>23</sup> PÉREZ DE AYALA, R., «Política y toros: ensayos», *Obra Completa*, Madrid, Renacimiento, 1925, vol. XII.

<sup>24</sup> GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, *op. cit.*

encontrar en la *Tauromaquia*, se suele referir al del pueblo durante la guerra contra los franceses<sup>25</sup>. Pero esto ya quedará plasmado en los *Desastres de la guerra*.

A la luz del contexto de la *Tauromaquia* y de las observaciones de A. Álvarez de Miranda y de R. Pérez de Ayala, cabe preguntarse si este ensalzamiento de la reconquista de libertad popular en el ruedo puede ser una resonancia de la situación política en la que el artista realiza su serie. En este período resultaba difícil y peligroso para Goya ensalzar cualquier afán de libertad. Por lo tanto, puede que el artista manifestara ese deseo a través de la *Tauromaquia*. Goya fue cercano a las ideas de la Ilustración<sup>26</sup> y creó su serie taurina en un período de represión contra los simpatizantes de los ideales liberales. Su reticencia hacia el absolutismo y su política, patente en algunos de sus álbumes de dibujos, le podría haber conducido a saludar cualquier aspiración de libertad manifestada por el pueblo y contra el poder dominante. Si, como hemos visto, la historia misma de la tauromaquia puede ser entendida de esa manera, no hay ninguna razón para pensar que su ilustración plástica por un artista como Goya no pueda reflejar esta dimensión. Volvamos al contexto. Como recuerda Gérard Dufour, la actitud de Goya durante la Guerra de la Independencia ha sido, por lo menos, cambiante<sup>27</sup>. Por otro lado, resulta difícil saber con toda seguridad si el artista fue seducido por las reformas del gobierno de José I, si fue partidario de la Constitución de Cádiz o si esperó la vuelta de Fernando VII durante la contienda. Pero sí sabemos que el pintor aragonés fue sometido por el monarca a un «proceso de depuración» en 1815 y que fue seguido al mismo tiempo de cerca por la Inquisición, recién restablecida, con motivo de sus obras *Maja vestida* y *Maja desnuda*, es decir, en el período de creación de la *Tauromaquia*<sup>28</sup>. No se puede olvidar además, como recuerda José Carlos Arévalo, que la corrida moderna, la que pone en el ruedo toreros de extracción popular, la que se codifica y la que racionaliza su desarrollo interno, es también producto de la Ilustración<sup>29</sup>. La posición que parece adoptar Goya frente a los toros en su serie cuadra con la de un aficionado ilustrado, que ensalza las prácticas estéticas,

<sup>25</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «La Tauromaquia en su contexto histórico», *op. cit.*, p. 28.

<sup>26</sup> Ver, por ejemplo, BOZAL, V., *Francisco Goya: vida y obra*, Madrid, TF Editores, 2005, vol. I y II.

<sup>27</sup> DUFOUR, G., *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 136-137.

<sup>28</sup> GASSIER, P. y WILSON BAREAU, J., *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, Office du Livre, 1970, pp. 223-224.

<sup>29</sup> ARÉVALO, J.C., «Le rite vu de l'intérieur» (Córdoba P., trad.), en *Critique*, n.º 723-724, Paris, Editions de Minuit, agosto-septiembre 2007, pp. 583-597.

las que responden a las reglas del toreo, y que critica la violencia bárbara que puede derivar de la fiesta. Del mismo modo, cabría pensar según esta hipótesis, que, a través de la *Tauromaquia*, Goya ensalza el camino de la libertad popular pero que advierte de los peligros de la violencia incontrolada que conduce a la deshumanización, como hacía paralelamente con los grabados de los *Desastres de la guerra*.

## DOS EXPERIENCIAS LIBERALES, DOS SERIES TAURINAS

La serie taurina de Goya vio la luz entre dos acontecimientos liberales borrados por Fernando VII. Por un lado, la constitución de Cádiz de 1812, que instaura una monarquía constitucional suponiendo mayores libertades, como recuerda el historiador Jean-Philippe Luis<sup>30</sup>. Por otro, el Trienio Liberal (1820-1823), considerado como «la verdadera primera aplicación en el conjunto de la península de las ideas y de los principios liberales definidos ocho años antes en Cádiz»<sup>31</sup>. Más que considerar su serie taurina como un hecho de la Guerra de la Independencia, quizá quepa reflexionar acerca de un posible vínculo con la experiencia constitucional, a la que Goya no podía referirse directamente. No podemos olvidar que la segunda restauración, tras el fracaso del segundo intento liberal español, hizo exiliarse al artista. Fue también después de este acontecimiento cuando Goya grabó otra serie taurina, *Los toros de Burdeos*, quizá aún más crítica respecto a los toros, y quizás concebida, según Martínez-Novillo, como «una referencia al país desgarrado por las luchas entre liberales y absolutistas»<sup>32</sup>.

Esa resonancia política de los toros, si admitimos que existe, tendrá varios representantes a lo largo de la historia del arte, y culminará sin duda en el *Guernica* de Picasso, artista marcado por la obra del pintor aragonés. Una de

<sup>30</sup> LUIS, J.P., «Le premier libéralisme», en Canal Jordi (director), *Histoire de l'Espagne Contemporaine. De 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin Editions, 2009, p. 38: «Le système politique élaboré à Cadix définit une monarchie constitutionnelle dotée de quatre caractéristiques principales: la division des pouvoirs, la limitation du pouvoir royal, un pouvoir législatif détenu par une chambre unique (les Cortès) et un quasi-suffrage universel indirect».

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 39: «Ces trois années de gouvernement constituèrent la vraie première application dans l'ensemble de la péninsule des idées et des principes libéraux définis huit ans plus tôt à Cadix».

<sup>32</sup> MARTÍNEZ-NOVILLO, A., «Los toros de Goya y su estela», *op. cit.*, p. 156. Esta idea aparece también en *El siglo de oro de las tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, CARRETTE PARRONDO, J. Y MARTÍNEZ-NOVILLO, A., Madrid, Turner, 1989, p. 13.

las realidades de la *Tauromaquia* de Goya, fuese cual fuese la intención real del artista, es la de haber inaugurado una nueva manera de representar la fiesta de los toros en la que se deja constancia de su esencia trágica y de la dimensión universal que puede tener. Lo demuestran las obras de Manet o de Picasso, artistas de los que conocemos la afición a los toros y cuya obra no oculta la violencia presente en la fiesta. Si la obra taurina de Goya ha tenido, aunque sea de manera tardía, tanta influencia en artistas tan importantes para la modernidad como Manet y Picasso, quizá es por esa universalidad y ese afán de libertad que transmite y que estos artistas sintieron.

Conviene en este sentido subrayar la importancia que tiene la *Tauromaquia* de Goya en la representación de los toros. Fue quien abrió el paso a una representación marcada por la tragedia, por el drama, superando así la mera representación de una corrida de toros. El artista plasmó la esencia de la fiesta de los toros, poniendo de relieve su fuerza simbólica, su dimensión universal.

Es aquí donde se inicia la modernidad de la representación artística de los toros. Modernidad que también se manifiesta en la conciencia que tuvo Goya del cambio fundamental e histórico que conocieron la corrida y el conjunto de la sociedad española de su época; cambio que él no dudó en plasmar.