

*UN FAMOSO RETRATO DE TORERO  
EN LA GALERÍA NACIONAL DE OSLO*

Álvaro Martínez-Novillo  
Fundación de Estudios Taurinos<sup>1</sup>



a Galería Nacional de Oslo conserva un excepcional retrato de torero que ha sido considerado por algunos autores como la efigie del famoso *Martincho* pintada por Goya (Fig. n.º 4). Aunque esta pintura en la actualidad no se encuentre en los catálogos más rigurosos del maestro aragonés, su sobresaliente calidad y las dudas sobre su autor y sobre el personaje retratado nos parecen motivos sobrados para dedicarle una especial atención<sup>2</sup>.

En la segunda mitad del siglo pasado, este retrato pertenecía al pintor Eduardo Cano, quien trabajó en Madrid y en Sevilla<sup>3</sup>; el óleo desde entonces, comenzó a adquirir fama pues, en palabras de Méndez Casal, «los pintores frecuentadores de su taller miraban, remiraban y comentaban esta bella obra, contribuyendo a crear en torno a las producciones de Goya la más

---

<sup>1</sup> Es director del Instituto del Patrimonio Histórico Español.

<sup>2</sup> Este retrato no figura en el catálogo razonado de P. Gassier y J. Wilson, que es reconocido actualmente como el repertorio más serio de la obra de Goya.

<sup>3</sup> Anteriormente había pertenecido a don Isidoro Urzáiz y, después de Cano, fue propiedad respectivamente de Lafitte (Madrid), Bolher (Munich), Burgeois y Demotte (N. York) y Langaard (Oslo) quien, en 1923, lo donó al museo de su ciudad (Gaya Nuño, 1958: 157).

acentuada exaltación admirativa» (1936: 3). A esta fama contribuyó decisivamente el que el grabador Galván hiciese de él una estampa al aguafuerte que publicó en 1874 con el título de *Retrato de un desconocido, vulgarmente llamado el picador o el torero*<sup>4</sup>. En 1887, el Conde de la Viñaza incluyó este retrato en su libro sobre Goya, identificándolo con el torero aragonés *Martincho* sin dar mayores explicaciones (Viñaza-Mudoz y Manzano, 1887: 238-239). Posiblemente, Viñaza llegó a esta conclusión por el hipotético parecido del retratado con las facciones de su paisano *Martincho* en los aguafuertes de Goya, pensando, sin duda, que era razonable identificar el sujeto de esta pintura con el diestro más veces representado en las estampas de *La Tauromaquia*.



Fig. n.º 4.- Leonardo Alenza: *José Redondo*, «Chiclanero», Museo Nacional de Oslo. Según A. Martínez-Novillo, otros autores lo atribuyen a Goya, como pintor y el retrato a *Martincho*.

<sup>4</sup> Publicada originalmente en la colección *El grabador al aguafuerte*, tomo 1, núm.3, fue reproducida (Carrete Parrondo, 1985: 112-113). En esta estampa el retrato resulta invertido con respecto al cuadro original.

Paralelamente a esta identificación de *Martincho*, se fue forjando la leyenda de la amistad de Goya con este torero, en el que se confunde numerosas veces al vasco Martín Barcáiztegui –nacido en Oyarzun– con el aragonés Ebassun –natural de las Cinco Villas–, que fue el representado por el artista en su serie gráfica. Así, Sánchez de Neira escribe que:

«*Martincho* fue muy amigo de Goya hasta el punto de vivir juntos en muchas ocasiones. Cómo pudieron hermanarse las voluntades de dos seres tan enteramente distintos, no lo sabemos... Tal vez Goya, cansado de las farsas y mentiras sociales, no encontró verdad más que en aquel hombre, que le obedecía ciegamente en cuanto éste le pedía o mandaba. En *Martincho* no había ficción de ningún género; ofreció de buena voluntad a Goya cuanto él podía y valía, y éste aceptó con sinceridad la oferta. Vivieron juntos, viajaron juntos, y unidos torearon más de una vez» (Sánchez de Neira, 1988: 101).



Fig. n.º 5.– Francisco Reigón: *El Chiclanero*, 1850, ol./l., Madrid, Museo Taurino de la Plaza de las Ventas.

Quizás sorprenda al lector saber que todas estas encendidas afirmaciones de amistad entre el artista y el torero carecen de consistencia histórica y se pueden considerar fabulaciones. Ignoramos de qué fuente puedan proceder, pero no hay nada en las biografías más serias del pintor aragonés ni en su epistolario que nos haga referencia a algún tipo de amistad con el torero *Martincho*.

Con respecto a este cuadro, Lafuente Ferrari nos dice:

«La identificación del retrato como *Martincho* no tiene, que sepamos, fundamento alguno en que apoyarse. Ignoramos, es cierto, si el lienzo ha podido tener alguna vez letrero o indicación que lo justificase y que pudiera haber desaparecido en forrados o restauraciones posteriores; pero, en cualquier caso, la identificación sería siempre recusable» (Cf. Lafuente en Cossío, 1999, 11: 747)).



Fig. n.º 6.– Francisco Reigón, *El Chiclanero*, 1850, fragmento, Madrid. Obsérvese cómo se notan que sus ojos son claros según apreció Lafuente Ferrari (Madrid, Museo Taurino de la Plaza de Toros de las Ventas).

Esta pintura se ha llegado incluso a considerar como un autorretrato de Goya vestido de torero (Mayer 1925: 192). Lafuente rechaza también esta posibilidad indicando que el retratado aquí es «hombre más corpulento que el pintor... y nótese

que ni la gruesa nariz ni el dibujo de la boca coinciden con la efigie del torero. En todo caso, éste tiene los ojos claros; detalle que bastaría para alejar toda hipótesis de que pudiera representar al artista» (Cf. Lafuente en Cossío 11, 1999: 748).



Fig. n.º 7.— José Redondo, *Chiclanero*, litografía realizada en el taller de Donon para la *Historia del toreo*.

Y es precisamente este detalle anatómico al que hace también referencia Méndez Casal en su artículo citado «Este robusto torero, rubio, de ojos azules, no resulta en verdad tipo extraño en el ambiente noruego... El tono tostado de la piel del torero hace resaltar delicadamente el azul de los ojos» lo que me hizo entrar en la pista de la identidad del torero retratado que, en mi opinión, es el famoso José Redondo *Chiclanero* (Chiclana 1818-Madrid 1853), paisano, discípulo y después rival de su

paisano el gran Francisco Montes *Paquiro*<sup>5</sup>. Este torero romántico siempre aparece en su iconografía con unos ojos azules muy característicos. Aquí aportamos como defensa de

---

<sup>5</sup> Esta identificación ya la mantuve en Martínez-Novillo (1988: 95-96).

esta identificación otros dos retratos totalmente seguros del *Chiclanero*, cuyas concordancias con el goyesco *Martincho* son bien evidentes. Se trata, por una parte, de una pequeña pintura del pintor jienense Francisco Reigón conservada en el Museo Taurino de Madrid, retrato al natural de José Redondo en 1850, tal como reza una inscripción al dorso del lienzo (Figs. n.º 5 y n.º 6); y, por otra, del retrato litográfico de Miranda, realizado en el taller de Donon, que ilustra el capítulo dedicado a este famoso diestro en la *Historia del Toreo* de Bedoya –escritor que era amigo personal del diestro–, publicada en Madrid en 1850 (Fig. n.º 7).

La primera consecuencia de que la pintura de Oslo sea un retrato de *Chiclanero* es que hay que descartar totalmente la autoría de Goya, quien falleció cuando el futuro torero tenía diez años de edad, por lo cual hay que buscar un inspirado pintor romántico que además no estuviera ya vivo en 1874, año en el que este cuadro fue difundido en estampa como obra de Goya. En mi libro *El pintor y la tauromaquia* me inclinaba por Leonardo Alenza (1807-1845), de quien Mayer escribía:

«El pintor Alenza, prematuramente fallecido, muy desigual en sus producciones, creó además de composiciones de género y grabados inspirados en las obras de Goya, un cierto número de retratos que por su extraordinaria calidad se aproximan a los del maestro... La circunstancia de que un trabajo que figura en el Prado, considerado como una obra de Alenza por críticos tan serios como Viñaza, haya sido comprobado –ante todo por el descubrimiento de la firma– como una creación debida al propio Goya, nos revela que la crítica se encuentra ante un problema difícil y todavía no resuelto» (Mayer, A. L., *op. cit.*: 129).

De Alenza se sabe, porque así lo recoge el *Diccionario* de Ossorio y Bernard, que pintó un retrato a Francisco Mon-

tes –actualmente no localizado– y se le atribuyó también un retrato de Juan Jiménez *el Morenillo* (1783-1854)<sup>6</sup>. Además Sánchez de Neira, refiriéndose a Alenza, dice que «la mayor



Fig. n.º 8.– Leonardo Alenza: *Maja y picador*, aguafuerte, antes Colección Marqués de Valdeterrazo (Apud: *Los toros en el arte*, n.º 16).

parte de los cuadros que pintó de fiestas de toros se encuentran en Inglaterra, porque a él fueron encargados desde allí con gran empeño y pagándolos a buen precio» (Sánchez de Neira, 1988: 259). Incluso existe un aguafuerte de Alenza, titulado *Maja y picador*, en el cual la figura abocetada de este último presenta grandes similitudes con el cuadro de la Galería Nacional de Oslo<sup>7</sup> (Fig. n.º 8). Para finalizar, sólo nos queda decir que tanto el pintor Alenza como el torero Redondo, personajes románticos

ambos de vida bastante accidentada, murieron jóvenes y sin familia directa, lo que, sin duda, pudo facilitar que el

<sup>6</sup> Figura con el núm. 71 en el catálogo de la gran exposición *El arte en la tauromaquia*, Madrid 1918.

<sup>7</sup> Una prueba de esta estampa figura con el núm. 16 en el catálogo de la exposición *Los toros en el arte*, Granada 1964. Figuraba entonces en la colección del marqués de Valdeterrazo.

retrato de uno pintado por el otro en un periodo relativamente breve de tiempo pudiera caer en el anonimato. Además, con respecto a la iconografía del *Chiclanero*, existe la dificultad de que en sus retratos finales, cuando la enfermedad mortal ya se había cebado en él, aparece mucho más delgado y demacrado, tal como nos lo representa Manuel Castellano en su célebre cuadro *El patio de caballos antes de la corrida*, de 1853, que se conserva en el Museo del Prado.



BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1918): *El arte en la Tauromaquia*, Catálogo de Exposición, Madrid, Blass y Cía.

AA.VV. (1964): *Los toros en el arte*, Catálogo de Exposición, Granada, Dirección General de Bellas Artes/Fundación Rodríguez Acosta.

Bedoya, D. F. G. de (1989): *Historia del toreo y de las principales ganaderías de España*, Madrid, Egartorre.

Carrete Parrondo, J. (1985): *Estampas de la Calcografía Nacional. 100 aguafuertes del siglo XIX*. Ediciones de la Comunidad de Madrid.

Cossío, J. M. (1999): *Los Toros*, Madrid, Espasa-Calpe, t. 11.

Gaya Nuño, J. A. (1958): *La pintura española fuera de España*. (Historia y Catálogo), Madrid, Espasa-Calpe.

Martínez-Novillo, A. (1988): *El pintor y la tauromaquia*, París-Madrid, 1988.

Mayer, August L. (1925): *Goya*, Barcelona.

Méndez Casal, A. (1936): “La pintura antigua española en Escandinavia”, en *Revista Española de Arte*, Madrid, año V, núm. 1.

Ossorio y Bernard, M. (1883-1884): *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Impta. de Moreno y Rojas.

Viñaza -Mudoz y Manzano, C. (1887): *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid.

Sánchez de Neira, J. (1988): *El Toreo, gran diccionario tauromáquico*, n. ed. Madrid.