

# Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero

*Etching roles: a comparison between Goya's Tauromaquia and Antonio Carnicero's Colección de las principales suertes de una corrida de toros*

*Los papeles de los grabados: una comparativa entre la Tauromaquia de Goya y la Colección de las principales suertes de una corrida de toros de Antonio Carnicero*

Érica Burini

IFCH – Unicamp

erica.burini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1318-645X>

Patrícia Dalcanale Meneses

IDepartamento de História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

patriciadalcanale@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7993-1921>

## RESUMO:

As gravuras representando touradas pertencentes ao acervo do MASP estimulam a comparação, que busca investigar a forma como o sistema de gravuras em metal, incluindo o seu ensino, criação e circulação, no final do século XVIII fundamenta os passos seguidos no século XIX na Espanha, partindo da técnica, da materialidade, especialmente do papel, e do tratamento dado pelos artistas ao tema. As obras em questão são a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, publicada por Antonio Carnicero entre 1787 e

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

1790 e gravada por Luis Fernández Noseret cinco anos depois, e as cinco gravuras da *Tauromaquia* de Goya, da primeira edição anunciada para venda nos jornais madrilenhos em 1816.

Palavras-chave: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; gravura em metal; tauromaquia.*

#### ABSTRACT:

The prints representing bullfights belonging to the MASP collection stimulate this comparison, which seeks to investigate the way in which the etching system, including its teaching, creation and circulation, at the late 18th century underlies the steps followed in the 19th century in Spain, based on their technique, their materiality, specially paper, and the treatment given by the artists to the theme. The artworks in question are the *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, published by Antonio Carnicero between 1787 and 1790, and engraved by Luis Fernández Noseret five years later, and five prints of Goya's *Tauromaquia*, whose first edition is announced for sale in Madrilenian newspapers in 1816.

Keywords: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; etching; bullfighting.*

#### RESUMEN:

Las estampas representativas de corridas de toros pertenecientes a la colección MASP estimulan la comparativa, que busca investigar la forma en que el sistema de la calcografía, incluyendo su enseñanza, creación y circulación, a finales del siglo XVIII subyace a los pasos seguidos en el siglo XIX en España, partiendo de la técnica, la materialidad, especialmente el papel, y el tratamiento que los artistas dan al tema. Las obras en cuestión son: la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, editada por Antonio Carnicero entre 1787 y 1790, y grabada por Luis Fernández Noseret cinco años después, y los cinco grabados de la *Tauromaquia* de Goya, cuya primera edición se anuncia a la venta en los periódicos madrileños en 1816, ambas de las cuales se encuentran en la colección MASP.

Palabras clave: *Francisco Goya; Antonio Carnicero; Luis Fernández Noseret; calcografía; tauromaquia.*

Artigo recebido em: 15/10/2021  
Artigo aprovado em: 28/02/2021

## Introdução

É especialmente propícia para a investigação dos papéis assumidos pela gravura em metal, a comparação entre as duas séries que representam touradas espanholas do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O MASP foi inaugurado em 1947, na rua 7 de Abril, com um projeto definido por Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi para a constituição de um espaço cultural experimental e pedagógico através de iniciativas como as Exposições Didáticas de História da Arte, as Vitrines das Formas, e uma variedade de palestras, cursos e atividades de formação. A coleção adquire uma papel central nesse projeto, que tem o intuito de apresentar os cânones da arte à população brasileira, com a ideia de que essa ampliação de repertório artístico desenvolveria a sensibilidade estética do público, através das montagens de exposições com as obras de grandes mestres que compõem o acervo (BARDI, 1981, p. 20).

No ano de 1955, antes do museu ocupar sua famosa sede na Avenida Paulista, a coleção já contava com importantes retratos pintados pelo mestre aragonês Francisco Goya<sup>1</sup>, e é então que Francisco de Assis Chateaubriand doa as cinco<sup>2</sup> gravuras da primeira edição da *Tauromaquia* de Goya, únicas representantes da obra gráfica do artista no museu paulistano. No mesmo ano, é doado o álbum iluminado completo, com doze gravuras mais o frontispício, da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, gravada por Luis Fernández Noseret em 1795, a partir da série de Antonio Carnicero, publicada entre 1787 e 1790 (MARQUES et al, 1998). A comparação entre as duas tauromaquias se mostra particularmente promissora por ser um exemplo funcional do projeto inicial do museu, ao reunir um conjunto de imagens que, através do contraste entre seus elementos visuais e sua materialidade, revela um denso contexto histórico, político e social, que será abordado a partir das transformações ocorridas no circuito artístico voltado à gravura em metal na Espanha no final do século XVIII e início do século XIX.

Alguns aspectos do tema representado também indicam os diferentes papéis dessas obras que correspondem às duas principais vocações da gravura artística nesse contexto: a reprodução, neste caso não de pinturas, mas do desenho próprio para a gravura de Antonio Carnicero, e a criação,

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

envolvendo o desenho original, a experimentação técnica e formal de Goya. Essas funções assumidas pela imagem gravada delineiam as dimensões do intrincado sistema de ensino, criação, produção e circulação que as envolvem, e suas transformações no período compreendido.

A associação didática entre as obras foi reiterada pela exposição "Papéis Estrangeiros: Gravuras da Coleção MASP"<sup>3</sup>, de curadoria de Teixeira Coelho em 2012, na qual foram apresentadas juntas em uma seção intitulada "Gravuras de Gênero", reflexo da aproximação entre o tema taurino e a ideia do *costumbrismo*, forma de representação de costumes e tipos sociais tidos como autenticamente espanhóis, na busca da construção visual da identidade nacional, recorrente em estampas populares e na literatura do final do século XVIII (BOZAL, 1982).

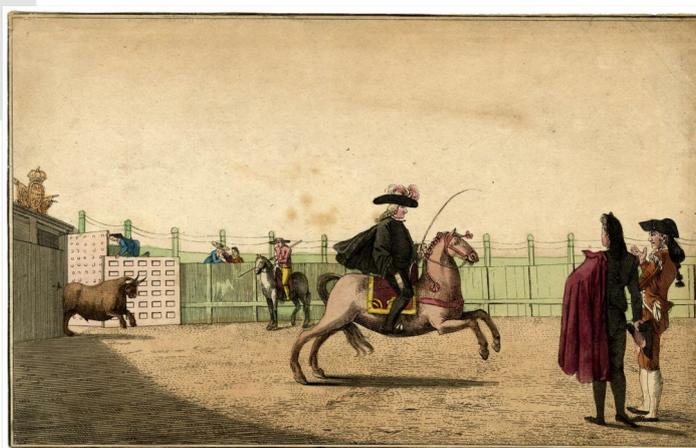


Fig. 1 – Antonio Carnicero, gravura I da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: British Museum. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1896-0511-437](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1896-0511-437)> Acesso em 3 mar. 2021.

Antonio Carnicero tem uma atuação aproximada do *costumbrismo* desde o seu aparecimento, conforme iremos explorar mais adiante, mas que pode ser apreciada também em sua série taurina (Fig. 1), cujo desenho apresenta um detalhamento descritivo no tocante à indumentária, aos adereços e instrumentos, de modo mais detido que na fisionomia das figuras, pouco individualizadas. Essa representação exerce forte influência sobre a iconografia das touradas, como pode ser exemplificada pelas inúmeras cópias, referências e inspirações, dentre as quais se destacam a *Colección* de Luis Fernández Noseret (Fig. 2) e as 30 gravuras anônimas (Fig. 3) que ilustram a segunda edição, de 1804, do tratado *Tauromaquia o arte de torear*, atribuído a José Delgado (1994), toureiro popularmente conhecido como Pepe Illo<sup>4</sup>. Com diferentes graus de qualidade, semelhança e adap-

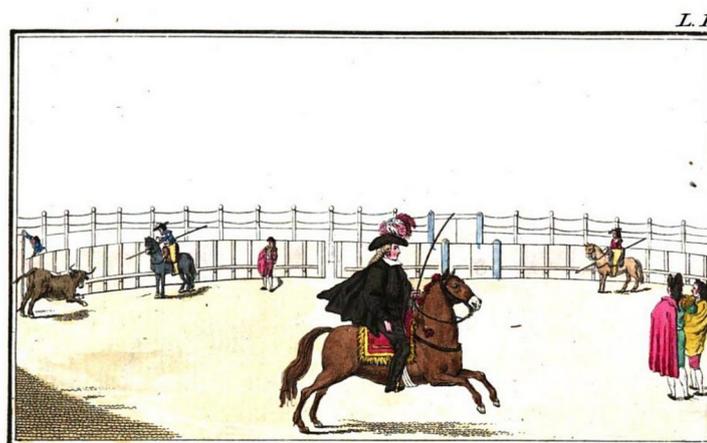
---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

tação, ocorre a ampla difusão do modelo de Carnicero, como pode ser percebida pela comparação entre a Fig. 1, a Fig. 2 e a Fig. 3. As concepções de desenho e gravura dessas imagens apresentam paradigmas com os quais Goya provoca rupturas, embora mantenha determinadas continuidades.



Fig. 2 – Luis Fernández Noseret, gravura L.I. da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: fotografia tirada no acervo do MASP durante visita técnica em 16 mai. 2019.



*Colocacion de los Picadores, y retirada del Alguacil.*

Fig. 3 – Anônimo, *Colocacion de los Picadores y retirada del Alguacil*, gravura L.I, 1804, gravura em metal (buril) aquarelada. Fonte: (DELGADO, 1804, p. 78).

Quanto à linguagem verbal adotada pelo autor e toureiro, Pepe Illo, em seu tratado, Alberto Gonzalez Troyano, no prólogo da edição contemporânea, a aproxima dos preceitos neoclássicos.

Assim, ele converte parte de seu conhecimento e experiência em poder verbal, através de um texto. Ele garante a si mesmo e aos seus companheiros com regras "fixas" que devem ser observadas para que o exercício da tourada e sua própria sobrevivência sejam possíveis. Para tanto, recorreu a uma formalização, incluindo a linguagem, muito em consonância com os preceitos neoclássicos vigentes naquela época de 1796. (DELGADO, 1994, p.14, tradução nossa)

Esse paralelo pode ser estendido, de certa forma, à linguagem visual empregada por Antonio Carnicero, e por aqueles por ele inspirados, na composição de suas imagens, mediadas por convenções acadêmicas tal como as citadas regras fixas e a formalização. O enquadramento das imagens mostra-se equilibrado com certo grau de simetria entre os elementos, o desenho é firme e pacato, regulado por fórmulas e esquemas que oferecem ao toureiro a imagem de uma prática segura e idealizada. Situação distinta é vista na série de Goya, que utiliza da incerteza reinante no embate entre o humano e o animal como substrato para composições de contrastes e desequilíbrios, nas quais não são representadas apenas as boas práticas do toureiro, mas também os trágicos acidentes, como a morte do autor do mencionado tratado, ocorrida durante a prática de seu ofício em 1801, desenhada na gravura 33 da série, chamada *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*. O tratado de Pepe Illo marca a história das corridas ao trazer a formalização do toureiro a pé, a crescente profissionalização dos toureiros e, por fim, lança as bases do toureiro moderno junto a Pedro Romero e Costillares (BADORREY MARTÍN, 2007).

No entanto, o conturbado século XVIII espanhol traz obstáculos e transformações também na apreciação das touradas, além da prática. Ainda que fossem pouco apreciadas pelo rei da casa dos Bourbon, Felipe V, persistiram nos festejos reais. Com Carlos III, é pretendida a proibição desse evento, inicialmente com a interdição aos cavaleiros nobres, por se considerar hediondo, avesso aos ideais ilustrados, ao progresso europeu, e também por sua exacerbada hispanidade. Carlos IV proibiu todas as corridas de touros, sendo elas caritativas ou não. No entanto, esta medida apenas causou que as touradas se tornassem mais populares, e o povo mais avesso ao pensamento ilustrado, reservado à reduzida classe intelectual (BADORREY MARTÍN, 2007). Ideias anti-aurinas circulavam, em particular entre os acusados de serem afrancesados, polarização que se acirra com a ocupação napoleônica. O panfleto *Pan y Toros*<sup>5</sup>, publicado durante o fôlego liberal da Constituição

de Cádiz em 1812, é exemplo dessa vertente crítica, na época atribuído ao Gaspar Melchor Jovellanos, político erudito próximo de Goya, atualmente tem sua autoria conferida a León de Arroyal (LÓPEZ, 1969).

Por outro lado, dentre os escassos ilustrados *aficionados*, encontra-se Nicolás Fernández de Moratín (1777) que, em sua *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*, contradiz a hipótese comum de origem das touradas na Roma antiga, que teria sua comprovação principal na semelhança arquitetônica entre os anfiteatros dos gladiadores e as *plazas de toros*. O escrito de Moratín, que tem grande afinidade com as primeiras estampas da *Tauromaquia* de Goya, busca construir uma narrativa de apelo histórico argumentando a autenticidade da hispanidade das corridas, desde a suposta origem, como elemento apaziguador entre cristãos e mouros durante a Reconquista. Bartolomé Bennassar (2000, p.19) interroga a proposição da invenção muçulmana das corridas, pela ausência do esporte no Norte da África e na Sicília, e por sua presença na França, e mesmo os jogos taurinos britânicos. Ainda que a origem da tourada seja alvo de debates, Goya idealiza o princípio mouro da tauromaquia em imagem. Ao contrário do início, do qual não foi testemunha, o artista pôde observar os frutos das profundas mudanças que acontecem na dinâmica do espetáculo durante os séculos XVIII e XIX, notadamente a mudança do toureio a cavalo para o toureio a pé. Bennassar (2000, p.31) questiona a teoria que supõe que os jogos taurinos a cavalo tidos como cortesãos foram substituídos pelas corridas a pé ditas populares. A teoria coloca simplesmente que nesta transição, a tauromaquia espelhava a hierarquia social, sendo os populares a pé, assistentes dos nobres a cavalo, e que estes entravam depois do touro ser *picado*. O autor sugere que a corrida a pé feita pelo povo fosse anterior, porém não protagonista dos registros oficiais, a hipótese é respaldada pelo abrangente levantamento de Beatriz Badorrey Martín (2017).

Apresentados alguns embates subjacentes ao tema da tauromaquia, entre tradição e modernidade, ilustração e nacionalismo, costumes tradicionais populares e erudição cosmopolita, a esfera do público e privado, começa a se delinear o seu provável público consumidor, e os indicativos dos papéis sociais dessas imagens, que serão precisados nas seções seguintes, nas quais irá ser construído um panorama da história da gravura espanhola no século XVIII e, posteriormente, uma análise mais aproximada de imagens das séries e sua materialidade.

## Um panorama geral sobre a gravura na Espanha *dieciochesca*

A apresentação do cenário artístico que envolve a gravura em metal na Espanha *dieciochesca* é feita para situar a posição dos artistas tratados, de modo a orientar as subseqüentes observações sobre os papéis de suas obras. A bibliografia acerca da história da gravura espanhola contempla importantes textos de síntese, dos quais dois serão centrais para a seguinte contextualização: *Historia del Grabado* do pintor e gravurista Francisco Esteve Botey (1935) e *Historia del Grabado en España* do historiador da arte e musicólogo Antonio Gallego (1999). Ambos autores espanhóis oferecem narrativas ricas e detalhadas sobre o período de interesse, cada um à sua maneira. Esteve Botey foi catedrático da Escola Superior de Gravura de Madrid e discípulo de Ricardo de los Ríos, de quem compra as matrizes de cobre da *Tauromaquia* de Goya em 1920 para oferecê-las ao *Círculo de Bellas Artes*, entidade que finalmente as adquire e salvaguarda como parte do patrimônio artístico espanhol, após a rejeição da *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* em 1856 (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 58-59). No livro enfocado, Esteve Botey (1935) dedica o último capítulo a contar a história da gravura em seu país desde o início do século XVI, destacando o papel desta para a civilização, e, com interesse partidário, o papel de Goya como marco para o engenho artístico desse meio e técnica fundamental. Gallego (1999) apresenta um panorama mais sóbrio e detido no contexto espanhol, desde o Período Incunábulo no século XV até as vanguardas em conflito com a tradição no século XX, contextualizando em cada período as distintas realidades das regiões do país.

O século XVIII espanhol é marcado pela instabilidade política e por conflitos bélicos. Inicialmente com a Guerra de Sucessão e no final, já adentrado o século XIX, com a Guerra de Independência, nas chamadas Guerras Napoleônicas. Será enfocada a segunda metade do século XVIII, que mais se aproxima do contexto de criação das gravuras estudadas. Nesse momento é patente a influência do pensamento ilustrado, que preza pelo desenvolvimento da gravura em metal para a difusão de suas ideias nas ciências, artes e cultura de modo geral. A reforma ilustrada visa a produção nacional e centralizada de estampas através de estratégias de incentivo e protecionismo, de modo a evitar a importação de materiais dos grandes centros produtores como a Itália, a França e os Países Baixos. A *Real Orden* de 6 de janeiro de 1764, que obriga a imprimir na Espanha os livros do *Nuevo Rezado*, rompendo a tradição de Amberes, mostra-se como um exemplo. A tentativa de monopólio da

*Academia de Bellas Artes* não é dissociada da censura promovida pela Inquisição, que usa da categoria de antiestético para proibir o heterodoxo, tanto no âmbito político quanto religioso. A regulação da gravura durante todo o século é ligada à regulamentação administrativa dos livros, mediada pelo Tribunal do Santo Ofício. Apesar do comércio e da demanda de estampas soltas, importante tanto em quantidade, quanto em qualidade, a gravura segue sendo fundamentalmente um meio para ilustrar a letra impressa. (GALLEGO, 1999, p. 229-230).

Tendo em vista que a imagem gravada tem uma ampla gama de produções e funções, é importante destacar diferenças entre alguns de seus usos, como a gravura científica, que inclui a didática no caso de geometrias, botânicas, agriculturas, máquinas, utensílios, e também a *costumbrista* de trajes, cenas populares, ofícios, a gravura com fins institucionais como no caso da numismática, da heráldica, a gravura popular, mais voltada para a xilogravura e os naipes, e a gravura artística, na qual predomina a cópia de quadros. A gravura de reprodução é considerada artística, embora não conte com a invenção no desenho, pois exercita o poder de tradução das pinceladas em linhas gravadas, sobretudo pelo buril. O ofício de gravurista nesse contexto ainda sofre com a ambiguidade entre o meio artístico, no qual os artistas de belas artes acessam benefícios das classes mais privilegiadas, a nova dignidade que tentam conquistar os acadêmicos, e a artesanía, que contempla as múltiplas funções especializadas associadas à gravura, como a impressão e a encadernação. De início, os gravuristas pertencem a essa última categoria, com a exceção de poucos que se tornam gravadores de câmara, instituição que é restaurada com a nomeação de Juan Barnabé Palomino em 1736, e terá certo auge no final do século, embora não goze do mesmo *status* das outras artes acadêmicas como a pintura e a escultura. Quanto a técnicas, esse século é prioritariamente calcográfico, ou seja, voltado à gravura em metal. A dependência de artigos estrangeiros no início do século é total, e entrado o século, mantêm-se as importações de materiais e de estampas francesas, italianas e holandesas, inclusive anunciadas na *Gaceta de Madrid* e no *Diario de Madrid*. A solução de pensionar os alunos mais destacados das Academias na França e na Itália foi preferida à importação de mestres, como houve no caso da pintura com Rafael Anton Mengs e Giovanni Battista Tiepolo.

A gravura e o ensino de suas técnicas são incorporados à finalidade primordial da *Real Academia de Bellas Artes*, tanto em sua função oficial, em moedas, notas, medalhas, selos, quanto artística, com ênfase na gravura de reprodução. A Academia foi fundada em 1744 sob o reinado de Felipe V e inaugurada em 1752, sob o reinado de Fernando VI, com os diretores de gravura Juan Barnabé Palomino e Tomás Francisco Prieto, gravurista da *Casa de la Moneda*. O gravurista ilustrado é formado, a princípio, para traduzir à estampa o desenho de outro artista, especializado, que concebe composições adequadas a esse processo.

Os incentivos à produção gráfica são complementados pela política tipográfica de Carlos III, na qual também se concederam isenções e franquias para a família Guarro, da Pobra de Claramunt, para fabricação de papel, resultando em um impulso institucional para a criação de um sistema que se torna gradualmente mais robusto, independente e de alta qualidade, visando garantir o acesso a bons meios essenciais como papel, tinta, tipos e encadernação (GALLEGO, 1999, p. 270).

Tal movimentação suscitou a criação de literatura sobre a gravura nos círculos eruditos ilustrados. Reflexões sobre a história da gravura na Espanha, a elaboração dos primeiros repertórios de artista em que os gravuristas também tinham relevância e ensaios sobre as técnicas da gravura, dos quais se destacam os principais. Em 1761, é publicado *Instrucción para gravar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte y al humo, con un nuevo método de grabar las planchas para estampar en colores a imitación de la pintura, y con un compendio histórico de los más célebres grabadores que se han conocido desde su invención hasta el presente*, da autoria de Manuel de Rueda, com grande relevância para a independência em relação à tratados estrangeiros no ensino de técnicas de gravura. Em 1790, José Vargas Ponce pronuncia o *Discurso histórico sobre e principio y progresos del grabado* em sua recepção como acadêmico da *Real Academia de San Fernando*. O *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Antonio Ceán Bermúdez publicado em seis volumes no ano de 1800 é referência e destaca mestres gravuristas acadêmicos (GALLEGO, 1999, p. 275-277). As letras, bordas e inscrições nas gravuras, elementos visuais estabelecidos que formaram um ofício especializado, também renderam tratados de caligrafia. Mais essa diferenciação reitera a complexidade do sistema de produção da gravura em metal, que envolve distintos artistas e artesãos para a criação de uma única imagem final.

Devido aos incentivos e por razões econômicas, para evitar gastos excessivos com as gráficas privadas, e pela necessidade do controle de impressão dos documentos oficiais, nasce um departamento calcográfico na *Imprenta Real*, que configura um estímulo para a profissão e a criação de um organismo colecionador de matrizes. A *Real Calcografía* inicia suas atividades em 1789 e uma década depois recebe os *Caprichos* de Goya, que foi impelido a doar todas as gravuras já impressas, três álbuns completos de 80 estampas cada, e suas matrizes em 1803, em um arranjo ambíguo que valoriza sua obra, garantindo uma pensão para seu filho, Javier, ao passo que a aprisiona sob a posse do Estado. Após a Guerra Peninsular entre 1808 e 1814, a *Calcografía* entra em uma etapa de decadência, bem como o pensamento ilustrado que lhe deu origem, e passaram a ser favorecidas outras formas de difusão de imagens, tal como a litografia.

Manuel Salvador Carmona é considerado o mais importante gravurista ilustrado da Corte, e é um dos primeiros a ser contemplado pela Academia com a bolsa para Paris como gravurista de história, um mês depois da inauguração. Fica até 1762 para estudar a gravura de reprodução no ateliê de Nicolas-Gabriel Dupuis. Cultiva o desenho mesmo tendo poucas oportunidades para mostrá-lo, visto que poucas vezes grava desenhos originais seus. Em 1764 é designado acadêmico de mérito na *Real Academia de San Fernando*, e em 1777, após a morte de Palomino, é nomeado Diretor de Gravura, posto que manteve até a sua morte. Em 1783, torna-se gravurista de câmara por sua estampa de Carlos III, segundo o quadro de Mengs, cuja filha, Ana Maria, desposa em 1778. Teve uma produção extensa em ilustrações de livros, retoques de lâminas para os retratos reais do *Guía de Forasteros*, reproduções de quadros de grandes mestres como Mengs, Bayeu, Velázquez, Van Dyck, Rafael, e mesmo Goya, estampas devotas, vistas de lugares reais, e retratos feitos do natural de seus afetos, como de seus pais. De grande qualidade, valor e renome, ainda que não tenha extravasado as funções acadêmicas da gravura artística. Deixa discípulos como seu próprio irmão Juan Antonio, Manuel Alegre, Blas Ametller e Luis Fernández Noseret, artista central para a presente análise, do qual ainda que não restem abundantes dados biográficos, sua produção é lida através da inscrição nessa genealogia artística.

Antonio Carnicero representa um pequeno filão de artistas próximos da Corte, que buscaram produzir a gravura artística original, com a difícil tarefa de escapar das regras que restringiam o gravurista profissional, a "gramática do ofício" (GALLEGO, 1999, p. 288, tradução nossa) propiciada

pelos acadêmicos ilustrados. Carnicero também era pintor de câmara e autor dos desenhos do *Real Picadero*, e dentre as gravuras mais conhecidas, se sobressai a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, que se completa em 1790, e foi copiada largamente, sendo cinco anos mais tarde gravada com alta fidelidade pelo discípulo de Carmona, Luis Fernández Noseret.

As gravuras representando cenas e costumes populares, como as touradas, aparecem como um implemento significativo da Ilustração, em busca da definição e dissecação de tipos nacionais. Antonio Carnicero participa no marco inicial da formação do *costumbrismo* nas estampas populares espanholas, tendo desenhado tipos baleares em sete gravuras do quarto caderno da *Colección de trajes de España*, série gravada por Juan de la Cruz entre 1777 e 1788, considerada pedra fundamental desse tipo de representação (BOZAL, 1982, p. 508). Mais uma vez, é evidenciada a intrincada divisão do trabalho no sistema da gravura espanhol que apresenta atribuições distintas aos artistas envolvidos, que ocorrem com algum intercâmbio entre as figuras, em especial os pintores e gravadores.

A obra gravada de Goya representa um ponto de inflexão na linguagem visual, ainda que dê prosseguimento a uma genealogia que resgata Jacques Callot, Rembrandt van Rijn, e, de modo mais próximo, Giambattista Tiepolo. Há vasta bibliografia que enfoca a faceta de Goya como gravurista, desde seus primeiros biógrafos e comentadores. Destacamos a análise de Juan Carrete Parrondo (2007, p. 9-11) que considera a obra de Goya em duas instâncias, uma pública e outra privada. Na primeira categoria seriam inseridas as pinturas feitas por encargo: os retratos reais, as decorações de templos como a *Ermita de San Antonio de la Florida*, os cartões pintados de modelo para a *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, sua obra associada o cargo de funcionário a serviço da Corte, culminando com a nomeação de pintor de câmara em 1789. Por outro lado, ficariam as obras que dão maior lugar à invenção e ao *capricho*<sup>6</sup>, que tem seu exemplo mais patente na série homônima, que é frequentemente lida como reflexo do evento de perda da audição após uma grave enfermidade em 1793. Nesse âmbito privado, as gravuras apresentam um contraponto, haja vista a experimentação e a liberdade formal frente à característica principal desse meio que é da multiplicação e disseminação da imagem. O resultado é que as séries de Goya com desenho original publicadas em vida, os *Caprichos* em 1799 e a *Tauromaquia* em 1816, não obtiveram sucesso comercial no primeiro momento, popularizando-se posteriormente.

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

As gravuras estiveram presentes em seu período de aprendizagem em Zaragoza de modo convencional. Realizou cópias em desenho e pintura de estampas com seu mestre, José de Luzán. Teve influência das estampas italianas, no desenho e na composição das imagens, em sua viagem em 1769, e se destaca sobretudo o efeito que as gravuras de Tiepolo causaram sobre ele, já em Madrid. Contudo, a formação e a prática artística de Goya enquanto gravurista difere de seus contemporâneos, tanto de Manuel Salvador Carmona, que foi gravurista de Câmara, quanto de Antonio Carnicero, que também foi pintor de Câmara e participante da cadeia produtiva da gravura, principalmente criando desenhos (GALLEGO, 1999, p. 290). Antes das séries, Goya grava temas religiosos como forma de experiência e aprendizagem, mas se dedica à água-forte para compor imagens como *Fuga para o Egito* (c. 1771) e *São Francisco de Paula* (1780). O uso do buril é associado à gravura de reprodução e à complexa teoria de linhas e pontos que ensinava a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, uma forma de utilizar apenas desses dois elementos gráficos em distintos tamanhos e proximidades de modo a reproduzir os diferentes tons da pintura. A busca pela água-forte como meio para criar a imagem, técnica mais próxima do desenho direto, e a experimentação com a água-tinta, indicam que Goya buscava alcançar efeitos, meios de expressão, de modo análogo às gravuras dos pintores que possuía como referência, como Rembrandt, de quem possuía dez estampas em 1812 (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 8). A amizade com o ilustrado e colecionador Ceán Bermúdez também permite ampliar seu repertório gráfico.

A primeira série realizada por Goya é a única que apresenta cópias, no caso são escolhidos os quadros de Velázquez, por quem é conhecida a admiração do artista. Foi anunciada em 1778 para venda na *Gaceta de Madrid*, e dela se conhecem 16 gravuras, que demonstram a função da gravura de reprodução, de proteger e difundir a imagem da pintura, mas também revelam o processo de aprendizagem de diferentes elementos de gravura, como as hachuras ao estilo de Tiepolo, a água-forte, a ponta seca, a roleta e a água-tinta, em composições que se utilizam da mistura das técnicas para alcançar os efeitos visuais almejados, processo se tornará característico da obra gráfica goyesca.

A *Tauromaquia*, terceira série publicada por Goya, se distancia da iconografia até então desenhada, também devido ao uso misto de técnicas sobre o metal para a criação de atmosferas tenebrosas, ou tal como Théophile Gautier (1842, p. 344 apud GLENDINNING, 1961, p. 121, tradução nossa)

descreve: "Goya lançou sombras misteriosas e cores fantásticas nessas cenas", como é possível constatar na Fig. 4. A frase é trazida por Nigel Glendinning no início do seu artigo que joga luz sobre essa série, até então considerada inferior. O autor expõe pontos de proximidade com os *Desastres da Guerra* e *Caprichos*, em que são criticados os costumes, as superstições, e é exposta a violência como lazer. Essa perspectiva denota também um afastamento do *costumbrismo*, ainda que o tema remeta à tradição tipicamente espanhola, dado que é representado de maneira complexa, em que o julgamento sobre as cenas pairam, denotando uma ambiguidade entre a personalidade ilustrada e afrancesada, e a figura popular e *aficionada* construídas por Goya, tanto em sua trajetória biográfica, quanto em seu percurso artístico.



Fig. 4 – Francisco Goya, *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid*, gravura 16 da *Tauromaquia*, 1816, gravura em metal (água-tinta e água-forte), 33 x 44 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.

Os diferentes ambientes de circulação das gravuras nesse período podem ser analisados a partir dos anúncios de vendas das gravuras nos jornais madrilênses, demonstrando o desenvolvimento do sistema e a diferenciação da função das imagens segundo o local em que eram comercializadas. Hyatt Mayor (1971, p. 385) chama atenção para o aspecto rudimentar do meio de gravuras de Madri em 1799, quando não havia lojas especializadas para comercialização de gravuras, enquanto Paris contava com 30 estabelecimentos do tipo nesse mesmo momento, quando Goya anuncia a venda dos *Caprichos* no *Diario de Madrid*. As estampas poderiam ser compradas "[...] na rua *del Desengaño*, nº 1, loja de perfumes e licores" (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 19, tradução nossa), endereço no qual o artista morava, no andar superior.

Em 1787, Antonio Carnicero anuncia as seis primeiras gravuras da sua tauromaquia na *Gaceta de Madrid*, podendo ser adquiridas nas livrarias de Quiroga e de Lorenzo de San Martín, e em Valência na Casa de Martín de Torra. Em 1788, anunciava a venda das gravuras de número sete a dez. As duas últimas e o frontispício foram ofertados em 1790, sob as mesmas condições e no mesmo periódico (VEGA, 1992, p. 26). Nesse caso, o local de venda das gravuras assinala também uma proximidade com o universo da ilustração da palavra, e dos livros de maneira geral, visto que é encontrado, em 17 de abril de 1816 no *Diario de Madrid*, o anúncio de venda do álbum completo da *Colección*, gravada por um bom professor, a 20 *reales* em preto e 60 *reales* iluminado, em local similar, no caso, a livraria de Ranz (GRABADO, 1816, p. 463). Diferentemente de outras estampas consideradas artísticas, gravadas por Noseret, como é o caso de *Santa Ana ensinando a Virgem Maria*, pertencente à *Coleção de lâminas de Santos*, desenhada por Antonio Guerrero, anunciada no mesmo jornal, apenas dez dias depois, em 27 de abril de 1816 (GRABADO, 1816, p. 506), à venda ao custo de 3 *reales*, no mesmo armazém de estampas da rua *Mayor*, frente à casa do Conde de Oñate, em que se encontrará a *Tauromaquia* de Goya, seis meses depois. Ambos anúncios denotam a especialização do mercado, sendo a primeira divulgação da série de Goya em 1816, à venda "a 10 *rs. vn.*<sup>7</sup> [4 *reales*] cada uma solta, e a 300 id. [120 *reales*] cada jogo completo, composto de 33." (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 35, tradução nossa). Nos exemplos selecionados, também devem ser considerados os tamanhos das gravuras. A tauromaquia concebida por Carnicero e a gravura de Santa Ana de Noseret medem um quarto "de papel de marca mayor" e a *Tauromaquia* de Goya, o dobro dessa dimensão.

A comparação entre os anúncios de 1816 revela um panorama complexo da valoração desta mercadoria popular, a gravura, que se reporta à estrutura social do universo gráfico espanhol analisado, que é refletido nos estabelecimentos de comercialização, no tema, na elaboração visual, nos preços e também na materialidade do papel, assunto que será abordado a seguir. As gravuras da *Colección*, especialmente quando ofertadas por gravurista anônimo, são associadas às livrarias e ao gênero de gravuras *costumbristas*, tornando-se mais acessíveis, custando certa de 1,54 *reales* a unidade em preto. Por outro lado, as gravuras artísticas, seja em sua função de reprodução ou de invenção, são encontradas nos armazéns específicos de vendas de estampas, a maior custo, como é

o exemplo das imagens de devoção desenhadas por Guerrero e gravadas por Noseret, a 3 *reales*, e as taurinas de Goya, a 4 *reales*, que possuem o caráter de invenção, desafiador do tema representado, com maior complexidade formal e técnica.

## **Invenção ou Reprodução: os papéis da gravura em metal a partir da comparação entre as tauromaquias de Goya, Carnicero e Noseret**

Na comparação entre as séries presentes no acervo do MASP, o contraste mais evidente é tocante à técnica adotada. A *Tauromaquia* de Goya usa principalmente das técnicas indiretas, a água-tinta e a água-forte na composição das linhas e da massa pictórica, também se utilizando da ponta seca para retificações e do brunidor para sacar luzes, enquanto a *Colección* idealizada por Carnicero e gravada por Noseret privilegia o buril para o traçado de linhas regulares que se entrecruzam para a criação de sombreamentos e volumes. As técnicas adotadas pelos artistas sugerem as funções de suas obras, sendo o buril associado à gravura de reprodução e a água-forte e água-tinta relacionadas à experimentação formal de gravuras originais feitas em um processo que dá maior centralidade ao artista inventor, frequentemente também pintor.

De modo a delimitar a análise, foi escolhida uma gravura de cada série, que representa a mesma *suerte*<sup>8</sup>, que é comentada por Pepe Illo em seu tratado no seguinte trecho:

[...] vemos que o touro que não entra nas varas, mesmo quando os toureiros a pé podiam fazer alguma sorte lúcida com ele, não é executado porque é considerado de uma classe de touros covardes e indignos de que se gaste tempo com eles, e por esta razão, cães ou bandarilhas de fogo são atirados nele por ordem do Magistrado. (DELGADO, 1804, p. 21, tradução nossa)

Apesar da gravura 25 da Tauromaquia de Goya apresentar algumas manchas de oxidação<sup>9</sup>, é possível contemplar a sutileza do desenho (Fig. 5) que paradoxalmente representa uma cena de tamanha violência. Jogam cachorros ao touro é uma das composições mais iluminadas da série, em contraste com a Fig. 4, anteriormente mostrada. Nessa gravura, o uso da água-tinta é extremamente sutil, sinalizando uma espécie de horizonte para assentar as figuras, e o desenho feito em água-forte apresenta grande delicadeza, acentuada nos pontos iluminados e nas matérias diáfnas como os pelos esvoaçantes das caudas dos animais, na peruca e penas, e é encerrado pela moldura retangular singela preenchida com hachuras irregulares. A concentração de linhas não é localizada

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

no centro, mas onde a ação irrompe, na parte dianteira do touro que está em embate com incontáveis cães alanos, raça comumente utilizada nessa suerte, dos quais alguns apenas se vê a sombra. Um cachorro vindo de longe parece flutuar para atacar o touro. A arquitetura da plaza de toros é marcada na porção superior com grades largas de madeira, de desenho suave. À distância, e, portanto, esmaecida, está em fuga o alguacil, figura que executa as ordens do Magistrado de traje que remete o século XVII, conforme determina a tradição.



Fig. 5 – Francisco Goya, *Jogam cachorros ao touro*, gravura 25 da *Tauromaquia*, 1816, gravura em metal (água-forte e água-tinta), 33 x 44 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.



Fig. 6 – Luis Fernández Noseret, gravura VI da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: acervo do MASP, fotografia de João Musa.

Apesar de mostrar o mesmo tema, são várias as diferenças entre a gravura de Goya (Fig. 5) e a de Noseret (Fig. 6). Na segunda, a composição apresenta uma linha do horizonte, que orienta as hachuras que demarcam o solo. A linha que representa o limite do chão delimita aproximadamente um quarto da imagem, enquanto a linha que representa o topo do cercado demarca cerca da metade do campo visual. As figuras humanas são desenhadas em posições e reações diversas, e delas podemos aproximar o seguinte comentário de Valeriano Bozal (1982, p. 521, tradução nossa), que explana a forma como as gravuras costumbristas adaptam as tendências neoclassicistas, acadêmicas e do rococó ao ambiente espanhol, onde essas escolas não se constituíram com a mesma robustez e divisão clara do ambiente francês.

A imagem se move a meio caminho entre o neoclassicismo e o rococó, o que tem sido, como vimos, comum nas gravuras populares: a disposição do grupo e a relação figura/fundo inscrevem-se nas diretrizes do neoclassicismo; as atitudes, o tratamento de cada um dos personagens, a riqueza dos detalhes e a simpatia da cena pertencem ao rococó.

O colorido da gravura reforça o desenho mediado por convenções, que encerra as figuras em uma separação evidente do fundo. A composição é centralizada no cão que o touro arremessa ao alto, sendo também focado o embate entre animais, ainda que de maneira distinta.

Os papéis que configuram o suporte das obras revelam componentes sobre o contexto histórico e comercial espanhol. O campo de estudos sobre o papel mostra-se vasto e em renovação. Para o presente estudo, a pesquisa de Clara de la Peña Mc Tighe (2015), Chefe de Conservação de Papel do Royal Collection Trust, é determinante para a definição e reconhecimento da marca d'água visível na série gravada por Noseret. A especialista em conservação de papéis estuda as dinâmicas de disponibilidade e desenvolvimento de papéis no século XVIII na Espanha, acompanhando a forma como o crescimento do mercado de papéis propicia de maneira definitiva o florescimento da produção gráfica.



Fig. 7 – (Detalhe com luz para realce da marca d'água). Luis Fernández Noseret, gravura L.XII da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, 1790, gravura em metal (buril) aquarelada, 17,7 x 28 cm. Fonte: fotografia tirada no acervo do MASP durante visita técnica em 16 mai. 2019.

Nas impressões disponíveis no acervo do MASP (Fig. 7), é possível ver, no papel homogêneo e canelado, a marca d'água que mostra as iniciais "JH & Z", e acima "Honig", inscrito em um pódio no qual se apoia o leão heráldico que empunha uma espada e segura um feixe de sete flechas, símbolo da República das Sete Províncias Unidas dos Países Baixos que, embora tenha acabado em 1795, sua imagem é utilizada nas marcas d'água de papéis holandeses até o século XIX. Os sinais remetem ao fabricante holandês de papel Jan Honig & Zoonen, vistas também na *Colección de trajes de España*, gravada por Juan de la Cruz na qual Antonio Carnicero colaborou com desenhos, como anteriormente mencionado, aproximando as duas coleções do âmbito de gravuras costumbristas populares, não apenas na imagem desenhada, mas também na materialidade. Também é remetido o contexto da Academia, visto que essa instituição proporcionava o suprimento de materiais aos alunos matriculados, incluindo os papéis, marcando a transição do domínio comercial genovês para uma diversificação do mercado para papéis franceses e holandeses, tendo esses últimos maior ascendência e competitividade no mercado espanhol.

A origem holandesa do papel das gravuras de Noseret descortina as dinâmicas regentes do meio artístico espanhol de meados do século XVIII. Neste período, iniciaram as implementações de medidas para acometer o monopólio genovês, que havia se estabelecido desde o século XVI, de modo a beneficiar a produção nacional de papel, que se enriqueceu com a incorporação do padrão de qualidade do papel genovês, baseado na brancura, na lisura e nas propriedades para impressão. Tais parâmetros são relacionados aos métodos de seleção da matéria-prima, à limpeza do linho e dos trapos de cânhamo, ao método usado para fermentar ou separar as fibras, à trituração e refino da pasta, às fôrmas e telas metálicas, à cola e ao repouso antes da venda. Essas técnicas genovesas foram ensinadas pelos imigrantes especialistas, como mestres papelheiros e carpinteiros de moinhos (DE LA PEÑA MC TIGUE, 2015, p. 98; BALMACEDA, 2004).

A produção doméstica persistia insuficiente, especialmente devido à demanda provinda da gestão das colônias, e houve uma abertura para a entrada do papel flamengo no mercado espanhol, tal como se vê nas estampas de Noseret. A indústria dos Países Baixos possuía um avanço técnico, o Batedor Holandês, que proporcionava papéis finamente batidos, em uma disposição regular da massa e em um ritmo mais acelerado. Embora nesse momento houvesse artistas espanhóis que fizessem um uso engenhoso do papel nacional adequado para cartas ou embalagens, o papel mais caro e espesso holandês, que era produzido especialmente para o mercado de arte, era aquele pelo qual os artistas tinham predileção em competições de prêmios da Academia, e para impressões primorosas de gravuras artísticas (DE LA PEÑA MC TIGUE, 2015, p. 105).

A primeira edição da *Tauromaquia* de Goya, por outro lado, é alvo de disputas. A ficha catalográfica do Museu do Prado<sup>10</sup>, que é fundamentada pela citação do livro *La Historia del papel en España* de Oriol Valls y Subirá (1982), fornece a informação de que o papel empregado nessas gravuras possui a marca d'água de Santiago Serra, fabricante catalão que prospera até o século XX. Enrique Lafuente Ferrari (1940, p. 96) examina minuciosamente a materialidade das gravuras para determinar a existência de uma edição anterior aquela comumente chamada de primeira. O tom do entintado das estampas correntes é ligeiramente sépia, enquanto as provas da Biblioteca Real, que seriam anteriores, são de uma tonalidade mais cinzenta. O autor afirma que a dita primeira edição da *Tauromaquia* de Goya é feita em três tipos de papel com distintas marcas d'água: reitera Santiago Serra, e acrescenta o fabricante Antoní Morato, igualmente catalão e a filigrana Nº 1, tese apoiada

---

BURINI, Érica; MENESES, Patrícia Dalcanale. Os papéis da gravura: uma comparação entre a *Tauromaquia* de Goya e a *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-agô. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.23924>>

por Miguel Velasco y Aguirre (1936, p. 12) e Pedro Vindel (1928, p. 17). Nas obras conservadas no acervo do museu brasileiro, não foi possível detectar qualquer marca d'água, característica compatível com a descrição da primeira edição da série feita por Tomás Harris (1964, p. 307). No entanto, é percebido o aspecto mais rústico e irregular em relação ao papel das gravuras de Noseret. O entintado das provas parece compatível com o tom mais acinzentado identificado por Lafuente Ferrari, indicando o seu pertencimento à tiragem mais antiga.

Independentemente das controvérsias, ambos fabricantes, tanto Antoní Morato quanto Santiago Serra são atuantes na Catalunha no final do século XVIII até o início do século XIX. Portanto, ambas as constatações são corroboradas pela pesquisa de Clara de la Peña Mc Tighe (2015, p. 106) que aponta para o fenômeno do florescimento de fábricas de papel na dada região, devido à extensão das isenções de impostos e subsídios a todos os produtores de papel, antes reservadas apenas para algumas famílias, e também pelo aproveitamento de recursos naturais de Capellades, possibilitando o crescimento de uma indústria sólida e compatível com as necessidades dos artistas.

A comparação entre a série de Noseret e a série de Goya mostra o progressivo desenvolvimento da indústria nacional espanhola no período de quase vinte anos compreendido entre ambas. Com tal trajetória de evolução mercantil, é possível fazer um paralelo com a trajetória de Goya, que se apoia nos conhecimentos acadêmicos para sua expansão, e do mesmo modo, são fundamentados os passos em direção à maior independência alcançada no século XIX.

Por outro lado, a materialidade do suporte das gravuras analisadas também se relaciona com características e necessidades artísticas suscitadas pelas imagens sobre eles impressas. O papel uniforme utilizado nas gravuras de Noseret pode ser relacionado com a linha dupla regulamentar que faz as vezes de moldura e delimita a cena. A forma do desenho regulado, relativo ao intuito taxonômico das gravuras *costumbristas*, é coerente com o papel que lhe suporta.

O aspecto visualmente rústico do papel da *Tauromaquia* de Goya também remete às molduras simples por ele desenhadas em volta das composições, preenchidas com hachuras à mão livre. Aproveitamento material similar pode ser visto, na produção desse artista, nas matrizes de cobre que não são polidas ao ponto de alcançar a lisura que proporciona o branco total, vistas nos chamados *Últimos caprichos*, gravados em Bordeaux pouco antes da morte de Goya, dos quais

apenas *El cantor ciego* e *Viejo columpiándose* foram impressos em vida. Essa forma de diálogo experimental proposto pelo artista entre elementos da materialidade e a imagem representada na gravura é compatível com a produção gráfica afastada da Academia, realizada de maneira mais autônoma e controlada pelo artista, que gerencia todas as etapas desde a elaboração do desenho, à gravura da placa de cobre, até a estampagem no papel por ele adquirido (CARRETE PARRONDO, 2007, p. 44-45).

## Considerações finais

A comparação estimulada pelo acervo do MASP demonstra a profundidade do projeto do museu neste exemplo de investigação sobre o momento de transição entre o século XVIII e XIX espanhol. A forma como o tema das touradas é representado e a análise sobre o estado da discussão sobre as touradas no dado contexto indicam o provável público interessado em cada uma das imagens. Os seus anúncios de vendas sugerem a penetração social e o desenvolvimento desse consumo, com a especialização dos estabelecimentos. A estrutura acadêmica de formação de artistas gravuristas e a trajetória de Goya, com semelhanças no processo de aprendizagem gradativa através da cópia dos mestres e diferenças na autonomia na criação do desenho e na proposição de experiências, dada a produção em uma cadeia mais centralizada na figura do artista criador, em busca de evitar a ingerência dos rígidos preceitos acadêmicos. O estudo do papel permite estabelecer relações entre a materialidade do suporte e a forma gravada, para além do desenvolvimento da indústria nacional, mas também pela adaptação das necessidades artísticas aos materiais disponíveis no mercado espanhol. Por fim, a análise das marcas d'água complementam a aferição de datação e procedência das obras, bem como seu papel e função no meio artístico.

## REFERÊNCIAS

- BADORREY MARTÍN, Beatriz. **Otra historia de la tauromaquia**: toros, derecho y sociedad (1235-1854). Madri: Boletín Oficial del Estado, 2017.
- BALMACEDA, José Carlos. La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española. In: CONGRESS INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PAPER HISTORIANS, 26, 2002, Roma, Verona. **Anais**... Roma: Istituto centrale per la patologia del libro, 2004. p. 304-310.
- BARDI, Pietro Maria. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. (Coleção Museus brasileiros, volume 3)
- BENNASSAR, Bartolomé. **Historia de la tauromaquia**: una sociedad del espectáculo. Tradução de Denise Lavezzi Revel-Chion. Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda: Pre-Textos, 2000.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. **Goya grabador**. Madrid: Blass y Cía., 1918. (Tomo III)
- BOZAL, Valeriano. La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 384, p. 499-535, jun. 1982.
- CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya**: estampas: grabado y litografía. Barcelona: Electa, 2007.
- CARRETE PARRONDO, Juan (ed.). **Colección de las principales suertes de una corrida de toros**: Dibujada y grabada por Antonio Carnicero. Madrid: Comunidad de Madrid, 1991.
- DE LA PEÑA MC TIGUE, Clara. Eighteenth-century practices in the art academies in Spain: the use of paper in prints and drawings. In: EVANS, Helen; MUIR, Kimberley (ed.). **Studying 18th-century paintings and works of art on paper**. Londres: Archetype Publications, 2015. p. 96-108.
- DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear**: obra utilísima para los toreros de profesion, para los aficionados y toda clase de sugetos que gustan de toros. 2ª ed. Prólogo de Alberto Gonzalez Troyano. Madrid: Ediciones Turner, 1994.
- DELGADO, José. **Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie**: obra escrita por el célebre profesor Josef Delgado (vulgo) Hillo. Corregida y aumentada con una noticia histórica sobre el origen de las fiestas de toros en España. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía, 1804.
- ESTEVE BOTEY, Francisco. **Historia del Grabado**. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1935. (Colección Labor 358-359 Sección IV Artes Plásticas)
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. **Carta Histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España**. Madrid: Pantaleon Aznar, 1777.
- GALLEGO, Antonio Gallego. **Historia del grabado en España**. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- GLENDINNING, Nigel. A new view of Goya's Tauromaquia. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, London, vol. 24, n. 1/2, p. 120-127, jan.-jun. 1961.
- GRABADO. **Diario de Madrid**, Madri, 17 abr. 1816, n. 108, p. 463. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001750243>>. Acesso em 9 mar. 2021.

GRABADO. **Diario de Madrid**, Madri, 27 abr. 1816, n. 118, p. 506. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001750466>>. Acesso em 9 mar. 2021.

HARRIS, Tomás. **Goya**: engravings and lithographs. Oxford: B. Cassirer, 1964.

HIND, Arthur Mayger. **A history of engraving & etching**: from the 15th century to the year 1914. 3ª ed. New York: Dover Publications, 1963.

HOFER, Philip. **Great Goya Etchings**: The Proverbs, The Tauromaquia and The Bulls of Bordeaux. New York: Dover Publications, 2006.

HYATT MAYOR, Alpheus. **Prints and People**: a social history of printed pictures. New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

IVINS, William Mills, Jr. **How Prints Look**: photographs with a commentary. New York: Metropolitan Museum of Art, 1943.

IVINS, William Mills, Jr. **Prints and visual communication**: Harvard University Press, 1953.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Ilustración y Elaboración en la "Tauromaquia" de Goya. **Archivo español de arte**, Madrid, 1946.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Las estampas "inéditas" de la Tauromaquia. **Archivo español de arte**, Madrid, 1941.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. Precisiones sobre "La Tauromaquia". **Archivo español de arte**, Madrid, v. 14, n. 42, p. 93-109, 1940.

LEFORT, Paul. **Francisco Goya**: étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié. Librairie Renouard: Paris, 1877.

LÓPEZ, François. "Pan y Toros". Histoire d'un pamphlet. Essai d'attribution. **Bulletin Hispanique**. Bordeaux, v. 71, n. 1-2, 1969, p. 255-279.

MARQUES, Luiz et al. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 1998. 4v. (Volume 3: Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa)

SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de. Antecedentes del sistema monetario de la peseta. In: JORNADAS CIENTÍFICAS SOBRE DOCUMENTACIÓN CONTEMPORÁNEA (1868-2008), 7, 2008, Madri. **Anais...** Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2008. p. 369-390.

VALLS Y SUBIRÁ, Oriol. **La historia del papel en España**. Siglos XVII-XIX, Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1982.

VEGA, Jesusa. **Museo del Prado**: catálogo de estampas, Museo del Prado, Madrid, 1992.

VELASCO Y AGUIRRE, Miguel. **Grabados y Litografías de Goya**: Notas histórico-artísticas. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

VINDEL, Pedro. **Los Caprichos, La Tauromaquia, Los Desastres de la Guerra, Los Proverbios de Goya**. Madrid: Librería de Pedro Vindel, 1928.

## NOTAS

1 Apenas o *Retrato de Don Juan Antonio Llorente* tem doação posterior, em 1958. O *Retrato de Fernando VII* foi doado em 1947, o *Retrato do cardeal Don Luis María de Borbón y Vallabriga* foi doado em 1951 e o *Retrato da Condessa de Casa Flores* foi doado em 1949 (MARQUES et al, 1998).

2 As gravuras de Goya pertencentes ao acervo do MASP são: *Um cavaleiro mata um touro após ter perdido o cavalo* (n. 9), *O famoso Martincho girando um touro na praça de Madrid* (n. 16), *Barreira dos mouros feita com burros para proteger-se do touro embolado* (n. 17), *Jogam cachorros ao touro* (n. 25), *Pepe Illo fazendo a reverência ao touro* (n. 29).

3 Mais informações podem ser obtidas no site do museu. Disponível em:

<<https://masp.org.br/exposicoes/papeis-estrangeiros-gravuras-da-colecao-masp>> Acesso em 3 mar. 2021.

4 O nome apresenta algumas variações como Pepe-Illo, Pepe Illo, Pepe Hillo e Pepe-Hillo. No presente artigo é optada a versão empregada pelos sites consultados do Museu de Arte de São Paulo, do Museu do Prado de Madri, Espanha e pelo autor Alberto Gonzalez Troyano no prefácio da edição referenciada de *Tauromaquia o Arte de Torear* (DELGADO, 1994).

5 Atualmente é consenso a atribuição a León de Arroyal, segundo François López (1969).

6 Indicando uma das acepções da palavra na língua espanhola: "*obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas*", segundo consultado no Dicionário da Academia Espanhola Disponível em: <<https://dle.rae.es/capricho>> Acesso em 10 out. 2020.

7 A abreviatura corresponde a *reales de vellón*, unidade equivalente a 0,4 *reales*. Javier de Santiago Fernández (2008), catedrático de Epigrafia e Numismática da Universidad Complutense de Madrid (UCM), em sua análise do sistema monetário anterior à *peseta*, sinaliza que anteriormente a José I, havia três unidades de conta referentes aos três metais: o *escudo* para o ouro, o *real* para a prata e o *real de vellón* ou *maravedí* para o cobre. O chamado *Rey Intruso* impõe a unidade única (o *real de vellón* é escolhido) e o sistema decimal, que são desmantelados em 1814 na restauração de Fernando VII, que retoma o sistema anterior, tal como estabelecido por Carlos III.

8 Outros pares são possíveis como a gravura 29 da *Tauromaquia*, *Pepe Illo fazendo a reverência ao touro* e a gravura IX da *Colección de Carnicero*, em que ambas apresentam formas de fazer o *recorte*. Ou a gravura 9 de Goya, *Um cavaleiro espanhol mata um touro após ter perdido o cavalo*, e a gravura X de Carnicero, em que ambas representam a *suerte de matar*.

9 Manchas de ferrugem e oxidação são constatadas em todas as cinco gravuras da *Tauromaquia* de Goya constantes no acervo. No entanto, estão mais evidentes na gravura 25, que é a mais clara. O estado de conservação está atestado na ficha catalográfica não publicada do Museu de Arte de São, gerada em 12 jun. 2019, e realizada em 4 abr. 2006.

10 A informação é disponibilizada seção *Filigrana* da ficha catalográfica completa do desenho preparatório para a estampa *Bobalicón*, número 4 da série *Disparates*, que comenta o papel utilizado na primeira edição da *Tauromaquia*. Disponível em:

<<http://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/bobalicon-2/>> Acesso em 11 out. 2020.