



LA TERNURA Y LA ELEGANCIA EN LAS OBRAS DE GOYA

POR

F. J. SANCHEZ CANTON

Cuando hace cuatro años tuve la honra de ser invitado a los Cursos ovetenses dediqué una de las lecciones a hablar de la sensibilidad de Goya; hoy deseo puntualizar una de las direcciones de su sensibilidad, la que arriba a las ínsulas, inesperadas en su temperamento, de la ternura y la elegancia.

Que Goya es un artista complejo y cambiante es ya muy sabido; las crisis hondas de su espíritu provocaron fases nuevas en su arte y tuvo, despierto siempre, el afán de innovar, mudando de géneros y de técnicas.

Esta energía, que suele circunscribirse a la juventud, perduró en Goya hasta edad avanzadísima; diré más, parece atributo de su senectud maravillosa. Ya he dicho más de una vez que, para mí, autoretrató su genio cuando, ya viejo, dibujó a un anciano de luengas barbas, mal sostenido por dos cayados, con letrado que declara optimista: «*¡Aún aprendo!*»; pudo añadir: «*¡y todavía enseño!*». Aplicado a Goya no disuena a jactancia; porque él es el pintor que octogenario modifica su pincelada y abre sendas a movimientos pictóricos florecientes medio siglo después.

Si de la apreciación corriente entre el vulgo—y cuántos pseudo-cultos a él pertenecen!—, ascendemos a los juicios formulados por autoridades máximas, advertiremos la extensión, cual de mancha de aceite, del tópico.

Nada menos que en la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo se lee: «Vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla, sólo a él concedida, de realismo vulgar y fantasía calenturienta... y él solo... rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo, aun contra toda disciplina de la forma, manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos... fué a un tiempo el último retoño del genio nacional y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario».

El grandilocuente párrafo de don Marcelino acierta en cuanto dice y yerra en cuanto omite; porque Goya, además de todo eso, fué otras muchas cosas, algunas de las cuales habremos de examinar hoy.

El Maestro cinceló el tópico, para su tiempo artículo de fe. Para su tiempo y para después, con leves variantes. Conocedor tan hondo de nuestro pasado como Vossler escribe:

«Lo que actúa en Goya no es la sensibilidad española, ortodoxa y católica, sino su fuerza realista... Contempla la vida con la mirada de un hombre de la Edad Media y la reproduce con la saña y el tedio de un Quevedo».

Abrigo la esperanza que al final de esta lección veréis que en la complejidad del gran pintor hay mundos de formas libres del alcance del tópico de su «terribilidad», para aplicarle la palabra que en el renacimiento servía para calificar el genio de Miguel Angel.

Una ojeada rápida encauzará el tema:

Goya vive 82 años, que fueron de cambios radicales para Europa y que en España tuvieron reflejos siniestros. Transcurre su juventud bajo el reinado próspero de Carlos III; la Guerra de la

Independencia sorpréndele cuando ya alcanzaba los 62 de su edad y todavía vive 20 para ver las tornas en el sino de Napoleón y en la suerte de América. Su espíritu, azotado por tantas tormentas, y su sensibilidad, conmovida por tantas catástrofes, habían de registrar la impronta de tales acaecimientos. Su temperamento humano, demasiado humano, impresionable, sin el contrapeso de una cultura formativa y sin el predominio de una razón clara y firme, se nos muestra fluctuante, juguete de todos los vendavales; ya sube al cielo de la mano de sus ángeles y de «sus ángeles», ya desciende a las regiones tenebrosas pobladas por brujas, duendes, monstruos y demonios. Porque a lo largo de tan prolífica producción, a la que en cantidad y calidad, tal vez ningún artista se acerca, una nota me parece dominante: la impresionabilidad.

Más, quienes son presa fácil de la impresión no disponen de un filtro que deje pasar sólo las de determinada índole; sobre ellos actúan fuerzas de cualquier género, y aun en las épocas más dramáticas y aciagas también se da la gracia y el amor y se sienten complacencias, y deleitan los encantos; avivado todo por virtud del contraste. Goya no fué impresionable exclusivamente para lo siniestro y tremebundo. Además, hombre del siglo XVIII, no podía contradecir lo que la centuria llevaba en el tuétano.

Por eso, podemos separar de las obras de Goya cuanto el tópicamente repetido define y sorprender al enamorado, al cortesano, al humorista amable, al abuelo, y enriquecer así el conocimiento de su arte polimórfico; ensanche de perspectivas que ampliará el volumen de la esfera que señorea.

Goya no fué en su juventud un gran pintor; las obras que produjo hasta los 30 años no le concederían lugar eminente, por lo que, de su edad de ilusiones carecemos de testimonios valiosos. Entraba en la cuarta década de su vida cuando entrega los primeros cartones para la Real Fábrica de Tapices.

Por una feliz inconsecuencia, quizá sólo aparente, se debió a un pintor académico y erudito, Antonio Rafael Mengs, la decisión de escoger como asuntos para ser tejidos escenas populares; ¡él

tan dado a frialdades neoclásicas, impulsor de que se pintasen gentes y sucesos actuales y vulgares! El contrasentido puede deberse a Carlos III y sus hombres, ganosos por nacionalizar los temas antes tomados de Teniers y de Wouwerman, cual se había hecho en la Manufactura de Gobelinos.

El siglo XVIII, con sus pastorales galantes y con su vuelta a la naturaleza, así fuere la acicalada y redicha de las cabañas y casas de vacas de los jardines a la rústica bajo Luis XV, es indudable que introdujo lo popular en el cercado palaciego como elemento decorativo y un tanto educador. Y en España, donde además de poseer colecciones abundantes de cuadros de Bruegel, Teniers, Bout, Boudewyns y otros «campesinistas» de Flandes y Holanda, estaba arraigado el gusto por lo popular. *Vista de Zaragoza*, *pilluelos de Murillo*, etc., la nacionalización no había de tropezar con obstáculos ni resistencias.

Esto en cuanto a lo general, concretado en el encargo a Goya, a su cuñado Ramón Bayeu y a diversos artistas de tareas para la Real Fábrica de Tapices.

No sé por qué registro saldría un defensor del tópico que combato si se le pidiese explicación al hecho de cómo Goya, en esta coyuntura, en vez de llenar los lienzos con desharrapados y de buscar escenas truculentas, pinta medio ciento de lienzos, llamados «cartones» por tradición, con la más variada concurrencia de jóvenes, robustos ellos y graciosas ellas, trajeados cual en día de fiesta. Mi querido amigo don Pedro Beroqui en un estudio sobre Goya, por desgracia inédito, escribe: «Ellas, gentilísimas figuras, casi todas bonitas, muy bonitas, de tipo distinguido—hasta la preciosa vendimiadora—¡Entre qué majas andaba Goya! En *El Pelele* puso la flor. Le gustaban delgaditas, finas; señoriles y las vestía muy bien y calzaba mejor; no gastaban zapatitos mejores María Luisa, la Pontejos, la Duquesa de Alba»...

Hasta cuando entre los hombres de los «cartones» surge una reyerta, o por encima de aquellas gentes pasa la sombra de la tragedia: *La riña en la Venta Nueva*, *El albañil herido*, o *Los pobres de*

la fuente el espíritu del artista suaviza y aclara en lugar de ensombrecer.

Y esta labor de «cartonista» dura más de quince años; lapso excesivo para que un carácter como el de Goya trabajase forzado, en contra de sus más íntimas preferencias. Si elegantizaba a mozos y mozas de Madrid era porque sabía captar esa calidad sutil, y gustaba de ella. Si esto se juzgare disfraz accidental ¿por qué no considerar también postiza la modalidad violenta y áspera?

Prosigamos el análisis de sus circunstancias:

Goya, nacido en el seno de una familia modesta, (por más que triunfante adoleciese de flatos nobiliarios hasta promover un expediente de hidalguía y colocarse la partícula al firmar, según antes apunté) sin amigos pudientes, ni con otro valimiento inicial en Madrid, al parecer, que el de Francisco Bayeu, de muchacho, ni siquiera de joven, tendría oportunidades para asomarse a esferas elevadas. A comienzos de 1783 pinta el retrato de Floridablanca y en agosto marcha a Arenas de San Pedro; allí residía, alejado de la Corte, el Infante ex-Cardenal D. Luis, hijo de Felipe V, que disfrutaba la tranquilidad de un hogar aburguesado por su esposa morgánica doña María Teresa Vallabriga. El pintor, acogido afablemente por don Luis, que le lleva de caza, penetra en un mundo nuevo para él, por dicha, poco deslumbrador y que le dispone para ulteriores ascensiones.

Que la vida en Arenas carecía de toda etiqueta cortesana lo prueba el cuadro que entonces pintó: *La familia del Infante*, composición híbrida de retrato familiar y cuadro de género; la pseudo-infanta se hace peinar delante de su marido, que hace solitarios con una baraja, y de sus hijos y servidores, entre ellos el propio pintor. Tal fué su estreno como retratista elegante.

No tardó en abrir en este campo surco incomparable por su longitud y su profundidad. ¿Qué pintor, quienquiera que sea, en veinte años de labor puede presentar una serie como la que rápidamente revisaremos? No se traiga a colación el recuerdo de los mayores retratistas ingleses, porque, sin negar sus excelencias, ni

en variedad ni en fuerza son equiparables al nuestro; todo lo de ellos—salvo algunos de Lawrene—sabe a artificio, esfuerzo y compostura; sus temperamentos se dirían uniformes, o uniformados; mientras que, en la galería goyesca cada uno y cada una—inimitable en pintar almas de mujer—vibra con diverso compás.

Comencemos el desfile deslumbrador:

Acaso el triunfo primero lo obtuvo el artista al tratar y retratar a la Duquesa de Osuna, que, por propio derecho, llevaba el sonoro y principal título de Condesa-Duquesa de Benavente. Poco agraciada, riquísima y rumbosa, por aquellos años últimos de Carlos III, ceñudo y enemigo de regocijos, mantenía esplendores cortesanos; rival en elegancias y caprichos de la Duquesa de Alba y de la propia María Luisa de Parma Princesa de Asturias, diez años más joven que ella, las precede en hacerse retratar por Goya; es posible que jugando con ello para zaherirlas. El lienzo es, tal vez, el más primoroso y acicalado que el artista pintó. Si Mengs lo hubiese llegado a ver—hacía seis años que pudría tierra—sentiríase no sé si satisfecho, o envidioso. No aduló al modelo embelleciéndolo; pero ¿quién aventajó en distinción y en lujo esta figura femenina, vestida con cuantas galas imaginó un modisto parisiense? La proyección resulta muda—si consentís la metáfora—; falta la música del color; los matices rosados y malvas y azules sobre el gris perla dominante; falta la calidad prodigiosa de sedas, encajes, flores y joyas; falta cuanto de refinado, para goce de la vista y del tacto, acertó a poner en el lienzo el pintor «rudo» y «grosero» del tópico.

Mas, la Condesa-Duquesa de Benavente no fué, tan sólo, un modelo codiciable y un generoso cliente, sino que, en cierto modo, dirigió su actividad; y entre los encargos que le hizo está el de un gabinete en la Alameda de Osuna, su casa de campo en las afueras de Madrid, para el que pintó seis cuadros, con escenas comparables a las de los tapices; pero cambiando en cuatro de ellos la calidad de los personajes, ya no gentes del pueblo sino petimetres, damiselas, abates; según Ezquerria, recuerdos de ocurrencias fami-

liares de la vida ducal; así, en este de *La caída y el desmayo* se ha creído poder identificar a la misma Condesa-Duquesa socorrida por el pintor y por el abate don Pedro Gil y en la que llora a la Duquesa de Alba. No interesa el caso si las identificaciones son exactas; basta subrayar el carácter de humorismo alegre y elegante.

Un crítico, de los que gustan de vaticinar sobre lo pasado, ante esta serie se preguntaría si Goya se encaminaba a ser el Watteau español. Y al proseguir el examen de sus obras, al encontrar el gentil retrato de *La Marquesa de Pontejos*, la respuesta comenzaría a concretarse; si la gracia, el hechizo, la feminidad que de la figura emanan pudiera aproximarla a las mujeres del pintor de Valencien-nes en el lienzo español—en mala hora vendido al Extranjero, y gala hoy de la Galería Nacional de Washington—hay por encima de todo una presencia directa, sana, señoril y humana, que aleja a nuestra Marquesa de las porcelanas deliciosas y quebradizas de Watteau. Su parentesco con los cuadros pintados para la Alameda de Osuna es evidente, en el espíritu en la ejecución, hasta en el fondo de parque, como de telón, nada real. Ha de fecharse cuando la boda que contrajo la Marquesa en 1786 con un hermano de Floridablanca.

Las diferencias se acentúan si nos detenemos a contemplar *La Tirana* de la Academia de San Fernando, de fecha muy próxima en mi sentir, porque la enfermedad que sufrió desde 1794 y su consiguiente retirada de las tablas impiden atender a las pseudo-razones técnicas que lo retrasan casi una década; dichas razones, inseguras siempre, para Goya todavía lo son más. En la gentileza del retrato y su brío se transparentan rasgos temperamental que si otros retratistas suelen debilitar con la repetición de su ideal femenino y que, en cambio, nuestro pintor se complace en acentuar.

Si bien no haya medio cierto de fechar muchos dibujos, creo que de estos años han de ser algunos, que argumentan en favor de la sensibilidad de Goya manifiesta por notas de ternura; véase éste que, pese al título irónico —hay que separar en el aragonés lo puramente plástico, más sincero, del empeño posterior de dar sig-



nificado e intención—rebosa sentimiento emocionado. El tema hubo de repetirlo, también en dibujos, otras dos veces en años muy alejados: Hacia 1796 en el bellísimo en que la Duquesa de Alba tiene en su regazo a su ahijada la negrita María de la Luz y, al final de su vida, quizá en Burdeos, en otro no menos henchido de ternura que el primero.

Con estos dibujos tiene evidente enlace el ejecutado para el *Capricho* N.º que se titula «*¡Qué viene el cocol!*», muestra elocuente, asimismo, de la sensibilidad paternal del adusto artista; análoga a la que impregna varias pinturas como la que salió de España hace mucho y apenas está divulgada, y que retrata en el año de 1787 a *doña María Ignacia Alvarez de Toledo, Marquesa de Astorga y Condesa de Altamira* con su hija; o en esta maravillosa que retrata a un hijo de la misma dama, hoy en el Metropolitan Museum. Decídme: ¿qué pintor alcanzó refinamiento comparable ni gracia tal para retratar a un chico?; y adviértase que en la pantalla se han esfumado la alegría del color, la suntuosidad de las telas, las calidades de las pieles de los gatos y del plumaje de los pájaros; Goya pocas veces se esmeró más con el pincel; repárese en el primor con que detalló la tarjeta de visita que el jilguero lleva en el pico. ¿Cabe mayor elegancia ni más sutil comprensión del espíritu y de la figura de un niño?

Termina por entonces el período primero de la maestría de Goya. Enferma en 1792 y queda sordo de por vida. Sería lógico suponer que el aislamiento, la concentración inherentes a la pérdida de salud y de oído, al fin de la juventud, llevarían la tristeza a su ánimo, la amargura a su arte y que las siluetas gráciles, las escenas alegres, las mujeres hermosas dejasen campo libre a pesadillas, tragedias y tragos. Veremos que no ocurre así. El artista sigue fiel a su ideal, o acaso entonces es cuando logra concretarlo. Nótese que ni he aludido a su encuentro y a su amistad con la Duquesa de Alba, en mi opinión de fecha más tardía, porque la estancia del pintor en Piedrahita el año de 1785 no ha podido probarse y las semejanzas topográficas señaladas por Ezquerria en *La era* y *La*

vendimia carecen de fuerza convincente; hasta cabría objetar que, si fuesen reales no hubiera comprado la de Benavente para la Alameda bocetos o reducciones de pinturas inspiradas, o ejecutadas, en casa de su rival.

Probablemente deben de ser muy cercanos en tiempo a la convalecencia de Goya dos retratos bellísimos. El uno documentado, desde luego, en 1793-4, de *doña Tadea Arias de Enriquez*, del Museo del Prado; quien tenga en los ojos el recuerdo del de la Marquesa de Pontejos, ¿podrá decir que ha habido mudanzas en el artista por haberse entenebrecido su horizonte? ¿No esplende en ambos la misma gracia femenil, pimpante y triunfadora?

Todavía es de más subidos quilates el portentoso lienzo que hace viviente a *doña Rita de Barrenechea condesa del Carpio*, que murió en 1795; impresiona por el españolísimo sosiego de su continente y la profundidad de su mirada. ¿Conocéis un retrato más sugestivo? Pertenece a la colección Béistegui de Biarritz y, al parecer, está legado al Museo del Louvre.

Por estos años ha de colocarse el comienzo de la relación, de que se ha hecho leyenda, con la Duquesa de Alba. Seguro estoy que alguno de vosotros y, en especial, alguna de vosotras al venir a esta conferencia habrá pensado en si trataría este tema que por la nombradía de los protagonistas, por la atracción que ejerce el vedado amoroso, y hasta por ministerio de zarzueleros y tonadilleros, al que han dado inesperado refuerzo galenos de fama, se trae y se lleva en escenarios y conversaciones. Temo defraudaros con lo que diré acerca del caso; para desquite os prometo ser sincero.

Vaya por delante una aclaración: las figuras históricas no exigen otro respeto que el de la verdad; todavía en las cercanas a nosotros, y con descendencia directa e inmediata, pueden estar indicados ciertos miramientos; pero, *doña María del Pilar Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo*, XIII Duquesa de Alba, nació en 1762, murió en 1802, hace casi siglo y medio; su más cercano pariente, que fué el heredero de títulos y estados era nada más que

el hijo de un primo segundo suyo, del que es tataranieto el Duque actual, con lo que todos los caminos están desembarazados; piense cada cual en los primos segundós de uno de sus dieciseis tatarabuelos...

¿Cómo era la Duquesa? Por lo visto y oído, suma y compendio de atractivos de los que están por encima y por debajo de la hermosura.

Quintana cantó:

«..... La gloria
de tu belleza; el poderoso halago
de tus ojos por siempre abrasadores».

Y Lady Holland, con mayor exactitud, encomiaba en ella: «Belleza, popularidad, gracia, riqueza y linaje». Somoza, que frecuentó su trato, escribió estas graves palabras: «No había recibido educación alguna; ni había oído buenos preceptos ni había leído buenos libros ni había visto sino malos ejemplos».

Casada a los trece años con el IX Marqués de Villafranca (culto, aficionado a la música, amigo de Hadn, de vitalidad escasa) el matrimonio no fué dichoso. Voluntariosa, extravagante en gustos y afectos—recuérdese su debilidad por aquel Fray Basilio, que el mismo Somoza pinta «viejo, cojo, tartamudo mal criado» e ignorante—, en la corte de Carlos IV y María Luisa, abierta y alegre cuanto había sido gazmoña y hermética la de Carlos III, dió rienda suelta a su natural. ¿Cómo extrañarnos que Goya, pintor favorito de la Condesa-Duquesa de Benavente aspirase también a serlo de la de Alba, con la que rivalizaba en modas, en ídolos taurinos y, según cuentan, en menos inocentes preferencias?

Los hechos ciertos y los indicios serios de la relación de la Duquesa y Goya redúcense a lo siguiente:

En 2 de agosto de 1794—no de 1800, fecha tan exacta como el lugar, Londres, donde por broma se data—escribe Goya a su amigo Zapater la manoseada carta en la que se lee: «Más te valiera venirme a ayudar a pintar a la de Alba, que se metió en el estudio a que le pintase la cara y se salió con ello; por cierto que me

gusta más que pintar en lienzo; que también la he de retratar de cuerpo entero». Proyecto que realizó en 1795, en que está dedicado el lienzo del Palacio de Liria, en que viste de blanco con cinturón rojo. A este mismo año pertenecen dos cuadritos humorísticos, deliciosos, pruebas de la familiaridad del artista.

De reciente, con aparato científico, y escaso sentido histórico, se ha estudiado la figura de la Duquesa describiéndola, en lo físico, cómo insignificante y hasta claudicante y en lo espiritual, como vulgar y sin prendas. Para aceptarlo habremos de declarar ciegos, aduladores y hasta tontos a los citados y a otros escritores.

Meléndez Valdés escribió de ella:

«A esos tus lumbrosos ojos
y esa boca toda risas.
.....
.....
todos te busquen y sirvan
.....
.....
y encantados dulcemente
con las gracias con que brillas,
de tu lengua estén colgados
que miel y ámbar destila.
Tus saladas ocurrencias
y tu urbanidad festiva
el ingenio las aplauda
la emulación las repita.
.....
Corriendo de boca en boca
por siempre esa vena rica
de donaires, que en la tuya
inagotable se admira».

Si se arguyere que los poetas no son siempre de creer, recúrrase a los viajeros. Fleuriot de Langle, en libro impreso en 1796, afirma:

«La Duquesa de Alba no tiene un solo cabello que no inspire deseo. Nada en el mundo es tan hermoso como ella. Llena de gracias. En el Prado, en el Retiro, en la Iglesia, en cualquier lugar se corre a verla y a nadie más que a ella se ve. Cuando pasa, todo el mundo sale a las ventanas y los mismos niños abandonan sus juegos para mirarla».

Descuéntese todo lo que parezca exceso imaginativo y quedará en el testimonio lo suficiente para confirmar el aserto. Un grave danés, apellidado Moldenhaver, que escribía su diario del viaje a España hacia 1789 dice de la Duquesa que era renombrada por su belleza. D. Manuel María de Arjona canta su viudsz en un soneto que empieza:

«Graba la nueva Venus de la España...

Y Sánchez Barbero, que no fué ciertamente un conformista, compuso una elegía a su muerte, sin esperar dádiva de herederos, agradecidos o ganosos de que resplandeciese la memoria de la Duquesa. Que me perdonen los médicos si prefiero desconfiar un tanto de las conclusiones de su autopsia, realizada a los 143 años, a graduar de necios a literatos y viajeros que la conocieron y trataron. Su temperamento, su educación y su casamiento explican, aunque no disculpen sus extravagancias dentro de la casa Ducal. Tenía la Duquesa una dueña anciana de la que se burlaba, siguiendo la tradición clásica; y Goya pintó como se divertía asustándola despeinada y, en éste que aquí vemos, a la misma vieja cuya cola larga es recogida por la negrita María de la Luz y el niño Luis de Berganza—en la descendencia del cual permanecían las dos pinturas hace veinte años—; la comicidad de ambos cuadritos contrasta con el carácter de las obras dadas por típicas del pintor.

El Duque de Alba—retratado por él de cuerpo entero, apoyado en un piano, mientras hojea unos cuartetos de Haydn, su músico preferido y con el que mantenía correspondencia—murió en Sevilla el 9 de junio de 1796. Al enviudar, la Duquesa pasa varios meses de aquel año en Sanlúcar. ¿La acompañó allí Goya? Como hasta hoy no se había documentado esta estancia abundaban los

que la suponían invención novelesca, pese al cúmulo de indicios; la relató Carderera en 1864 y declarábanla los dibujos de dos cuadernos, de tamaño diverso, llenos con los recuerdos directos de semanas vividas por Goya en un medio muy diferente del habitual, en tierra que no era Madrid, entre gentes, seguramente, andaluzas a juzgar por algún traje y algún baile. En estos dibujos se repiten con insistencia dos figuras de mujer; una, probablemente, la Duquesa, tocada con mantilla y otra más joven, quizá una camarista suya, que admitió al pintor en su intimidad, pues hubo de dibujarla a su sabor y, más de una vez, desnuda.

Como si lo aducido no bastase, está para corroborarlo el retrato de la Duquesa de la Sociedad hispánica de Nueva York, de que luego hablaré. Sin embargo, restaban escépticos; hoy, al fin, puedo aportar la prueba concluyente de la estancia sanluqueña de Goya. Es un testimonio impreso en vida del pintor y en Cádiz; data de 1813. El coleccionista gaditano don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde Maule, publicó, siguiendo la pauta dada por el abate Ponz, el *Viaje de España, Francia e Italia*, en tamaño, impresión y mucha parte del texto copia a su predecesor, por lo que su obra se desdeña, injustamente, pues consigna abundantes noticias que sólo en ella se encuentran. En el tomo XIX, al escribir acerca de Sanlúcar, menciona cierto cuadro, propiedad de un beneficiado y del que «un habil artista conoedor asegura que es de Poussin». El calificativo «habil artista» no es muy ponderoso ni muy transparente para descubrir quien fuere; más por dicha, pone al pie de la página esta nota aclaratoria y preciosa para el problema que nos ocupa; dice así: «El Sr. Goya, que ha estado muchos años en Roma. Hallándose aquí [esto es, en Sanlúcar] con motivo de ver a la Duquesa de Alba, observó este cuadro...» En adelante no se podrá poner en tela de juicio el aserto de Carderera. Allí, por tanto, ejecutaría, yo no lo había dudado, el retrato de la Duquesa de negro y con mantilla, en la forma que vimos en varios dibujos más o menos fielmente ajustados y apretados. El lienzo está fechado en 1797, y su fondo es el característico campo de Andalucía la baja.

El retrato, al ostentar pareadas dos sortijas una que dice *Alba* y otra *Goya*, puede, sin sobrada malicia, interpretarse como aquel verso del divino Herrera enamorado de la Condesa de Gelves:

«Ya pasó mi dolor, ya sé qué es vida».

Más, esta sospecha o, si se prefiere, esta creencia, ha de quedar dentro de tales límites; capricho efímero de una casquivana, que los tuvo diversos; amor de artista que tropezó con su ideal femenino hecho carne y hueso y no inasequible. De esto, a convertir el amorío en pasión arrolladora y absorbente, nacida ya cuando el cartón *El paseo en Andalucía* pintado en 1777, cuando la Duquesa cumplía los quince ¡y que no se apaga ni con la muerte! va el trecho larguísimo que separa la verdad (al menos, lo verosímil) de la novela. Y esto dígase respecto al fondo del asunto; porque, sobre los pormenores, habría que exigir a quienes de ello escriben un poco más de vista y de seriedad cuando, por ejemplo, ven en esta pintura primorosa y galante—argumento valioso para nuestra tesis—a la Duquesa y a Goya— que ya andaba en los cincuenta y dos de su edad—o, cuando para arreglarlo, sustituyen como Beruete a Goya por su hijo Javier, que en 1797 no había llegado a los catorce...

De juzgar que la Duquesa, asaltada por la extravagancia, no se opusiese a que la retratasen desnuda—recuérdese, lo cuenta Somoza, que así recibió a una campesina en Piedrahita—a verla retratada en *la Maja* media la distancia de la posibilidad a la realidad, contra la que deponen: 1.º que *la Maja desnuda* no se parece a la Duquesa en rostro ni en cuerpo; 2.º que no se ha notado dato documental ni técnico que consienta considerar *Las majas* anteriores a 1800, y 3.º que ya en 21 de marzo de ese año escribía la Reina María Luisa a Godoy, con su desgarro habitual: «La de Alba está hecha una piltrafa...», juicio inaplicable al modelo de la maja.

Por las muestras, el trato íntimo de Goya con aquella mujer, flor de elegancia y travesura rebasaría en muy poco el año 1797; acababa entonces *Los Caprichos* y dibujó para incluir entre ellos,

pero al cabo, lo omitió, la extraña alegoría alusiva, sin duda, a su aventura, que tituló: «*Sueño de la mentira y la inconstancia*», en la que se ven abrazados Goya y la Duquesa con doble rostro y alas de mariposa, signos transparentes de que la acusa de versatilidad. Otro indicio lleva a fechar por entonces el final del episodio y es que en 1798 vuelve Goya a pintar para la Condesa-Duquesa de Benavente y a venderle cuadros con destino a la Alameda. Esto no quiere decir que sobreviniese una ruptura violenta; fuera grotesca dada la madurez del galán y la condición de ambos. Al morir la Duquesa, en 1802, todavía Goya traza unas composiciones, que se parecen a las de su contemporáneo el grabador Flaxman, proyectos para pinturas destinadas al panteón que guardó sus restos en la capilla del Noviciado de la Compañía de Jesús, hoy paraninfo de la Universidad Central, restos inquietos que ahora encuentran tercero y, quiera Dios, que definitivo alojamiento.

La atención obligada al episodio, puede pensarse que nos desvió; por el contrario, estimo que el tema propuesto encuentra luz y explicación con su desarrollo.

Coincide el año 1798 con el comienzo de una etapa fecunda del artista; la de las pinturas murales de la Florida; época esplendorosa, en verdad; en ella debió de retratar a la arrogante *Marquesa de la Merced*, que se malogro muy joven; Alvarez de Cienfuegos la canta muerta en versos impresos en ese mismo año. Otros, de un sainete anónimo *La feria de Valdemoro*, pudieran ponerse al pié del lienzo del Museo del Louvre, tan lleno de melindrosa elegancia:

«Que haga bonitos los gestos,
que sepa andar garbosa,
a modo de contoneo
y, en fin, que sepa decir
dos chuscaditas a tiempo,
con aire y desembarazo».

Posterior y muy cercano a este retrato, pues se pintó en 1799, el tan conocido de *María Luisa con mantilla*, del que hay ejemplares



en el Prado y en Palacio, continúa la serie de retratos femeninos de figura completa, plantados en exteriores de campo, o de jardín; concepción nada frecuente en la pintura anterior. Los artistas flamencos—Rubens y Van Dyck—lejanos ya y todavía seguidos, acostumbraban a complicar los fondos con arquitecturas, escalinatas, jarrones, etc. Los franceses, más próximos a Goya en espacio y tiempo, tampoco cultivan el género dentro de las normas rigurosas que la retratada domine sin elemento que distraiga. El antecedente menos distante, y aun así muy diferente, será el soberbio lienzo de la *Marquesa de Llano* por Mengs, de la Academia de San Fernando, que presenta al modelo con mayor concentración de lo que solían las otras escuelas de Francia, Italia o Inglaterra: menos sabias.

Análoga condensación expresiva a la que admiramos en los retratos de Goya de cuerpo entero hace singular uno de tipo distinto: el de la *Condesa de Chinchón*—hija del Infante don Luis, esposa de Godoy—que nos da en acorde feliz las dos notas del enunciado de esta lección. La joven, casi niña, está a punto de ser madre. La ternura que suscita su estado, interprétala genialmente el pintor, que guardaba las memorias no muy lejanas de cuando la había retratado en Arenas de San Pedro. Todo en el lienzo es delicado; carnes, telas, flores; como si lo penetrasen efluvios de emocionada sensibilidad; pero sana, lejos de los efectismos «larmoyantes» que falsean tantas pinturas francesas del tiempo y lejos, también, del empaque y de la afectación que empalagan en una sala de retratos ingleses. Puso Goya en el lienzo de la Condesita de Chinchón aire natural y saludable de hogar, aunque fuese ficción, porque, de cierto, no se respiraba tal en casa del Valido omnipotente.

Para contraste, véase ahora uno de los contados retratos femeninos aparatosos pintados por Goya: el de la *Marquesa de Lazán* con traje y manto de corte; sin embargo, acertó a darle garbo y vivacidad, que borran tiesura y altivez. Basta la concepción original del cuadro para asegurar que es de la mano del maestro y no

del discreto y tímido Agustín Esteve, a quien, de reciente, se ha atribuido en Norteamérica este lienzo de la colección del Duque de Alba.

Al llegar aquí sospecho que no faltará quien pregunte: ¿no supo Goya apreciar la elegancia en los hombres de su tiempo, que tan bien sabían vestir y comportarse? Satisfaré la curiosidad con varios ejemplos:

Comenzaré con un retrato algo anterior a los años en que por el momento nos movemos para que resalte la continuidad. Este petímetre vestido a la última moda, con bastón exagerado por lo alto y en actitud extrañamente artificiosa es, nada menos—¿quién lo supondría?—que don Gaspar Melchor de Jovellanos, poco después sesudo y severo censor de lujos y de modas, de que aquí se mostraba esclavo. Alguna anécdota de su juventud, como la de que, en ocasiones, dormía la siesta de bruces para no despeinarse, resulta creíble dado el lienzo que contemplamos.

Otros ejemplares de elegancia más auténtica, por más natural, nos aguardan. Ninguno supera al de su hijo Javier, único logrado entre muchos; dícese que veinte, si bien no se haya documentado, hasta ahora, número tan crecido. Puso Goya en el lienzo el agrado que, cuando quería, comunicaba a sus modelos. Nacido a 2 de diciembre de 1784, datará el retrato de 1802 o 1803—no de 1795, a los once años, como por grave error, lo fechaba Beruete, engañado por la teoría de los retratos griseos que no fué técnica exclusiva de aquel período. Su silueta resulta esbeltísima y su actitud, original, aunque se busquen precedentes en la pintura inglesa, siempre tenida por muestra en retratos masculinos elegantes.

Muy joven también era, al retratarlo Goya en 1803, el Conde de Fernán Nuñez, que andaba en los veinticuatro años. Su retrato da el «specimen» cabal de un aristócrata español, de los albores del siglo XIX, por su apostura y atuendo, en los que parece correr latente mezcla perfecta de distinción innata y de brío de raza. El artista, certero buceador de temperamentos, captó el espíritu del noble arrogante cual en ninguna de sus pinturas. Arrogante y se-

ñoril; sin que falte el deje y acento popular signo de la época y que no agradaba a Jovellanos, que en una sátira pudiera creerse que alude al retrato del Conde: oigámosle:

«Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
de pardo monte envuelto, con patillas
de tres pulgadas afeado el rostro?...»

La austeridad del varón íntegro había de encontrar censurables los rasgos de popularismo que le olían a plebeyez; no calculaba que tales aires de majeza traducían ímpetus, y generosidad, y esfuerzo, que, bajo formas afectadas, permanecían intactos y que pronto, cuando sobrevino la francesada, habían de aflorar; algo de esto sabemos los de nuestra generación.

Distánciase del tipo el retrato de *don José María Magallón y Armendari, Marqués de San Adrián*, nos proporciona en cambio el complementario del noble leído y deportista, del que tampoco faltaban representantes, por más que su elegancia, por menos acostumbrada, adolezca un tanto de afectación.

Las figuras masculinas que señalo robustecen la línea que estudiamos con trazos firmísimos. La sensibilidad de Goya ante los valores plásticos de la elegancia—, ¡él tan zafio y hombrón, según el tópico!—sabía subrayar la gallardía y la despreocupación. ¿Véis cuán desatinado es pretender definirle por fórmulas estrechas?

Si volvemos a su preferida galería femenina, sorprendemos nuevos hallazgos de concepto y de forma en retratos de medio cuerpo y de busto; magistrales varios por su concepto íntimo. Así en este de la *Condesita de Haro*, al casarse adolescente en 1802, parece que el artista adivinase su muerte prematura en la expresión de tristeza con que la pintó; o en éste, de excepcional belleza, de *Antonia Zárate*, la actriz madre del dramaturgo Gil y Zárate que, nacida en 1775, murió tísica en 4 de marzo de 1811 y en el que también parece como si Goya vaticinase, en la mirada, su fin no lejano. Tuvo el artista amistad con mujer tan hermosa por la intimidad que a ambos unía con don Manuel García de la Parra, a quien ella dió poder para testar y que contaba entre los amigos

más íntimos de Goya. En uno y otro lienzos el pintor elimina cuanto distraiga de la fisonomía expresiva; si en el de la condesa de Haro da realce al respaldo del sillón, es con el diseño de que el rostro resalte sobre el fondo oscuro con mayor intensidad que cuello y busto sobre la seda del tapizado; en el de la cómica buscó el alma del modelo en ojos y labios a los que tules y armiños sirven de marco. Todo se subordina al empeño expresivo, mejor dicho, a la emoción comunicativa. ¡Pensad ahora en el pintor de ferocidades y de seres infrahumanos!, en el pendenciero y violento, en el corresponsal grosero de Zapater, en el que trocaba las Gracias por las Parcas, y que ejecutaba, a veces, temas de explicación enojosa aun entre hombres solos.

Todavía faltan veinte años de vida y de vida fecunda.

El comienzo de la guerra de 1808 cierra otro período bien delimitado del arte de Goya. No hay para qué detenernos en pormenores; la crisis entrañó perturbación enorme y, sin embargo, no fué bastante para que se quebrase la línea. Durante los años tristes, y después, alterna con visiones trágicas y terroríficas—frecuentes, por fruto natural de tiempos convulsivos—retratos elegantes, oficiales o no, incluso varios de niños tan sentidos como el de *Pepito Costa y Bonells* que, por equivocación, suelen apellidar Coste, pintado seguramente, en 1813 con toda la ternura de un abuelo, parándose, moroso y complacido, en detallar los juguetes. Era ya abuelo Goya y no necesitaba de transposiciones forzadas para proceder como tal; y con sentimiento y cariño pintó a su nieto *Marino*, hijo único de Javier, desde el lienzo *El niño de los gatos* que admiramos al comienzo. El pintor, a pesar de los años transcurridos, de las turbulencias soportadas, permanece apto para traducir plásticamente primores impalpables de ternura y de gracia.

Y tan arraigados tenía estos sentimientos que hasta al decorar su casa de Campo de los alrededores de Madrid, «La Quinta del Sordo», con los horripilantes asuntos de «las pinturas negras», entre las que no falten incluso temas torpes, introduce dos figuras

de mujer; la que puede llamarse *La maja en el cementerio* y la damita que, cómodamente sentada en una silla y ataviada con manguito y mantilla, presencia sin aspavientos el diabólico aquellarre: ¿No es ésta la prueba concluyente de la interferencia en el arte de Goya de dos mundos, el de la gracia y el del sentimiento trágico?

Acabada la guerra, el pintor anciano rehace su vivir y continúa el cultivo de ambos campos, opuestas vertientes de la montaña altísima de su genio: *Los Desastres* contraorientados a *La Tauromaquia*: *Los Fusilamientos*, a *Las majas al balcón*, las sátiras salaces contra frailes y monjas a *La última comunión de San José de Calasanz* cual si en esta violenta alternancia adquiriese fuerzas, o encontrase zonas de sosiego para su espíritu inquieto,

Entonces nos salen al paso *La Duquesa de Abrantes* coronada de flores, cantando a la manera de una Euterpe dieciochesca rezagada en 1816; rezago que hasta parece se trasmite de la concepción a la técnica que en fotografía evoca la de Mengs; y aquella mujer que en la Galería Nacional de Washington, y antes en la colección de Mellon, conmueve con su feminidad y misterio, romántico en profecía a despecho de sus poco poéticos nombres y apellido; se llamaba *Doña Sabasa García*...

Análogo embrujo envuelve el cuadro famoso, que repitió, *Las Majas al balcón*, cuya postrera versión es de 1817, en el que se sublima esa elegancia con raíces populares señalada en el retrato de *Fernan Nuñez*. El hechizo subyugó al propio Manet, que no logró emularlo al inspirarse en el lienzo.

Conviene ahora anotar el retorno del Goya anciano a los temas de su juventud y de su madurez, que puede comprobarse con desarrollo paralelo, en pinturas y dibujos.

Entre las primeras merece atención el retrato del *Duque de Osuna*, del Museo Bonnat de Bayona. Era el primogénito de su antigua protectora la Condesa-Duquesa de Benavente y Goya, queriendo poner cuidado máximo al pintarlo, hizo lo que pocas veces, un dibujo y un boceto: para el primero colocó como modelo a su hijo Javier, así lo expresa el letrero que figura al pié—guárdase en

el Museo del Prado—; el boceto, en paradero ignorado, es una mancha vigorosa; pero lo más digno de ser señalado es que el retrato repite en los datos esenciales el del *Marqués de San Adrián*, que le precedió en doce años.

Comparables supervivencias se observan si revolvemos sus colecciones de dibujos. Vimos ya como el tema de la mujer con un niño en el regazo se reitera en el titulado *Buena mujer parece* en el *Capricho* núm. 3, *¡Qué viene el coco!*, en *La Duquesa de Alba con la negrita en brazos* y en otro, sin rótulo, de la última época; probando la perduración de sentimientos paternos.

También perduran su gusto por las escenas de galanteo, como ésta que se relaciona con algunas de hacía más de treinta años y su afición a las interpretaciones humorísticas sin hiel, como la en que aparecen arrodilladas una damisela y una vieja que le da en voz baja consejos o avisos peligrosos.

Hasta la muerte permanecen actuantes en Goya una sensibilidad aguda que se complace en la ternura; un gusto por la belleza amable y amada; un filtro que depura la realidad de toda ganga grosera; fuerzas que en una de las últimas obras de su mano alcanzan una victoria pasmosa. El maestro pasa ya de los ochenta años, corridos y zarandeados; reside en Burdeos; le falta todo, según escribe, menos la voluntad; quédanle también, los ojos que tanto habían visto y tanto habían gozado y que todavía se alegran cuando divisan una mujer hermosa; un día repara en la moza que a mujeriegas sobre un asno, seguramente trae el cántaro de leche; y el pintor anciano coge los pinceles y con técnica prodigiosamente renovada y renovadora, buscando mediante el toque suelto, la pincelada corta e intenso el colorido, fijar la gracia de la figura femenina postrera que pasó por su vida, pinta su testamento artístico para decirnos: que la faz optimista y tierna de su producción vale, por lo menos, tanto como la dolorosa y amarga.

Porque la gracia, la ternura y la elegancia son cualidades estéticas que trascienden a la esfera moral, la revisión que acabamos de intentar, al abrir perspectivas dentro de la selva densa de las



obras de Goya, nos pone en aptitud para recibir, además del deleite que sus realizaciones plásticas nos proporcionen, adoctrinamiento provechoso. Nada humano era ajeno a nuestro gran pintor; por eso ni dió la espalda a cuanto de grato y amable desplegaba la sociedad de su tiempo, sino que por el contrario, lo saboreaba; ni repugnó recorrer los círculos de la miseria y del dolor. A lo largo de su vida dilatada frecuentó a príncipes, a nobles, a literatos; su clientela constaba en las páginas de la *Guía de forasteros* y nunca perdió ocasión para retratar mujeres hermosas, o sugestivas, cuando menos. Con sus dibujos y con sus pinturas proclamó que la belleza y la gracia y la ternura son los mejores dones con que Dios consuela a la Humanidad.