

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

1746-1946

LA ACTUALIDAD DE FRANCISCO DE GOYA

La vitalidad del arte de Goya estriba no solamente en su concepción artística. Se sostiene más firmemente en su concepción social. Si lo despojásemos de su dimensión social perdería actualidad y perdería robustez. Podríamos hallarlo pasado de moda, quizás, podríamos encontrar sus cuadros desprovistos de la brillantez de los coloristas franceses tan en vigencia hoy, podríamos despreciarlo por el cúmulo de elementos sombríos y de líneas demasiado clásicas. Pero respaldando toda su obra está esa cuarta dimensión de que hablé anteriormente como última y superior del arte (1).

Porque la concepción artística de Goya está integrada por una especial manera de conocer el medio y la sociedad en que vivió y en comprender que la historia no era un cuerpo frío hecho de tiempo solamente. Esa concepción está acoplada a todo un sistema de conocimiento artístico tanto en las relaciones cromáticas como en las geométricas. Desde allí, desde los simples forma y color, pasando por las relaciones entre los distintos personajes y los diferentes objetos, hasta llegar al juicio social, Goya subraya constantemente una especial manera de entender el mundo, que está, por otra parte, muy íntimamente ligada a su sistema conceptual y a los hechos más notables de su vida cruzada aquí y allá por episodios extraordinarios.

En *Los Caprichos* cada una de las figuras está significando algo que corresponde a un concepto irónico, a una manera de criticar hiriendo, penetrando profundamente la entraña de un tipo social o psicológico y extrayendo de él aquello que le es más

(1) Ver en el número 4 de *Universidad Nacional de Colombia* mi "Introducción al estudio del arte social".

repulsivamente característico para colocarlo a flor de cuadro, ya sea transfigurando las líneas, convirtiendo a los hombres en monstruos, vistiéndolos de una manera especial, o colocándoles sobre el rostro esas máscaras que lejos de desempeñar el papel simple y común de ocultar las verdaderas facciones y los rasgos auténticos, ebran en sentido contrario, es decir, ponen de manifiesto lo que las facciones verdaderas tratan de ocultar.

Tal es la sensación que produce *La Filiación*, agua fuerte que se encuentra en el Prado y el titulado *Miren qué Graves*. El revés de este sistema es el que usa por ejemplo en *Ni así se distinguen* donde los personajes se estudian de cerca y se examinan sin conocerse. En el fondo es el mismo problema psicológico tratado de otro lado. La hipocresía como elemento social preponderante.

Cada uno de los personajes de *Los Caprichos* está desempeñando un papel importante no solamente como expresión plástica sino como significado social trascendente. No presenta una manera aislada de actuar sino una manera colectiva que parece elegida por él mismo; y al desempeñar su papel como cosa natural, adquiere un relieve de magnificencia, de inusitada grandeza por estar encarnando un tipo humano de iguales dimensiones sociales.

El hombre que penetra un alma ajena hasta cierta profundidad acabará encontrándose a sí mismo. Y aquel que penetre el alma popular terminará por hallar su propio destino. Esta diferenciación de valores para integrar finalmente una unidad espiritual en función de su fin, es la maravilla que se encuentra en la obra pictórica de Francisco de Goya. No de otra manera estaríamos hoy recibiendo aún su mensaje. El hombre que logra identificar su alma con el alma de otros hombres y sustraer de ella aquello que puede perdurar más allá de los límites de una época ha alcanzado un milagro de interpretación. Pero quien logra además tomar los jugos vitales del pueblo para hallar su destino y unificarlo con él, superar las imágenes hasta constituir guías, enseñas, maneras perdurables, ha realizado el milagro de la creación artística.

Este fenómeno se opera en forma admirable en los cuadros representativos de Goya, en *Los fusilamientos de la Moncloa*, en *El incendio de un hospital*, y aun en sus retratos. Pero éstos forman un tema distinto.

Para referirnos a uno de sus cuadros que podría ser representado mentalmente por el lector casi con sus mismos amarillos

vibrantes y con aquella camisa tan terriblemente blanca del ajusticiado, podríamos decir del de los fusilamientos que actúan dentro de la historia misma de las guerras napoleónicas como si estuviera funcionando actualmente con la fuerza destructora de todos aquellos que entonces representaron la agresión. Es esto lo que se busca en el arte social y más concretamente en el arte político-social; emitir un fallo, un concepto sobre aquellos acontecimientos que representan el sistema interno, entrañable de las sociedades. He dicho que el arte no es en última instancia sino la expresión en fórmulas estéticas, de las grandes convulsiones sociales.

Al superar el nivel medio y convertirse en forma pura de todos aquellos elementos nutricios, crea las imágenes que han de perpetuar en una historia siempre dinámica el sentido más profundo de un pueblo, sentido que ha de ser fatalmente su guía a través del tiempo. Es esa suma esencial lo que constituye una cultura.

Qué dolorosamente vacía aparece la forma estética desprovista de los contenidos sociales. Aquello que se ha dado en llamar deshumanización del arte no es otra cosa que el alejamiento de estos valores. El tormento de Goya está inspirado en esa penetración en los subfondos sociales y en los acontecimientos de la sociedad en que vivió. En la noche trágica de la Moncloa, según se cuenta, Goya fue al lugar de los sucesos y a la luz blanca de la luna copió los cadáveres amontonados en trágicas posiciones, descoyuntados, con la siniestra huella de la muerte en los helados rostros sucios de dolor, de lágrimas, sangre y tierra. No era un descendimiento hacia los cadáveres, era un acercamiento a la muerte, al misterio perpetuo de la destrucción. *Con razón o sin ella, Tánto y más* pertenecen a esa serie trágica y de todos ellos fluye además el vigor plástico del sentimiento del hombre que presenció y sintió el drama de sus días y de su pueblo.

J. I.

GOYA, ESPAÑA Y LA DUQUESA CAYETANA

por GABRIEL TRILLAS

España es un país de símbolos. La literatura, la historia y el turismo han engendrado una serie de figuras representativas, con las que el observador más o menos superficial puede intentar caracterizar a España en el exterior y lograr algún acierto, sin grandes quebraderos de cabeza. Don Quijote es el que más nos simboliza como pueblo. Pero para unos el Hidalgo manchego es un perfecto chiflado, y para otros un idealista, bondadoso y aventurero. También nos caracteriza Sancho Panza, que unas veces es un egoísta, desalmado y grosero, y otras la summa y compendio del buen sentido, de la filosofía popular y de la realidad.

En la larga teoría de símbolos literarios o históricos, o las dos casos a la vez, pueden figurar con todo decoro el Cid Campeador, el Gran Capitán, don Juan Tenorio, Felipe II, Torquemada, Teresa de Jesús, la Celestina. . . y la *España goyesca*. Sigue, sin embargo, que a cualquiera de estos elementos simbólicos es posible darles diversas interpretaciones, y que mencionar simplemente el símbolo es no decir nada si inmediatamente no se hace una aclaración del significado que se le atribuye. Así, por ejemplo, un español se quedará perplejo cuando se le hable de la *España goyesca*, hasta que averigüe si su interlocutor se refiere efectivamente a España, es decir, al período histórico que comienza con el reinado de Carlos III y termina con el de Fernando VII —otros dos símbolos—, o si está pensando en toreros y majas, en la España con panderetas y castañuelas, crímenes pasionales y asaltos en despoblado, que emociona a los turistas del paisaje y de la historia. Es casi seguro que aludirá a una de estas dos, y en este caso no aludirá a ninguna, porque ambas son inseparables, forman un solo cuerpo y se desarrollan en forma parigual. El símbolo de la *España goyesca* es doble: Fernando VII y el

pueblo. El *Deseado* es la síntesis de una época agitada: la de la corrupción borbónica. El pueblo significa el renacimiento de España y no tiene ni ha tenido nunca quién le personalice. Es, sencillamente, el pueblo. El gran pueblo que ha pasado por la historia abriendo caminos en la tierra y en los mares y señalando senderos —místicos estáticos y místicos andariegos!— para ganar el cielo.

*
* * *

Cuando Goya nació en Fuendetodos, lugarejo *arisco de 120 vecinos, sin vega y sin río*, entró en un mundo complejo al que iba a amar con apasionamiento. Le amó en su juventud porque supo respirar la vida con los pulmones de par en par, en el umbral de la vejez porque el amor le quemaba la sangre, y ya en la vejez misma, medio ciego y sordo, porque se sentía bañado en raudales de luz y de formas y la vida le había dejado tantos recuerdos amables que al llegar al cabo de ella le era permitida la serenidad y la melancolía.

La primera etapa de su existencia la inaugura a los 20 años, huyendo de Zaragoza, donde trabaja en el taller de José Luzán, a Madrid. Los biógrafos que tratan de presentarle como un dechado de virtudes, olvidando que a Goya le molestó siempre muy profundamente lo que en los libros de texto se entiende por virtud, aseguran que este viaje lo hizo por el deseo de ampliar y perfeccionar sus estudios. Pero no faltan los que afirman, y con muchas garantías de veracidad, que salió de Zaragoza esquivando a la policía por el llanto de una muchacha que, de la noche a la mañana, dejó de ser doncella, sin saber cómo ni cuándo, según el decir de su indignado padre.

Por la misma causa salió de Madrid unos años después. Entonces tenía ya en la sangre el amor y la aventura. Era discutidor, pendenciero, enamoradizo, fiel amigo, buen corazón y mala cabeza. El amor no se manifestaba en él de esa manera enfermiza y platónica, tan frecuente en el genio. Para Goya el amor era ante todo pasión y posesión. Bebe el perfume y el aliento de la amada con tal vehemencia que le inquieta y le desvela el recuerdo, y vive en las callejuelas, bajo los balcones, esperando el momento de escalarlos. Es un hombre en carne viva, impetuoso, vigoroso, avasallador. En la época de su viaje a Italia esto podía no ser conocido. Pero luégo, con su obra a la vista, particularmente

con sus retratos de mujeres, es indisimulable la pasión amorosa, o quizá voluptuosa, que constituyó el eje de su existencia.

Cuando salió de Madrid anduvo por los pueblos de España hacia el sur, con una cuadrilla de toreros. La aventura estaba entonces en eso: las cuadrillas de toreros o las cuadrillas de bandidos. Otro tipo de aventura era la militar. Pero a Goya le asfixiaba cualquier disciplina en la vida o en el arte y gozó la libertad de los caminos, la alegría de las ventas y la atracción del peligro en las plazas pueblerinas. Fue gran cosa que los toros le respetaran y que al llegar al primer puerto tuviera la suficiente fuerza de voluntad para desprenderse de los capotes y de sus compañeros del hambre y del camino, y embarcar hacia Italia. Seguramente, cuando años después le contaba a Moratín su vida torera, no podría hacerlo sin melancolía.

El aragonés plantado en Roma era el mismo indisciplinado, jocundo y agresivo de Madrid. Le gustaba ver pasar la vida en las rúas romanas, divertirse y amar. Cuando puede se está horas y horas contemplando las obras de los grandes maestros, fijándolas para siempre en la retina. Cuando no hace esto, pinta pequeños cuadros que indignan a los académicos y a los profesores, porque se apartan de todas las reglas establecidas, pero que llaman la atención de los entendidos hacia aquel pintor originalísimo, que desprecia las aulas cuadriculadas, se ríe del embajador ruso que quiere llevarle a la corte de la emperatriz Catalina y que un día cualquiera, en un arranque de aragonés tozudo y temerario, pasea la cornisa del templo de San Andrés de Llavalle, dejando escrito su nombre más adelante que cuantos le habían precedido en aquel acto de arrojo. Goya fue tan popular en Roma como más tarde en Madrid, donde *del rey abajo todos le conocían*. Hasta que —era inevitable— una aventura amorosa le obliga a salir precipitadamente de Italia.

Al regresar de Roma traía una técnica propia y magnífica en pleno desarrollo, en la que ya apunta su época de la carnación rojiza —la época inicial de *El majo fumando*— y unas ideas liberales y filosóficas que habían hecho camino en su espíritu en las largas veladas de discusiones tempestuosas con el pintor David y sus amigos.

Goya se casó en 1775 con Josefa Bayeu, hermana del pintor Francisco Bayeu, y tuvo en ella veinte hijos —de los que no sobrevivió más que Javier. Los hijos que se van apenas llegados, son como hitos que señalan los pasos en el camino del pintor. El arquitecto Ventura Rodríguez le introdujo en la sociedad madrileña, como retratista de fama; su cuñado Bayeu y el pintor Mengs le llevaron a la Real Fábrica de Tapices, donde los obreros tienen que rectificar sus cartones, porque —como a los académicos romanos— les mortifica aquel hombre que se aparta de todas las reglas y pinta según su capricho. Para esas fechas han venido al mundo, y se han ido en seguida, diez hijos. A medida que aumenta la tanda de hijos fugaces, aumentan la fama y los honores. Dirige la Academia de San Fernando, es amigo de Floridablanca, Carlos IV le nombra pintor de la corte, inmortaliza la ermita de San Antonio de la Florida con unos frescos maravillosos y retrata a la duquesa de Alba, vestida de maja, con mantilla negra y corpiño amarillo, a la marquesa de la Solana, a la *Tirana* y a la librera de la calle de Carretas. En esta época —ya ha tenido los veinte hijos y se han muerto 19— también comienza a pintar sus *Confesiones*, es decir los *Caprichos*, los *Proverbios*, los *Disparates*, los *Desastres*, la *Tauromaquia*.

Solamente la mención de los cuadros que acabo de citar indica cuál era el ámbito de existencia de Goya. No podía estar encasillado en una de las tres o cuatro Españas que estaban chocando —todavía sin mucha violencia— en el albor del siglo XIX: las vivía todas, la de Palacio y la de la Corte, la de las majas y la de los toros, la de los intelectuales que iban a buscar su pasto enciclopedista en las librerías recónditas, y la del pueblo, que comenzaba a vivir las vísperas heroicas del 2 de mayo de 1808.

Goya se mueve libremente por los salones de Palacio y conoce todos sus secretos. Son los días del *tresillo*: Carlos IV, María Luisa y Godoy. A Godoy le llaman el *Choricero*, a Carlos IV —con ironía— el *Bondadoso*. Lo que le llaman a la reina es difícil de reproducir. A los Floridablanca, Aranda y Jovellanos, ministros de Carlos III, les ha sustituido en el favor real el joven extremeño que, de modesto guardia de Corps, pasó en pocos años a reemplazar a Carlos IV en los manejos del Estado y en el corazón de la reina. El hijo de Carlos IV y de María Luisa, aquel príncipe que comenzó traicionando a sus padres para trai-

cionar más tarde a su pueblo, y que se llamó Fernando VII, hizo más aún, llevando a Palacio, para que dirigieran los destinos de España, al duque de Alagón, de infame memoria; a Chamorro, el aguador de la fuente del Berro, y al esportillero Ugarte.

Es la época más lamentable de la dinastía borbónica. Las cartas que los reyes y el príncipe dirigen a Napoleón y se dirigen entre sí no pueden leerse sin rubor.

La corte refleja la descomposición de la familia real. Las damas nobles rivalizan con la reina en el turno de los amantes. Porque María Luisa —entonces princesa— sabe que la duquesa de Alba está enamorada de Pignatelli, hace llegar a la duquesa la certeza de que Pignatelli ama a María Luisa. Como la de Alba tiene pruebas de que a quien ama el bello oficial de Guardias es a ella, se ingenia para que María Luisa se entere y ésta, indignada, hace desterrar al apuesto doncel. Más tarde la duquesa, para mortificar a María Luisa, viste a sus azafatas con trajes idénticos a los que llegaban de París para la hija del Rey. Y así vive la corte. Las condesas y las duquesas *apadrinan* a los toreros, a los guardias de Corps y a los majos de plante, mientras los maridos —¡ay, los maridos!— se dedican a profundas cogitaciones y a perseguir a manolas, cómicas y castañeras.

En esta corte Goya es como un fauno en libertad. Algunos críticos y biógrafos creen que Goya se burla de la familia real y de los cortesanos, ridiculizándolos en sus retratos; no deja de haber quién haya visto en la peluca del rey —en *La Familia de Carlos IV*— como un remedo de cuernos de morueco, denunciador de las veleidades amorosas de la reina. Yo no lo creo. Si en el cuadro se percibe claramente la estupidez de Carlos IV y la sensualidad de María Luisa, no es que Goya lo inventara, es que ellos eran así.

Las calidades faunescas del Goya cortesano se delatan en la forma en que pinta a las mujeres, a las infantas y a las duquesas. Más que retratarlas se diría que las acaricia con el pincel, como antes y después las acaricia con el pensamiento o quizás con las manos y la mirada. En cualquier mujer de Goya, fea o hermosa, hay zonas misteriosas, zonas que él convierte en erógenas porque le han exaltado y enardecido. Pueden ser esos ojos tan abiertos y tan negros, unos dientes brillantes y húmedos, el vello del brazo, el corpiño ajustado, el cabello de tonos azulados que parece estar vivo y querer despeinarse para abrazar. Goya las ama a todas. A unas mientras las pinta. A otras tal vez antes o tal vez después...

* *

*

La otra España goyesca es la de las majas y las cómicas, los toreros y los manolos. Goya busca a estas gentes bravías porque tiene el corazón chispero y le gusta el amor de las mujeres de trueno y la compañía de los mozos críos. El también —toda-vía— es capaz de liarse a navajazos en una encrucijada, a la luz de un candil, por la mirada de una maja, y de meterse en zambras y bureos con los monolos de Lavapiés y los chisperos de Maravillas. Las historias no lo cuentan porque las historias se olvidan de muchas cosas. Pero no hace falta mucha imaginación para figurarse a Goya llevando —muy de tapadillo— a alguna dama de la corte a los bailes de candil y a los *saraos* de la Primorosa de Polonia o de Juliana la Naranjera.

Goya conoce el Madrid alto, el mediano y el bajo. Pasea, seguramente como hombre de condición que es, por el paseo de coches del Prado, desde Atocha a Recoletos. Como liberal, concurre a los cafés y botillerías donde se reúnen los escritores y los poetas que en el primer peldaño del romanticismo desgajan sus odas desesperadas. Frecuenta, tal vez, los corrillos de la calle de Alcalá, de la Montera, del Arenal, y de la Carrera de San Jerónimo. Quizá visita la Fontana de Oro, famosa en los anales de las revoluciones del siglo XIX, tal vez se llega al café de San Luis, donde se reúnen los guardias de Corps y se comentan las intrigas cortesanas, particularmente las que le interesan a Goya. Es posible que recalle en el café de la Cruz de Malta, de la calle de Caballero de Gracia, o en la botillería de Canosa, en la carrera de San Jerónimo, o que vaya a comer besugo a la pastelería de Ceferino, en la calle del León, ya casi fuéra de la villa. Las noches de calma irá a la fonda de San Sebastián, donde se reunirá con sus amigos enciclopedistas Mratin, Cadalso, Melón, Clavijo, los italianos Signorelli y Conti, el médico Pizzi, el boticario Gómez Ortega, el fabulista don Tomás de Iriarte y otros personajes de la intelectualidad de su tiempo.

Cuando está en plan de majo su itinerario es distinto. Lo que predomina entonces son las meriendas en la pradera del Canal o en la Florida, los bailes y las comedias en los *salones* de la Aguardentera o de otras *damas* de su estirpe, las visitas al vestuario de la Cruz o del Príncipe y las juergas imponentes en casa de las cómicas de rumbo. De esta época le viene la amistad con la Tirana —que se llamaba así porque su marido, también

cómico, hacía los papeles de tirano—, con Rita Luna y quizá también con la famosísima *Caramba*, que después de escandalizar a todo Madrid con su andar y su *manejo marcial*, un día oyó el sermón de un padre capuchino y vio un cuadro de Jordán, representando a *Magdalena penitente*, se lanzó al cilicio y a la *abstinencia* y murió casi en olor de santidad.

Goya ama y pinta a toda la escala social. Reinas, infantas, duquesas, majas, cómicas, escritores, médicos, generales, toreros, ministros y gentes del pueblo. Está dejando, quizá sin saberlo, la biografía gráfica de su tiempo, no sólo en el perfil de sus personajes, sino en su espíritu, condensado en el rostro o en el gesto, en el fondo o en el atuendo. Fernando VII, vestido de rey, no deja de tener aspecto de mozo de mulas. Godoy, con su uniforme y sus medallas, reclinado indolente, es el joven ambicioso y pícaro que ha sabido encontrarle el truco a la vida.

Y las mujeres... Goya divide a las mujeres en dos categorías: las que le gustan y las que no le gustan. Cuando son jóvenes le gustan todas y las abraza en un collar de colores ardientes, de miradas misteriosas, de basquiñas incitantes por lo que oprimen y ocultan, de flores, de mantillas, de abanicos. Cuando son viejas no le gusta ninguna y se venga de ellas ahondando sus arrugas y raspándoles los huesos. Cuando, por casualidad, surge el retrato de una anciana de aspecto bondadoso y noble —como el que se guardaba en el Museo del Emperador Federico, en Berlín— los críticos suponen que se trata de la madre del pintor, porque si no, sería inexplicable...

*
* * *

Yo creo que para estudiar la obra de Goya es preciso separarla en dos grandes grupos: la pintura y el grabado. En los dos aparece igualmente el genio del color, de la composición, del movimiento, de la técnica. Pero en la primera está primordialmente el pintor proyectado hacia afuera, y en la otra el hombre vuelto hacia adentro. Una es la obra que se puede exhibir en los salones y en los museos, otra la confesión íntima que había que ir a buscar a los sótanos del Museo del Prado. Desde luego, la una no se concibe sin la otra y ambas se complementan y son imprescindibles para conocer al artista y al hombre.

Es curioso observar que lo que llamo confesión, dándole el mismo significado que a las *Confesiones*, de Rousseau, por ejem-

plo, comenzó con los primeros contactos de Goya con la décimo-tercera duquesa de Alba, con la duquesa Cayetana. Algunos críticos creen que el álbum de dibujos que hizo durante su amoroso viaje con la duquesa a Sanlúcar de Barrameda, fue la primera colección de apuntes para los *Caprichos*. Y es precisamente en los *Caprichos* donde se inicia la confesión, que ya sigue en los aguafuertes, dibujos y litografías. Cada uno de estos trabajos es un pequeño poema, una máxima filosófica, el símbolo esperanzado de un sueño que está por venir, o la efemérides de un episodio íntimo, el dolor que le desgarra las entrañas, el engaño y la desesperanza.

Estos dolores y decepciones se los produce ver tan de cerca el derrumbamiento de muchas cosas en las que había creído. Creyó en la Revolución Francesa y tuvo la impresión de que Napoleón le había engañado. Creyó en la regeneración de España y la vio debatirse impotente entre los torrentes retóricos de las cortes de Cádiz, y hundirse en las crueles represiones fernandinas. Y creyó también en el amor.

Para Goya —según yo entiendo— todo lo anterior había sido pasión voluptuosa, instinto amoroso elemental. El amor —el amor verdadero— llegó un poco tarde, con la duquesa Cayetana.

Cuando Goya conoció a la duquesa él tenía cuarenta y cinco años, ella veintinueve. En esta diferencia de dieciséis años estriba todo el drama. La duquesa está en plena pujanza, respirando vida y amor por todos los rincones de su hermoso cuerpo. El pintor está ya cansado, ha vivido frenéticamente, ha tenido varios amagos de apoplejía, y se siente un poquito viejo, particularmente cuando se ve próximo a la corte de adoradores —numerosa y coruscante— de la duquesa.

Los dibujos del viaje a Sanlúcar respiran todavía optimismo y alegría. Es la primera fase del amor. El pintor convive con la duquesa íntimamente y la retrata en las actitudes de mayor abandono, durmiendo, peinándose, poniéndose una liga. Uno de los dibujos reproduce a la duquesa haciendo un mohín gracioso, volviéndose bruscamente de espaldas al pintor, remangándose la falda... y poniéndole el traspolín por candelero. Desde este dibujo hasta el aguafuerte titulado *Sueño de la mentira y de la inconstancia* hay toda una historia.

Algún tiempo después del viaje Goya pintó las dos majas: la vestida y la desnuda. Recuerdo un cuadro de Casado de Alisal, que se titula *Goya pintando una maja*, en el que aparece el artista pintando a la *Maja vestida* —Alisal, seguramente por considera-

ciones de carácter moral y técnico, no se atrevió a reproducir a la desnuda— junto a un grupo de mirones. La falta de imaginación de Alisal es emocionante. En cualquier cuadro de Goya puede haber espectadores. En los de las majas, no. Tienen clima de alcoba, el aire se ha detenido, no se oye ni un rumor, el artista está acariciando a su amor en la forma más pura, más delicada que es capaz de hacerlo. Si alguien se hubiera atrevido a contemplar la escena, Goya le hubiese cogido por el cuello y le hubiera ahogado.

Es posible que estos dos lienzos, en los que el genio subyugó más que nunca la forma en los límites del dibujo y del color y reprodujo tanto el cuerpo amado como el alma que ya barruntaba veleidosa y —para él— perversa, señalen el momento de culminación de los amores entre Goya y la duquesa Cayetana. Claro que muchas personas pudibundas aseguran que la maja no es la duquesa. Pero si es así, ¿por qué hablan de esta dama las historias? Lo único meritorio que hizo la duquesa Cayetana, es decir, lo único que hace que no se olvide su nombre y que todavía haya jovenzuelos que sueñen con ella, es, precisamente, que Goya la amara y que la pintara. Sin esto, ¿quién se iba a acordar a estas alturas de la esposa del marqués de Villafranca?

Hay muchas razones para asegurar que la maja —la vestida y la desnuda— es la duquesa de Alba. Una de ellas, por ejemplo, es la de que los dos cuadros estuvieron escondidos hasta que— poco después de morir la duquesa— Godoy los compró en la subasta de los bienes de la de Alba y los sacó a la luz. Naturalmente, el pintor se los había regalado a la duquesa y ésta no se había atrevido a exhibirlos jamás.

Pero sería fatigoso detenerse a mencionar todo lo que demuestra que Goya y la duquesa se amaron y todo lo que parece indicar que no fue así. Una cosa, desde luego, es irrefutable: Goya la amó incommensurablemente y si ella le correspondió, después se fue alejando del amante hasta abandonarle por completo. Todas las inquietudes, todas las dudas y todos los dolores de esta triste historia están en los *Caprichos*, que Goya comenzó a dibujar hacia 1793 para terminarlos en 1797, es decir, dos años después de haber pintado las majas.

Los primeros grabados son sátiras a la reina María Luisa, a Godoy, a los generales, a la corte, a la superstición, al amor. Mediada la colección se encuentra un grabado titulado *¿Quién más rendido?*, en el que Goya aparece como un enamorado galán, con una mano en el pecho y en la otra el sombrero, hablando a la

duquesa que le escucha un tanto desdeñosa. Todavía hay luz en el alma del pintor y éste la proyecta en sus dibujos. Los dibujos que siguen son humorísticos —de un humorismo típicamente goyesco— y sociales. En uno que se titula *Tú que no puedes...*, y en el que se ve a dos hombres llevando sobre sus espaldas a dos asnos, Goya ha puesto como epígrafe: “Las clases útiles de la sociedad llevan todo el peso de ella, o los verdaderos burros a cuestas”.

La serie continúa en el mismo tono, ridiculizando al Príncipe de la Paz, a la duquesa vieja de Osuna, a la corte, a los oradores, a los que hacen negocio con la superstición de las gentes, a las mujeres casquianas, al vicio. De pronto, hacia el final, se encuentra un grabado que reproduce a una mujer, con los brazos en cruz sosteniendo su mantilla, y con alas de mariposa sobre su cabeza, en pie sobre tres figuras que la llevan por los aires. Goya ha titulado este dibujo *Volaverunt*, y la mujer que vuela y que tiene la cabeza a pájaros es, sí, la duquesa Cayetana. El grabado siguiente son dos brujas desnudas luchando cruelmente suspendidas en el aire. Comienza la etapa más desolada del artista, personalizada por una avalancha de brujas, demencios, trasgos, machos y otras figuras horrorosas.

Durante mucho tiempo estuvo perdido un aguafuerte —el señalado con el número 81, de la serie de los *Caprichos*— que finalmente fue encontrado en forma misteriosa. El grabado se titula *Sueño de la mentira y de la inconstancia* y es la afirmación, clara y concreta, del amor entre el pintor y la duquesa. Goya debió pintarlo después de 1797, puesto que es el último de la colección. Para esas fechas tenía 51 años y ya sentía, con dolor yerto de sombra, que su amor se le iba para siempre.

En este dibujo Goya se ciñe al brazo de la duquesa, mientras ésta le besa la frente. ¡Y qué expresión de amor tan grande ha dado a su propia imagen, retratada con todas las características que la distingúen!. Es el amor desolado de un hombre casi viejo, pobre y enfermo, a la mujer hermosa, ligera y altísima. Goya se agarra al brazo de la amada con un gesto triste y resuelto a la vez, como suplicando y amenazando al mismo tiempo aquel *No me dejes!* desgarrador de los enamorados. Pero la figura tiene una doble faz. Lo que acabo de decir es lo que sueña Goya, lo que él desea. Pero sabe que es imposible. La duquesa de Alba, en el dibujo, tiene dos caras, además de las imprescindibles alas de mariposa en la cabeza. Con una cara mira al pintor, con la otra mira a lo lejos, como si esperara la llegada de alguien. Del

mismo al que seguramente va dirigida la misiva que entrega a otra figura, también de dos caras: una mirando inocentemente al pintor y la otra dirigida en busca del supuesto galán, que no aparece en la composición, pero que se presente en todos sus detalles... Las demás figuras tienen un valor simbólico: las pasiones, la infidelidad, el destino, la traición...

En el *Sueño de la mentira y de la inconstancia* gritó Goya todo su amor y todo su dolor. Y en esta ocasión quiso que el grito fuera franco y eterno, y para que no hubiera duda, retrató a la duquesa Cayetana y se retrató él con más claridad que nunca.

Goya se acerca paso a paso al fin inevitable. Ya se ha muerto la duquesa Cayetana, ya ha retrocedido nuevamente España a los Borbones, ya se le persigue por *afrancesado*. Está muy viejo, completamente sordo, casi ciego y triste. Pinta constantemente y lo que quiere. De día, en el estudio alto de la *Quinta del Sordo*, a orillas del Manzanares, las más brillantes coloraciones de majos y chisperos. De noche, solo con sus recuerdos, las más tétricas visiones de aquellarre. Siente que se acerca al cabo de la vida y se va a Francia, a morir lejos, porque como puede verse en otra de sus láminas, en España la *Verdad* ha muerto y la *Justicia* llora desconsolada.