

# GOYA, VISTO POR GOYA

**E**N París se ha vendido recientemente un autorretrato de Goya en millón y medio de francos.

Se trata, al parecer, de una copia o —en mejor caso— una réplica del admirable autorretrato que conservamos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y que es la más entrañable y conmovedora confesión plástica de su propia alma hecha por un senecto genial.

Goya, como Rembrandt, como Durero, se miró pictóricamente muchas veces al espejo para copiarse con toda fidelidad fisonómica, aparte de aquella otra constante introspección que fué también la norma espiritual del maestro holandés y del maestro germánico.

A lo largo de su vida, tan dilatada tan varia en toda suerte de composiciones, retratos, dibujos y grabados, el alma de Francisco Goya se ofrece desnuda, palpitante de las más opuestas emociones, en una plural evocación del alma humana a través de facies vivas y elucubraciones geniales.

Pero cuidó, además, de no hurtar al futuro su propio rostro. Desde la testa juvenil, hecha en Zaragoza, hasta la del octogenario, cubierta con una gorra de visera, que conocían las gentes del mercado de Burdeos y los alumnos del taller de Antoine Lacour entre la segunda y tercera década del siglo XIX, ha dejado testimonios de cómo fué siendo en las sucesivas épocas de su existencia.

Una existencia acaso no tan novelesca como en el delicioso librico de Laurencio Matheson se insinúa peor; no tan vulgar y anodina cual los biógrafos subsiguientes se empeñan en atribuirle por inexplicables repulgos que hoy día aún hacen sonreír escépticamente.

Más que en el curioso y abocetado retrato del sombrero haldudo, de líneas eclesiásticas, que donó la Academia de San Luis al Museo

Provincial de Zaragoza, encontramos ya la fisonomía franca y seria de Goya en el otro autorretrato de la misma o parecida edad y que se conserva en la Galería Bhoeler, de Munich. ¿Es el Goya que frecuentaba el estudio de Luzán y comenzaba sus turbulentas aventuras amorosas? ¿Es el Goya de retorno ya de Italia, cuando ha obtenido el segundo premio en el Concurso de Roma con su arbitraria interpretación del episodio de Aníbal y trabaja en las decoraciones religiosas del Monasterio de Bula Dei?

Aún hay algo de gracia adolescente en su boca y en sus ojos, como también algo del academicismo imperante entonces en su estilo. Pero se descubre también en él al hombre y al artista futuros por como esos mismos labios indican la línea recta enérgica y esas pupilas oscuras interrogan certeras y en la convexidad lumínica de la frente ancha el pensamiento podrá desarrollarse fecundo.

Luego el artista ha de verse y ha de querer le vean los demás en actitud humilde frente a uno de sus protectores, el Conde de Floridablanca, presentándole al Ministro de Carlos II, cuya figura simpática y atrayente está bañada de luz, el bastidor de un pequeño cuadro.

Esa silueta inconfundible del Goya, con su despeinado, su alto corbatín, sus melenas y patillas cayendo sobre el cuello del levitón gris, es tan conocida como el famoso retrato que le hiciera Vicente López veintiocho años después, cuando Goya, viejo, enfermo y solitario, vino de Burdeos a Madrid en tal forma, que Moratín escribió a su amigo Melon diciéndole: «El menor malecillo puede dejarle tieso en un rincón de posada».

Grabado al aguafuerte y aguatinta aquel perfil suyo para portada de la colección de estampas satíricas donde, según la afirmación del propio Goya: «Sólo se trata de asuntos que se prestaban a poner las cosas en ridículo, a fustigar prejuicios, imposturas e hipocresías consagradas por el tiempo», pero que está henchido de alusiones al gran drama amoroso de su vida y a las comedietas grotescas de otras vidas ajenas. En el suelo hay un ejemplar de la *Práctica de la pintura*, de Palomino, y en un papel la firma de Goya.

El artista recorta a contraluz su perfil característico, de la nariz larga, los labios sexuales, la frente abombada y prematuramente desguarnecida de cabellos.

Goya tiene entonces treinta y cinco, treinta y seis años, y este retrato de Floridablanca va a servirle para afianzar su prestigio en la Corte. («Cosa que me puede valer mucho» —escribe a su fraternal Martín Zapater—.) Pero al mismo tiempo se retrata solo y a una luz propicia en la gallarda apostura que le muestra el pequeño lienzo propiedad del Conde de Villagonzalo, con sus trazas de majo que presiente las españoladas del xx y en actitud de pintar en un lienzo de gran tamaño.

No obstante, hay quien duda que este pintor, no muy alto de estatura, magro de cuerpo y en tan curioso atavío, sea el que retrataba por entonces a la familia del Infante don Luis, retirado en su finca de Arenas de San Pedro, y de quien el artista recibió: «Mil duros y una bata para mi mujer, toda de oro y plata, que bale veinte mil reales».

Albert F. Galvert, por ejemplo, cree que este Goya, próximo a la cuarentena, no es sino su discípulo Juliá el «Pastoret», retratado por el maestro. ¡Bien es verdad que, entre otros errores, figuran en la misma obra donde tal se dice el retrato del arquitecto Villanueva, de la Academia de San Fernando, como el del Duque de Osuna, y se confunden los de Moratín y Silvela, pintados por Goya en Burdeos.

Y, sin embargo, harto diferente de la figura esbelta, de la gentileza y garbo que muestra el Goya de 1780 a 1783, el Goya de la juventud turbulenta y codiciosa, es la otra media figura obesa donde se inician la sotabarba y el abdomen de la madurez magnífica y apasionada, y que grabó Linton para la obra de Charles Iriarte. Corresponde a la época en que Goya pinta el *San Bernardino de Siena* para la nueva iglesia de San Francisco el Grande, que acababa de terminar Sabatini, y en cuya decoración pictórica había de alternar Goya con Bayeu, Maella, Del Castillo, Calleja, Ferro y González Velázquez.

La cabeza de ese retrato asoma sobre un cuello de encaje en el grupo de cortesanos de Alfonso IV, que escuchan, ante su monarca hincado de rodillas, el sermón del Santo. Tiene un gesto áspero, acaso el más duro de todos los siempre graves y penetrantes de sus retratos. Descubre el estado de su alma en aquellos momentos en que el resultado del concurso y la importancia decisiva que tendría para él este encargo, aumentaba su cólera contra los ataques y desdenes zaragozanos, que cartas de su fiel amigo Zapater le transmitían.

Es, además, aquí donde surge por primera vez esa expresión de reto que luego será despectiva en el más popular, en el más difundido de todos sus retratos, el de *Los Caprichos*, el que tentó mayor número de reproducciones artísticas de toda suerte.

Basta pronunciar el nombre de Goya para que surja ese rostro despectivo de viejo huraño, con el despeinado sombrero, la mirada recelosa, el belfo saliente, la nariz aguda.

No, no parece, ciertamente, este el mejor autorretrato de Goya, pero sí el más representativo de su madurez magnífica y apasionada bajo el más terrible influjo erótico que sufrió en su vida.

En la misma colección *Los Caprichos* hay otros tres retratos suyos inconfesados y de amargo simbolismo. Es Goya el personaje dormido en el grabado número 43, que sirvió de portada a la serie de setenta y dos láminas tiradas el año 1797. El propio autor, en sus *Explicaciones de Los Caprichos*, dice de él que «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas». O sea: que la mirada fantástica de su amor, unida al arte, creó *Los Caprichos*.

Es Goya también el implorante Tántalo que tiene sobre sus rodillas, desmayada, a una mujercita, y la mano de Goya escribió también en el manuscrito explicativo: «Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría». (Alusión que no se ha sabido comprender con toda la profunda melancolía del hombre reconociéndose viejo y sin atractivos para la mujer también un poco desencantada de aventuras amorosas, a pesar de sus relativa juventud de mujer coqueta, recién cumplidos los treinta años.)

Goya, en fin, el hombre maduro, feo y sentimental que oprime y abraza apasionadamente el brazo de la inaccesible representada con dos rostros y tocado de alas de mariposa en la bellísima, en la apasionadamente revelativa estampa *Sueño de la mentira y de la inconstancia*.

Ni antes ni después ningún retrato de Goya muestra esa expresión leal, casi canina de tan sumisa, desgarradora de tan humilde, cobarde de tan suplicante, como esa actitud del cincuentón que pide un poco más de amor y un poco menos de burla... ¡Cuán diferente del perfil desdeñoso y altivo del fuerte viejo bajo su sombrero alto, de señor! ¡Cuán distante del muchacho ávido de gloria remota bajo su sombrero haldudo de labriego!

Aún más tarde se nos aparece un Goya tranquilo, aquietado, y que nos mira por encima de los cristales de sus gafas. El original de ese retrato está en Francia; pero asoma su réplica coetánea en el fondo de una de las obras culminantes del maestro: *La familia de Carlos IV*.

Quiso, tal vez, significar Goya con tal presencia de su rostro en tal cuadro, el momento de más orgullosa complacencia estética de su vida. Había realizado —lo sabía— la obra par de *Las Meninas*. Ante aquella obra la Humanidad futura se rendiría admirativa. En ella está todo su arte de gran pintor universal. Esto lo sabe bien, y, sin embargo, no tiene el gesto duro ni la expresión soberbia de antes. Si acaso, bajo la mirada tranquila, una mueca de tristeza, de levísima tristeza, derrumba algo la línea oscura del labio superior en el retrato original y que apenas se advierte en la réplica.

Finalmente llegan los relatos pictóricos de la senectud desolada y enérgica.

Dos de ellos pueden parecer iguales a la mirada frívola, a la ignorancia ligera: el retrato del Museo del Prado y el de la Real Academia de San Fernando, a que me he referido antes.

Pero acaso este último es el mejor y, desde luego, el verdadero, ya que al otro no le falta la insinuación de ser una copia que se olvidó de firmar Alenza.

A Goya debiera evocársele siempre tal como él quiso mostrarse en este retrato del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que siendo testimonio de una senectud enérgica y desolada, nos da la idea de un Goya afable, atrayente, mirando a la vida sin rencor, ni cólera ni desprecio. Una emoción de gratitud hacia la infinita tolerancia que expende ese retrato nos conmueve viéndole. Es el de un hombre que ha sufrido mucho, que ha gozado mucho, que colmó de gloria, sensualidad, de fortuna y de dolor una dilatada existencia, encendida por el arte. Resurge en este anciano aquel mozo, discípulo de Luzán, con la pureza graciosa recobrada de los rasgos enérgicos.

Pintado el retrato en 1815, tiene Goya entonces sesenta y nueve años. La Duquesa de Alba ha muerto. Josefa Bayeu, la esposa que le dió veinte hijos, ha muerto. De esos veinte hijos sólo resta uno. Acaso ya, en una melancólica ilusión de amor, ha surgido doña Leocadia Zorrilla, y todavía no ha nacido Rosario Weis, que sería la discípula infantil del maestro y la sonrisa de sus últimos años en el exilio. Han pasado por Goya y por España el huracán de la guerra y la incomprensión cruel de los fanáticos de un patriotismo engañoso. El pintor, sordo a cuanto no sean sus recuerdos y sus armonías interiores, va llenando de elucubraciones sombrías y composiciones lúgubres los muros de su quinta, a orillas del Manzanares.

Y sin embargo, su retrato, este retrato extraordinario, el verdadero *Retrato de Goya*, está henchido de ternura en su mirada de adiós a todo cuanto fué ansia y lumbre de su alma.

Se ha pretendido suponer que este retrato fué no más que estudio para el que pintó en 1820, como prueba de gratitud a su médico Arrieta, «por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad» padecida a fines del año 1819, a los setenta y tres de su edad, y donde se ve al artista en grave trance de su dolencia, sostenido por el doctor, quien le obliga a beber una medicina.

¡Curiosa equivocación que no se explica ni disculpa con nada!  
Sano y fuerte de cuerpo está Goya en el retrato que conserva la

Real Academia en su Museo y pintado cinco años antes del amical ex-voto de 1820. Sus dolencias son del alma y las soporta sin el lamentable decaimiento con que luego había de representarse en brazos de Arrieta.

Todavía le restan trece años de vida. Aún ha de emigrar a Francia y en Francia ha de pintar los retratos de Muguiro, de Silvela, de Pío de Molina, de Goicoechea, de todos aquellos amigos que caldearon y alumbraron su crepúsculo en tierra bordolesa.

Aún había de cumplir aquel milagro que significa *La lechera de Burdeos*, prodigio de claridad y revelación indudable que Augusto Renoir, gran pintor del siglo XIX en Francia, no ignoró.

JOSÉ FRANCÉS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES



"Consejeros y camaradas: Yo quisiera, en estos momentos en que me dirijo al Consejo Nacional, en el aniversario de la fecha gloriosa de nuestro Alzamiento, que mis palabras llevaran a todos los españoles la fe más grande en los altos destinos de la Patria y la confianza plena de su realización, cualesquiera que sean las pruebas que el destino nos tenga reservadas.

Hace un año os anunciaba cómo la Intervención de otros países en la gran contienda podía dar a ésta mayor extensión y duración, aumentando las violencias y creando mil dificultades a la mayoría de los países; España ve así dilatados sus días de prueba y de sacrificios, en medio de los cuales tenemos que agradecer a Dios que por el empuje de nuestro Ejército y por el espíritu de nuestras juventudes nos veamos libres de la más grande y difícil de las situaciones.

Hemos de imaginarnos lo que hubiera sido la suerte actual de España si el conflicto nos hubiera sorprendido supeditados al Frente Popular o empeñados todavía en los duros encuentros de nuestra lucha.

Las anomalías que la guerra produce se puede decir que no han tomado para nosotros solución de continuidad. Con las despensas vacías, las arcas del Tesoro robadas, el campo y las industrias devastadas, tiene España que enfrentarse con la nueva situación.

La política española no podía hurtarse a estas circunstancias y tuvo que subordinarse a las situaciones de excepción que la guerra creaba, y aunque el resurgimiento se acusa firme en todas las actividades, la ejecución de parte de los postulados sociales de nuestro Movimiento se ha visto muchas veces desvalorizado por el proceso de carestía que la escasez produce.

La normalidad de la vida ha reposado siempre en el equilibrio económico; roto éste por la guerra, se imponía su restablecimiento en el nivel que fuese posible. Y esto, que hubiera sido tarea fácil en una economía fuerte, con una producción disciplinada y depósitos reguladores, se hace difícil y precario cuando los productos son inferiores a la capacidad de consumo y el individualismo y ambición de los medios productores obligan al Estado a una difícil lucha.

Yo comprendo que nuestra organización no es completa ni perfecta; pero sus defectos principales son hijos legítimos del liberalismo pasado; lo que nosotros tenemos que hacer en un día, a otros países ha costado muchos años de preparación y de buenas estadísticas.

El racionamiento requiere disponer de depósitos que aseguren el suministro, que exista un pequeño exceso de artículos sobre la demanda, y si esto no sucede y el depósito se agota, la sacudida se transmite a todo el sistema, hasta que los depósitos vuelven a restablecerse.

Aun con estos defectos, el racionamiento es insustituible, y así lo vienen practicando la totalidad de las naciones como único medio de salvar las grandes crisis.

La situación, sin embargo, no podemos decir que no sea halagüeña, pues hemos salvado los tres años más difíciles de nuestra vida económica, y en los últimos meses se acusa con rasgos importantes la mejora de la situación, y los precios han emprendido ya su curva de descenso."

*Del Discurso del Caudillo ante el Consejo Nacional, el 17 de julio de 1943*