

C/ FUENCARRAL, 78
TELEFOS. 221 66 56/222 57 32
METRO: TRIBUNAL
AUTOBUSES: 7, 3, 40
MICROBUS: 10
HORARIO:
MARTES A SABADO: 10-14/17-21
DOMINGO 10-15
LUNES Y FESTIVOS: CERRADO
ENTRADA GRATUITA

gaceta del museo municipal



AYUNTAMIENTO DE MADRID-DELEGACION DE CULTURA

DIRECTORA DEL MUSEO: MERCEDES AGULLO Y COBO

DOCUMENTACION Y MAQUETA: MUSEO MUNICIPAL

EL MADRID QUE VIVIO GOYA

Burdeos, 8-28 Febrero 1982

Características de l'oeuvre de Goya

La France et Goya. Julián Gállego

Catalogue

La «Alegoría de la Villa de Madrid». Juan Antonio Gaya Nuño

Une oeuvre d'art, plus que toute autre production humaine, est l'expression d'un certain milieu social et culturel. Contrairement à ce que suggère une réflexion rapide, il est plus difficile de faire abstraction du contexte historique dans le cas d'un chef-d'oeuvre artistique que dans le cas d'une réalisation technique ou de toute autre production qui ne soit pas une manifestation immédiate de l'esprit.

Cette vérité commune apparaît à l'évidence chez Goya. Goya c'est son temps et son temps serait difficile à interpréter sans Goya. Pour ce qui est de l'histoire de la culture occidentale, la période de transition de l'Illustration au Romantisme subirait une mutilation pour tout ce qui concerne les manifestations esthétiques et leurs possibilités de compréhension, si nous n'avions plus les "peintures noires", la "Maja nue", la "Fusillade du Deux Mai", le Portraits de Ferdinand VII" ou les "Caprices".

On peut préciser davantage notre propos en prenant, non plus la culture occidentale dans son ensemble, mais la culture européenne et au sein de celle-ci, la culture hispano-française de cette époque.

La réponse nationale aux invasions napoléoniennes, la perplexité intellectuelle des "francisés", le conflit entre conceptions du monde et son reflet dans la vie intérieure des hommes supérieurs, apparaissent bien dans les aventures et les mésaventures de beaucoup d'espagnols qui, sans cesser de l'être et très honnêtement, aimaient le renouveau et le progrès. On pourrait dire la même chose à propos d'autres peuples d'Europe. Goya est, dans ce sens, un espagnol exemplaire et un européen exemplaire qui a éprouvé profondément ces deux états. Tout ceci se reflète dans sa peinture. Le rôle de témoin des grands créateurs et la fonction dénonciatrice des oeuvres qu'ils produisent fondent la pertinence de celles-ci en tant que signes définis et éclairants des événements de leur temps.

De là qu'une exposition de Goya soit, si l'on me permet cette comparaison, une équation à plusieurs inconnues que nous saisissons par le regard.

ENRIQUE TIerno GALVÁN
Maire de Madrid



Vista de Madrid tomada del lado de Segovia.

Presentación

La Délégation de la Culture de la Municipalité de Madrid, à travers le Musée Municipal, a voulu être présente aux «Rencontres Sud-Ouest/Espagne» qui auront lieu au mois de Février 1982, avec un échantillon de ses fonds qu'on a intitulé «Le Madrid que vécut Goya». Quoiqu'aragonais, Francisco de Goya a été universellement considéré un peintre de Madrid et même un madrilène qui peint, puisqu'il a été, à part sa présence un bon nombre d'années dans notre ville, l'artiste qui le plus en profondeur sut traduire l'âme du Madrid de son temps. Les personnages populaires, les jeux, les fêtes traditionnelles de notre ville se manifestent avec une vivacité insurmontable dans ses cartons de tapisserie, dans ses tableaux de genre. Aucun autre que lui ne sut offrir dans les grandes toiles des événements du Deux Mai, une vision des faits tragiques dont la ville et le peuple madrilène furent les vrais protagonistes. Il n'a d'égal que Velázquez dans sa profonde connaissance de l'air et la lumière de notre ville. Bordeaux, qui lui a tendu les bras dans son exil, qui a vu sa mort, accueille aujourd'hui cette exposition où l'on a pu offrir une vision du Madrid qu'a connu Goya. Le Madrid de la Prairie de Saint Isidore et de l'Académie de San Fernando, du Palais Royal et des «bals aux lampions», le Madrid joyeux et décontracté des «majas» et de la gouaille, le Madrid enfin du sang et de la colère des «Désastres de la Guerre». C'est par les oeuvres que nous présentons ici que notre ville rend hommage à Goya et à Bordeaux.

MERCEDES AGULLÓ Y COBO
Directora de los Museos Municipales

Características generales en la obra de Francisco de Goya

1762-1771 Pinturas religiosas, muchas de ellas basadas en grabados de pintores barrocos. Goya pinta según las enseñanzas recibidas en Zaragoza en la tradición del último barroco: colorido grave y sombrío.

1771 En Italia conoce la tendencia neoclásica iniciada en Roma. *Cuadritos de temas clásicos*, de tonalidad más clara. *Primeros retratos*.

1772 Primer fresco del Pilar: «*La Adoración del nombre de Dios*», recuerdos de la obra de Corrado Giacquinto.

1774 *Pinturas de Aula Dei*. Influencia del clasicismo del s. XVII.

1775 *Primera serie. Cartones para tapices de la Pieza de Comer de los Príncipes en San Lorenzo de El Escorial*.

1776-1778 *Segunda serie. Cartones para tapices de la Pieza de Comer de los Príncipes en el Palacio del Pardo*. Entre una y otra el arte de Goya presenta gran avance. Su composición es más segura y su colorido más rico.

1778 Graba la serie de copias de las obras de Velázquez que le llevan a un conocimiento profundo de la pintura de éste.

1778-1780 *Ciclo de cartones para tapices para el Palacio de El Pardo*.

1778-1779 *Cartones para el Dormitorio de los Príncipes*.

1779-1780 *Cartones para el antedormitorio de los Príncipes*.

1775-1785 *Pinturas religiosas*. El ejemplo de Mengs le interpreta de manera personal unido a otras influencias: en el *Cristo: Altar de San Francisco el Grande*, *la Sagrada Familia*, Prado.

1780-1788 *Retratos de: El Conde de Florida-Blanca, Carlos III, Los retratos del Banco de España*. Los retratos muestran una seguridad cada vez mayor en su composición y en la captación de las características del retratado.

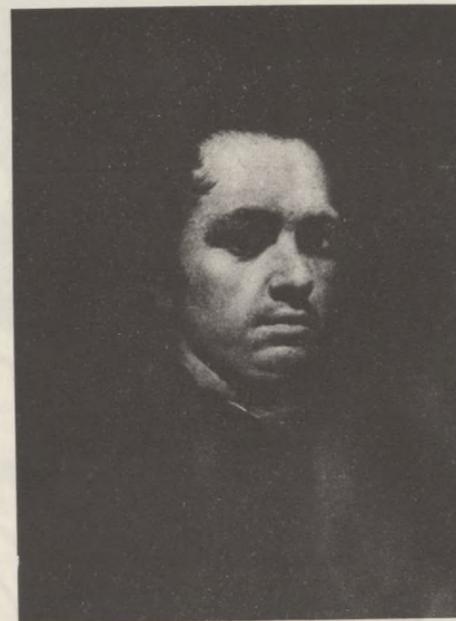
1788-1789 *Bocetos y cartones para tapices del Dormitorio de las Infantas en el Pardo. La Pradera de San Isidro. La Ermita de San Isidro. La Gallina ciega*. Los bocetos indican el dominio de la composición y de la realización en pequeño tamaño con pincelada precisa y con riqueza y variedad de color.

1789-1792 Recibe el encargo de realizar *retratos reales* al ascender Carlos IV al trono. Realiza una pareja de cuerpo entero y otra de medio cuerpo para Palacio. De ésta realiza varias réplicas con ayuda de taller.

El retrato de la Familia del Duque de Osuna; la Maja Desnuda; el retrato de Francisco Bayeu. Están entonados en grises y grises verdosos, inspirándose en la gama de color de la pintura francesa contemporánea.

1791-1792 *Cartones para tapiz para el despacho del Rey en El Escorial*. Equilibrio entre las figuras y el campo: mayor colorismo.

1793-1794 Cuadros de gabinete presentados a la Academia. Ejecución minuciosa: pintados en grises con efectos de color.



1792-1799 *Retratos de: General Ricardo, Marquessa de Villafranca, Duque de Alba, Meléndez Valdés, Jovellanos, El General Urrutia, La Tirana, Leandro Fernández Moratín, Josefa Bayeu, Mariano Luis de Urquijo*. Los retratos de este decenio muestran junto a su dominio, gran variedad de entonación y creciente riqueza de colorido.

1797-1799 *Alegorías para el Palacio de Godoy*.

1796-1799 *Santos Padres de la Iglesia*.

1798 *San Antonio de la Florida*. Vuelve a pintar al fresco realizando con inmensa libertad y riqueza.

1798 *Prendimiento de la Catedral de Toledo*. El boceto da fe de cual era su primera idea de una pintura. La concibe con fuerte contraste y sombras, que resaltan el color concebido en masas.

1799-1801 *Segunda serie de retratos reales. El cardenal Luis de Borbón, Don Manuel Godoy, Arzobispo Compañy*. Domina el arte del retrato. Las figuras aparecen resaltando sobre fondos indistintos, o sobre fondo negro.

1803-1808 *Juan de Villanueva, Marquessa de Villafranca, José de Vargas Ponce, Isidoro Máiquez, Maja vestida*. Entona de manera varia los retratos y las figuras: emplea colorido rico en alguna de ellas que realiza con pincelada suelta.

1810 *Alegoría de la Villa de Madrid*. Las varias figuras de la «Alegoría» fueron concebidas como sustentando un retrato —el de José I— realizado por un grabado. El cuadro le concibe como un conjunto altamente coloreado.

1808-1814 *Retrato ecuestre de Fernando VII, Pantaleón Pérez de Nenín, Manuel Silvea, Retrato ecuestre del General Palafox*. Momento en el que muchos de sus retratos son de alto colorido: la pasta de color se hace progresivamente densa.

1808-1812 *Bodegones. Escenas de guerra: El Coloso*. Realizados con pincelada amplia, suelta y de mucho color, aunque en ellos y en sus otras composiciones aparezca cada vez con más frecuencia el pardo y los negros. La pasta de los mismos es densa.

1812-1820 *Escenas de género de la Academia*. Escenas de género realizadas con pincelada pequeña, de tonalidad oscura, en las que destaca el negro.

1814 *Dos y Tres de Mayo*. Pintadas con amplia pincelada aunque los rostros se hallen trabajados con pincel más pequeño. *El Tres de Mayo* de entonación oscura semejante a las escenas de guerra de pequeño tamaño. *Escenas de guerra*.

1814 *Retratos de Fernando VII. José Luis de Munárriz. Autorretratos. Juan Fernández de Rojas. Retratos de tonalidades oscuras*. Destaca el de Fernando VII, ecuestre, cuya silueta heroica se recorta sobre fondo de paisaje indistinto al igual que los primeros retratos ecuestres realizados siguiendo fórmula de composición aprendida en Velázquez.



1817-1819 *Pinturas religiosas. Santas Justa y Rufina*. Última pintura de gama de color rica. *Última Comunión de San José de Calasanz*. Compuesta en gama de color en la que predominan los negros.

1823 Aunque el título por el cual se las conoce «*Pinturas negras*» no sea del todo exacto, pues en su entonación general intervienen los pardo-

dos, los celajes pálidos y manchas de color elevadas, el negro predomina en ella dominando la ambientación del conjunto.

1824-1828 *Retratos burgueses: Juan Bautista de Muguiro. La lechera de Burdeos*. En todos los retratos finales es sombría su entonación, menos en *La lechera de Burdeos*: la pincelada es pequeña, entrecruzada por manchas. *Escenas de Toros*. El empleo en alguno de los cuadros últimos de las cañas preparadas da lugar a la formación de grumos y a modo de gotas sobre la tela.



Caractéristiques générales de l'oeuvre de Francisco Goya

1762-1771 Peintures religieuses dont nombre d'entre elles sont inspirées de gravures de peintres baroques. Goya peint selon l'enseignement reçu à Saragosse, dans la tradition du dernier baroque: couleurs graves et sombres.

1771 En Italie, il approfondit la tendance néo-classique initiée à Rome... Petits tableaux aux sujets classiques avec une tonalité plus claire. Premiers portraits.

1772 Première fresque du Pilar: «L'Adoration du nom de Dieu», réminiscences de l'oeuvre de Corrado Giugino.

1774 Peintures de l'Aula Dei. Influence du classicisme du XVII^{ème} siècle.

1775 Première série. Cartons de tapisseries de la Pièce à Manger des Princes à San Lorenzo de El Escorial.

1776-1778 Deuxième série. Cartons de tapisseries de la Pièce à Manger des Princes au Château du Pardo. Entre les deux séries, l'art de Goya enregistre de grands progrès. Sa composition est plus sûre et le coloris plus riche.

1778 Il grave la série de copies des oeuvres de Velázquez ce qui lui permet d'acquérir une connaissance profonde de la peinture de ce dernier.

1778-1780 Cycle de cartons de tapisseries pour le Château du Pardo.

1778-1779 Cartons pour la Chambre à Coucher des Princes.

1779-1780 Cartons pour l'Antichambre des Princes.

1775-1785 Peintures religieuses. L'exemple de Mengs est interprété de façon personnelle, uni à d'autres influences: dans le Christ; l'Autel de San Francisco el Grande, la Sainte Famille, Prado.

1780-1788 Portraits du Comte de Floridablanca, de Charles III, les portraits de la Banque d'Espagne. Les portraits montrent une assurance de plus en plus grande quant à la composition et à la saisie des caractéristiques du personnage.

1788-1789 Esquisses et cartons de tapisseries de la Chambre à Coucher des Infantes au Pardo. La Prairie de Saint-Isidore. La Chapelle de Saint-Isidore. Le Colin-maillard. Les esquisses montrent la maîtrise de la composition et de l'exécution en petit format, par touches de pinceau précises et avec des couleurs riches et variées.

1789-1792 Il reçoit la commande de Portraits Royaux à l'avènement de Charles IV au trône. Il peint deux personnages en entier et deux autres à mi-corps dont il reproduit de nombreuses répliques avec l'aide de son atelier. Le portrait de la Famille du Duc d'Osuna, la Maja nue, le Portrait de Francisco Bayeu offrent l'harmonie de tons gris et gris verdâtre et dénotent la gamme de couleurs de la peinture française contemporaine.

1791-1792 Cartons de tapisseries pour le Cabinet de travail du Roi à l'Escorial. Equilibre entre les personnages et le paysage: couleurs plus relevées.



1793-1794 Tableaux de chevalet présentés à l'Académie. Exécution minutieuse: peints en gris avec des effets de couleur.

1792-1799 Portraits du Général Ricardos, de la Marquise de Villafranca, du Duc d'Albe, de Meléndez Valdés, de Jovellanos, du Général Urrutia, de la Tirana, de Leandro Fernández Moratín, de Josefa Bayeu, de Mariano Luis de Urquijo. Les portraits de cette décennie montrent à la fois de la maîtrise, une grande variété dans l'harmonie des tons et une richesse croissante de coloris.

1797-1799 Allégories pour le Palais de Godoy.

1796-1799 Saints-Pères de l'Eglise.

1798 San Antonio de la Florida. Il revient aux fresques qu'il peint avec une richesse et une liberté immenses.

1798 Arrestation de la Cathédrale de Tolède. L'ébauche fait foi de sa conception première de la peinture. Il la conçoit fort contrastée avec des ombres qui font ressortir la couleur par masses.

1799-1801 Deuxième série de Portraits Royaux. Le Cardinal Louis de Bourbon. Don Manuel Godoy. L'Archevêque Companay. Il maîtrise l'art du portrait. Les personnages se détachent sur des fonds indistincts ou sur fond noir.

1803-1808 Juan de Villanueva, Marquise de Villafranca, José de Vargas Ponce, Isidoro Maíquez, la Maja vêtue. Il utilise une harmonie de tons variés dans les portraits et les personnages: pour certains d'entre eux, il utilise un coloris riche qu'il brosse largement.

1810 Allégorie de la Ville de Madrid. Les diverses figures de l'Allégorie ont été conçues comme support d'un portrait —celui de Joseph 1^{er}.— réalisé d'après une gravure. Il conçoit le tableau comme un ensemble largement coloré.

1808-1814 Portrait équestre de Ferdinand VII. Pantaléon Pérez de Nenín. Manuel Silvela. Portrait équestre du Général Palafox. Epoque où nombre de ses portraits sont richement colorés: la pâte de couleur devient progressivement dense.

1808-1812 Natures mortes. Scènes de guerre: Le Colosse. La touche est large, détachée et très colorée, que l'on y note de plus en plus ici et dans d'autres compositions, des bruns et des noirs. La pâte est dense.

1812-1820 Scènes de genre de l'Académie. Scènes de genre réalisées par petites touches, avec une tonalité sombre où le noir se détache.

1814 Deux et Trois Mai. Peints par touches larges, les visages, toutefois, sont travaillés au petit pinceau. Le Trois mai de tonalité obscure semblable aux scènes de guerre de petit format. Scènes de guerre.

1814 Portraits de Ferdinand VII. José Luis de Munarriz. Autoportraits. Juan Fernández de Rojas. Portraits. C'est Ferdinand VII, équestre, qui se détache le plus, dont la silhouette héroïque se profile sur le fond de paysage indistinct, de la même façon que dans les premiers portraits équestres, exécutés d'après la formule de composition apprise chez Velázquez.



1817-1819 Peintures religieuses. Saintes Justine et Rufine. Dernière peinture à la gamme de couleur riche. Dernière Communion de Saint Joseph de Calasanz. Elle est composée d'une gamme de couleur où les noirs dominent.

1823 Bien qu'on le connaisse sous «Peintures noires», ce titre n'est néanmoins pas tout à fait exact. En effet, dans sa tonalité générale, les bruns y jouent un grand rôle, ainsi que les cieux pâles et les tâches de couleur foncée; le noir y est dominant, donnant ainsi le ton à l'atmosphère, en général.

1824-1828 Portraits bourgeois: Juan Bautista de Muguiro. La Laitière de Bordeaux. Dans tous ses derniers portraits, la tonalité y est sombre, sauf dans la Laitière de Bordeaux, aux petites touches, entre croisées de tâches vives. Scènes de Taureaux. L'emploi dans certains de ses derniers tableaux de roseaux préparés, donne lieu à des grumeaux qui apparaissent sous forme de gouttes sur la toile.



La France et Goya



Retrato de Jovellanos (Prado).

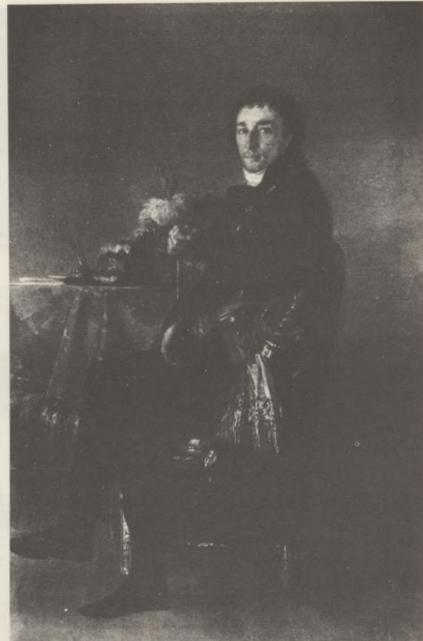
Goya sentait, comme beaucoup d'espagnols, un amour mêlé de haine pour la France. Il aurait souhaité que la femme aimée eut été parfaite, telle qu'il la voyait dans ses rêves. «Le voyage de Goya aura lieu d'ici trois à quatre jours, étant prêt à partir comme il à l'habitude de le faire, dès qu'il s'agit de voyages» écrit de lui Leandro Fernández de Moratín de Bordeaux à son ami Melón, le 7 mai 1826. Et il ajoute : «il part seul et mécontent des français». Il s'est fâché plus d'une fois contre les français, mais il finit toujours par revenir vers eux, car il est encore plus mécontent des espagnols. Et c'est en France (bien qu'il soit entouré d'espagnols) qu'il finira ses jours, le 16 avril 1828, il y a de cela un siècle et demi, un exilé parmi tant d'autres, volontaires ou forcés, ayant franchi les Pyrénées à la recherche d'un certain air de liberté, d'indépendance, de futur qui leur manquait. Moi-même, qui me suis exilé pendant seize ans à Paris, j'en ai connu beaucoup d'entre eux qui, après nous avoir bien sermonnés (nous, qui pouvions repartir) sur nos devoirs d'espagnols, ne se décidaient point, malgré leurs propres conseils, à s'en retourner, dès qu'ils le pouvaient. C'est en ces termes que Moratín écrivait sur Goya à Melón en avril 1825 : «Goya, avec ses soixante dix neuf printemps fleuris et ses maux, ne sait point ce qu'il espère ni ce qu'il veut. Je l'exhorte à rester calme. Il aime la ville, la campagne, le climat, la nourriture, l'indépendance, la tranquillité dont il jouit. Il ne souffre plus de ses maux depuis son arrivée, et, malgré tout, il est convaincu qu'il a beaucoup à faire à Madrid, et si on le laissait faire, il se mettrait en route sur sa mule sournoise, avec son bonnet en drap, sa cape, ses étriers en noyer, son outre à vin et son bussac» (1). Qu'est-ce qui appelait Goya à Madrid en 1825 si ce n'était de mettre à jour ses questions financières? Il y était oublié, démodé. Sa France bien-aimée avait répandu la vogue du néoclassicisme statuaire et les jeunes espagnols imitaient assez mal Monsieur Louis David, qui, en l'an 1825 mourait, de fait, en exil à Bruxelles. A chacun son propre exil!

La France exerce une influence décisive sur la vie et l'art de Goya, l'aidant à sortir de l'influence italienne rance des peintres baroques. Goya, à son tour, lui rend la pareille par l'influence qu'il a, à sa mort, sur les romantiques français, qui sont les premiers à comprendre et répandre son génie.

Goya naît loin de la France, à Fuendetodos, le 30 mars 1746. A cette époque-là, c'est la dynastie française des Bourbons qui règne en Espagne. Depuis la mort de Claudio Coello, en 1693, la peinture espagnole est entrée dans une médiocrité «dorée», car c'est à un très fort prix que sont payés les peintres de deuxième et troisième catégorie qui sont arrivés à se faufiler aux frontières : médiocrité puisque le goût pictural des souverains ne dépasse pas la mode de Paris ou d'Italie. Luca Giordano, le «Jordán» des espagnols, appelé par les Hasbourgs, doués du plus

grand flair artistique, décide de retrouver, en 1702, son Naples natal. C'est le médiocre Jean Ranc, en représentation de son maître Rigaud, qui arrive à la demande de la nouvelle dynastie et qui peint des portraits royaux à la façon des cousins de province de ceux de Versailles. Arrive également Michel Van Loo, qui, dans son tableau de la *Famille de Philippe V*, peint trois ans avant la naissance de Goya, donne l'exemple d'un assemblage de cartons, qu'il évitera de reproduire dans sa *Famille de Charles IV*. Heureusement, arrivent René Houasse et son fils, qui répond au prénom littéraire bien qu'impropre de Michel-Ange Houasse était le seul peintre qui pouvait s'inscrire dans la trajectoire visuelle, atmosphérique, de l'école madrilène de Velazquez, Mazo, Carreño, Rizzi ou Coello, sans renoncer à la sensibilité du dix-huitième, à la mélancolie gracieuse qui rappelle Watteau. Elias Tormo (2) écrivait : «Dans le premier tiers du XVIIIème siècle, la peinture française ne peut offrir des notes d'une si grande délicatesse, si ce n'est le malheureux Watteau qui est de la même génération que Houasse». Né à Paris en 1680, mort à Arpajon en 1730, peintre de Philippe V dans les quinze dernières années de cette vie tant soit peu brève, Houasse nous a laissé outre le délicieux portrait de l'évanescent Louis Ier (peint en 1717, l'attribution à Houasse est de Tormo), brillant maillon entre les gris de Velazquez et ceux de Goya, quelques paysages où il semble saisir la richesse argentée de la lumière de Madrid, nous transportant des fonds montagnards des portraits de Velazquez à la *Prairie de Saint Isidore* de Goya. Dans ces petits tableaux, il traite de sujets aimablement populaires, frisant presque les fêtes galantes : escarpolette, mannequin, colin-maillard, bal champêtre... auxquels s'attaque-ranplus tard Goya. Lafuente Ferrari, qui a étudié, il y a quelques années (3), l'influence de l'art français chez Goya, signale comme précédents de deux peintures religieuses du jeune Goya, le *Saint Bernardin prêchant* et le *Saint François de Borja secourant un moribond impénitent* (respectivement à l'église de San Francisco el Grande de Madrid et à la Cathédrale de Valence), deux épisodes de la vie de *Saint François Régis*, peints par Houasse pour le Noviciat de la Compagnie de Jésus dans la rue Ancha de San Bernardo. Il est évident que Goya à pu voir tous ces tableaux.

De même, Sánchez Cantón (4) signale l'influence éventuelle de Houasse sur Goya, y ajoutant celle du nommé Van Loo, non dans la *Famille* mais dans ses portraits intellectuels, comme celui de Mayans y Siscar, peints deux ans après la naissance de Goya, amis laissant suggérer que «Goya en est proche». D'après August L. Mayer (5), Goya noue des relations avec Watteau, dont le *Faux pas* pourrait être un précédent d'une lithographie goyesque, et se lie avec Copen, qui dans une peinture au pastel de 1743 semble annoncer la vieille coquette du caprice *Jusqu'à la Mort*. Lafuente Ferrari, lui-même (6), souligne les affinités entre Goya et Fragonard, peintre fougueux à la cuillère, aux eau-fortes géiales dont mention a été faite d'un de ses dessins pour illustrer le conte de la Fontaine «La chose impossible», comme fantaisie précédant du caprice le *Rêve de la raison*. En tout cas, il ne faudrait



Retrato del Embajador Ferdinand Guillemardet (Louvre)

parler ici de l'affinité de caractère et non pas d'influences, étant donné que Fragonard, l'ainé de 14 ans de Goya, pouvait difficilement être connu de lui. Fragonard est loin d'être infernal dans ses apparitions sépulcrales, imprégnées de l'optimisme de la cour de Louis XV. Sous cet angle, ce serait plutôt Paret, élève du chevalier de la Traverse, introducteur en Espagne des rocailles de Boucher et des tentes de Watteau, ne l'empêchant pas de disposer de mystérieux registres pré-romantiques, tel son *Diogène* de l'Académie de San Fernando, qui s'apparenterait le plus à Goya. Paret, né à Madrid la même année où naît Goya à Fuendetodos, a pu avoir une éducation plus cosmopolite que n'a reçu Goya (celle-ci se complétant d'un voyage à Paris), et le précéder dans certains sujets, bien que les traitant à la façon d'un claveciniste, sans la sonorité du pianoforte de la griffe de Goya. En revenant à Fragonard, il me semble qu'il faut signaler la similitude de certains dessins de Goya du dix-huitième (particulièrement les albums A et B) avec les aquarelles du grand dessinateur de Grasse, tant dans la technique, à la fois soignée et simple que dans le clair-obscur. *La visite* et autres dessins de Fragonard de l'Albertine de Vienne pourraient presque être du jeune Goya, si le *Burchiello* de G. Domenico Tiepolo au Kunsthistorisches Museum voisin n'est pas loin de ses scènes de genre.

Car il ne faut pas oublier que, afin de contrecarrer l'influence française, nombre de peintres italiens arrivent au cours du dix-huitième à la Cour : Amiconi, Giaquinto, Gian-Battista Tiepolo avec ses enfants, Gian Domenico et Lorenzo, ce dernier réalisant le précédent immédiat des «majos» et «manolàs» de Goya. S'il me semble irréfutable de constater l'influence de ces peintres et d'autres italiens, ceci ne fait pas l'objet de mon étude. Et revenant au contexte français, j'ajouterais, pour ma part, aux nombreuses analogies citées, celles de Goya avec Barbault, avec Roslin, avec le Prince. Jean Barbault (Bauvaisis c. 1705 - Rome 1766), élève de Restout, mais surtout formé à Rome où il subit les influences de Tiepolo et Piranesi, présente quelques petits tableaux de genre, qui annoncent Goya «le génie en moins» (7), comme la *Dame de Bologne* du Musée de Castres, qui voile gracieusement son visage avec son châle.

Gravé par Rose-Angélique Moitte, ce tableau peut influencer directement le célèbre portrait de sa femme par Alexandre Roslin, mi-suédois, mi-français (Malmö 1718-Paris 1793) du Musée de Stockholm, exposé au Salon de Paris en 1769, modèle de coquetterie «majésque», toutefois il y manque l'impudence qui semble être l'invention de l'érotisme, quelque peu masochiste de notre Goya, ami des femmes coûte que coûte. En ce qui concerne Jean Baptiste Le Prince (Metz, 1734-Saint Denis du Port, 1781), peintre et graveur, élève de Boucher, il est l'auteur des cartons de deux tapisseries de Beauvais, l'un intitulé *La Danse*, l'autre *La chasse aux oiseaux* qui semblent des

préludes encore galants à la Danse sur les rives du Manzanares et aux Fleuristes de Goya (Musée de Tapisseries d'Aix en Provence et Petit Palais de Paris).

Ni français ni italien mais bohème de naissance et européen universel, Anton Raphael Mengs représente une autre influence évidente qu'on ne peut que relever ici, aussi bien dans ses portraits (la proto-manola Marquise du Llano de l'Académie de San Fernando) que dans ses compositions religieuses. Influence qui s'exerça directement de la direction de la Manufacture de Tapisseries de Santa Bárbara pour laquelle Goya travailla pendant dix-sept ans. Certains pensent que Goya a accompagné Mengs dans son voyage en Italie, où il peint à peine quelques tableaux néoclassiques qui semblent plus proches du Parnasse de Mengs de la Villa Albani (1761) que du français David, cadet de deux ans de Goya et qui ne devait arriver à Rome que quatre ans après le voyage de l'aragonais, en compagnie de son maître, Joseph-Marie Vien, dont le précoce et sensible néoclassicisme, encore plein de la tendresse du rococo, pourrait s'apparenter aux petits Sacrifices de Goya de la collection Gudiol. La seule composition de Goya où l'on peut discerner une certaine influence de David est peut-être le *Psyche* et *Cupidon* du Palais de la Vice-reine de Barcelone (donation Cambó), oeuvre déjà tardive (c. 1800-5 selon Gassier-Wilson) et qui essaie de suivre la mode, qui résiste à Goya jusque dans des sujets aussi davidiens que le portrait de la Marquise de Santa Cruz, qui malgré son triclinium et sa lyre est l'anti-David par la succulence des valeurs pures de la couleur et de la pâte (collection Valdés, Bilbao) (8).

Mais il ne faut pas oublier que dès qu'il commence son éducation artistique à l'école de Dessin de Saragosse, fondée sous les auspices de la Société Economique des Amis du Pays, poursuivie dans l'atelier de l'académicien José Luzán et complétée par l'assistance aux concours de l'Académie de San Fernando de Madrid en 1763 et 1766 (Académie qui l'éliera membre en 1780 à la présentation de son *Christ mis en croix* aux réminiscences de Mengs, et sous-directeur cinq ans plus tard), Goya se trouve dans un système esthétique défini depuis la France à l'époque de Louis XIV qui va lui coûter bien des efforts pour s'en détacher. Malgré son indépendance et ses accès d'humeur, Goya ne rompra jamais avec cette Académie à la française fondée par Ferdinand VI; il y soumettra en toute humilité ses «tableaux de chevalet» en 1794, et il y prètera serment à la Constitution libérale en 1820.

Cette influence que la France exerce sur la vie du peintre s'approfondit par son éducation madrilène en contact avec les éclairés. Le prudent Francisco Zapater y Gómez, éditeur, expurgateur et commentateur des lettres de Goya à son oncle, Martin Zapater (9), écrit que «jusqu'en 1789, où Goya occupait déjà une position indépendante et jouissait d'une réputation assez célèbre, on ne remarque pas dans ses idées une variation notable. A la date citée sa correspondance démontre que le changement vérifié dans la société madrilène avait éveillé dans l'artiste aragonais d'autres souhaits, des aspirations plus grandes. Zapater y Gómez s'irrite de l'affirmation de Charles Yriarte, deuxième biographe de Goya, pour qui le mouvement d'idées qui correspond en Espagne à celui de la Révolution Française est représenté par un écrivain, Jovellanos, un économiste, Olavide, et un peintre, Goya (10). Zapater le nouveau-affirme que «Goya n'a jamais été un homme politique» et que si bien «il a pu prendre part comme citoyen aux souhaits de réformes sociales... il est irraisonné de lui attribuer une représentation aussi directe et publique dans un mouvement développé dans la forme que le biographe étranger suppose (11), et il signale en plus que toutes les lettres de Goya sont commencées aux en-têtes par le signe de la croix. On devrait donc établir la différence, comme le fait l'historien anglais de tendance marxiste Klingender (12), entre l'irrégion et l'athéisme, qui ne furent jamais propres de Goya et ses amis madrilènes, et leur anti-cléricalisme et souhait de réformes. Paul Hazard signale (13) les caractères de la philosophie française du XVIIIème siècle: renoncement aux sujets métaphysiques, foi dans la nature, peut-être pas parfaitement bénigne, mais ordonnée, puissante et raisonnable, d'où provient une religion naturelle, un droit naturel, une liberté naturelle, une égalité naturelle... Les sciences doivent assurer le progrès et le bonheur de l'homme dès que ses ennemis, l'absolutisme, la superstition, la guerre... seront vaincus. Goya croit fermement en l'éducation, dans un concept de la raison, la justice et le progrès très aragonais, et pour cette raison il élimine ses maîtres des Ecoles Pieuses de ses attaques au clergé. Il est indéniable que, bien que peu instruit avant son départ de Saragosse, Goya avait une curiosité infatigable, qu'il pouvait satisfaire autant dans ses conversations avec les éclairés que dans la lecture et l'examen de livres et de gravures qui venaient de France, plus ou moins passées en cachette de peur de l'Inquisition. Lafuente Ferrari (14) a fait allusion à *La Dunciade* de Charles Palisset illustrée par Monnet, pour son emploi d'oiseaux nocturnes, de foetus, de personnages



La Lechera de Burdeos (Prado)

aux oreilles d'âne, etc. A vrai dire, comme style, ces dessins ne peuvent être plus éloignés de ceux de Goya. Il se réfère aussi à un ample chapitre de la littérature burlesque français du XVIIIème, aux éloges de l'âne, du pou, de la goutte, des perruques, même du pet, dont la couverture pourrait être un antécédent du caprice n° 69. Mais c'est Edith H. Helman (15) qui a éclairci le plus les influences littéraires françaises ou d'écrivains espagnols francisés sur l'oeuvre de Goya et c'est à ses études que je renvoie.

Néanmoins il y a quelque chose d'assez déconcertant. Il est évident que les livres français que Goya a pu manier n'étaient pas traduits en espagnol (et pour cause!), et Moratín, qui connaissait assez bien Goya, écrivait à Melón le 27 Juin 1824 depuis Bordeaux : «Goya arriva sourd, vieux, lourd et faible, sans savoir même un mot de français» (16). Cette affirmation qui semble hors de doute, est pourtant en désaccord avec celle de Zapater y Gómez (17) selon qui «Goya apprit le français et le 14 Novembre (1787) il écrivait une longue lettre dans cette langue...». Malheureusement cette lettre est l'une des nombreuses lettres supprimées par ce commentateur dans sa très partielle édition de l'épistolaire du peintre. Il est souhaitable une prompte édition complète de ces lettres, récemment acquises par l'Etat espagnol et qui doivent éclaircir de nombreux aspects encore obscurs de la formation de l'artiste.

Lorsqu'il fait le commentaire du portrait de Meléndez Valdés, Aureliano de Beruete (18) nous dit «qu'il nous prouve avec la dédicace amicale ce que semblait déjà indiquer celui de Moratín quelques années auparavant, au caractère également intime, ce qui confirme les rapports de Goya avec Jovellanos et avec tout ce groupe d'intellectuels ouverts aux idées nouvelles et rénovatrices qui venaient de l'Europe entière et particulièrement de France; que Goya entretenait des rapports d'amitié avec ce groupe d'innovateurs et par la suite qu'il sympathiserait avec leur modalité et leurs idées». Mais (il ajoute plus tard «de là à ce que son intelligence et sa culture se modifient dans

un certain sens à le considérer comme un révolutionnaire il y a un abîme que Goya n'a jamais franchi». Beruete s'est bien rendu compte d'une affirmation qui échappait à Zapater y Gómez à propos du peintre : «Dans cette période, Goya, déjà flatté par la fortune, aspira une atmosphère nullement pure qui dut l'ennivrer et troubler par les nouvelles idées qui couraient l'Europe derrière les armées victorieuses dans des nations étrangères à l'Espagne...» (19). Il est évident que ces nations étrangères étaient celles parcourues par les armées de la Révolution Française.

Les «francesados» —ce que vient à signifier cultivés en quête de «lumières» voient avec satisfaction mêlée de crainte les événements de la France. Jovellanos s'émeut en voyant des paysans avec des cocardes rouges (20). Ce n'est pas ici le moment de faire allusion à la guerre entre la monarchie espagnole et la république naissante qui dut se solder avec un traité d'amitié et une invasion encore plus grande du garde-robe de la reine Marie-Louise et des dames de sa cour par les modes françaises, beaucoup plus audacieuses qu'elles ne l'étaient dans l'ancien régime. Tel que j'ai écrit dans un autre lieu (21) «la femme n'est plus un objet bizarre à deux pièces séparées par l'isthme de la taille, pour se convertir en une statue animée... Les vêtements féminins de la Révolution et l'Empire, simples mais luxueux, commodes à porter mais ajustés sont le précédent des costumes du XXIème siècle». Chez personne mieux que Goya on voit cette transformation du mannequin en statue vivante. Les superbes «ángelas» de la Florida sont habillées à la dernière mode mondaine depuis 1798, année où Goya fait le portrait de l'ambassadeur de France, Ferdinand Guillemardet (Musée du Louvre). *L'Agriculture* et *L'Industrie* peintes pour le progressiste sui generis Godoy (Musée du Prado) sont des allégories modernes, à la taille haute et aux jupes qui s'ajustent aux jambes. *L'Histoire* (Musée de Stockholm) pourrait bien être l'amie de Juliette Recamier. *La famille de Charles IV* dans sa partie féminine se montre partita-na résolue de la mode du nouveau régime (Prado, 1800-



Retrato del impresor Gaulon.

01). Quelle fête pour un peintre dont la maîtresse fut la nature et ses délices le corps de la femme, que de pouvoir peindre leurs portraits avec des toilettes légères comme celles des déesses! La comtesse de Haro (Suisse, coll. part.) la marquise de Villafranca (Prado), la marquise de Santa Cruz (coll. Valdés, Bilbao) et Lorenza Correa (anc. coll. Noailles, Paris) sont habillées à la française ou à la grecque avec d'amples décolletés, des tuniques et des saris indiens. Si la jeune marquise de Lazán (coll. d'Albe, Madrid) assume cette mode avec naturalité et distinction, les bourgeoises Madame et Mlle. de Baruso (coll. Oppenheimer, Johannesbourg) l'adoptent avec difficulté et raideur. Peut-être l'élégante la plus séductrice du nouveau style français est la fiancée de Javier Goya, qui devient la belle-fille du peintre en 1805, quand il la peint avec un air mystérieux de prêtresse de Delphos (anc. coll. Noailles, Paris). A cette date, invitée aux noces, la jeune Leocadia Zorrilla, cousine de Gumersinda, fait son entrée dans la vie de Goya pour ne plus en sortir.

Je ne voudrais pas réitérer ici tout ce que l'on sait sur l'attitude de Goya pendant l'invasion française: elle est la propre d'un intellectuel de ce temps. De nos jours, nombre d'intellectuels marxistes sescandalisèrent devant la répression de la part des Russes du nommée «printemps de Prague»; ceci pourtant ne les fit point abandonner leurs idées. En 1808 les éclairés de Madrid savaient distinguer entre les abus de Napoléon et ses familiers, tel que Joachim Murat, responsable du Deux Mai, et les idées de progrès qu'ils représentaient. On le voit clairement dans les Cortes de Cadix, patriotiques et progressistes, avec leur Constitution de type français, jurée en rechignant par Ferdinand VII qui rêve d'un retour à l'absolutisme et qui y reviendra dès qu'il comptera sur l'appui des armées françaises condamnées à Vienne à «réparer» le mal qu'elles avaient causé en implantant le libéralisme en Espagne. Ne le confondront pas non plus les quelques éclairés qui restent encore dans cette France philosophique qu'ils admirent avec la nouvelle version qu'en donnent les Cent Mille Fils de Saint-Louis. Épuré favorablement le 21 Mai, 1814, sans qu'on lui exige des responsabilités pour avoir accepté du roi intrus Joseph Ier l'Ordre d'Espagne, pour avoir peint son profil dans le médaillon de l'Allégorie de Madrid, pour avoir fait le portrait des français (comme le général Nicolas Guye, 1810, coll. Marshall Field, New York) ou «afrancesados» notoires, comme le P. Llorente (1810-12, Musée de Sao Paulo), ou pour avoir fait avec Maella et Napoli une liste de tableaux à être envoyés à Paris, Goya a pu alléguer son voyage à Saragosse à l'appel de Palafox, avec sa séquelle de scènes de guérilla à Tardienta (Patrimoine National Espagnol), et de même, qu'il a peint, ou est en train de peindre, «les actions les plus héroïques de la glorieuse insurrection contre le tyran d'Europe», c'est à dire, les deux grandes toiles du *Deux Mai* et la *Fusillade de la Moncloa* (Prado). Après cette terrible parenthèse entre 1808 et 1814 où il est devenu veuf, il a vu des horreurs, il s'est vu tenté de fuir au Portugal, il a souffert, comme le remarque Klingender (22), donnant libre cours à ses incertitudes dans ses gravures, ses dessins et ses tableaux —un vrai et terrifiant musée—, Goya retourne son esprit à ces idées de paix et progrès que les «afrancesados» lui ont appris. A la suite de son année de tampion en 1819 —sa maladie et son heure religieuse— tombé dans une dépression profonde qui lui inspire les subséquentes «peintures noires», Goya n'hésite pas à quitter sa retraite, ce qu'on appelle déjà Quinta del Sordo, pour aller jurer à la rue d'Alcalá la Constitution libérale. Mais il ne semble plus se faire des illusions avec ce retour à la liberté des «trois années mal nommées», au dire des serviles. Et la nouvelle invasion française de 1823

va lui donner raison. Il a peur à présent d'avoir juré cette Constitution devant la police de la terreur blanche. Il se cache chez le Père Dauso, censeur nullement suspect de la gazette, jusqu'à ce que, profitant de l'amnistie qu'accorde Ferdinand VII le 2 Mai, 1824, il sort de sa cachette et se présente à son roi et patron pour lui demander la permission... rien de moins que pour aller en France (23).

Ferdinand sait à quoi s'en tenir sur la nécessité que le peintre prenne les eaux de Plombières, ville balnéaire que Goya ne foulera pas dès qu'il aura la permission; mais comme il n'a plus besoin de lui (il a Vicente López qui lui donne un meilleur aspect) et qu'il n'est pas non plus un maudit de mélodrame malgré l'aspect que Goya lui a donné dans ses portraits de 1814, il ne met pas d'inconvénient à cet exil volontaire, dont le peintre ne retournera qu'assez rarement (il semble que deux fois), pour mettre en ordre les affaires de la pension de peintre royal et sa cession à la famille. C'est au cours d'un de ces voyages, celui de 1826, que López fait son portrait célèbre, à l'air de lion majestueux et presque de lion de l'élégante bohème que les peintres romantiques vont peindre quelques années plus tard à Paris.

Paris, où Goya a passé, étroitement surveillé par la Police comme s'il était un agitateur politique, deux mois torrides de l'été 1824. A-t-il vu *Les massacres de Scio* qu'Delacroix, son admirateur, expose au Salon de cette année? Goya ne nous dit rien de cette excursion si ce n'est de son amitié avec le couple Ferrer qui le loge et dont il fait les portraits et même quelques petits tableaux de taureaux; et de son admiration pour un certain miniaturiste, «l'incomparable» monsieur Martin, dont il a pris l'idée de temps en temps dans ses lettres des nouvelles de ces années jusqu'à ce que lui même aille habiter à Paris avec Silvela en 1827. «Goya se trouve avec madame et les enfants dans une bonne pièce meublée et dans un bon endroit. Je crois qu'il pourra y passer l'hiver en tout confort» écrit-il en septembre, 1824. «Goya a loué une petite maison très accommodée orientée au nord et au midi, avec son petit jardin, maison indépendante et toute neuve où il se trouve très à l'aise», dit-il au bout d'une année. Les albums G et H



El General Guye (Col. Marshall Field, N. York).

(d'après la nomenclature acceptée aujourd'hui, proposée par Sayre-Gassier) sont le fruit de ses promenades dans les rues de Bordeaux, parmi ses petits théâtres et ses spectacles, cafés publics (sans oublier la chocolaterie de l'aragonais Braulio Poc), les visites à l'imprimerie de Monsieur Gaulon, qui édite ses lithographies, ou à la banque de Monsieur Galos, qui le conseille sur les finances. A part les portraits d'amis, les dessins, les lithographies et les miniatures géniales, Goya peint plusieurs tableaux de courses de taureaux, et les têtes sereines et sans acrimonie d'Un moine et Une nonne (coll. part. anglaise) et la célèbre Laitière du Prado. «J'apprends encore» écrit-il comme titre d'un dessin qu'il faut considérer comme un autoportrait symbolique. Il donne ses conseils aussi bien qu'il surveille l'éducation artistique de Rosarito Weiss, qu'il considère un prodige, et converse avec ses amis libéraux, comme son locataire Pio de Molina dont le portrait (coll. Reinhardt, Winterthur) est sa dernière oeuvre, demeurée inachevée. En Mars, 1828 sa santé empire. Sa belle-fille Gumersinda et son seul et très aimé petit-fils Mariano



Retrato de la Marquesa de Santa Cruz (Col. Valdés, Bilbao).

accourent à son chevet. Sa joie aggrave son état. Il s'éteint au petit matin du 16 avril, veillé par Pio de Molina et le jeune peintre Brugada, citoyens de ce pays très special, celui de l'exil en France, volontaire ou forcé. Enterré au cimetière de la Chartreuse dans le panthéon de son ami Martin Miguel Goicoechea, le corps de Goya va reposer à Bordeaux jusqu'en 1901. Reposer? C'est trop demander pour quelqu'un d'aussi inquiet. Toujours est-il qu'au moment de l'exhumation du cadavre pour l'envoyer en Espagne les detreurs se rendent compte, stupéfaits, que la tête manque au squelette de Goya. Quelqu'un l'a volée, peut-être un élève du célèbre docteur Gall, l'inventeur de la Frénologie, qui voulut l'étudier à son aise pour découvrir où niche le génie (25).

La France, dans ces années depuis la mort du peintre jusqu'à son exhumation, se fait porte-parole de ses mérites. La France qu'influença la vie et les oeuvres de l'aragonais, reçoit maintenant à son tour son influence sur la littérature (Matheron, Yriarte, Gautier, Hugo, Musset, Baudelaire...) et sur l'art (Delacroix, Daumier, Doré, Regnault, Guys, Redon...). Mais à ce sujet j'ai déjà écrit dans un autre lieu (26), et je ne veux pas me répéter.

JULIÁN GÁLLEGO

NOTAS

- (1) LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN: *Cartas de don... Dans Obras póstumas...*, publicadas de orden y a expresas del Gobierno de S. M. Volúmenes II et III. Madrid, 1867. *Les lettres faisant référence à Goya se trouvent au III*. Plusieurs furent recueillies dans le Epistolario, publié à Madrid par la CIAP.
- (2) ELÍAS TORMO Y MONZÓ: *Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica et d'autres études*. Madrid, 1902.
- (3) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI (avec José Camón Aznar, M.^a Luisa Caturra, F. J. Sánchez Cantón, José Subirá): *Cinco estudios (sur) Goya*. Saragosse. Diputación Provincial, 1949.
- (4) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Vida y obras de Goya*. Madrid, 1951.
- (5) AUGUST L. MAYR: *Francisco de Goya*. Munich, 1923; Madrid, 1925.
- (6) *Op. cit.*
- (7) Cf. *Catalogue de l'exposition du Musée de l'Orangerie de Paris L'Art français et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1958.
- (8) PIERRE GASSIER ET JULIE WILSON: *Goya*. Fribourg, 1970.
- (9) FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ: *Goya, noticias biográficas*. Saragosse, 1868. J'ai manqué la réédition traduite (probablement de 1928), des Editions «La Académica» de Saragosse, intitulée par erreur: *Goya, noticias bibliográficas*, à celle que je refière la numération des pages. Francisco Zapater, neveu de l'ami de Goya Martin Zapater, fut académicien de San Fernando de Madrid. Vid. pages 24-25.
- (10) CHARLES YRIARTE: *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. Paris, 1867.
- (11) FRANCISCO ZAPATER Y GÓMEZ: *Op. cit.*, page 25.
- (12) F. D. KLINGENDER: *Goya in the democratic tradition*. New York, 1948.
- (13) PAUL HAZARD: *La crise de la conscience européenne*. Paris. Traduction espagnole de Julián Marías.
- (14) LAFUENTE FERRARI: *Op. cit.* José Camón Aznar par contre a remarqué les racines espagnoles du génie de Goya dans plusieurs études.
- (15) EDITH H. HELMAN: *Plusieurs oeuvres et articles, comme Trasmundo de Goya*. Madrid, 1968; et *Jovellanos y Goya*. Madrid, 1970.
- (16) MORATÍN: *Op. cit.*
- (17) ZAPATER Y GÓMEZ: *Op. cit.*, page 23.
- (18) AURELIANO DE BERUETE: *Goya, pintor de retratos*. Madrid, 1916.
- (19) ZAPATER Y GÓMEZ. Cité par Beruete. *Op. cit.*
- (20) JOAQUÍN PÉREZ VILLAFRANCA: *Planteamiento ideológico inicial de la guerra de la Independencia*. Valladolid, 1960.
- (21) *Introduction à la Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en 1821...*, rééditée par la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1973.
- (22) F. D. KLINGENDER: *Op. cit.*
- (23) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Goya, refugiado*, revue *Goya*, n.º 3, Madrid, 1954.
- (24) MORATÍN: *Op. cit.*
- (25) Sur les dernières années de Goya à Bordeaux on peut consulter: *Goya (Paris, 1858)* de Laurent Matheron, qui fut à Bordeaux après la mort de Goya et obtint des données de ceux qui connurent le peintre. «*Le lettres françaises*» publièrent un article sur le crâne de Goya.
- (26) «Goya y el arte moderno», dans la revue *Goya*, n.º 100. Madrid, 1971.

Catálogo

1
BENLIURE, Mariano
(Vaciado en bronce por Capa)
Busto de Francisco de Goya.
Bronce, con pedestal de marmol. 45 x 35 x 61 cms.



1

2
GOYA, Francisco de (copia)
Alegoría de la Villa de Madrid.
Oleo sobre lienzo. 2,60 x 1,95 m.

3
ANONIMO
Pareja bailando el bolero.
Oleo sobre lienzo. 0,255 x 205 m.

4
CASTILLO, José del
La bollera de la fuente de la Puerta de San Vicente.
Oleo sobre lienzo. 2,65 x 93 m.

5
CASTILLO, José del
La naranjera de la fuente del Abanico.
Oleo sobre lienzo. 2,66 x 95 m.

6
CRUZ Y CANO, Manuel de la
La feria de Madrid en la Plaza de la Cebada.
Oleo sobre lienzo. 0,830 x 945 m.



6

7
CARNICERO (?)
Retrato de Godoy.
Oleo sobre lienzo. 1,02 x 0,77 m.

8
FLAUGIER, José
José Napoleón I.
Oleo sobre lienzo. 0,77 x 0,56 m.

9
GOYA, Francisco de (?)
El Duque de Wellington.
Dibujo. 380 x 280 mm.

10
AGUIRRE, Domingo de
Vista de Madrid.
Dibujo. 520 x 715 mm.

11
AGUIRRE, Domingo de
El Jardín de San Pablo en el Buen Retiro.
Dibujo. 535 x 725 mm.

12
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Ciego con la guitarra y el perro.
Dibujo. 286 x 216 mm.

13
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Naranjera común como va a los paseos.
Dibujo. 282 x 204 mm.

14
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Ay pay-tuya, que bender.
Dibujo. 286 x 215 mm.

15
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Yerro viejo, quien bender.
Dibujo. 295 x 225 mm.

16
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Aguador común de todas las casas, llamadas de la Burra.
Dibujo. 288 x 230 mm.

17
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Aguador con su Burra al ordinario.
Dibujo. 297 x 223 mm.

18
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Hospiciano, que sirve para acompañar en los entierros.
Dibujo. 293 x 216 mm.

19
CRUZ Y CANO, Manuel de la
Un choricero de la Estremadura.
Dibujo. 294 x 215 mm.

20
GOYA, Francisco de
Retrato del Príncipe Baltasar Carlos.
Grabado. 350 x 212 mm.

21
GOYA, Francisco de
San Francisco de Paula.
Grabado. 153 x 105 mm.

22
GOYA, Francisco de
Doña Isabel de Borbón.
Grabado. 370 x 297 mm.



63

23
GOUDON
Retrato de Goya muerto en la cama.
Litografía. 196 x 236 mm.

24
CASTILLO, José de
Retrato de Blas Lobo.
Grabado. 315 x 223 mm.

25
ESTEVE, Rafael
Isidoro Máiquez.
Grabado. 230 x 171 mm.

26
GALVAN
Retrato de Leandro Fernández de Moratín.
Grabado. 429 x 290 mm.

27
LAUGIER, Jean-Nicolas
Retrato en busto de Napoleón I.
Grabado. 272 x 192 mm.

28
LOPEZ ENGUIDANOS, Tomás
Retrato del General Urrutia.
Grabado. 396 x 268 mm.

29
CARMONA, Manuel Salvador
Don Tomás de Iriarte.
Grabado. 282 x 215 mm.

30
TELLEZ VILLAR, Marcos
Carlos IV.
Grabado. 445 x 616 mm.

31
AMETLLER, Blas
Don Antonio Ricardos.
Grabado. 132 x 98 mm.

32
ANONIMO
José Napoleón I.
Grabado. 326 x 222 mm.

33
ANONIMO
Retrato de Rafael Esteve.
Grabado. 570 x 404 mm.

34
ANONIMO
Retrato de José Napoleón.
Grabado. 288 x 210 mm.

35
MADRAZO, Federico
Retrato de Juan de Villanueva.
Litografía. 188 x 139 mm.

36
CASADO, Rufino
Don Manuel Salvador Carmona.
Litografía. 338 x 253 mm.

37
VAZQUEZ, José
Retrato de Don Francisco Bayeu.
Grabado. 441 x 322 mm.

38
CARMONA, Manuel Salvador
Don Juan de Iriarte.
Litografía. 255 x 176 mm.

39
RODRIGUEZ, Juan
Prueba aerostática.
Grabado. 282 x 187 mm.

40
ANONIMO
Ascensión en globo de Don Vicente Lunardi.
Grabado. 284 x 191 mm.

41
VAZQUEZ, José
Figura de mujer de espaldas.
Grabado. 200 x 123 mm.

42
VAZQUEZ, José
Figura de ciego y lazarillo.
Grabado. 232 x 166 mm.

43
VAZQUEZ, José
Figura de aguador.
Grabado. 232 x 166 mm.

44
VAZQUEZ, José
Figura de hombre.
Grabado. 232 x 166 mm.

45
VAZQUEZ, José o Antonio (?)
Figura de mujer.
Grabado. 233 x 167 mm.



21



24



50



66

46
MARTI, Francisco de Paula
Figura de hombre.
Grabado. 233 x 166 mm.

47
RODRIGUEZ, José o Antonio (?)
Figura de mujer de frente.
Grabado. 182 x 118 mm.

48
ALBUERNE
Figura de mujer.
Grabado. 232 x 167 mm.

49
ALBUERNE
Figura de sereno.
Grabado. 233 x 167 mm.

50
ANONIMO
Majas y Majos de Madrid.
Grabado. 179 x 114 mm.

51
APARICIO
El Hambre en Madrid.
Grabado. 515 x 645 mm.

52
ANONIMO
Prisión de Godoy.
Grabado. 191 x 266 mm.

53
LANGLUME
El libertador de España.
Litografía. 250 x 322 mm.

54
PINELLI
Sublevación en Madrid.
Grabado. 166 x 249 mm.

55
ANONIMO
Abdicación del Reino a Napoleón.
Grabado. 197 x 264 mm.

56
MOTTE, C.
El sitio de Madrid.
Litografía. 356 x 447 mm.

57
BOIX, Esteban
Palacio del Duque de Liria.
Grabado. 114 x 179 mm.

58
BOIX, Esteban
Puerta de Alcalá.
Grabado. 114 x 179 mm.

59
BOIX, Esteban
Fuente de Cibeles y Puerta de Alcalá.
Grabado. 180 x 113 mm.

60
BOIX, Esteban
Vista de la Fuente de Neptuno del Prado de Madrid.
Grabado. 114 x 179 mm.

61
BROMLEY, John
La entrada triunfal del Duque de Wellington en Madrid.
Grabado. 550 x 685 mm.

62
CARMONA, Manuel Salvador
Teatro del Príncipe, durante un baile de máscaras.
Grabados. 350 x 490 mm.

63
XIMENO, J. F.
Portada representando un baile.
Grabado. 168 x 241 mm.

64
CARNICERO, Antonio
Vista de la Plaza y Corrida de toros en Madrid.
Grabado. 361 x 516 mm.

65
LOPEZ, Juan
Plano de Madrid de 1834.
Plano. 535 x 690 mm.

66
ANONIMO
El Cuarto Manejo del Elefante Sabio.
Cartel. 479 x 365 mm.

67
MUÑOZ, Bartolomé
Bando del 2 de Mayo de 1808.
Mando. 413 x 287 mm.

La «Alegoría de la Villa de Madrid», de Goya

Quien quiera hablar de esta pintura ha de recurrir a su primer monografista, no otro que el saladísimo Felipe Pérez y González (1846-1910), donoso autor de *La Gran Vía*, pero cuidadoso rebuscador de erudición histórica (1). Sus datos se han repetido cuantas veces —y no han sido pocas— el tal cuadro ha figurado en exposiciones (2). Y como no es cuestión de remitir a libro tan agotado ni a la difícil colección de catálogos de las exposiciones aludidas, y recordando la exacta sentencia de que todo está dicho, pero no hay más remedio que repetirlo para que todos se enteren, procuraremos trazar una nueva síntesis monográfica del cuadro más sensacional de la colección de nuestro Ayuntamiento hoy en el Museo Municipal.

* * *

Es pintura grande (2,60 x 1,95), sobre lienzo, clara, rica y encendida de color, dentro de la mejor gama posible en el gran artista y tan dentro de su personalidad que hasta el menos avezado a reconocer obras de Goya percibiría el nombre del autor, haciendo innecesaria la firma, que, por supuesto, no tiene. Su tema aparente, el de una bella matrona, en pie, que descansa su desnudo brazo derecho sobre un escudo de la villa de Madrid, mientras que con la mano izquierda señala una cartela ovalada y enmarcada que sostienen dos mancebos alados, que no podemos decidirnos a considerar ángeles, sino genios. Otras dos figuras mitológicas, una de ellas la de la Fama, tocando una trompeta, y la de un portador de corona de laurel revolotean alrededor del óvalo, con lo que se muestra ser éste el elemento protagonista. Desconectado de todo ello, un perro, de simbolismo o cometido desconocidos, descansa al pie de la matrona.

Que la pintura sea hermosísima, sensación a la que nos conduce principalmente la figura de la matrona corporeizando a la Villa, no significa que resulte igualmente afortunada como alegoría. Es curioso poder comprobar que Goya, hombre de desatada imaginación, se conducía con muy pequeños vuelos cuando de imaginar figuras alegóricas se trataba. No es preciso recurrir como ejemplo al cuadro que nos ocupa. Ya por 1797, al pintar un cuadro sin duda de encargo, *España, el Tiempo y la Historia* (3) no había obtenido sino un mediocre resultado, y la figura simbolizando a España era el recurso principal, como lo es en este caso, y con una modelo guapetona, como la que ahora nos importa. No, por cierto: Goya no se hallaba a su gusto con estos encargos de alegorías. Y aún se sentiría, más exactamente, a disgusto cuando recibió el enojosísimo de que se trata. Con lo que suspendemos el análisis y pasamos a la historia.

* * *

El 20 de julio de 1808 hizo su primera entrada en Madrid el rey intruso José Bonaparte, entrada que bien puede calificarse —gracias a felices hechos de las armas españolas— de provisional. Más efectiva fue su segunda entrada, la del 22 de enero de 1809, y que el ritmo de los sucesos bélicos pudo hacer creer a muchos fuera la definitiva. Así lo bosquejaban acontecimientos como la reorganización del Ayuntamiento madrileño por el intruso el 28 de agosto del mismo año, y el nombramiento de dieciséis nuevos regidores el día 30. Entre los nuevos concejales figuraba don Tadeo Bravo del Rivero, ilustre caballero limeño, abogado y teniente coronel del Ejército, residente en Madrid, ya regidor en 1808, y caracterizado por su fidelidad a la Casa de Borbón, habiendo engalanado su casa de la plaza de las Descalzas en las solemnidades de la proclamación de Fernando VII. Había sido retratado por Goya, en 1806, en un magnífico retrato, hoy en la colección Harrison Williams, de Nueva York. Pues bien, a poco de tomar posesión el nuevo Ayuntamiento, acuerda, en su sesión de 23 de diciembre de 1809 «*que desde luego se formase por el mejor artífice que se encontrase un retrato del medio cuerpo de nuestro actual soberano y se colocase en la Sala Capitular, como han estado siempre los anteriores Sres. Reyes, y a este objeto se dió comisión al Sr. Tadeo Bravo del Ribero, inteligente en el noble arte de la pintura, para que lo haga disponer por el profesor que fuere de su agrado...*» Ya se comprendía quién iba a ser este profesor, Goya y nadie más que Goya, que maldeciría interior y exteriormente del encargo, pero que difícilmente podía eludirlo. Por lo menos, reduciría al mínimo, a un medallón, la efigie del intruso. Por lo menos se dio prisa en cumplir. Don Tadeo manifestaba al secretario del Ayuntamiento, el 27 de febrero de 1810, que el cuadro estaba concluso, aunque por ausencia del rey el pintor había tenido que inspirarse en una estampa que lo representaba de medio perfil. Por lo demás, convenía librar cuanto antes el costo de 15.000 reales a Goya, cuya situación económica no parecía nada boyante.

En fin, ya sabemos la fecha exacta de nuestro cuadro. Encargado poco después de 23 de diciembre de 1809 y terminado el 27 de febrero de 1810. Pero no duró en su traza original sino poco más de dos años; por el 10 de agosto de 1812, luego de la batalla de Salamanca, los franceses volvieron a evacuar Madrid. ¿Qué hacer con el medallón josefino del soberbio cuadro? Sencillamente, borrar el retrato y pintar encima la palabra CONSTITUCION, aludiendo a la primera que ha tenido España, la creada en Cádiz el 18 de marzo del mismo año. Por desgracia, las tropas francesas vuelven a invadir la capital



Alegoría del Dos de Mayo (Museo Municipal, Madrid).

el 29 de octubre, y las autoridades se van cuidando de que todos los emblemas, retratos, etc., se refieran a José Bonaparte. Y ha de hacerse todo con la mayor rapidez. El 30 de diciembre, el Ayuntamiento acuerda oficiar a Goya para que vuelva el medallón a su primitivo estado, y tres días más tarde, el 2 de enero de 1813, el gran pintor comunica que «*el cuadro de la alegoría está ya como en su primitivo tiempo, con el retrato de S. M., el mismo que yo pinté cuando salió de mis manos*». La verdad es que Goya no ha practicado ningún trabajo, sino que lo ha encargado a un discípulo y paisano, Felipe Abas Aranda, para el que recomendó la entrega de ochenta reales de vellón. Y Goya habla de «*descubrir el retrato*», luego no se había borrado, sino que se cubrió con una mano de pintura y las letras de la palabra sabida. Poca cosa se puede decir del artífice del cambio: Felipe Abas Aranda, nacido en Calaceite (Teruel), el 30 de abril de 1777, autor de cuadros religiosos de escaso numen —dos de ellos en el Museo de Zaragoza—, estaba muy unido a Goya y fue perito tasador de los bienes de éste, en 1812, a la muerte de Josefa Bayeu. Falleció en Madrid en 1813, poco después de la fugaz intervención relatada.

Pero el destino se empeñaba en seguir jugando con el cuadro de Goya. De nuevo se marchan los franceses y vuelven los patriotas. Otro acuerdo municipal, esta vez, el 23 de junio de 1813, manda que desaparezca el retrato de José I y que se ponga de nuevo al medallón de la alegoría la palabra CONSTITUCION, lo que hizo el mediano pintor Dionisio Gómez, cobrando por ello la pequeña suma de sesenta reales. Poco dinero es verdad, pero casi demasiado para lo que iba a durar el trabajo que en tal se estimaba. Vuelto a España Fernando VII y luego de cuidarse de establecer el régimen absoluto, la peligrosa palabra debía desaparecer a toda prisa. Desde luego, antes del 13 de mayo, fecha de la entrada en Madrid. El óvalo del cuadro, ya acostumbrado a cambiar de casaca, se vio recubierto por un retrato de Fernando, que se ignora a qué pintor se debiera, muy verosíblemente al propio Goya. En cualquier caso, debía tratarse de una pintura hecha con toda la prisa del mundo. Pero los regidores no se dieron cuenta del escaso parecido de ella con el monarca hasta junio de 1823, fecha en que se encarga el pintor de cámara don Vicente López que mejor el retrato. Don Vicente se llevó el cuadro a su estudio y allí lo tuvo nada menos que hasta octubre de 1826, siendo extrañísima cosa que el Ayuntamiento no protestara de tan largo encarcelamiento de la tan beligerante pintura. Devolvióla finalmente el pintor palatino y cobró por su intervención 2.000 reales. Poco a poco, se encarecía el precio inicial de los 15.000 cobros por Goya. De que el nuevo retrato fuera fidelísimo, no podemos tener

duda. Vicente López estaba prácticamente especializado en retratar a Fernando.

En versión fue duradera, pero de ningún modo eterna. Llegó hasta la regencia de Espartero, o, por mejor decir, hasta el 21 de mayo de 1841, en que, a propuesta del síndico don Juan José Aróstegui, se acuerda eliminar del cuadro el retrato de Fernando y volver a mencionar la Constitución. Se llevó a cabo la primera parte de la propuesta, pero no ha segunda, preferiéndose, con excelente criterio, el rótulo mucho más neutral y aceptable por todos de DOS DE MAYO, que es el que ha subsistido. De no haber sido así, bien podemos imaginar la multitud de cambios que hubieran continuado afligiendo por más de un siglo al sufridísimo óvalo, tantos que el lienzo no hubiera podido resistirlos. Ya es suficiente que a una pintura de 1810 se le hayan hecho, en el transcurso de treinta y un años, seis repintes. Sin embargo, nada es visible al espectador, el que, sin la anterior historia, contemplando el cuadro, se avendría a creer, de buen grado, que todo él fue pintado al mismo tiempo. Y, en efecto, lo sustantivo del mismo sólo data de 1810. El desventurado óvalo guarda bien el secreto de sus metamorfosis.

Cuenta Felipe Pérez y González en su libro que el alcalde de Madrid de 1872, el marqués de Sandoval, tuvo curiosidad por saber si en el fondo del dichoso óvalo podría encontrarse algún rastro del primitivo retrato de José Bonaparte pintado por Goya. Hizo las calicatas don Vicente Palmorali, en presencia de don Cristóbal Ferriz, y resultó, desgraciadamente, que estaba borrado. Se comprende, porque, de no haber sido así, de superponerse las sucesivas siete pinturas, el óvalo estaría hoy hinchadísimo. Y, no obstante, dado que la radiografía proporciona actualmente fundamentales servicios en estos menesteres, quizá no fuera impropio emplearla en este caso para tratar de ver qué hay en ese medallón tan insistentemente pintado y repintado. No sería la mayor injuria inferida al más bello cuadro del Ayuntamiento de Madrid.

J. A. G. N.

NOTAS

(1) FELIPE PÉREZ Y GONZÁLEZ: *Un cuadro... de Historia*. Madrid, 1910.

(2) Figuró en la exposición de pinturas de Goya organizada por el Ministerio de Instrucción Pública en 1900; en la del Centenario del 2 de Mayo, Madrid, 1908; en la del Festival Internacional de Granada, 1955; en la del Festival de Burdeos (De Tiépolo a Goya), 1956; en la Exposición Francisco de Goya, organizada por el Ayuntamiento de Madrid y la Dirección General de Bellas Artes, con motivo del IV Centenario de la Capitalidad, Madrid, 1961. En las fichas de los catálogos de estas exposiciones, otras referencias bibliográficas.

(3) En la colección Silbermann, de Nueva York. Vid. mi libro *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, lámina 256.