

LA LITOGRAFIA EN BURDEOS EN LA EPOCA DE GOYA



Palacio de La Lonja. Zaragoza, del 10 al 30 de enero de 1983

Bibliothèque Municipale. Burdeos, mayo de 1983

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA. DELEGACION DE EXTENSION CULTURAL

Ayuntamiento de Madrid

LA LITOGRAFIA EN BURDEOS
EN LA EPOCA DE GOYA

LA LITHOGRAPHIE A BORDEAUX
AU TEMPS DE GOYA

EXPOSICION ORGANIZADA POR LA ASOCIACION
"LOS AMIGOS DE LA CASA DE GOYA"
Y EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

BAJO EL PATRONATO DEL CENTRO CULTURAL ESPAÑOL DE BURDEOS
"LA CASA DE GOYA"

CON LA PARTICIPACION DE LA DIRECCION REGIONAL
DE ASUNTOS CULTURALES DE AQUITANIA

EXPOSITION ORGANISEE PAR L'ASSOCIATION
"LES AMIS DE LA CASA DE GOYA"
ET EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

SOUS LE PATRONAGE DU CENTRE CULTUREL ESPAGNOL DE BORDEAUX
"LA CASA DE GOYA"

AVEC LE CONCOURS DE LA DIRECTION REGIONALE
DES AFFAIRES CULTURELLES D'AQUITAINE

ZARAGOZA, ENERO, 1983 — BORDEAUX, MAI, 1983

Hace algo más de un año Zaragoza presidía la inauguración de la "CASA DE GOYA", en la ciudad de Burdeos con una muestra de pintura aragonesa desde la época de nuestro genial aragonés hasta los pintores actuales.

Hoy es nuestra ciudad quien acoge a los artistas bordeleses con una exposición sobre la "LITOGRAFIA EN BURDEOS EN LA EPOCA DE GOYA", mostrando el ambiente artístico tal y como Goya lo conoció en su exilio.

Esta exposición, inédita no sólo en Zaragoza sino en Europa, se inaugura en nuestra ciudad en el palacio de la Lonja, y posteriormente se exhibirá en Burdeos.

Por todo ello y como alcalde de esta capital, nuestro agradecimiento a la ciudad hermana y a los amigos de la "CASA DE GOYA".

RAMON SAINZ DE VARANDA
Alcalde de Zaragoza

Comme on le sait, la ville de Bordeaux s'est développée par conquêtes successives sur des espaces marécageux en prenant point d'appui sur les quelques luminances qui se trouvent sur son territoire.

L'admirable urbanisme du XVIIIème siècle s'est fondé sur les ruines de la cité romaine comme de la cité médiévale et a débordé largement du cadre de ces cités.

A l'aube du XIXème siècle, l'urbanisation de la cité s'est poursuivie dans un style néoclassique. L'exposition, "LA LITHOGRAPHIE A BORDEAUX AU TEMPS DE GOYA", illustre une page de l'histoire de cette mutation artistique et technique.

Goya, qui avait choisi Bordeaux pour son dernier refuge tirera profit de la lithographie bordelaise qui était en avance sur son temps pour réaliser ses ultimes chefs-d'oeuvre.

Goya, qui a littéralement ouvert le cycle de la peinture moderne, est à l'évidence un lien essentiel pour unir les cultures de ces deux grandes soeurs latines que sont l'ESPAGNE et la FRANCE par le truchement de l'AQUITAINE et de BORDEAUX, sa capitale.

J. CHABAN-DELMAS
Maire de Bordeaux

"LOS AMIGOS DE LA CASA DE GOYA", asociación cuyo propósito es promover los intercambios culturales entre Aquitania y España y apoyar la acción del Centro Cultural Español de Burdeos "La Casa de Goya", presenta la exposición "LA LITOGRAFIA EN BURDEOS EN LA EPOCA DE GOYA".

El trabajo de investigación realizado para esta exposición estudia la introducción en Burdeos, al principio del siglo XIX, de esta nueva técnica de reproducción de dibujo que representa la litografía, cuya práctica fue rápidamente adoptada por los arquitectos y artistas bordeleses. Se propone enseñar también qué sitio ocupó la litografía en la actividad artística bordelesa de 1820 a 1830, y cómo un artista como Goya, exiliado en Burdeos en 1824, tan vinculado con este medio artístico, pudo, después del encuentro con el talentoso litógrafo bordelés Cyprien Gaulon, realizar la obra genial "Los toros de Burdeos".

La Asociación "Los Amigos de la Casa de Goya", al presentar esta exposición en Zaragoza, la capital de Aragón, patria de Goya, agradece al Ayuntamiento de Zaragoza y a su Excmo. señor Alcalde, don Ramón SAINZ DE VARANDA, el interés que manifiesta de nuevo por las actividades culturales patrocinadas por "La Casa de Goya".

Quisiéramos expresar nuestro más sincero agradecimiento a:

La señora CLAVERIE, de la Dirección Regional de los Asuntos Culturales.

La Municipalidad de Burdeos.

El Excmo. señor don Jacques CHABAN-DELMAS, Alcalde de Burdeos, que nos hizo el favor de escribir una introducción al catálogo de la exposición.

El Excmo. señor Cónsul General de España en Burdeos, don Santiago de CHURRUCA y PLAZA, Conde de Campo Rey, Presidente de honor de nuestra Asociación.

Un agradecimiento muy particular a los señores WETTERWALD que nos hicieron el favor de abrir sus preciosos archivos, permitiéndonos, en gran parte, la realización de esta exposición.

Agradecemos a:

La señorita Gilberte MARTIN MERY, Directora del Museo de Bellas Artes y de la Galería de Bellas Artes de Burdeos.

A los señores:

J. P. AVISSEAU, Conservador de los Archivos Municipales de Burdeos.

BOTINEAU, Conservador de la Biblioteca Municipal de Burdeos.

J. C. LASSERRE, Secretario Regional de la Comisión de Inventario de Aquitania.

VALETTE, Conservador de los Archivos Departamentales de la Gironde.

A los coleccionistas privados, los señores IMBERTI y VENOT.

Y a los que quisieron guardar el anonimato, por haber prestado las obras reunidas en esta exposición y ayudado a su realización.

"LES AMIS DE LA CASA DE GOYA", association dont le but est de promouvoir des échanges culturels entre l'Aquitaine et l'Espagne et de soutenir l'action du Centre Culturel Espagnol de Bordeaux "LA CASA DE GOYA", présente l'exposition "LA LITHOGRAPHIE A BORDEAUX AU TEMPS DE GOYA".

Le travail de recherche réalisé pour cette exposition étudie l'introduction à Bordeaux au début du 19e siècle de cette technique nouvelle de reproduction du dessin qu'est la lithographie, et comment architectes et artistes bordelais en adoptèrent rapidement la pratique; quelle fut la place de la lithographie dans l'activité artistique à Bordeaux de 1820 à 1830, et comment un artiste tel que Goya, exilé à Bordeaux en 1824, se trouva si proche de ce milieu artistique, que de la rencontre de l'auteur des "Caprices", et d'un lithographe bordelais de talent, Cyprien Gaulon, devait naître l'oeuvre de génie que sont "Les Taureaux de Bordeaux".

L'association "Les Amis de la Casa de Goya" en présentant cette exposition à Saragosse, la capitale de l'Aragon, patrie de Goya, remercie la Municipalité de Saragosse et son Maire, Don RAMON SAINZ DE VARANDA, de l'intérêt qu'ils portent ainsi une fois de plus aux activités culturelles patronnées par la "Casa de Goya".

Qu'ils nous soit permis d'exprimer notre très vive gratitude à:

Madame CLAVERIE, Chargé de mission auprès du Directeur Régional des Affaires Culturelles.

La Municipalité de Bordeaux.

Monsieur Jacques CHABAN-DELMAS, Maire de Bordeaux, lequel a bien voulu accepter d'écrire une introduction au catalogue de l'Exposition.

Monsieur le Consul Général d'Espagne à Bordeaux, Don SANTIAGO DE CHURRUCA Y PLAZA, Président d'honneur de notre association.

Nous remercions tout particulièrement Messieurs WETTERWALD qui ont bien voulu nous ouvrir leurs précieuses archives permettant ainsi en grande partie la réalisation de cette exposition.

Nous remercions:

Melle Gilberte MARTIN-MERY, Conservateur du Musée des Beaux-Arts et de la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux.

Monsieur J. P. AVISSEAU, Conservateur des Archives Municipales de Bordeaux.

Monsieur BOTINEAU, Conservateur de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux.

Monsieur J. C. LASSERRE, Secrétaire Régional de la Commission d'Inventaire d'Aquitaine.

Monsieur VALETTE, Conservateur des Archives Départementales de la Gironde.

Les collectionneurs privés, Monsieur IMBERTI et Monsieur VENOT.

Ainsi que ceux qui ont désiré garder l'anonymat, d'avoir prêté les oeuvres réunies dans cette exposition et apporté une aide précieuse à sa réalisation.

LA LITOGRAFIA: TECNICA Y PRIMERAS APLICACIONES

Jean-Pierre BERIAC

La litografía tiene como principio de base un fenómeno físico elemental, dotado a menudo por cada uno de nosotros: la repulsión del agua por la grasa. Diariamente, y muchas veces en pequeños accidentes domésticos o preparando el aliño de una ensalada, notamos que una superficie grasienta rociada de agua se cubre de gotitas. En este fenómeno todo parece pertenecer al azar, pero en reposo producirá dibujos de extremada precisión.

El inventor de la litografía fue Aloysius Senefelder. Nació en Praga en 1772. Hijo de un actor de teatro, le pareció tener, durante un tiempo, vocación para el oficio de las tablas y buscó imprimir él mismo las obras de teatro de las cuales era el autor. Y durante esta búsqueda, ayudado por el azar, descubrió en 1796, en Solnhofen en Baviera, el proceso de la impresión en relieve sobre piedras calizas. Con un amigo músico, Gleissner, imprimió de esta forma algunas partituras musicales, siguiendo así con su búsqueda.

Hacia 1798-99 tuvo la idea de dibujar sobre una piedra lisa con un trozo de jabón. Roció todo con una solución ligeramente engomada y pasó una esponja impregnada de una "tinta" negra aceitosa. Todos los espacios cubiertos de jabón se pusieron negros mientras que el resto de la piedra rechazaba la "tinta". Aplicó una hoja de papel sobre la piedra, la prensó fuertemente y obtuvo un primer ensayo. Volvió a repetir la operación y constató que se podían hacer tantos ensayos como se quisiera. La litografía había nacido¹.

Satisfecho con este éxito, Senefelder obtuvo en 1800 el privilegio exclusivo del rey de Baviera para la explotación de su descubrimiento y montó, con el editor de música André, un taller en Offenbach y enseguida en Londres, París y Viena. Pero sus tentativas en el extranjero fracasaron, y fue solamente al final, a partir de su nueva instalación en Munich en 1806, cuando se produjo la difusión de la litografía en el resto de Europa. Numerosos extranjeros, sobre todo franceses, vinieron a visitarlo y a iniciarse en esta nueva técnica de reproducción, entre ellos el general barón Lejeune, a partir de 1806, y el barón Lomet, militar también, hacia 1808², etc. Pero hubo que esperar a 1815-16 para ver al conde de La Steryrie y Engelmann abrir los dos primeros talleres, que funcionaron de manera duradera en Francia. Esto no excluye que algunas prensas funcionasen ya en Francia entre 1802 y 1815.

Una litografía conservada en los Archivos Departamentales de la Gironde lleva la fecha de 1803 y representa el barrio de caballería de Libourne, pequeña ciudad situada a unos treinta kilómetros al norte de Burdeos. En esta vista, sólo el edificio de los oficiales y el ala izquierda aparecen; sin embargo, únicamente el edificio del picadero, formando el tercer lado del patio, fue construido hacia 1809. La fecha de 1803 es pues coherente con la cronología de las construcciones. El nombre del autor, Bohé (o Boué), no nos da ninguna pista. Además, esta obra viene del

fondo Bigot, coleccionista de Libourne que "olvidó" anotar las circunstancias de sus adquisiciones³. El único punto positivo que representa esta vista de los cuarteles con una ejecución bastante mediocre es que tres o cuatro años después del descubrimiento de Senefelder, un dibujante iniciado en esta nueva técnica pasaba por bordelés; se trataba quizá de un oficial del cuerpo.

El verdadero introductor de la litografía en Burdeos fue Eugène Cebillet. En su "Album de edificios y museos notables de Burdeos..."⁴ se designa arquitecto, a lo que añade "introductor la litografía en Burdeos en 1817". Este hecho es confirmado gracias a la litografía de Gustave de Galard *El ciego*, que lleva la mención "Litografiado por Cabillet. Burdeos, 1817". Ignoramos casi todo de este personaje pero sabemos que trabaja para el equipo de "Puentes y Caminos", que trabaja en la construcción del puente de Burdeos. Cuando trae la primera prensa a Burdeos es para producir en ejemplares múltiples dibujos destinados a los ingenieros y conductores de esta gran obra. La introducción de la litografía en Burdeos es por consiguiente producto de imperativos técnicos.

En 1818, un humilde profesor de caligrafía, Cyprien Gaulon, abre un taller de litografía, sin duda bajo los consejos de Cabillet a quien conocía en esta época, como lo prueba la representación de la máquina del primer barco de vapor bordelés, *La Garonne*, que data de 1818 y lleva las firmas de Gaulon y Cabillet. La empresa tuvo enseguida importancia, y existe todavía hoy con el nombre de los descendientes de la hija de Gaulon, Wetterwald, familia a la cual debemos buena parte de las obras presentadas hoy aquí. En 1821, Lége abre un segundo taller, en la ciudad, cuya importancia fue también indiscutible⁵. En 1824, un notario de Langon, Me Lafargue, señala en su crónica las dos primeras litografías de esta pequeña ciudad debidas a un tal Vital Fages⁶.

La litografía fue inventada pues en Alemania, pero es en Francia donde conoció su campo de aplicación más importante, y de quince a veinte años después del descubrimiento del proceso por un personaje modesto, esta nueva técnica se introdujo en el país e incluso en las pequeñas ciudades. En los años 1830, el número de talleres crece considerablemente y ya no es posible enumerar las obras producidas. Una de las razones de este éxito está en la facilidad de dibujar una litografía, pero también en el bajo precio de coste de este nuevo producto.

Pero antes de ir más lejos, y con el riesgo de ser un poco aburrido, tenemos que dar algunas indicaciones sobre la técnica de la litografía.

La litografía: arte de dibujar sobre la piedra. La piedra utilizada es caliza de grano muy fino y regular, que viene de Solnhofen en Alemania, Bellay cerca de Lyon, de Chateauroux o de Châtellerault. Se servía en placas rectangulares de seis a diez centímetros de espesor. Su color va del amarillo blanquecino al amarillo, del gris moreno al gris azulado. Las piedras azules son las más duras y las más buscadas para los trabajos delicados.

Antes de recibir un dibujo o cuando la tirada está terminada, la piedra debe ser preparada y pulida. El pulimento se hace con abrasivos. La piedra en posición llana se moja y se espolvorea de arena. Se pule con otra piedra, lado contra lado, empujando ésta en ocho, en círculo y en vaivén. En el transcurso de la operación se utilizan abrasivos cada vez más finos. Se aclara la piedra varias veces y se vigila la regularidad de su superficie. El último pulimento se efectúa con piedra pómez, con cera añadiéndole una solución de alumbre. Después del secado, la piedra está preparada para recibir un dibujo con plumilla. Si se desea obtener grano, se obtiene con un nuevo paso de un abrasivo muy fino.

Las herramientas del dibujante litógrafo son muy parecidas o idénticas a las del dibujante sobre papel: lápiz, pincel, plumilla, compás o las del grabador: punta seca y rascador. Pero el lápiz es de una composición particular, puesto que se trata de una mezcla de jabón, de sebo, de cera,

de goma laca y de negro de humo. La tinta utilizada con la plumilla o para pintar se compone de negro de humo, de cera y de sebo mezclados juntos, y de azul de índigo pulverizado. La fórmula de la tinta y la del lápiz apenas han cambiado desde principios del siglo XIX.

Parece que la primera técnica de dibujo empleada para la litografía haya consistido en realizar la figura directamente a lápiz, sobre un papel, al que luego se le daba la vuelta y se le presionaba sobre la piedra para efectuar el reporte. Es cierto que en esta clase de cambios, una buena parte de los matices, y por consiguiente de las intenciones del autor, desaparecían. Goya realizó de esta forma sus primeros ensayos de litografía en Madrid en 1819.

El segundo tipo de reporte se hace por intermedio de un papel cuyo grafismo es tomado con la moleta, técnica utilizada por los canteros para el dibujo de los frisos, entre otras cosas. Sólo hace falta entonces aplicar la hoja, el motivo al revés sobre la piedra y cubrirla de rojo con material neutro. El punteado es de esta manera reportado sobre la piedra. Sólo le queda entonces al litógrafo fijar con el lápiz el boceto, muy ligero, que tiene delante de él. Esta técnica sirvió sin duda para un gran número de trabajos delicados.

El ejemplo de hoja de reporte que producimos aquí es debido a Gaulon, excelente calígrafo, que de manera manifiesta le gustaba producir este género de dibujos con bastante elegancia. Ignoramos la razón por la cual este bailarín se quedó en su primera fase (la hoja no lleva ningún rastro del rojizo).

El dibujo directo sobre la piedra fue rápidamente la técnica más empleada. Esto no implica una ausencia de trabajo preparatorio, como en la mayor parte de las obras plásticas. Daremos solamente un ejemplo célebre que concierne a esta exposición y citaremos los bocetos preparatorios para la *Tauromaquia* de Goya, que fueron publicados con los treinta y tres aguafuertes de la edición, y quince ensayos por M. E. Lafuente Ferrari en 1963⁷. Los documentos presentados aquí, con menos prestigio, son los del joven Gavarni, Hippolyte Guillaume, Sulpice Chevalier por su verdadero nombre. Están sacados de los fondos Billaudel⁸, que recopila los documentos personales de los dos ingenieros de "Puentes y Caminos" que construyeron a principios del siglo XIX los puentes de Burdeos y de Libourne, y el almacén Lainé. En este fondo, toda una serie de dibujos representan las fases de la construcción del puente. Ignoramos con qué propósito fueron realizados, pero ofrecen hoy día un gran interés didáctico. En dos casos, poseemos el dibujo original y la litografía sacada de éste.

El primer ejemplo representa un proyecto de instalación de una gran presa sobre el Garonne, con un molino hidráulico sobre cada orilla. El dibujante ha trazado con lápiz sobre el boceto preparatorio, las modificaciones que hay que realizar para adaptarlo al formato de la piedra, una simple modificación del encuadre y el esquema muy somero del pequeño barco de vapor que se ve en la litografía, destinada a animar la gran superficie líquida demasiado vacía sin él.

El segundo muestra el dispositivo que sirve para hundir los postes que sirven de cimientos al puente de Libourne; el motivo central fue puesto al cuadrado para permitir al dibujante reproducirlo sobre la piedra. El cuadriculado correspondiente era trazado sobre la piedra con sanguina. La puesta en cuadriculado no es específica de la litografía, pero constituye un procedimiento elemental de reporte de dibujo acompañado a veces por una modificación del formato.

Con el dibujo directo sobre la piedra, una vez que la dificultad manual e intelectual de dibujar al revés está salvada, el artista ve "subir" su obra con todos sus matices. Hay aquí un carácter inmediato muy seductor con respecto a las otras técnicas de la lámina. El grabador con buril o con punta seca ve primero en su placa la brillantez intensa del surco abierto en el metal por la herramienta. El acuafortista tiene por su parte a la vista un dibujo en negativo donde los matices

aparecen por los pasos sucesivos al ácido. De ahí la necesidad para estos artistas de sacar ensayos intermedios que les dan el estado real de la obra en curso. Por ello la corrección consiste en suprimir una parte del dibujo y lleva consigo un trabajo importante de rascado, pulido y puesta a nivel de la superficie de la placa por martilleo del revés. En la litografía la corrección es fácil. Para borrar una parte del dibujo se emplea el rascador o la piedra pómez, las partes demasiado oscuras pueden ser aclaradas con papel de lija. Si el retoque es poco importante, esta tarea se efectúa rápidamente.

La placa de ensayo de la litografía de las fases de construcción del puente de Burdeos lleva con tinta roja las indicaciones de correcciones que Cabillet tenía que hacer antes de la edición. Algunas de estas indicaciones demuestran el cuidado con que fue examinada⁹.

Los retoques más importantes necesitan una nueva preparación de la zona afectada, pero en el ejemplo presentado aquí unos simples trazos con plumilla bastaron. En el aguafuerte hubiera habido que barnizar de nuevo la placa, pasar otra vez el ácido, volverla a limpiar antes de poder sacar una nueva prueba de comparación; o sea, todo un conjunto de operaciones a veces fastidiosas.

Última ventaja de la litografía sobre las otras técnicas de la lámina; si el grabado con buril necesita un verdadero aprendizaje, para ser litógrafo sólo hace falta saber dibujar; de ahí el éxito de esta técnica entre algunos artistas que sin esto no hubieran nunca producido láminas.

La litografía oculta, sin embargo, su carácter específico, que fue descubierto bastante tarde por artistas como Odilon Redon¹⁰. La mayoría de los creadores de este principio de siglo XIX se conforman con dibujar sobre la piedra sin buscar en aprovechar todos los recursos del soporte, de las tintas. No inventan nada. Esta constatación se aplica a los artistas bordeleses como Lacour o Galard, pero también a futuras glorias, como Delacroix, que sólo se atreve a servirse del rascador de manera bastante tímida. En este clima el anciano Goya aborda la litografía; el utilizador genial del acuatinta aporta todo su saber de grabador y lo lleva inmediatamente a la litografía, juega con toda la gama de matices, del negro aterciopelado al grisáceo más transparente; la luz llega por manchas violentas, agitadas. Golpes producidos por la punta o "el campo" del rascador logran la luz. Pero en 1825 Goya es muy viejo, y los *Toros de Burdeos* no alcanzan la intensidad expresiva de las láminas de su *Tauromaquia*, de los *Caprichos* o de los *Desastres de la guerra*. Su edad no es quizá la única causa; hay en el manejo del lápiz un inicio de flojedad difícil de vencer y que pesa en la mayoría de las litografías.

Una vez terminado el dibujo, se pone la piedra sobre el carro móvil de la prensa donde recibe un último tratamiento antes de la tirada de las pruebas. Consiste en un entintado con tinta líquida que después del secado se le salpica de betún cuyas partículas se adhieren a la tinta mientras que se quita el exceso con talco. Se calienta entonces el conjunto y luego una solución de ácido nítrico penetra en la piedra profundamente. El entintado se hace con rodillo. Este entintado manual permite, con ayuda de las modificaciones de la presión ejercida, trabajar los matices de la obra. Se pone la hoja sobre la piedra entintada, el papel está ligeramente humedecido para que coja mejor el color. Sobre este papel se dispone una o dos hojas de maculatura y el bastidor móvil guarnecido de piel de ternero. El carro está colocado de tal manera para que un extremo de la piedra se encuentre debajo del rastrillo. El rastrillo está formado por una barra con doble bisel guarnecido de cuero. Cada prensa dispone de un juego de rastrillos apropiados a los formatos de las piedras. La presión del rastrillo está regulada por un tornillo. Esta presión se ejerce bajando una palanca. Una manivela mueve el carro que arrastra la piedra debajo del rastrillo.

Después de haber levantado el bastidor y luego las maculaturas, la prueba debe ser levantada con precaución y luego ponerla a secar. Las primeras pruebas, siempre pobres de tinta, deben ser eliminadas¹¹.

Cuando el conjunto de las pruebas de la tirada anunciada está terminado, la piedra queda borrada y puede servir de nuevo para recibir otros dibujos hasta que, demasiado fina para soportar la presión de la tirada, se abandona. A principios del siglo XIX, estas tiradas tenían que ser declaradas en la Prefectura de departamento con el depósito de una prueba que era enviada a la Biblioteca Nacional (depósito legal), pero un gran número de litógrafos "olvidaban" someterse a esta obligación.

La mayoría de los ejemplos hasta aquí, concernían muy poco a los artistas, pero sobresalían otras preocupaciones. Azar de la documentación, pero también y ante todo, el hecho de que la litografía interesó a mucha más gente además de a los artistas. Una lámina del fondo Wetterwald resume bastante bien los empleos de la litografía en sus comienzos. Vemos reproducidos detalles de mapas, etiquetas, partituras de música, etc.; todo esto era una publicidad para un impresor alemán. La lámina "Progresos de la litografía..." nos informa sobre las producciones del taller de Gaulon en 1828: "Se hacen en este establecimiento toda clase de trabajos, imitando el grabado con buril, como las letras de cambio, facturas, tarifas, direcciones, tarjetas de visita, cartas de comercio, participaciones, esquelas, etc.; viñetas, planos, mapas de geografía, ornamentos de todas clases, dibujos con lápiz o plumilla, carteles, etc.; facsímil con todas las palabras y en general todo lo que incumbe a la litografía".

A través de esos dos documentos emanados de profesionales de la litografía, notamos inmediatamente la ausencia de artistas. El arte no es más que un avatar, no siempre prestigioso de esta técnica (como muchas otras), pero de lo que se acuerda uno más tiempo y que modifica la visión que podemos tener del pasado. Sin estos productos modestos los talleres hubieran cerrado muy deprisa.

Antes que los maestros impresores litógrafos, los ingenieros del cuerpo civil y militar, atentos a todas las innovaciones del tiempo, descubrieron el partido que podían sacar de esta invención que permitía obtener, con pocos gastos, ejemplares múltiples de un documento. No es una casualidad si la litografía es introducida en Burdeos a partir de 1817. Hay una gran obra, la del puente de piedra. Los ingenieros necesitan planos que puedan llevar a la obra para anotar sus observaciones. Con el desarrollo de la administración de los estados modernos, los informes deben ser reproducidos en varios ejemplares. A veces, el documento era trabajado y realizado en color, como el detalle de las ménsulas del parapeto del puente de piedra o este corte provisto de detalles del almacén Lainé. Poco onerosa y precisa, la litografía llegaba en el mejor momento. Hemos dicho antes que entre los primeros visitantes del taller de Munich de Senefelder se encontraban militares franceses. Estos sacaron también provecho de esta innovación. El jefe de guerra dibujaba a lápiz sus instrucciones sobre un papel, de donde se obtenía una litografía tirada inmediatamente en pequeñas prensas de campaña. En muy poco tiempo, cada uno de los subordinados recibía el mismo documento, de ahí la litografía y los progresos de la estrategia militar.

Muy pronto las utilizaciones más importantes estuvieron unidas a las actividades comerciales e industriales. Acabamos de ver la lista producida por Gaulon; sólo les proponemos algunos ejemplos salidos de este mismo taller:

—Una promesa de acción de la sociedad anónima para la empresa de sirgas hidráulicas aceleradas y una publicidad para esta empresa.

—Etiquetas de embalaje para las casas:

Daniel Birkett junior, de Burdeos.

Hendrich y Heerlein, de Burdeos.

Mingaux Frères y Cia., de Burdeos.

Morton y Gray, de New York.

Gaulon pasa, en Bordelés, por ser el inventor de las etiquetas de las botellas de vino. Esta atribución sin probar es muy posible. Sólo hace falta aproximar las láminas del *Album vitícola* de De Galard, de las litografías de Gaulon, para ver aparecer nuestras queridas etiquetas. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar ni una de esta época.

En el terreno de la publicidad, Gaulon nos ofrece este delicioso cartelito en tres idiomas (francés, inglés, español) dibujado por De la Torre, de "Jumelles Bordelaises".

La litografía sirvió también para reproducir ilustraciones y formularios de toda clase, y proponemos también algunos ejemplos como:

— Este pasaporte del cónsul del rey de Cerdeña, residente en Burdeos.

— Esta lámina anatómica; "Observación de la fractura del cuello de la parte superior y posterior de la base de la cabeza del fémur derecho, por el Doctor Brulatour, Director del Colegio Real de Medicina, Cirujano jefe del Hospital St-André de Burdeos, etc, curada por el doctor James, inglés, muerto siete meses más tarde, de una hematemesis". Burdeos, 1827. Conilh D. M. fecit, litografía de Gaulon.

— Estas dos láminas zoológicas: d'"Unio Michandiana", des Moulins, y serpiente dibujada por Pretre.

— Esta lámina que da como ejemplo un éxito arquitectural. Prueba impresa sin pie representando el vestíbulo de la bolsa de Burdeos, reconstruido a principios del siglo XIX por el hijo de Bonfin.

— O la difusión de modelos: aquí una cerradura de seguridad y un balcón de Pelissier.

— Partituras de música que Senefeldes procuraba imprimir como estas "Estancias sobre la muerte de Mgr el Duque de Berry de Desaugiers y Meisner". O este nuevo método de guitarra compuesto y dedicado a S. M. la Reina de los Franceses, por J. Lemaire, profesor de música.

— En 1818, Burdeos veía en su río el primer barco de vapor, *La Garonne*. Este acontecimiento tuvo mucha publicidad en la ciudad. Las gentes se agruparon en las orillas para asistir a este "prodigio". Seguramente fueron los constructores de esta máquina los que encargaron esta litografía. "Vista de la máquina del primer barco de vapor, construido para Burdeos en 1818 por M. M. Chaigneaux y Bichon, bajo la dirección de M. Church, consul de los Estados Unidos de América en Francia, poseedor de una patente de invención. Las palas de este barco eran móviles". Esta litografía es de Cabillet (fecit) y de Gaulon (lith.).

— Ultimo ejemplo, un pequeño diploma de una sociedad filantrópica española.

Hay, por fin, una clase de producción que rara vez era reivindicada por sus autores e impresores: las caricaturas y también las de los políticos. No encontraban justificación más que en el presente y eran destruidas rápidamente (consumidas). Esta caricatura de una asamblea de carbonarios, que procede sin duda de las prensas de Gaulon, es parte del fondo Wetterwald. La litografía fue desde sus comienzos un bonito instrumento de propaganda política que escapaba muy a menudo a la vigilancia policial.

Todos estos ejemplos salen del taller de Gaulon como los *Toros de Burdeos*. Es hora de hacer un alto aquí y ver primero a su maestro, Cyprien Charles Marie Nicolas Gaulon.

Nació el 16 de septiembre de 1777 en Santo Domingo. Huérfano a los seis años, fue confiado a negociantes armadores bordeleses, que lo llevaron al colegio de Sorèze, donde permaneció hasta 1791, año de la revuelta de los esclavos negros de la colonia, que arruinó al joven Gaulon. Vino a Burdeos, donde lo encontramos dirigiendo una pensión pequeña en el 45 de la calle del Mirail, y efectuando trabajos de caligrafía. Es sin duda bajo los consejos de Cabillet, o al menos por su ejemplo, cuando solicita, en 1818, su patente de impresor litográfico. Se instala en la calle Saint-Rémi, cerca de la iglesia, y hacia 1820 se cambia al 30 de la misma calle. Es ahí donde Goya vino a trabajar. En 1829, el establecimiento cuenta ya con una docena de prensas, y por ello se cambia de nuevo, siempre en la misma calle pero en la esquina de la calle Sainte-Catherine. Después de la muerte de Cyprien Gaulon, el 15 de enero de 1858, su viuda se preocupó de la empresa hasta 1874, fecha en la cual la cedía a su yerno Michel Wettewald, originario de Guebwiller (Alsacia)¹².

Cuando Gaulon abre su taller, tiene unos cuarenta años y un largo pasado como calígrafo, lo que refleja con gusto en sus producciones litográficas (no hemos podido evitar mostraros estos dos ejemplos de la mano de Gaulon). Notemos también que la mayoría de los litógrafos no son muy conocedores de las profesiones de imprenta.

Hacia 1842, la ciudad de Burdeos se propone dar más anchura a la calle Pédagen, que bordea la casa donde está instalada la imprenta. Se presenta la ocasión de hacer un plano del local ocupado por Gaulon en el segundo piso del número 30 de la calle Saint-Rémi. Este plano es muy interesante y nos muestra la instalación de un artesano que conocemos como próspero. La función de habitación y los locales profesionales están totalmente imbricados. La cocina da a la "gran imprenta", el "gran corredor" que distribuye los dormitorios sirve también como secadero de las pruebas y debía de estar siempre atestado. Para ir de la cocina al "salón de comer" que para el ama de casa debía de ser un alivio el que solamente se usase para los días de recepción, había que cruzar la "gran imprenta", "el taller para reparar las piedras", un "taller de secado" y "el gabinete de recepción". El circuito seguido por las piedras no era más cómodo. Había que traerlas primeramente sobre el terreno, es decir, al segundo piso del edificio. ¿Dónde se almacenaban? Desde el taller de preparación iban al taller de los escritores, y una vez dibujadas iban a la imprenta (grande o pequeña) y tenían que cruzar el vestíbulo de entrada-secador y el taller de preparación.

El secado de las pruebas parece ser el elemento que planteaba más problemas a la empresa. La pequeña litografía de Gustave de Galard mencionada al principio del *Album Bordelés*, excepto la empresa y el obrero que efectuaba el entintado, nos muestra que la "gran imprenta" servía también para el secado de las pruebas. El taller de los escritores estaba en un rincón del local, quizá por razones de alumbrado; disponía de dos ventanas que daban a un patio interior. ¿Goya dibujó en este lugar al lado del modesto De la Torre? ¿O se le reservó un lugar más cómodo? Lo ignoramos, pero en todo caso fue en este ambiente donde dibujó su serie "Toros de Burdeos" y el retrato del dueño del lugar.

El taller estaba abierto para los artistas, como lo testimonian estos pequeños ensayos de Gavarni-Chevalier, o la vista del taller de Galard. Podemos pues suponer que esta imprenta servía de lugar de encuentro a todos los artistas bordeleses, grandes o pequeños; de ahí esta litografía del gran artista en su lecho de muerte, de De la Torre, dibujante del taller y amigo de Goya.

Para los bordeleses, el taller de Gaulon debía de ser más conocido por la variedad de sus clientes (cónsules, casas de comercio) que por sus dibujantes, como Galard, Lacour, o J. P. Alaux, que confiaron en él, pero también por los pintores como Grévedon o el infatigable viajero que era Jacques Arago. Sus producciones iban también destinadas a clientes extranjeros como una promesa de acción, o para España, o incluso para una casa de comercio americana.

NOTAS

1. *Saint-Gaudens-Sarrote*, p. 6.
2. Véchembre (M), *Le Baron Lomet*. Revue de L'Agenais, 1918.
3. Archivos Departamentales de la Gironde. 4 L 555-5.
4. Cabillet (E). Album de los edificios.
5. Archivos Departamentales de la Gironde, 134, T 1.
6. Archivos Modernos de Langon. Crónica de Me Lafargue (1789-1840). Ed. crítica por J. Cavignac (Burdeos, Correo de Aquitania), 1972, p. 82.
7. Francisco de Goya y Lucientes: *La Tauromaquia...* Introducción, estudio y presentación por Enrique Lafuente-Ferrari, director del Museo de Arte Moderno de Madrid. París, Club Francés del libro, 1963.
8. Archivos Departamentales de la Gironde 2, Z.3486.
9. Archivos Departamentales de la Gironde 2, Z.2442.
10. Odilon Redon. Burdeos, 1840. París, 1916.
11. Para los datos técnicos ver: Brunner (F) *Manual del Grabado*. Tenfen-Arthur Niggli. Suiza, 1968, p. 177-263. Exposición "La Litografía en Francia de los orígenes a nuestros días", catálogo. París. Fundación nacional de las artes gráficas y plásticas, 1982, p. 226-233.
12. Bouvy (E), *El impresor Gaulon y los orígenes de la litografía en Burdeos*. Revista filomática de Burdeos y del Sudoeste, año XX. Noviembre-Diciembre 1917. Tirado aparte pp. 4 y 5.

LA LITHOGRAPHIE: TECHNIQUE ET PREMIERES APPLICATIONS

Jean-Pierre BERIAC

La lithographie a pour principe de base un phénomène physique élémentaire, constaté couramment par chacun de nous: la répulsion de l'eau par la graisse. Dans le quotidien, souvent lors de petits accidents domestiques, ou en préparant l'assaisonnement d'une salade nous constatons qu'une surface grasse aspergée d'eau se couvre de gouttelettes. Dans ce phénomène, tout semble appartenir au hasard, maîtrisé il produira des dessins d'une extrême précision.

L'inventeur de la lithographie fut Aloysius Senefelder. Il naquit à Prague en 1772, fils d'un acteur de théâtre, il se crut un moment une vocation pour le métier des planches et chercha à imprimer lui-même les pièces dont il était l'auteur. C'est au cours de ses recherches qu'aidé par le hasard, il découvrit en 1796, à Solnhofen en Bavières, le procédé de l'impression en relief sur des pierres calcaires. Avec un ami musicien, Gleissner, il imprima ainsi quelques partitions musicales tout en poursuivant sa quête.

Vers 1798-1799 il eut l'idée de dessiner sur une pierre lisse avec un morceau de savon gras. Il aspergea l'ensemble d'une solution légèrement gommée et passa une éponge imprégnée d'une "encre" noire huileuse. Tous les endroits enduits de savon devinrent noirs tandis que le reste de la pierre refusait l'"encre". Il appliqua une feuille de papier sur la pierre, la pressa fortement et obtint une première épreuve. Il renouvela l'opération et constata que l'on pouvait en tirer autant d'épreuves que l'on voulait. La lithographie était née¹.

Riche de ce succès, Senefelder obtint en 1800 le privilège exclusif du Roi de Bavière pour l'exploitation de sa découverte et monta, avec l'éditeur de musique André, un atelier à Offenbach, puis très vite un autre à Londres, un à Paris et un à Vienne. Mais ses tentatives à l'étranger échouèrent rapidement et ce n'est finalement qu'à partir de sa nouvelle installation à Munich en 1806 que se produisit la diffusion de la lithographie dans le reste de l'Europe. De très nombreux étrangers, surtout Français, vinrent lui rendre visite et s'initier à cette nouvelle technique de reproduction, dont le Général Baron Lejeune dès 1806 ou le Baron Lomet, lui aussi militaire, vers 1808² etc. Mais il fallut attendre 1815-1816 pour voir le Comte de La Steyrie et Engelmann ouvrir les deux premiers ateliers qui fonctionnèrent durablement en France. Ceci n'exclut pas que certains presses aient pu fonctionner en France entre 1812 et 1805.

Une lithographie conservée aux Archives Départementales de la Gironde porte la date de 1803 et représente le quartier de cavalerie de Libourne, petite ville située à une trentaine de kilomètres au nord de Bordeaux. Sur cette vue, seuls le bâtiment des officiers et l'aile gauche apparaissent, or le bâtiment du manège, formant le troisième côté de la cour ne fut construit que vers 1809. La date de 1803 est donc cohérente avec la chronologie des constructions. Le nom de

l'auteur, Bohé ou Boué, ne nous mène sur aucune piste. De surcroît cette oeuvre provient du fonds Bigot, collectionneur libournais qui "oublia" de noter les circonstances de ses acquisitions³. Le seul point positif que représente cette vue des casernes d'assez médiocre facture, est que trois ou quatre ans après la découverte de Senefelder, un dessinateur initié à cette nouvelle technique passait en Bordelais; il s'agissait peut-être d'un officier du génie.

Le véritable introducteur de la lithographie à Bordeaux fut Eugène Cabillet. Dans son "album des édifices et musées remarquables de Bordeaux..."⁴ il se désigne comme architecte, à quoi il ajoute "introducteur de la lythographie à Bordeaux en 1817". Ce fait est confirmé grâce à la lithographie de Gustave de Galard *L'aveugle* qui porte la mention "lithographié par Cabillet Bordeaux 1817". Nous ignorons à peu près tout de ce personnage sino qu'il travaille pour l'équipe des Ponts et Chaussées qui oeuvre à la construction du Pont de Bordeaux. Lorsqu'il fait venir la première presse à Bordeaux c'est pour produire en exemplaires multiples des dessins destinés aux ingénieurs et conducteurs de ce grand chantier. L'introduction de la lithographie à Bordeaux est donc le produit d'impératifs techniques.

En 1818, un petit professeur de calligraphie Cyprien Gaulon, ouvre un atelier de lithographie, sans doute sur les conseils de Cabillet qu'il connaissait à cette époque comme le prouve la représentation de la machine du premier navire à vapeur bordelais, *La Garonne*, qui date de 1818 et porte les signatures de Gaulon et de Cabillet. L'entreprise gagna très vite en importance et existe encore aujourd'hui sous le nom des descendants de la fille de Gaulon, Wetterwald, famille à laquelle nous devons une bonne partie des oeuvres présentées ici. En 1821 un deuxième atelier est ouvert dans la ville par Légé dont l'importance fut là aussi incontestable⁵. En 1824, un notaire de Langon, Me Lafargue, signale dans sa chronique les deux premières lithographies de cette petite ville dues à un certain Vital Pages⁶.

La lithographie fut donc inventée en Allemagne, mais c'est en France qu'elle connut son champ d'application le plus important, et quinze à vingt ans après la découverte du procédé par un personnage fort modeste, cette nouvelle technique a pénétré le pays jusque dans des petites villes. Dans les années 1830 le nombre d'ateliers s'accroît considérablement et il n'est plus possible de dénombrer les oeuvres produites. Une des raisons de ce succès tient dans la facilité de dessiner une lithographie, mais aussi dans la faiblesse du prix de revient de ce nouveau produit.

Mais avant d'aller plus loin, et au risque de passer pour un peu ennuyeux nous devons donner quelques indications sur la technique de la lithographie.

La lithographie: art de dessiner sur la pierre. La pierre utilisée est un calcaire au grain très fin et régulier provenant de Solnhofen en Allemagne, de Ballay près de Lyon, de Châteauroux ou de Châtelleraut. On les débitait en plaques rectangulaires de six à dix centimètres d'épaisseur. Leur teinte va du jaune-blanchâtre au jaune, du gris-brun au gris-bleu. Les pierres bleues sont les plus dures et les plus appréciées pour les travaux délicats.

Avant de recevoir un dessin ou lorsqu'un tirage est achevé, la pierre doit être dressée et polie. La polissage se fait au moyen d'abrasifs. La pierre posée à plat est mouillée et saupoudrée de sable. On polit au moyen d'une autre pierre, face contre face, en poussant cette dernière en huit, en rond et en va-et-vient. Au cours de l'opération on utilise des abrasifs de plus en plus fins. On rince la pierre plusieurs fois et on vérifie la régularité de sa surface. Le dernier polissage s'effectue à la pierre ponce à la cire additionnée d'une solution d'alun. Après séchage, la pierre est prête à recevoir un dessin à la plume. Si l'on désire avoir du grain, on obtient celui-ci par un nouveau passage d'un abrasif très fin.

Les outils du dessinateur lithographe sont très proches ou identiques à ceux du dessinateur sur papier, crayon, pinceau, plume, compas ou empruntés au graveur, pointe sèche et grattoir. Mais le crayon est d'une composition particulière puisqu'il s'agit d'un mélange de savon, de suif, de cire, de gomme laque et de noir de fumée. L'encre utilisée à la plume ou pour peindre se compose de noir de fumée, de cire et de suif fondus ensemble et de bleu d'indigo pulvérisé. La formule de l'encre et celle du crayon n'ont guère changé depuis le début du XIX^{ème} siècle.

Il semble bien que la première technique de dessin utilisée pour la lithographie ait consisté à réaliser la figure à l'endroit, au crayon gras, sur un papier qui était ensuite retourné et pressé sur la pierre afin d'en effectuer le report. Il est certain que dans ce genre de transfert une bonne partie des nuances, et donc des intentions de l'auteur, disparaissaient. Goya réalisa de cette manière ses premiers essais de lithographie à Madrid en 1819.

Le second type de report se fait par l'intermédiaire d'un papier dont le graphisme est repris à la molette, technique utilisée par les tailleurs de pierre pour le dessin des frises entre autres. Il suffit alors d'appliquer la feuille, motif à l'envers sur la pierre et de l'enduire de sanguine, matériau neutre. Le pointillé se trouve ainsi reporté sur la pierre. Il reste alors au lithographe de fixer au crayon gras l'esquisse très légère qu'il a devant lui. Cette technique servit sans doute pour de nombreux ouvrages délicats.

L'exemple de feuille de report que nous produisons ici est due à Gaulon, excellent calligraphe, qui manifestement aimait produire ce genre de dessin non dépourvu d'élégance. Nous ignorons la raison pour laquelle ce danseur resta à l'état préparatoire (la feuille ne porte aucune trace de sanguine).

Le dessin direct sur la pierre devint bien vite la technique la plus employée. Cela n'implique pas l'absence de tout travail préparatoire comme dans la plupart des oeuvres plastiques. Pour ne prendre qu'un exemple célèbre et qui concerne cette exposition nous citerons les esquisses préparatoires à la *Tauromachia* de Goya qui furent publiées avec les trente-trois eaux-fortes du tirage et quinze épreuves d'état par M. E. Lafuente-Ferrari en 1963⁷. Les documents présentés ici, moins prestigieux, sont dus au jeune Gavarni, Hippolyte Guillaume Sulpice Chevalier de son vrai nom. Ils proviennent du fonds Billaudel⁸ qui rassemble les documents personnels des deux ingénieurs des Ponts et Chaussées qui construisirent au début du XIX^{ème} siècle les ponts de Bordeaux et de Libourne et l'entrepôt Lainé. Dans ce fonds, toute une série de dessins représentent les phases de la construction d'un pont. Nous ignorons dans quel but ils furent réalisés, mais ils offrent aujourd'hui un grand intérêt didactique. Dans deux cas nous possédons le dessin original et la lithographie qui en est issue.

Le premier exemple représente un projet d'installation d'un grand barrage sur la Garonne avec un moulin hydraulique sur chaque berge. Le dessinateur a porté au crayon sur l'esquisse préétablie au format de la pierre, une simple modification du cadrage, et le schéma très sommaire du à réaliser pour l'adappter au bateau à vapeur que l'on voit sur la lithographie, destiné à animer la grande surface liquide par trop vide sans lui.

Le second montre le dispositif servant à enfoncer les pieux qui fondent le pont de Libourne; le motif central fut mis au carré afin de permettre au dessinateur de le reproduire sur la pierre. Le quadrillage correspondant était tracé sur la pierre à la sanguine. La mise au carré n'est pas spécifique à la lithographie mais constitue un procédé élémentaire de report de dessin accompagné parfois d'une modification du format.

Avec le dessin direct sur la pierre, une fois la difficulté manuelle et intellectuelle de dessiner à l'envers franchie, l'artiste voit "monter" son oeuvre dans toutes ses nuances. Il y a là une immédiateté très séduisante par rapport aux autres techniques de l'estampe. Le graveur au burin

ou à la pointe sèche voit d'abord sur sa plaque la brillance intense du sillon ouvert dans le métal par l'outil. L'aquafortiste a pour sa part sous les yeux un dessin en négatif ou les nuances apparaissent par les passages successifs à l'acide. D'où la nécessité pour ces artistes de tirer des épreuves intermédiaires qui leur donnent l'état réel de l'oeuvre en cours. De surcroît toute correction consistant à supprimer une partie du dessin entraîne un important travail de grattage, polissage et remise à niveau de la surface de la plaque par martelage du revers. Pour la lithographie, une correction coûte assez peu. Pour effacer une partie du dessin on emploie le grattoir ou la pierre ponce, les parties trop foncées peuvent être éclaircies au papier de verre. Si la retouche est de peu d'importance ces gestes s'effectuent rapidement.

La planche d'essai de la lithographie des phases de la construction du pont de Bordeaux porte à l'encre rouge les indications de corrections que Cabillet devait opérer avant le tirage. Certaines de ces indications prouvent l'attention avec laquelle elle fut examinée⁹.

Les retouches plus importants nécessitent une nouvelle préparation de la zone concernée, mais dans l'exemple présenté ici de simples traits de plume suffisent. A l'eau-forte il eut fallu revernir la plaque, la repasser à l'acide, la retoucher avant de pouvoir en sortir une nouvelle épreuve en vérification, soit tout un ensemble d'opérations souvent fastidieuses.

Dernier avantage de la lithographie sur les autres techniques de l'estampe, si la gravure au burin nécessite un véritable apprentissage, pour être lithographe il suffit de savoir dessiner, d'où le succès de cette technique auprès d'artistes qui n'auraient jamais, sans cela, produit d'estampes.

La lithographie recèle pourtant sa spécificité qui ne fut réellement découverte que très tardivement par des artistes comme Odilon Redon¹⁰. La plupart des créateurs de ce début du XIX^e siècle se contentent de dessiner sur la pierre sans chercher à exploiter toutes les ressources du support, des encres. Ils n'inventent rien. Cette constatation s'applique aux artistes bordelais comme Lacour ou de Galard mais aussi aux futures gloires comme Delacroix qui n'ose se servir du grattoir que bien timidement. Dans ce climat, le vieil homme Goya aborde la lithographie; l'utilisateur de génie de l'aquatinte apporte tout son savoir de graveur et le transpose immédiatement à la lithographie, joue de toute la gamme des nuances, du noir velouté au grisé le plus transparent, la lumière arrive par taches violentes, agitées. La lumière y est balafres produites de la pointe ou du champ du grattoir. Mais en 1825 Goya est bien vieux et les *Taureaux de Bordeaux* n'atteignent pas en intensité expressive les planches de sa *Tauromaquia*, des *Caprices* ou des *Désastres de la guerre*. Son âge n'est peut-être pas seul en cause, il y a dans le maniement du crayon gras une incitation à la molesse bien difficile à vaincre et qui pèse sur la majorité des lithographies.

Le dessin une fois terminé on pose la pierre sur le chariot mobile de la presse ou elle subit un dernier traitement avant le tirage des épreuves. Il consiste en un encrage à l'encre liquide qui, après séchage, est supoudrée de bitume dont les particules adhèrent à l'encre tandis que l'excédent est enlevé avec du talc. L'ensemble est alors chauffé puis la pierre est mordue assez profondément par une solution d'acide nitrique. L'encrage se fait au rouleau. Cet encrage manuel permet par des modifications de la pression exercée de travailler les nuances de l'oeuvre. On pose la feuille sur la pierre encrée, le papier étant légèrement humecté pour mieux prendre la couleur. Sur ce papier on dispose une ou deux feuilles de maculature et le châssis mobile garni de peau de veau. Le chariot est posé de telle manière qu'un bord de la pierre se trouve sous le rateau. Le rateau est formé d'une barre à double biseau garnie de cuir. Chaque presse dispose d'un jeu de rateaux appropriés aux formats des pierres. La pression du rateau est réglée par une vis. Cette pression s'exerce par l'abaissement d'un levier. Une manivelle fait déplacer le chariot qui entraîne la pierre sous le rateau.

Après avoir levé le châssis puis les maculatures, l'épreuve doit être soulevée avec précaution puis mise à sécher. Les premières épreuves toujours pauvres en encrage doivent être éliminées¹¹.

Lorsque l'ensemble des épreuves du tirage annoncé est terminé, la pierre est effacée et pourra servir à recevoir d'autres dessins jusqu'à ce que, devenue trop mince pour supporter la pression du tirage elle soit abandonnée. Au début du XIX^{ème} siècle ces tirages donnaient lieu à déclaration à la Préfecture du département avec dépôt d'une épreuve envoyée à la Bibliothèque Nationale (dépôt légal) mais bon nombre de lithographes "oubliaient" de se soumettre à cette obligation.

La majorité des exemples proposés jusqu'ici concernaient peu les artistes, mais relevaient d'autres préoccupations. Hasard de la documentation, mais aussi et avant tout le fait que l'utilisation de la lithographie intéressa bien d'autres gens en dehors des artistes. Une planche du fonds Wetterwald résume assez bien les utilisations de la lithographie à ses débuts. Nous y voyons reproduits des détails de cartes, d'étiquettes, de partitions de musique, etc., le tout étant une publicité pour un imprimeur allemand. La planche "Progrès de la lithographie..." nous renseigne sur les productions de l'atelier de Gaulon en 1828 "on entreprend dans cet établissement toute espèce d'ouvrages imitant la gravure au burin tels que lettres de change, factures, prix courant, connaissances, adresses, cartes de visite, lettres de commerce, de faire part, de naissance, de décès, etc., vignettes, plans, cartes de géographie, ornements de toute sorte, dessins au crayon et à la plume, affiches, etc., fac-simile en toute la langue et en général tout ce qui est du ressort de la lithographie".

A travers ces deux documents émanant de professionnels de la lithographie, nous constatons immédiatement l'absence des artistes. L'art n'est qu'un avatar, pas toujours prestigieux de cette technique (comme bien d'autres) mais dont on se souvient plus longtemps et qui modifie la vision que l'on peut avoir du passé. Sans ces modestes produits les ateliers auraient bien vite fermé.

Avant les maîtres imprimeurs-lithographes, les ingénieurs du génie civil et du génie militaire, attentifs à toutes les innovations du temps, découvrirent le parti qu'ils pouvaient tirer de cette invention qui permettait d'obtenir, à peu de frais, des exemplaires multiples d'un document. Ce n'est pas un hasard si la lithographie est introduite à Bordeaux dès 1817. Il y a un grand chantier, celui du pont de pierre. Les ingénieurs ont besoin de plans qu'ils puissent amener sur le chantier pour y noter leurs observations. Avec le développement de l'administration des états modernes, les dossiers doivent être produits en plusieurs exemplaires. Parfois le document était retravaillé, et rehaussé de couleur. Tel ce détail des consoles du parapet du pont de pierre ou cette coupe assortie de détails de l'entrepôt Lainé. Peu onéreuse et précise la lithographie arrivait à point nommé.

Nous avons vu plus haut que parmi les premiers visiteurs de l'atelier munichois de Senefelder on rencontrait des militaires français. Ces derniers firent eux aussi leur profit de cette innovation. Le chef de guerre dessinait et écrivait au crayon gras ses instructions sur un papier d'où l'on obtenait une lithographie tirée immédiatement sur de petites presses de campagne. Dans un délai très court chacun des subordonnés recevait le même document, ou de la lithographie et des progrès de la stratégie militaire (!).

Bien vite les utilisations les plus importantes furent liées aux activités commerciales et industrielles. Nous venons d'en voir la liste produite par Gaulon, nous ne vous proposons que quelques exemples sortis de ce même atelier.

—Une promesse d'action de la Société Anonyme pour l'entreprise des halages hydrauliques accélérés et une publicité pour cette entreprise.

—Des étiquettes d'emballages pour les maisons:

Daniel Birkett junior de Bordeaux.
Hendrich et Heerlein de Bordeaux.
Mingaux Frères et Cie de Bordeaux.
Morton et Gray de New-York.

Gaulon passe, en Bordelais, pour être l'inventeur des étiquettes des bouteilles de vin. Cette attribution, non prouvée, est tout à fait vraisemblable. Il nous suffit de rapprocher les planches de l'album viticole de De Galard des calligraphies de Gaulon pour voir apparaître nos chères étiquettes. Hélas nous n'avons pas pu en retrouver une seule de cette époque.

Dans le domaine de la publicité Gaulon nous offre cette délicieuse affichette en trois langues (français, anglais, espagnol) dessinée par De la Torre, des "Jumelles Bordelaises".

La lithographie servit aussi à produire des illustrations et des formulaires de toute nature, là aussi nous n'en proposerons que quelques exemples tels:

—Ce passeport du Consul du Roi de Sardaigne en résidence à Bordeaux.

—Cette planche anatomique "Observation de la fracture du col de la partie supérieure et postérieure de la base de la tête du fémur droit par le Docteur Brulatour, Directeur de l'Ecole Royale de médecine, Chirurgien en chef de l'hôpital St. André de Bordeaux etc., guérie sur le Docteur James Anglais, mort sept mois après, d'une hématomérose" Bordeaux 1827 Conilh D. M. fecit, lithographie de Gaulon.

—Ces deux planches zoologiques: d'"Unio Michaudiana" due à Charles des Moulins, ou ce serpent dessinée par Prêtre.

—Cette planche qui donne en exemple une réussite architecturale. Epreuve avant la lettre représentant le hall de la bourse de Bordeaux reconstruit au début du XIXème siècle par le fils Bonfin.

—Ou la diffusion de modèles: Ici une serrure de sûreté et un balcon dus à Pelissier.

—Des partitions de musique que Senefelder cherchait tant à imprimer comme ces "Stances sur la mort de Mgr le Duc de Berry de Desaugiers et Meisner". Ou cette "nouvelle méthode de guitare composée et dédiée à S. M. la Reine des Français par J. Lemaire, professeur de musique.

—En 1818, Bordeaux voyait sur sa rivière son premier bateau à vapeur, *La Garonne*, cet événement reçu une publicité considérable dans la ville. Les foules se rassemblèrent sur les berges pour assister à ce "prodige". Ce sont certainement les constructeurs de la machine qui commandèrent cette lithographie. "Vue de la machine du 1er bateau à vapeur, construit pour Bordeaux en 1818 par MM Chaigneaux et Bichon, sous la direction de M. Church, Consul des Etats-Unis d'Amérique en France, porteur d'un brevet d'importation. Les pelles de ce bateau étaient mobiles. . . Cette lithographie est due à Cabillet (fecit) et à Gaulon (lith.).

—Dernier exemple ce petit diplôme d'une société philanthropique espagnole.

Il est enfin un type de production qui était rarement revendiqué par ses auteurs et imprimeurs: les caricatures et charges politiques. Elles ne trouvaient leur justification que dans le présent et étaient bien vite détruites (consommées). Cette charge d'une assemblée de carbonari, sortie très vraisemblablement des presses de Gaulon, fut partie du fonds Wetterwald. La lithographie fut dès ses débuts un très bel instrument de propagande politique qui échappait bien souvent à la surveillance policière.

Tous ces exemples sortent de l'atelier de Gaulon, comme les *Taureaux de Bordeaux*. Il est temps de s'arrêter sur ce lieu et tout d'abord son maître Cyprien Charles Marie Nicolas Gaulon.

Il naquit le 16 septembre 1777 à Saint-Domingue, orphelin à six ans il fut confié à des négociants armateurs bordelais qui le mirent au collège de Sorèze où il resta jusqu'en 1791, année de la révolte des esclaves noirs de la colonie qui ruina le jeune Gaulon. Il vint à Bordeaux où nous le retrouvons tenant une pension primaire au 48 de la rue du Mirail et effectuant des travaux de calligraphie. C'est sans doute sur les conseils de Cabillet, ou au moins sur son exemple, qu'il sollicite en 1818 son brevet d'imprimeur-lithographe. Il s'installe rue Saint-Rémi, près de l'église puis vers 1820 déménage au 30 de la même rue. C'est là que Goya vint travailler. En 1829, l'établissement compte déjà une douzaine de presses d'où un nouveau déménagement toujours dans la même rue mais à l'angle de la rue Saint-Catherine. Après le décès de Cyprien Gaulon, le 15 janvier 1858, sa veuve s'occupa de l'entreprise jusqu'en 1874, date à laquelle elle la céda à son gendre Michel Wetterwald, originaire de Guebwiller (Alsace)¹².

Donc, lorsque Gaulon ouvre son atelier, il a une quarantaine d'années et un déjà long passé de calligraphe dont il garda le goût dans des productions lithographiques (nous n'avons pu nous empêcher de vous montrer ces deux petits exemples dus à la main de Gaulon). Constatons aussi que la plupart des premiers lithographes sont étrangers aux professions de l'imprimerie.

Vers 1842, la ville de Bordeaux se propose d'élargir la rue Pédagen qui longe la maison où est installée l'imprimerie, cela fournit l'occasion de lever un plan du local occupé par Gaulon au 2^e étage du n.º 30 de la rue Saint Rémi. Ce plan ne manque pas d'intérêt, il nous montre l'installation d'un artisan que nous savons prospère. La fonction d'habitation et les locaux professionnels sont totalement imbriqués. La cuisine s'ouvre sur la "grande imprimerie", le "grand corridor" qui distribue les chambres à coucher sert aussi au séchage des épreuves et devait être constamment encombré. Pour se rendre de la cuisine au "salon à manger" qui hereusement pour la maîtresse de maison ne devait servir que les jours de réception, il fallait traverser la "grande imprimerie", l'"atelier pour préparer les pierres", un "atelier de sécherie" et le "cabinet de réception". Le circuit des pierres n'était pas plus commode. Il fallait tout d'abord les amener à pied d'oeuvre, soit au deuxième étage de l'immeuble. Où étaient-elles stockées? De l'atelier de préparation elles allaient à l'atelier des écrivains, puis une fois dessinées elles partaient à l'imprimerie (grande ou petite) et devaient pour cela retraverser le hall d'entrée séchoire et l'atelier de préparation.

Le séchage des épreuves paraît être l'élément qui posait le plus de problèmes à l'entreprise. La petite lithographie de Gustave de Galard publiée en tête de l'"Album Bordelais" outre la presse et l'ouvrier effectuant un encrage, nous montre que la "Grande imprimerie" servait elle aussi au séchage des épreuves. L'atelier des écrivains est rejeté dans un coin du local, certainement pour des raisons d'éclairage; il dispose de deux fenêtres sur une cour intérieure. Goya dessina-t-il dans cet endroit, aux côtés du modeste De la Torre? Ou lui réserva-t-on un lieu plus commode? Nous l'ignorons, en tout cas c'est dans cette ambiance qu'il dessina sa série des "Taureaux de Bordeaux" et le portrait du maître des lieux.

L'atelier s'ouvrait aux artistes comme en témoignent ces petits essais de Gavarni-Chevalier, ou la vue de l'atelier de Galard. On peut donc supposer que cette imprimerie servait de lieu de rencontre pour les artistes bordelais, grands ou petits, d'où cette lithographie de De la Torre, dessinateur de l'atelier, familier de Goya, du grand artiste sur son lit de Mort.

L'atelier de Gaulon dut connaître la notoriété assez rapidement à en juger par la variété de ses clients (consuls, maisons de commerce) que par les dessinateurs qui lui firent confiance comme Galard, Lacour, ou J. P. Alaux etc. pour les Bordelais, mais aussi des peintres comme Grévedon ou cet infatigable voyageur qu'était Jacques Arago. Ses productions étaient aussi destinées à des clients étrangers au département comme cette promesse d'action ou à l'Espagne ou même à une maison de commerce américaine.

NOTES

1. *Saint-Gaudens-Sarrote*, p. 6.
2. Véchembre (M.), *Le Baron Lomet*. Revue de l'Agenais, 1918.
3. Archives Départementales de la Gironde, 4 L 555-5.
4. Cabillet (E). Album des édifices.
5. Archives Départementales de la Gironde, 134, T 1.
6. Archives Modernes de Langon. Chôronique de Me Lafargue (1789-1840). Ed. critique par J. Cavignac (Bordeaux, Courrier d'Aquitaine), 1972, p. 84.
7. Francisco de Goya y Lucientes: *La Tauromaquia...* Introduction, étude et présentation par Enrique Lafuente-Ferrari, directeur du Musée d'Art Moderne de Madrid. Paris, Club Français du Livre, 1963.
8. Archives Départementales de la Gironde, 2, Z. 3486.
9. Archives Départementales de la Gironde, 2, Z.2442.
10. Odilon Redon. Bordeaux, 1840. Paris, 1916.
11. Pour les données techniques voir: Brunner (F) Manuel de la Gravure Tenfen-Arthur Niggli. Suisse, 1968, p.177-263. Exposition "La Lithographie en France des origines à nos jours", catalogue. Paris. Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, 1982, p. 226-233.
12. Bouvy (E) *L'imprimeur Gaulon et les origines de la lithographie à Bordeaux*. Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest, XXème année. Novembre-Décembre, 1917. Tiré à part pp. 4 et 5.

EL PAPEL DE LA LITOGRAFIA EN LA ACTIVIDAD ARTISTICA DE BURDEOS DE 1820 A 1830

Ph. MAFFRE

En Francia el retorno de la monarquía de los Borbones, asegurado definitivamente después de 1815, no constituye una clara ruptura con el periodo precedente, al menos en el dominio de las artes. Este fue el caso de Burdeos, donde desde finales del siglo XVIII, tanto en arquitectura como en escultura y en pintura, reinaba el gusto neoclásico. Durante el decenio que nos interesa, el neoclasicismo continuó desarrollándose apuntando alguna tímida evolución. Con la Revolución y después con el Imperio, el arquitecto Louis Combes¹ y el pintor Pierre Lacour², dos artistas originarios de la región de Burdeos, donde habían realizado toda su carrera, influyeron con su fuerte personalidad en toda actividad artística. Louis Combes formado en Burdeos, después en París en el taller de Mique y finalmente en Roma, fue nombrado durante la Revolución arquitecto del departamento de la Gironde.

Pierre Lacour, alumno de Vien, estudió también en Roma después de haber obtenido el segundo premio de pintura. A su regreso a Burdeos fue miembro correspondiente del Instituto, fundador y director del Museo, así como de la Escuela de Dibujo. En 1813 el matrimonio de Pierre Lacour hijo y de Lysidice Combes, hija del arquitecto, añadió lazos de familia al acuerdo que ya reinaba entre estos dos verdaderos "gobernantes de las artes" de Burdeos. Muerto Lacour en 1814, le sucedió su hijo en la dirección del Museo y de la Escuela; este personaje, formado por su parte primero y después por Vien y Vincent en París, aseguraba una completa garantía de continuidad en la línea neoclásica³.

Combes vivió hasta 1818; su incesante actividad, su posición oficial y sobre todo la calidad de su obra le permitieron influir en la generación de arquitectos que comenzaría a trabajar alrededor de 1820, teniendo en cuenta su arte austero y despojado, muy bien resumido en su
36 obra maestra: el Depósito de Mendicidad, construido en 1810. Además de esta influencia, el nombramiento en Burdeos, también en 1810, del ingeniero de Pont et Chaussées Claude Deschamps, formado en la prestigiosa escuela de Perronet⁴, contribuyó a mantener el gusto por la estética neoclásica.

Claude Deschamps termina en 1822 la construcción del primer puente de Burdeos, gran obra de cerca de 500 metros de longitud⁵, formado por diecisiete arcos de piedra con paramento de ladrillo, apoyado sobre pilares del mismo material. Cada pilar está coronado con un medallón que en sus orígenes llevaba la cifra real. Los parapetos que bordean el tablero se apoyan sobre
37 grandes cornisas con modillón. También edifica entre 1822 y 1824 el Almacén Laine⁶, edificio destinado a almacenar las mercancías de aduana⁷. Esta amplia construcción consta de un
38 ancho porche abierto hacia el interior, al cual dan acceso tres altas puertas de medio punto, y una gran nave rodeada por tres niveles de galerías perípteras abovedadas. En la misma línea de
39 los trabajos de Louis Combes, Bonfin el joven⁸ construyó, entre 1821 y 1824, la Manufactura de

Tabacos, cuya ancha fachada principal presenta una sucesión de tramos regulares interrumpida solamente en el centro por la presencia de una serliana; el arco de medio punto del vano central está festoneado⁹.

40 En 1825 otro arquitecto bordelés de la nueva generación, Jean Burget¹⁰, comienza los trabajos del gigantesco Hospital Saint-André. Este establecimiento hospitalario está organizado alrededor de una serie de patios secundarios que a su vez rodean un patio central bordeado de galerías a dos niveles. La fachada principal presenta un porche abierto hacia el exterior formado por cuatro columnas de capitel jónico sosteniendo un frontón triangular denticulado.

41 A partir de 1823, Alexandre Poitevin¹¹, otro joven arquitecto bordelés, formado en París con Percier y Fontaine, los dos arquitectos oficiales del Imperio inventores del estilo de este nombre, edifica la iglesia del barrio de Saint-Nicolas-des-Graves¹². En planta y alzado esta iglesia reproduce el modelo dado veinte años antes para Saint-Vicent de Mâcon por Gisors, uno de los maestros del neoclasicismo. En la época de la Restauración, Poitevin participa en la gran obra urbanística de la plaza de los Quinconces. Este gran espacio que ocupa el antiguo emplazamiento de una fortaleza del siglo XVII, llamada el Château-Trompette, destruida después de 1816, consiste en una plaza rectangular muy amplia orientada hacia el río y cerrada hacia el lado
42 de la ciudad por un hemicíclo¹³. Poitevin dibujó, junto con su compañero de taller Mazois¹⁴, las fachadas de las viviendas del hemicíclo¹⁵.

43 Finalmente, en 1828, dirigió la construcción de las columnas rostrales¹⁶, que se elevan en el extremo de la plaza que domina el río. Estas altas columnas están adornadas en el tercio inferior con proas de galeras prolongadas con rostros formados por haces de espadas esculpidas por el ornamentista de origen italiano Bonino¹⁷. El capitel de cada columna soporta un edículo circular cubierto con un cimborrio coronado, en una de las columnas, por la alegoría del Comercio, y en la otra por la de la Industria, realizadas por el escultor bordelés Maggesi¹⁸. La escultura se encontraba durante este periodo al servicio de la arquitectura neoclásica y le resultaba difícil comprender la procedencia de la misma estética; este hecho ocurre también en el campo de la arquitectura privada. En 1824 la ciudad encarga una estatua del rey mártir Luis XVI al escultor Raggi para ornamentar el hemicíclo de los Quinconces¹⁹, el cual la ejecuta en un estilo que recuerda el que estaba de moda bajo el reinado del difunto monarca.

Según F. G. Pariset, el neoclasicismo ayuda al escultor Queva, sin duda desprovisto de gran genio, a ser recordado como un "artesano impecable"²⁰. El escultor Maggesi, que se estableció en Burdeos en 1826, se convierte tres años más tarde en escultor de la ciudad y profesor municipal de escultura²¹. Su estilo en esta época corresponde a los deseos de sus conciudadanos. El ejemplo neoclásico, y más aún el del arte antiguo, son hasta tal punto recomendables que en 1820 el Museo recibe un envío de cuarenta y siete moldes de estatuas antiguas, las cuales fueron muy bien acogidas por su conservador, que cuenta con utilizarlas como modelos para la
44-45 Escuela de Dibujo²². Tanto el Museo como la Escuela son instalados en 1821 en los antiguos tribunales²³, bellos edificios construidos en 1790 por Combes en un estilo sobrio y decorados con cierto énfasis²⁴. Su reforma, si desgraciadamente ha suprimido esta decoración, sin embargo ha respetado la estructura del edificio. En estos nuevos locales están instaladas las colecciones municipales, pinturas antiguas la mayor parte, provenientes de las incautaciones llevadas a cabo por la Revolución y de los envíos regulares del estado. De 1821 a 1830 el Museo negocia la compra de la colección del marqués de Lacaze, compuesta por doscientas setenta y nueve piezas, de las cuales una cuarentena está atribuida a grandes maestros del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII²⁵.

46 En 1823 Lacour graba cuatro de estos cuadros y los publica en la edición que lanza con el título de *Museo de Aquitania*; se trata de *El Amor, celoso de la Fidelidad*, según Sebastián Ricci;

47 de *Venus y el Amor*, según Ticiano; de *Eliser y Rebeca*, según Tiépolo, y finalmente de una *Venus*
 48-49 *dormida*²⁶. A esta serie viene a añadirse una *Sagrada Familia*, según Veronés, cuadro que poseía
 50 ya la ciudad. Sin embargo, Lacour no puede ser considerado como un acérrimo partidario del
 pasado; bajo su dirección el Museo se enriquece con obras contemporáneas. La más importante
 de éstas sigue siendo sin duda la célebre *La duquesa de Angulema embarcándose en Pauillac*,
 de Antoine Jean Gros²⁷. Más interesante parece su política de adquirir para la ciudad telas de
 artistas bordeleses, en su mayoría antiguos alumnos suyos o de su padre. Podemos citar aquí el
 nombre de Burgade, nacido en 1803, paisajista y pintor de marinas, alumno de Lacour en
 Burdeos y después de Gros en París; el de Jean-Paul Alaux, nacido en 1788, pintor de historia y
 51 paisajes, que sucederá a Lacour en sus funciones oficiales; y también el de Jacques-Raymond
 Brascassat, paisajista y pintor animalístico²⁸, o el de Balat, otro paisajista formado en Burdeos.
 Lacour no deja de tener con todos estos artistas y sus amigos excelentes relaciones. Les hace
 participar en la publicación del Museo de Aquitania, y no duda en reproducir las obras de los más
 52 prestigiosos en grabados; así hace en 1824 con la obra *Aritomenes en la Céada*, de Rymond-
 Augusto Quinsac-Monvoisin, antiguo alumno de su padre, primer premio de Roma en 1822,
 formado en París en el taller del barón Guérin.

Si, como subraya F. G. Pariset, la vitalidad de las artes gráficas ha sido "contrarrestada por la
 pasión bordelesa de construir"²⁹, vemos sin embargo que durante este periodo existe, si no una
 verdadera escuela, al menos un equipo, cuya actividad se refuerza por los lazos que unen a los
 artistas regionales exiliados con Pierre Lacour o con su círculo. Su acción, ligada a la presencia
 en la ciudad de Gustave de Galard³⁰, artista excepcionalmente apto para expresarse mediante la
 litografía, ligada igualmente con la llegada en 1817 de un hábil técnico, Cabillet³¹, y sobre todo
 con la instalación en 1818 y 1821 de los talleres litográficos de Gaulon y Légé³², va a permitir
 desarrollar un arte original y diversificado.

La litografía, contrariamente a lo que se hubiese podido suponer, no va a oponerse al arte
 oficial, sino más bien se pone a su servicio. Su flexibilidad de elaboración y de difusión va incluso
 a ensanchar el campo de investigación de los artistas locales. El mismo año de la instalación en
 53 Burdeos de las primeras prensas por Cabillet³³, éste litografía un dibujo de Galard: *El ciego*,
guiado por su madre, donde la inoportunidad del tema puede extrañar y la mediocridad de la
 litografía también. Sin embargo el mismo año Gustave de Galard publica en París su "Recopila-
 ción de los diversos vestidos de los habitantes de Burdeos y de sus alrededores", grabado por Le
 Roi³⁴. Esta primera litografía bordelesa puede ser considerada como un "accidente". En efecto,
 los primeros ensayos debidos a Cabillet tienen lugar con un fin únicamente técnico; estando al
 servicio de Claude Deschamps, no parece preocuparse más que por problemas de arquitectura
 ligados a la construcción del puente³⁵. Su dibujo conmemorativo de la terminación de la obra
 54 será a la vez grabado por Adam y litografiado por Gaulon³⁶. Cabillet abandona enseguida esta
 técnica; su bello "Album de los edificios notables de Burdeos y de algunos proyectos...",
 aparecido hacia 1825, no contiene más que planchas grabadas al aguafuerte. La mayor parte de
 55-56 las litografías salidas de las prensas de Gaulon entre 1818 y 1822 no presentan ningún cambio,
 como por ejemplo las vistas de Italia, fechadas en 1818 y firmadas por Julien Pallière³⁷.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII todo artista o incluso aficionado realizaba este tipo de
 dibujos. En éstos parece como si J. Pallière no hubiese deseado más que la transposición, lo más
 fielmente posible, de su propio dibujo, sin buscar la utilización de las posibilidades de la litografía.
 Gaulon tuvo mucho éxito en esta transposición; el clásico repertorio académico le induce a
 57 litografiar las inevitables escenas mitológicas tales como *El Amor que presta juramento de*
fidelidad al Tiempo, según una composición de León Pallière³⁸.

Este dibujo parece perder calidad en su interpretación litográfica: la anchura del trazo, el escaso cuidado con que son tratados los follajes y el paisaje no están de acuerdo con la habitual frialdad y precisión de las obras neoclásicas. Está mucho más logrado un estudio de cabeza de viejo, de Jean-Paul Alaux, litografiado en 1819 en el taller de Gaulon. El dibujante mismo parece haber transcrito su modelo sobre la piedra, adaptándose rápidamente a la litografía³⁹. En 1823
59 realizará otro retrato de hombre, cuyo dibujo pertenecía a su prestigioso hermano Jean Alaux⁴⁰, publicado en el Museo de Aquitania.

También en 1823 se producen dos acontecimientos que permiten la renovación de la litografía bordelesa, por lo menos en lo que concierne a la inspiración: la aparición del "Album bordelés o Caprichos", de Galard; y el lanzamiento de la revista *Museo de Aquitania*. El primero, realizado en el taller de Gaulon, prueba la existencia de una gran diversidad de géneros a la que pueden optar los artistas inclinados a la práctica litográfica. Se encuentran en este álbum
60-61 retratos como los de Pierre Lacour padre y del capitán Desse, escenas anecdóticas como *La*
62-63 *vendedora de trigo de España* y *La muerte de las ratas*, vistas de monumentos como *El*
64-65 *Palacio-Gallien* o *La puerta de Aquitania*; finalmente, paisajes como *El glaciar de Mérignac* o *La*
66 *vista desde la Bastide*. Sin duda, este álbum resulta confuso por el eclecticismo de sus temas,
67 pero conserva el mérito de ser ejemplar. Para *El Museo de Aquitania*, Pierre Lacour escogió como litógrafo a Légé. Esta revista publica una serie de artículos que tratan principalmente de arqueología y raramente de literatura, geografía o ciencias. Gustave de Galard participará en los dos primeros números, después su colaboración cesará bruscamente.

Puede que exista una relación causa-efecto entre este hecho y la aparición de un artículo firmado por Pierre Lacour en el que éste declara: "El género familiar es al género histórico lo que el drama es a la tragedia. Si éste no promete al artista una gloria tan brillante como la que le espera a un buen pintor de historia, tiene por lo menos sus encantos y su mérito particular. Este género es uno de los que se cultivan más fácilmente en provincias: Nunca se profesa en las academias y raramente en los talleres particulares, porque de esta forma tiende a perderse el uso de dibujar el desnudo, se tiende a la incorrección y al alejamiento del bello estilo: por otro lado, nada lo separa del retrato de cuerpo entero, cae fácilmente en el género trivial de la caricatura⁴¹. Este texto apareció después que Galard hubiese realizado para el Museo de Aquitania una obra de escena familiar, la única llevada a cabo en toda la historia de la publicación.

La inmensa mayoría de las litografías del Museo de Aquitania tienen una finalidad arqueológica. Esta preocupación por la arqueología no era verdaderamente nueva para Latour; había publicado ya diecisiete años antes, en compañía de su padre, un tratado representando y
68-69 comentando las esculturas de dos sarcófagos antiguos descubiertos en una localidad próxima a
70 Burdeos⁴². En 1818 había probado, haciendo litografiar por Cabillet o Gaulon una vista del Château-Trompette⁴³ dibujada dos años antes, que la arqueología para él no se limitaba sólo a la antigüedad. El caso de Lacour no es aislado. En 1821 el joven pintor de Libourne Theophile
71 Lacaze⁴⁴ mandó litografiar en el taller de Gaulon un dibujo de la otra fortaleza bordelesa del siglo XVII, el Fort-Louis. Lacaze participará a continuación en los trabajos de la Comisión departamental de los Monumentos Históricos⁴⁵.

Por supuesto, en *El Museo de Aquitania* Lacour se reserva la publicación de los artículos
72 que tratan de la Antigüedad, tales como "Méthé selon un sardonix camé"⁴⁶, o "Sobre algunos
73 monumentos antiguos de la ciudad de Saintes"⁴⁷, artículos de una erudición absolutamente impenetrable, pero magistralmente ilustrados con dos litografías de gran calidad. Por otro lado, Lacour es incapaz de dejar de adornar los encabezamientos y finales de los capítulos con pequeñas viñetas de tema antiguo, de una calidad a menudo demasiado mediocre. Pero la gran novedad de *Museo de Aquitania* es la preocupación que existe por la arquitectura medieval.

Algunos de los artistas que dieron dibujos para esta revista trabajarán también para la Comisión de los Monumentos Históricos. F. Xavialoff-Portelli ha demostrado la importancia de esta institución en el arte del paisaje en Burdeos en el siglo XIX⁴⁸. Este es el caso de Gabriel-Joseph-

- 74 Durand, uno de los más acérrimos partidarios de la neoclásica⁴⁹, que da al Museo de Aquitania
75-76 en 1823 una vista de la iglesia de Targón y al año siguiente de la colegiata de Uzeste. Jean-Paul
77-78 Alaux dibuja el Château de Vayres o también la Cruz de Nérigeau; Balat dibuja la iglesia románica
de Sainte-Croix; Colin, antiguo alumno de Lacour, especialista en retrato y escenas de género,
79 suministra la vista de la iglesia de Bègles; Felix Annoni, hijo de un decorador y paisajista italiano
residente en Burdeos, paisajista también, formado por Lacour, representa el Château de
80 Thouars. Podemos extrañarnos de que estos artistas, en su mayor parte formados en el modelo
neoclásico por Lacour, abandonen temas clásicos para representar monumentos medievales.
Pero lo más extraño, ¿no es que el mismo maestro dé tal ejemplo? En este sentido entrega al
81-82 Museo de Aquitania vistas de las iglesias de Fonsac y de Cestas. Lo mismo que ofrecerá
83-84 después a la Comisión de Monumentos Históricos dibujos de la abadía de La Sauve-Majeure⁵⁰.
La transcripción litográfica de estos dibujos realizada por Légé, no es la más adecuada, debido al
abuso de recetas técnicas convencionales que los uniformiza excesivamente. El tratamiento de
los cielos, de las vegetaciones, de las sombras, no reproduce fielmente las cualidades de los
85 dibujantes. Podemos comparar un dibujo de Colin con la litografía realizada según otro dibujo
suyo de la iglesia de Bègles. Únicamente escapan a esta regla las litografías de los dibujos de
Lacour y Jean-Paul Alaux. Nos preguntamos si no las realizaban ellos mismos.

Para terminar con el Museo de Aquitania y ser justo con Lacour, es preciso señalar que se
interesó igualmente en su revista por los edificios contemporáneos. Por circunstancias persona-
les publica el plano y el alzado de los Baños Públicos que su amigo Michel Laclotte iba a construir
86 en el extremo de la plaza de los Quinconces. Al año siguiente, en 1824, publica la *Tumba de la*
mariscala Moreau, monumento debido al talento de Mazois, citado como un ejemplo "notable por
su pureza, por su conveniencia y por su noble simplicidad"⁵¹. Naturalmente, Lacour no pudo
prescindir de alabar a François Mazois, arquitecto, pero sobre todo brillante arqueólogo, autor de
una magnífica recopilación de grabados representando las ruinas de Pompeya, en las cuales
había trabajado durante varios años efectuando planos por cuenta del gobierno del reino de las
Dos Sicilias, o más exactamente de Nápoles⁵². A pesar de estos dos hechos, la gran novedad
será la aparición de la arquitectura medieval en el repertorio de los pintores y litógrafos.

Sin simplificar demasiado, podemos avanzar que el interés por esta arquitectura estaba
ligado al movimiento romántico que comenzaba a surgir entonces. Quizá involuntariamente
Gustave de Galard, que no dudará en criticar los excesos de los románticos, aunque ligado al
poeta Géraud⁵³, había introducido con el "Album bordelés" una cierta moda del paisaje román-
tico. Pierre Lacour había permitido a sus amigos expresar en *Museo de Aquitania* su inclinación
por este mismo género. De todas estas últimas litografías la más significativa de este cambio es
87 sin duda la de Jean-Paul Alaux titulada: *Vista desde el interior del claustro de la Cartuja*. No
dudamos que el artista quiere representar aquí ese venerable monumento de comienzos del
siglo XVI; en ese caso, ¿por qué se ha esforzado en hacerlo parecer como una ruina medieval,
medio invadida por la vegetación?, y ¿por qué ha colocado en la composición un monje
arrodillado, iluminado de forma patética por un rayo de luz? A esta última pregunta el redactor
responde que tal monje "da más interés al conjunto del dibujo". La intención arqueológica
debería ser más clara. Bien entendido, no podemos pretender que este monje se parece a
Ambrosio y que de la escalera sombría va a surgir Matilde; pero, en esta bella y dramática
decoración los héroes de Lewis no se encontrarían desplazados o fuera de lugar⁵⁴.

Tanto Lacour como Galard, por razones muy diferentes, van a llevar a cabo una tarea
habitual entre los románticos. Desde 1820, Taylor Nodier y Cailleux habían comenzado la

- publicación de sus *Viajes pintorescos y románticos en la Francia antigua*, obra en la que participa, a partir de 1825, el bordelés Adrien Dauzats, un antiguo alumno de Lacour⁵⁵. En 1829, para su "Album departamental", Galard hace litografiar nuevas vistas de paisajes de la Gironde, unas adornadas con monumentos como el *Château de Benauges*, y otras de personajes como la *Salida de caza*. Lacour, más radical, emprende en 1824 un viaje a Italia que le llevará hasta Roma. Según los preceptos del barón Taylor, realiza croquis de los lugares que visita⁵⁶. Una parte de estos dibujos será litografiada con el título *Mi portafolios*. Con un espíritu sin duda tan curioso y ciertamente más científico que Galard y Lacour, el filósofo, escritor, historiador y geógrafo-explorador Jacques Arago trabaja en Burdeos de 1823 a 1829⁵⁷. Allí funda el periódico *El Calidoscopio*, donde publica al menos dos de sus dibujos, representando paisajes brasileños litografiados por Légé⁵⁸. Es de nuevo Légé quien litografía las ilustraciones de sus *Paseos históricos, filosóficos y pintorescos en el departamento de la Gironde*, aparecidos en 1829. Estas dieciséis planchas reúnen vistas de paisajes y monumentos de la Edad Media, del Renacimiento y del siglo XVII. La calidad y la precisión del dibujo pierden mucho en la transcripción litográfica.
- Se puede constatar esto comparando la plancha titulada *Entrada de Cadillac* con la obra original, afortunadamente conservada⁵⁹. Por otro lado, Arago no sólo trabaja con Légé sino que también colabora con Gaulon, posiblemente después de irse de Burdeos ya que este último litografía algunos paisajes sudamericanos, acompañados de títulos en español como el *Volcán de Guyna*, cercano a Arequipa, en Perú. La reputación de Gaulon como litógrafo debió de establecerse con bastante rapidez, pues un dibujante tan célebre y prolífico como Jacottet, especialista en representar estaciones termales⁶⁰, se dirige a él en 1829; una vista de Allevard en Saboya nos lo testimonia claramente.

Sin embargo la participación de la litografía en el movimiento artístico de Burdeos entre 1820 y 1830 no se limita sólo al paisaje, tanto arqueológico como romántico o pintoresco. Como hemos visto, Gustave de Galard ha publicado en el "Album bordelés" una serie de retratos; esto no tiene nada de extraño, puesto que había iniciado su carrera en 1804 como retratista y este género seguirá siendo su principal actividad⁶¹. Tuvo que ejecutar retratos de personalidades del mundo artístico, político, religioso y sobre todo de miembros de la aristocracia. Evidentemente Galard no era el único retratista de la ciudad. Su gran adversario, el miniaturista de origen italiano Dagoty⁶², también ensayó el retrato de gran formato. Existía a su vez, al menos, una decena de otros artistas más o menos conocidos⁶³, que prácticamente se dirigían al mismo tipo de clientela. Nos preguntamos si es Galard el primero en utilizar la prensa de Gaulon para reproducir un retrato. Parece que no, puesto que sus primeras obras conocidas no datan más que de 1823⁶⁴; sin embargo, desde 1819, Jean-Paul Alaux hace un ensayo en el taller de Gaulon retratando un personaje no identificado. La manera de tratar los volúmenes y las sombras recuerda la de su perfil de viejo, antes citado, aunque la precisión, la minuciosidad y la densidad de los trazos sean aquí más importantes. A la vista del número de retratos conservados en los archivos de los señores Wetterwald, no es imposible pensar que este género constituyó una parte importante de la producción de Gaulon. Retratos de personajes célebres, como el del ministro Peyronnet; retratos de personajes anónimos firmados por artistas de los cuales ignoramos todo, tales como el de Henry, fechado en 1820; retratos finalmente que parecen ser la obra de aficionados y están llenos de torpeza, como el personaje dibujado por Schrader en 1829. Todos, retratos de busto tratados de formas muy diferentes, pero que reflejan las cualidades y los defectos de los diversos artistas, lo que hace pensar que Gaulon y sus ayudantes poseían una gran maestría técnica. En 1827 el excelente pintor y retratista Henry Grevedon⁶⁵ se dirigió al impresor para litografiar un retrato de mujer. Los contactos con tales artistas no podían más que beneficiar a los dibujantes locales.

03-104 Debemos referirnos de nuevo a Gustave de Galard para evocar el retrato político; sus
declaradas opiniones de monárquico le habían llevado durante la Restauración a grabar los
retratos de los miembros de la familia real⁶⁶. Estos grabados, en parte, contribuyeron al éxito que
tuvo después de 1814. Sin embargo debemos apuntar que en 1809, cuando la visita de Napoleón
a Burdeos, había grabado un retrato oficial del emperador, y por otra parte hizo también circular
clandestinamente una imagen satírica del mismo personaje⁶⁷. Muy pronto la facilidad de ejecu-
ción y de duplicación de la litografía inclinan a Galard hacia este dominio particular; en 1823, con
105 cierta idea propagandística, reproduce en el taller de Gaulon un retrato del duque de Burdeos,
que tenía por entonces dos años y medio⁶⁸. Esta tradición del retrato político se mantiene durante
largo tiempo en el taller de Gaulon; en 1833 saldrá de sus prensas una representación de la
106 duquesa de Berry Prisionera en Blaye, cerca de Burdeos⁶⁹.

De la política a la polémica hay un paso; desde sus comienzos Galard había dado prueba de
su talento polémico caricaturizando a ciertas personalidades bordelesas. Así, atacó violenta-
mente, a través de una caricatura grabada y no firmada, al arquitecto Richefort, deforme por su
enanismo. A causa de los problemas que la caricatura ocasiona a sus autores, Galard no siguió
utilizando esta fórmula después de 1820 más que para atacar a personas poco importantes.
Hizo, por ejemplo, litografiar un dibujo representando al esquilador de perros Malbrou, en 1824,
reproduciendo encima del artesano su enseña con el texto ortografiado fonéticamente⁷⁰. Sin ser
verdaderas caricaturas, la mayor parte de las litografías que Galard dedica al pueblo y a sus
escenas de costumbres revelan una gran observación, a la vez condescendiente y divertida;
como sus jovencitas, mujeres del pueblo, pastores de las Landas, pertenecientes al álbum de
"Las localidades bordelesas", litografiado por Légé entre 1827 y 1830⁷¹. De estas obras sencil-
las, bien sean retratos políticos, caricaturas o escenas populares, algunas de las cuales no
están desprovistas de mediocridad, no podemos dudar que hicieron escuela. A este tipo
107 pertenece la litografía de la *Plaza Saint-Projet*, fechada en 1832, que además de un paisaje
urbano representa mercaderes instalados delante de sus mostradores; parece que su autor,
anónimo, no ha tratado de lograr aquí una fisonomía agradable. Procedente, como esta última,
del taller de Gaulon, otra litografía de 1825 resulta más interesante. Representa a personajes
108 encaramados sobre las torres de la catedral de Saint-André durante una inundación. El texto que
la acompaña, un tanto enigmático, podría contener una intención polémica. Ya que ¿hace
alusión a una catástrofe natural o es consecuencia del descuido de las autoridades? El dibujo
original de la obra pertenece a "Hippolyte C.", bajo esta firma se esconde Hipólito Chevalier, más
conocido por el nombre de Gavarni⁷². Esta litografía humorística sería pues la primera obra
publicada y conocida de Gavarni.

Durante los años 1820-1830 la litografía ha jugado normalmente el papel de multiplicador y
difusor de las artes gráficas, papel que le incumbía por definición. Por otra parte, también va a
asumir una misión, como había sido anteriormente el caso del grabado. Para Lacour, la publica-
ción de *Museo de Aquitania* no tenía otra finalidad que la de dar a conocer las artes y
curiosidades que él consideraba interesantes para el público. Después de su viaje a Italia,
cuando emprende la edición de lo que él llama *Mi portafolios*, la intención pedagógica se hace
más patente. Por supuesto, sigue a su vez la moda del paisaje cuando éste le resulta agradable;
09-110 una decena de planchas nos muestran los alrededores de Roma, Ostia, los Baños de Tito;
111 también sucumbe a lo espectacular y no resiste la atracción misteriosa de las catacumbas, pero
112 ¿no es esto lo pintoresco? A pesar de todo, la mayoría de las litografías están consagradas a la
reproducción de esculturas, de pinturas y de inscripciones, pues Lacour puede vanagloriarse de
ser un excelente epigrafista. Fiel a su formación y a sus gustos copia obras antiguas de los

113 museos del Vaticano y del Capitolio, así como de la Villa Albani. Realiza bajorrelieves de la
 114-115 Columna Trajana y de fragmentos de escultura descubiertos en Selimonte. Lacour no oculta ya
 116-117 su admiración por el Renacimiento. En Siena ha copiado los adornos del pavimento de la
 118 catedral y las telas de Rafael; retoma de Florencia *El rapto de una Sabina*, de Juan de Bolonia,
 119-120 grupo escultórico que adorna la plaza de la Señoría. Las pinturas que decoran en el Vaticano las
 121-122 Logias de Rafael las recomienda como modelo, lo mismo que los relieves de la Puerta de Bronce
 123-124 de la Basílica de San Pedro. Finalmente, como homenaje al neoclasicismo, Lacour, "coloca" dos
 125 figuras a la manera de Thorwaldsen, *El día y La noche*.

Este conjunto de litografías en el cual se nota una cierta homogeneidad, hace ante todo pensar en una recopilación de modelos. El aspecto de estas litografías, que se parecen en su mayoría a grabados, confirma esta impresión. Rara vez ha utilizado Lacour las posibilidades del ensanchamiento del trazo ofrecidas por el lápiz litográfico. Todo sucede aquí como en sus "Principios de dibujo para el curso completo de paisaje que debía ser profesado en la Escuela gratuita de la Ciudad"⁷³; sus dibujos lineales son fielmente reproducidos. Las posibilidades que ofrece la técnica litográfica no habían sido una vez más explotadas. Este curso, del que no existe más que un solo ejemplar, por otro lado incompleto, confirma que el artista tenía una preocupación educativa al emprender su viaje a Italia; la mayoría de las planchas proceden de croquis realizados en esta ocasión. El litógrafo de esta bella serie permanece anónimo. Quizá él mismo la dibuja en la piedra; algunas litografías están más completas que los originales, ya que no podemos aceptar que el litógrafo se tomase libertades con los dibujos de tal personaje. En este dominio de la enseñanza del dibujo a través de la litografía, Lacour parece haber sido el precursor en Burdeos. Por otra parte, desde 1823 consideraba que la litografía pertenece al dibujo, siendo ésta solamente una etapa para llegar a la pintura⁷⁴.

Su ejemplo no quedará sin imitadores; posteriormente una artista, de quien a excepción de su nombre, Amelia Kermel, no conocemos nada, edita un curso de dibujo en el taller de Gaulon, del cual se conservan algunas planchas. Su forma académica de restituir los trazos de la figura humana pueden evocar algunos de los retratos de Jean-Paul Alaux. El conjunto ha servido como manual, o más exactamente como método, destinado a los alumnos y aficionados. Amelia Kermel no era quizá más que una simple ejecutora que trabajaba como dibujante en la imprenta
 130-131 Gaulon. Las actividades de este litógrafo incluían necesariamente la impresión de esta clase de obras que no estaba exclusivamente consagrada a las artes. Francisco de la Torre, que había
 132 dibujado a Goya en su lecho de muerte⁷⁵, ha realizado series de litografías concernientes a la historia natural y a la botánica. Sin duda, también él estaba ligado profesionalmente a Gaulon, como testimonia el número de hojas que llevan su firma, pero también realizó personalmente un retrato de este último⁷⁶.

Vehículo de imágenes ante todo, pero también y complementariamente vehículo de ideas y de conocimiento, la litografía no podía dejar de interesar a los artistas bordeleses. La conjunción de los esfuerzos de hábiles litógrafos, Gaulon y Légé, sin los cuales nada hubiese sido posible; la de artistas muy diferentes, Galard y Lacour, permitieron a la litografía artística tomar impulso en Burdeos entre 1820 y 1823: Lacour, partidario de un neoclasicismo riguroso; Galard, pintor y dibujante fácil, se oponían igualmente por sus motivaciones y temperamentos. Lacour, personaje oficial, hijo y yerno de personajes oficiales, no persiguió nunca fines lucrativos; Galard, aristócrata que había perdido su fortuna, buscó el éxito comercial. Sus cualidades y sus defectos, así como sus ideas, fueron sin embargo complementarios para mayor beneficio de la pintura, el dibujo y la litografía bordelesa de su tiempo.

NOTAS

1. Sobre Louis Combes: F. G. Pariset, *Louis Combes*, en Rev. hist. Burdeos, t. XXII (1973), pp. 5-43.
2. Sobre Pierre Lacour: R. Mesuret, *Pierre Lacour, 1745-1814*. Burdeos, Delmas, 1937.
3. Sobre Pierre Lacour hijo: *Pierre Lacour hijo*. Notas y recuerdos de un artista octogenario, manuscrito, sin fecha, B. M. Burdeos, manuscrito 1.603.
4. J. P. Bériac, *Los fondos Billaudel*: Retrato de dos ingenieros del siglo XIX, en Actas de la IV conferencia internacional para el estudio y la valorización del patrimonio industrial, Lyon, 1981.
5. A. D. Gironde, 8 M 84, 6 J 102, II Z 2416 a 2760.
6. A. D. Gironde, 4 J 608, 8 M 40, 8 M 47, II Z 3035, II Z 3036.
7. Edificio transformado hoy día en Centro de Arte Contemporáneo. Sobre esta transformación: *Laîné, del depósito al aire polivalente*. Burdeos, Imprenta SIGMA, 1979.
8. Sobre los Bonfin: *Historia de Burdeos...*, pp. 522 y 522 nota⁵.
9. Nueva guía del extranjero en Burdeos. Burdeos, Chaumas, 1856, pp. 77-78.
10. Sobre Jean Burguet: *Historia de Burdeos...*, pp. 522 y 522 nota².
11. Alejandro Poitevin, 1782-1859. Sobre este arquitecto: V. de Lamothe. Nota sobre Poitevin, en *L'Ami des Champs*, 1859, pp. 314 y ss.
12. Exposición. Burdeos, 1970. *Los arquitectos bordeleses y el neoclasicismo*. Archivos Municipales de Burdeos. Catálogo de J. P. Mouilleseaux, nota y plancha 50.
13. A. D. Gironde, II Z 1232, plan del arquitecto Dufart.
14. Sobre Mazois: F. Jouannet, *Estadística del departamento de la Gironde*. París, Dupont, 1837, t. I, p. 320. Y Actas de la Academia de Burdeos, 1827, p. 99.
15. *Historia de Burdeos...*, pp. 524-525.
16. *Nueva guía del extranjero en Burdeos*. Burdeos, Chaumas, 185 pp. 80-81.
17. Sobre Boniño: E. Féret, *Estadística...*, p. 79.
18. M. N. Ménard. Maggesi. Burdeos, 1978, T. E. R., *Historia del Arte*. Universidad de Burdeos, III.
19. H. de la Ville de Mirmont. *Historia del Museo...*, pp. 483-485.
20. *Historia de Burdeos...*, p. 527.
21. Ver n.º 18.
22. H. de la Ville de Mirmont. *Historia del Museo...*, pp. 358-360.
23. Id., pp. 305-321.
24. A. D. Gironde, 3 L 172.
25. H. de la Ville de Mirmont. *Historia del Museo...*, pp. 363-462.
26. Id., pp. 418, 425, 424.
27. Id., pp. 278-292.
28. Sobre Brascassat: Ch. Marionneau, *Brascassat: Su vida y su obra*. París, Renouard, 1872.
29. *Historia de Burdeos...*, p. 538.
30. G. Labat, *Gustave de Galard...*
31. E. Bouvy, *El impresor Gaulon...*, pp. 2-4.
32. *M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, pp. 23-29.
33. E. Bouvy, *El impresor Gaulon...*, p. 3 y fig. I.
34. J. d'Welles, *Gustave de Galard*, en la Rev. filomática, 1935, p. 73.
35. Cf. J. P. Bériac.
36. A. D. Gironde, ¿*Fondos Billaudel?* Y M. Saint-Gaudens-Sarotte..., p. 31.

37. A. J. Pallière, 1783-1862, hijo del grabador bordelés Jean-Baptiste Pallière, conocido como pintor de historia.
38. L. V. León Pallière, 1787-1820, hijo de Jean-Baptiste Pallière, alumno de Vincent, premio de Roma en 1812, pintor de historia.
39. Varios de sus ensayos se conservan en los archivos de MM. Wetterwald.
40. Jean Alaux, llamado Alaux el Romano, 1785-1864, alumno de Lacour y más tarde en París de Vincent y Guérin. Gran premio de Roma en 1815. Director de la Villa Médicis, miembro del Instituto. Su posición como pintor oficial le valió los encargos de la restauración de las pinturas de Primatice en Fontainebleau, la decoración de varias salas de Versalles, del Louvre y de Luxemburgo.
41. *Museo de Aquitania*, t. I, p. 119.
42. Pierre Lacour padre, Pierre Lacour hijo: *Antigüedades bordelesas: Sarcófagos encontrados en Saint-Médard d'Eyrans*. Burdeos, Bergeret, 1806.
43. *M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, p. 143. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón XI.
44. Sobre Th. Lacaze: J. F. Fournier, *Un pintor romántico olvidado: Théophile Lacaze*. Burdeos, SAMIE, 1969.
45. F. Xavialoff-Portelli, *Los paisajistas bordeleses...* La Comisión de Monumentos Históricos fue creada en 1837; su finalidad principal era el censo de los monumentos "antiguos" y eventualmente su restauración.
46. *Museo de Aquitania*, t. I, pp. 128-129.
47. *Museo de Aquitania*, t. I, pp. 76-77.
48. F. Xavialoff-Portelli, *Los paisajistas bordeleses...*
49. Sobre G. J. Durand: R. Coustet, *Expansión del neoclasicismo bordelés: Trabajos campesinos de G. J. Durand*, en el boletín de la Sociedad Arqueológica de Burdeos, t. LXXI (1976-1978), pp. 161-182.
50. A. D. Gironde, 162, t. III, fol. 6 a 20.
51. *Museo de Aquitania*, t. III, p. 278.
52. F. Mazois, *Las ruinas de Pompeya dibujadas y medidas por Francisco Mazois durante los años 1908 y 1910, publicadas en París en 1912*. París, 1912.
53. Sobre Géraud: *Historia de Burdeos...*, pp. 491-493.
54. En su novela *The Monk*, aparecida en Londres en 1796, M. G. Lewis, uno de los "inventores del romanticismo negro", pone en escena a Ambrosio, un monje virtuoso a quien Satanás quiere hacer pecar a través de Matilde. De esta novela viene en parte la imagen del monje "objeto romántico".
55. Adrián Dauzats, 1804-1868, alumno de J. M. Gué. Viajó por España y por el Próximo Oriente, fue distinguido con varias medallas en diversos salones entre 1831 y 1855. Se le considera uno de los promotores del Orientalismo.
56. Pierre Lacour hijo, *Mi portafolios*. Burdeos, taller del autor, 1828.
57. Jacques Arago, 1790-1855, viaja por el Mediterráneo así como por Africa, participa en la expedición que bajo la dirección de Freycinet, parte en 1817 para dar la vuelta al mundo. Antes de regresar a América del Sur pasa algún tiempo en Francia, en Burdeos, Toulouse, Rouen, París. De su temporada en Burdeos: Ch. Lasserre; Jacques Arago, dibujante, viajero hombre de letras y polémico, sus días pasados en Burdeos de 1823 a 1829, en Sociedad Arqueológica de Burdeos, t. LXXI (1976-1978), pp. 73-90.
58. *M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, p. 192. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón LXXIV.
59. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón XLIV. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón XLIV.
60. L. J. Jacottet, nacido en París en 1806, paisajista y dibujante, sus obras están compuestas por once volúmenes conservados en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional.
61. R. Coustet, *Gustave de Galard, 1779-1841: Un pintor en Burdeos en la época romántica*, en Rev. hist. Burdeos.
62. J. du Pasquier, *Pierre-Edouard Dagoty y la miniatura bordelesa del siglo XIX*. Chartres, Jacques Laget, 1974.
63. J. du Pasquier, *Pierre-Edouard Dagoty...*, pp. 66-89.
64. G. Labat, *Gustave de Galard...*, pp. 199-214.
65. Henry Grevedor, 1776-1860, dibujante aficionado considerado por Lépicié, fue alumno de Regnault; inicia su carrera como pintor de historia, pero encuentra su verdadera vocación en el retrato. Estuvo una temporada en Rusia y llegó a ser retratista de la aristocracia local. De regreso a Francia, se especializó en la litografía a partir de 1820.

66. R. Coustet, *Gustave de Galard...*, pp. 29-30.
67. Id., pp. 28-29.
68. G. Labat, *Gustave de Galard...*, p. 198. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón LXXVIII.
69. Marie-Caroline de Bourbon-Sicile intenta sublevar el oeste de Francia en 1832 contra Louis-Philippe.
70. G. Labat, *Gustave de Galard...*, p. 218.
71. Id., pp. 169-177.
72. H. S. G. Chevalier, llamado Gavarni, 1804-1866. Enviado a Burdeos por el grabador Adam para dibujar el nuevo puente construido, cf. J. P. Bériac; este encargo no lo terminó, pues fue un dibujo de Cabillet el que grabó Adam; en 1830 empieza su carrera como dibujante satírico, colabora en varios periódicos en París y en Inglaterra. Sobre Gavarni: P. A. Lemoine, *Gavarni, pintor y litógrafo*. París, Floury, 1924-1928.
73. B. M. Burdeos. Fondos Delpit, cartón C.
74. *Museo de Aquitania*, t. I, p. 114.
75. Cf. J. Fauqué.
76. Id.

36

37

38

39

LA PLACE DE LA LITHOGRAPHIE DANS L'ACTIVITE ARTISTIQUE A BORDEAUX DE 1820 A 1830

Philippe MAFFRE

Le retour de la monarchie des Bourbons, définitivement assuré après 1815, ne constitue point en France une rupture bien nette avec la période précédente, du moins dans le domaine des arts. Ce fut particulièrement le cas à Bordeaux, où depuis la fin du XVIII^e siècle, en architecture comme en sculpture et en peinture régnait le goût néoclassique. Durant la décennie qui nous intéresse la néo-classicisme continua à s'épanouir au prix de quelque timide évolution. Sous la Révolution puis l'Empire, l'architecte Louis Combes¹, et le peintre Pierre Lacour², deux artistes originaires du Bordelais et y ayant accompli toute leur carrière, avaient marqué de leur forte personnalité toute activité artistique. Louis Combes, formé à Bordeaux puis à Paris dans l'atelier de Mique et enfin à Rome, fut nommé sous la Révolution architecte du département de la Gironde.

Pierre Lacour, élève de Vien, lauréat du second prix de peinture, ayant également séjourné à Rome, fut, de retour à Bordeaux, correspondant de l'Institut, fondateur et directeur du Musée et de l'Ecole de dessin. Le mariage en 1813 de Pierre Lacour fils et de Lysidice Combes, fille de l'architecte, ajouta des liens de famille à la belle entente qui régnait entre ces deux véritables "gouverneurs des arts" de Bordeaux. Lacour mort en 1814, son fils lui succéda à la tête du Musée et de l'Ecole; formé par son père puis par Vien et Vincent à Paris, ce personnage présentait toute garantie de continuité de la ligne néo-classique³.

Combes vécut jusqu'en 1818; son activité incessante, sa position officielle et par dessus tout la qualité de son oeuvre lui permirent d'influencer toute une génération d'architectes qui allait commencer à travailler aux alentours de 1820, et se souvenir de son art austère et dépouillé, tout
36 entier résumé dans son chef-d'oeuvre urbain: le Dépôt de Mendicité bâti en 1810.

Outre cette heureuse influence, la nomination à Bordeaux en 1810 également de l'ingénieur des Ponts et Chaussées Claude Deschamps, formé dans la prestigieuse Ecole de Perronet⁴, contribua à maintenir le goût pour l'esthétique néo-classique.

Claude Deschamps achève en 1822 la construction du premier pont de Bordeaux énorme ouvrage de près de cinq cents mètres de long⁵, formé par dix-sept arches de pierre à parement de brique, reposant sur des piles de même nature. Chaque pile est sommée d'un médaillon qu'ornait à l'origine le chiffre royal. Les parapets bordant le tablier s'appuient sur de fortes
37 corniches à modillons. Le même Deschamps édifie de 1822 à 1824 l'Entrepôt Laine⁶, bâtiment destiné à stocker les marchandises sous douane⁷. Cette vaste construction s'ouvre par un large
38 porche dans oeuvre auquel donnent accès trois hautes portes en plein-cintre. L'entrepôt lui-même consiste en une grande nef qu'entourent trois niveaux de galeries péripètes voutées. Plus
39 proche des travaux de Louis Combes, Bonfin le jeune⁸ bâtit entre 1821 et 1824 la Manufacture

des tabacs, dont la large façade principale présente une suite de travées régulières animée seulement en son centre par la présence d'une serlienne, l'arc en plein-cintre de la baie centrale de celle-ci est festonné⁹.

En 1825 un autre architecte bordelais de la nouvelle génération, Jean Burguet¹⁰, entreprend
40 les travaux du gigantesque Hôpital Saint-André. Cet établissement hospitalier s'organise autour
d'une série de cours secondaires qui entourent elles-mêmes une cour d'honneur bordée de
galeries sur deux niveaux. La façade principale présente ici encore une suite de travées
régulières, au centre se trouve un porche hors-oeuvre formé par quatre colonnes à toscanes
ionique soutenant un fronton triangulaire à denticules.

Dès 1823, Alexandre Poitevin¹¹, autre jeune architecte bordelais, celui-ci formé à Paris chez
Percier et Fontaine, les deux architectes officiels de l'Empire et inventeurs du style du même nom,
41 édifie l'église du faubourg de Saint-Nicolas-des-Graves¹². En plan, en élévation, cette église
reproduit le modèle donné vingt ans plus tôt pour Saint-Vincent de Mâcon par Gisors, l'un des
maîtres du néo-classicisme. Poitevin participe doublement à la grande oeuvre de la Restauration
en matière d'urbanisme, la place des Quinconces. Ce grand espace occupe l'ancien emplacement
d'une forteresse du XVII^e siècle nommée le Château-Trompette, détruite à partir de 1816, il
42 consiste en une très vaste place rectangulaire tournée vers le fleuve, terminée du côté de la ville
par un hémicycle¹³. Poitevin dessina en compagnie de son camarade d'atelier Mazois¹⁴ les
façades imposées des demeures de l'hémicycle¹⁵.

43 Enfin en 1828 il dirigea la construction des Colonnes Rostrales¹⁶, qui se dressent à
l'extrémité de la place, dominant le fleuve. Ces hautes colonnes de pierre sont ornées au tiers
inférieur de proues de galères prolongées de rostres formés de faisceaux de glaives que sculpta
l'ornemaniste d'origine italienne Bonino¹⁷. Le chapiteau de chaque colonne supporte un édicule
circulaire coiffé d'un dôme que couronne pour l'une des colonnes l'allégorie du Commerce, pour
l'autre celle de l'Industrie, réalisées par le sculpteur bordelais Maggesi¹⁸. On le voit ici, la
sculpture se trouvait difficilement ne pas procéder de la même esthétique; bien que le fait n'entre
pas dans notre propos il est utile de préciser que le phénomène est la même dans le domaine de
l'architecture privée. En 1824 la Ville commande une statue du roi-martyr Louis XVI au sculpteur
44 Raggi pour orner l'hémicycle des Quinconces¹⁸, celui l'exécute dans un style rappelant celui qui
était en honneur sous le règne du déchu monarque.

Selon F. G. Pariset le néo-classicisme aide le sculpteur Queva, sans doute dénué d'un bien
grand génie, à laisser le souvenir d'un "artisan impeccable"²⁰. Le sculpteur Maggesi qui s'établit à
Bordeaux en 1826 devient trois ans plus tard statuaire de la Ville et professeur municipal de
sculpture²¹. Son style à cette époque correspond bien aux désirs de ses nouveaux concitoyens.
L'exemple néo-classique et à fortiori celui de l'art antique sont à ce point recommandables qu'en
1820 le Musée reçoit un envoi de quarante-sept moulages de statues antiques pour le plus grand
plaisir de son conservateur qui compte bien les utiliser comme modèles pour l'Ecole de dessin²².
Musée et Ecole sont installés en 1821 dans les anciens tribunaux²³, beaux bâtiments construits
44-45 en 1790 par Combes dans un style sévère, et décorés de manière un peu emphatique²⁴. Les
nouveaux aménagements, s'ils ont malheureusement supprimé cette décoration ont respecté la
structure de l'édifice. Dans ces nouveaux locaux sont installées les collections municipales,
peintures anciennes pour la plupart, provenant des saisies opérées sous la Révolution et des
envois réguliers de l'état. De 1821 à 1830 le Musée négocie l'achat de la collection du marquis de
Lacaze, composée de deux cent soixante dix neuf pièces dont une quarantaine attribuée à des
grands maîtres de la Renaissance et des XVII^e et XVIII^e siècles²⁵.

En 1823 Lacour grave quatre de ces tableaux et les présente au public dans la publication
46 qu'il lance sous le titre de *Musée d'Aquitaine*; il s'agit de *L'Amour jaloux de la Fidélité*, d'après

- 47 Sébastien Ricci; de *Vénus et l'Amour*, d'après Titien; de *Eliser et Rebecca*, d'après Tiepolo; enfin
 48-49 d'une *Vénus endormie*²⁶. A cette série vient s'ajouter une *Sainte Famille* d'après Véronèse,
 50 tableau que possédait déjà la Ville. Cependant, Lacour ne peut pas être considéré tel un passéiste
 acharné; sous sa direction le Musée s'enrichit d'oeuvres contemporaines. La plus importante de
 celles-ci reste incontestablement le très célèbre *La duchesse d'Angoulême s'embarquant à*
Pauillac, d'Antoine Jean Gros²⁷. Plus intéressante semble la démarche qui le conduit à faire
 acquérir par la Ville des toiles d'artistes bordelais, pour la plupart ses anciens élèves ou ceux de
 son père. On relève ainsi le nom de Burgade, né en 1803, paysagiste et peintre de marine, élève à
 Bordeaux de Lacour puis à Paris de Gros; celui de Jean-Paul Alaux, né en 1788, peintre d'histoire
 et paysagiste qui succédera à Lacour dans ses fonctions officielles; le nom également de
 51 Jacques-Raymond Brascassat, paysagiste et peintre animalier²⁸, ou celui de Balat autre paysa-
 giste formé à Bordeaux. Lacour ne manque pas d'entretenir avec tous ces artistes et ses amis
 d'excellentes relations. Il les fait participer à la publication du Musée d'Aquitaine; pour les plus
 prestigieux d'entre eux il n'hésite pas à reproduire leurs oeuvres par la gravure, ainsi fait-il en
 52 1824 pour *Aristomène dans la Cécada*, de Raymond-Auguste Quinsac-Monvoisin, ancien élève
 de son père, premier prix de Rome en 1822, formé à Paris dans l'atelier du baron Guérin.

Si comme le souligne F. G. Pariset la vitalité des arts graphiques a été "contrecarrée par la
 passion bordelaise de bâtir"²⁹, on voit pourtant que pendant cette période existe sinon une
 véritable école du moins une équipe, dont la vigueur est renforcée par les liens unissant les
 artistes régionaux exilés et Pierre Lacour ou son entourage. Son action conjuguée à la présence
 dans la cité de Gustave de Galard³⁰, artiste exceptionnellement apte à s'exprimer par la
 lithographie, conjuguée également à l'arrivée en 1817 d'un habile technicien, Cabillet³¹, et
 surtout aux installations en 1818 et 1821 des ateliers lithographiques de Gaulon et Légié³², va
 permettre à un art original et diversifié de se développer.

- La lithographie, contrairement à ce que l'on aurait pu craindre ne va pas s'opposer à l'art
 officiel, mais plutôt se mettre à son service. Sa souplesse d'élaboration comme de diffusion va
 même élargir le champ d'investigation des artistes locaux. L'année même de l'installation des
 53 premières presses à Bordeaux par Cabillet³³, celui-ci lithographie un dessin de Galard: *L'aveugle*
conduit par sa mère. L'originalité du sujet peut étonner, la médiocrité de la lithographie aussi.
 Pourtant la même année Gustave de Galard a publié à Paris son "Recueil des divers costumes
 des habitants de Bordeaux et des environs", gravé il est vrai par Le Roi³⁴. Cette première
 lithographie bordelaise peut-être considérée comme un "accident". En effet les premiers essais
 dus à Cabillet ont lieu dans un but uniquement technique; au service de Claude Deschamps, il
 semble ne se préoccuper que de problèmes d'architecture liés à la construction du pont³⁵. Son
 54 dessin commémoratif de l'achèvement de l'ouvrage sera à la fois gravé par Adam et lithographié
 par Gaulon³⁶. Cabillet abandonne très vite cette technique, son bel "Album des édifices remar-
 quables de Bordeaux et de quelques projets..." paru vers 1825 ne comporte que des planches
 55-56 gravées à l'eau-forte. L'essentiel des lithographies sorties des presses de Gaulon entre 1818 et
 1822 reste sans surprise, à l'image des vues d'Italie datées de 1818 et signées de Julien
 Pallière³⁷.

- Depuis la deuxième moitié du XVIII^e tout artiste ou même amateur se devait de produire ce
 genre de dessins. Tout se passe ici comme si J. Pallière n'avait désiré que la transposition la plus
 fidèle possible de son propre trait, sans chercher à utiliser les possibilités de la lithographie.
 Gaulon réussit fort bien dans cette simple transposition. Le désormais banal répertoire académi-
 que donne l'occasion à Gaulon de lithographier les inévitables scènes mythologiques, telle
 57 *L'Amour qui prête serment de fidélité au Temps* d'après une composition de León Pallière³⁸. Le
 dessin semble ici souffrir de l'interprétation sans vigueur qu'en fait le lithographe; la largeur du
 trait, le peu de son avec lequel sont traités les feuillages et le paysage conviennent peu à

l'habitude froideur et précision des oeuvres néo-classiques. Beaucoup plus réussie apparaît
58 une étude de tête de vieillard de Jean-Paul Alaux lithographiée en 1819 chez Gaulon. Le
dessinateur semble avoir transcrit lui-même son modèle sur la pierre, il s'adapte très rapidement
59 à la lithographie³⁹. En 1823 il produira un autre portrait d'homme dont le dessin était de son très
prestigieux frère Jean Alaux⁴⁰, dans la Musée d'Aquitaine.

En 1823 précisément se produisent deux événements qui permettent à la lithographie
bordelaise de se renouveler, au moins en ce qui concerne l'inspiration: la parution de "L'Album
bordelais ou Caprices" de Galard; et le lancement du périodique *Musée d'Aquitaine*. Le premier
est réalisé chez Gaulon, il prouve la possibilité d'une grande diversité des genres à laquelle
60-61 peuvent atteindre les artistes tentés par la lithographie. On trouve dans cet album des portraits
comme ceux de Pierre Lacour père et du Capitaine Desse, des scènes anecdotiques comme *La*
62-63 *marchande de blé d'Espagne* et *La mort aux rats*, des vues de monuments comme *Le Palais-*
64-65 *Gallien* ou *La porte d'Aquitaine*, enfin des paysages comme *La glacière de Mérignac* ou *La vue*
66 *prise de La Bastide*. Sans doute cette entreprise paraît-elle brouillonne par l'éclectisme de ses
67 sujets mais elle conserve le mérite d'être exemplaire. Pour le *Musée d'Aquitaine* Pierre Lacour a
choisi le lithographe Légié. Cette revue publie une suite d'articles traitant essentiellement d'ar-
chéologie et plus rarement de littérature, de géographie et de sciences. Gustave de Galard
participera aux deux premières livraisons, puis sa collaboration cessera brusquement.

Faut-il voir une relation de cause à effet entre ce fait et la parution d'un article signé par Pierre
Lacour dans lequel celui-ci déclare: "Le genre familial est au genre historique ce que le drame
est à la tragédie. S'il ne promet point à l'artiste une gloire aussi brillante que celle qui attend un bon
peintre d'histoire, il a du moins ses charmes et son mérite particulier. Ce genre est un de ceux que
l'on cultive le plus facilement en province: Il n'est jamais professé dans les académies et
rarement dans les ateliers particuliers, parcequ'il fait perdre l'usage de dessiner le nud, qu'il rend
incorrect, et qu'il éloigne du beau style: il n'a d'ailleurs aucune limite qui le sépare du portrait en
pied, il tombe facilement dans le genre trivial de la caricature"⁴¹. Ce texte parut après que Galard
eut donné dans le Musée d'Aquitaine une scène familière, la seule et unique de toute l'histoire de
la publication.

L'immense majorité des lithographies du Musée d'Aquitaine possède un but archéologique.
Ce souci d'archéologie n'était à vrai dire pas nouveau pour Lacour; il avait dix-sept ans
auparavant publié en compagnie de son père un recueil représentant et commentant les
68-69 sculptures de deux sarcophages antiques découverts dans une localité proche de Bordeaux⁴².
70 En 1818 il avait prouvé, en faisant lithographier par Cabillet ou Galon une vue du Château-
Trompette⁴³, dessinée deux ans avant, que l'archéologie ne se limitait pas pour lui à la seule
Antiquité. Le cas de Lacour n'est pas isolé. En 1821, le jeune peintre libournais Théophile
Lacaze⁴⁴, fait lui aussi lithographier, chez Gaulon, un dessin de l'autre forteresse bordelaise du
71 XVII^e siècle, le Port-Louis. Lacaze participera par la suite aux travaux de la Commission départe-
mentale des Monuments Historiques⁴⁵.

Bien sûr dans "Le Musée d'Aquitaine" Lacour ne peut s'empêcher de se réserver les articles
72 traitant de l'Antiquité, tels "Méthé d'après un sardonix camée"⁴⁶, ou "Sur quelques monuments
73 antiques de la ville de Saintes"⁴⁷, articles d'une érudition absolument imperméable, mais
magistralement illustrés de deux lithographies de grande qualité. Lacour reste tout aussi
incapable de ne pas orner abondamment les têtes et fins de chapitres de petites vignettes et
culs-de-lampe aux sujets antiquisants, ceux-là d'une qualité souvent trop médiocre. Mais la
grande nouveauté du *Musée d'Aquitaine* est la préoccupation qui se fait jour pour l'architecture
médiévale. Certains des artistes qui fournissent des dessins pour cette revue travailleront eux
aussi pour la Commission des Monuments Historiques, institution dont F. Xavialoff-Portelli a
montré l'importance du rôle dans l'art du paysage à Bordeaux au XIX^e siècle⁴⁸. C'est le cas en

particulier de Gabriel-Joseph Durand, pourtant l'un des tenants les plus acharnés de
 74 l'architecture néo-classique⁴⁹, qui donne en 1823 une vue de l'église de Targon et l'année
 75-76 suivante de la collégiale d'Uzeste. Jean-Paul Alaux dessine la Château de Vayres ou encore la
 77-78 Croix de Nérigean, Balat dessine l'église romane de Sainte-Croix. Colin, ancien élève de Lacour
 79 spécialiste du portrait et des scènes de genre fournit une vue de l'église de Bègles. Félix Annoi,
 80 fils d'un décorateur et paysagiste italien fixé à Bordeaux, paysagiste lui-même, formé par Lacour,
 représente le Château de Thouars. On peut s'étonner que ces artistes, pour la plupart formés sur
 le mode néo-classique par Lacour, abandonnent leurs sujets classiques pour représenter des
 monuments médiévaux. Mais le plus étonnant n'est-il pas que le maître en personne donne
 81-82 l'exemple? Ainsi il fournit les vues des églises de Fronsac et de Cestas. A la Commission des
 83-84 Monuments Historiques il offrira par la suite des dessins de l'abbaye de La Sauve Majeure⁵⁰. On
 peut regretter que la transcription lithographique de ces dessins, due à Légié les uniformise par
 l'abus de recettes techniques très conventionnelles. Le traitement des ciels, des végétations, des
 ombres, ne rend pas les qualités des dessinateurs. On peut comparer pour en avoir la preuve un
 85 dessin de Colin avec la lithographie exécutée d'après son autre dessin de l'église de Bègles.
 Seules échappent à cette triste règle les lithographies d'après Lacour et Jean-Paul Alaux. On
 peut se demander s'ils ne les exécutaient pas eux-mêmes.

Pour en finir avec le Musée d'Aquitaine et rendre entière justice à Lacour, il faut signaler qu'il
 s'intéressa également dans sa revue à des édifices contemporains. Par politesse ou obligation
 circonstancielle paraissent le plan et l'élévation des Bains Publics que son ami Michel Laclotte
 allait élever à l'extrémité de la place des Quinconces. L'année suivante, en 1824, il publie le
 86 *Tombeau de la Maréchale Moreau*, monument dû au talent de Mazois, et cité comme un exemple
 "remarquable par sa pureté, par sa convenance et par sa noble simplicité"⁵¹. Mais comment
 Lacour aurait-il pu se passer d'encenser François Mazois, architecte, mais avant tout
 archéologue brillant, auteur d'un magnifique recueil de gravures représentant les ruines de
 Pompéi, ruines dans lesquelles il avait travaillé pendant plusieurs années à effectuer des
 relevés, pour le compte du gouvernement du royaume des Deux-Siciles, ou plus exactement de
 Naples⁵². Nonobstant ces deux faits, la grande nouveauté était bien l'apparition de l'architecture
 médiévale dans le répertoire des peintres et lithographes.

Sans trop simplifier, on peut avancer que l'engouement pour cette architecture était lié au
 mouvement romantique alors émergent. Peut-être involontairement, Gustave de Galard, qui
 n'hésitera pas à sigmatiser les excès des romantiques, bien que lié au poète Géraud⁵³, avait
 introduit par "l'Album bordelais" une certaine mode du paysage romantique. Pierre Lacour avait
 quant à lui permis à ses amis d'exprimer dans le *Musée d'Aquitaine* leur penchant pour ce même
 genre. De toutes ces dernières lithographies, la plus significative de ce changement est sans
 87 doute celle de Jean-Paul Alaux qui porte le titre: *Vue prise dans l'intérieur du cloître de la*
Chartreuse. Nous ne doutons point que l'artiste veut ici représenter ce vénérable monument du
 début du XVII^e siècle, mais dans ce cas, pourquoi s'est-il efforcé de le faire ressembler le plus
 possible à une "manière" de ruine médiévale, à demi envahie par la végétation, et pourquoi avoir
 placé dans la composition un moine agenouillé, éclairé de pathétique façon par un rayon de
 lumière? A cette dernière question le rédacteur répond que ledit moine "donne plus d'intérêt à
 l'ensemble du dessin". L'intention archéologique pourrait être plus claire. Bien entendu nous
 n'irons pas jusqu'à prétendre que ce moine ressemble à Ambrosio et que du sombre escalier va
 surgir Matilda; mais, dans ce beau et dramatique décor les héros de Lewis ne seraient pas
 dépayés⁵⁴.

Lacour et Galard, pour des raisons très différents, vont accomplir chacun une démarche fort
 en honneur chez les romantiques. Depuis 1820, Taylor, Nodier et Cailleux avaient entrepris de
 publier leurs *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, ouvrage auquel

participe à partir de 1825 le bordelais Adrien Dauzats, un ancien élève de Lacour⁵⁵. En 1829, pour son "Album départemental", Galard fait lithographier de nouvelles vues de paysages de la Gironde, les unes agrémentées de monuments comme le *Château de Benauges*, les autres de personnages comme le *Départ pour la chasse*. Lacour plus radical, entreprend en 1824 un voyage en Italie qui le mènera jusqu'à à Rome. Selon les préceptes du baron Taylor il prend des croquis des endroits dans lesquels il se rend⁵⁶. Une partie de ces dessins sera lithographiée sous le titre *Mon portefeuille*. Esprit sans doute aussi curieux et certainement plus scientifique que Galard et Lacour, le philosophe, écrivain, historien et géographe-explorateur Jacques Arago habite à Bordeaux de 1823 à 1829⁵⁷. Il y fonde le journal *Le Kaléidoscope* qui publie au moins deux de ses dessins, représentant des paysages brésiliens, lithographiés par Légié⁵⁸. C'est à nouveau Légié qui lithographie les illustrations de ses *Promenades historiques, philosophiques et pittoresques dans le département de la Gironde* parues en 1829. Ces seize planches réunissent des vues de paysages et de monuments du Moyen-Age, de la Renaissance et du XVII^e siècle. La qualité et la précision du dessin perdent beaucoup dans la transcription lithographique. On le constate en comparant la planche intitulée *Entrée de Cadillac* avec l'oeuvre originale heureusement conservée⁵⁹. Il n'est pas impossible qu'Arago se soit adressé à Gaulon seulement après son départ de Bordeaux; toujours est-il que ce dernier lithographie pour lui des paysages sud-américains, accompagnés de titres en espagnol, comme le *Volcan de Guayna*, proche d'Arequipa au Pérou. La réputation de Gaulon en tant que lithographe dut être assez vite établie; un dessinateur aussi célèbre et prolifique que Jacottet, le spécialiste de la station thermale⁶⁰, s'adresse à lui en 1829, une vue d'Allevard en Savoie en témoigne clairement.

Cependant la participation de la lithographie au mouvement artistique à Bordeaux entre 1820 et 1830 ne s'arrête pas au seul paysage, fut-il archéologique, romantique ou pittoresque. On l'a vu, Gustave de Galard a publié dans l'Album bordelais une suite de portraits; cela n'a rien de bien étonnant puisqu'il avait débuté sa carrière en 1804 comme portraitiste et que ce genre demeura sa principale activité⁶¹. Il fut amené à exécuter les portraits de personnalités du monde artistique, politique, religieux et surtout de membres de l'aristocratie. Bien évidemment Galard n'était pas le seul portraitiste de la ville. Son grand concurrent restait le miniaturiste d'origine italienne Dagoty⁶², qui s'essaya également au portrait de grand format. Mais il existait aussi une bonne dizaine d'autres artistes plus ou moins connus⁶³, qui pratiquement s'adressaient au même type de clientèle. Galard est-il le premier à utiliser la presse de Gaulon pour reproduire un portrait? Il semble que non puisque les premiers connus ne datent que de 1823⁶⁴, or dès 1819 Jean-Paul Alaux fait un essai chez Gaulon, portraiturant un personnage non identifié. La manière de traiter les volumes et les ombres n'est pas sans rappeler celle de son profil de vieillard plus haut cité, bien que la précision, la minutie et la densité des traits soient ici plus importantes. Au vu du nombre de portraits conservés dans les archives de MM. Wetterwald il n'est pas interdit de penser que ce genre constitua une part importante de la production de Gaulon. Portraits de personnages célèbres tel celui du ministre Peyronnet; portraits de personnages devenus anonymes signés par des artistes dont nous ignorons tout, tel celui de Henry daté de 1820; portraits enfin qui paraissent être le fait d'amateurs et sont empreints de maladresse, comme ce personnage dessiné par Schrader en 1829. Tous portraits en buste, traités de façons très différentes, mais qui reflètent les qualités et les défauts des divers artistes, laissant penser que Gaulon et ses aides possédaient une grande maîtrise technique. En 1827 l'excellent peintre et portraitiste Henry Grevedon⁶⁵ s'adressa à l'imprimeur pour lithographier un portrait de femme. Les contacts avec de tels artistes ne pouvaient que bénéficier aux dessinateurs locaux.

C'est à nouveau à Gustave de Galard qu'il faut faire référence pour évoquer le portrait politique; ses opinions déclarées de monarchiste l'avaient entraîné lors de la Restauration à graver les portraits des membres de la famille royale, volant sans trop de mérite au secours de la

victoire⁶⁶. Ces gravures ne furent pas étrangères aux succès qu'il rencontra après 1814. Encore faut-il préciser qu'en 1809, lors de la visite de Napoléon à Bordeaux il avait gravé un portrait officiel de l'empereur, ne faisant circuler qu'en sous-main une image satirique du même personnage⁶⁷. Toujours est-il que la facilité d'exécution et de duplication de la lithographie tentent très vite Galard dans ce domaine particulier; en 1823, avec quelque arrière-pensée propagandiste, il fait reproduire chez Gaulon un portrait politique se maintient assez longtemps chez Gaulon; en 1833 sortira de ses presses une représentation de la duchesse de Berry emprisonnée à Blaye près de Bordeaux⁶⁹.

De la politique à la polémique il y a peu; dès ses débuts Galard fit la preuve de ses talents de polémiste en caricaturant certaines personnalités bordelaises. Ainsi s'attaqua-t-il courageusement, par le biais d'une caricature gravée et non signée à l'architecte Richefort, frappé de nanisme.

La caricature comportant quelques désagréments pour ses auteurs, Galard n'utilisa cette formule après 1820 que pour railler des personnes peu considérables. Il fit par exemple lithographier un dessin représentant le tondeur de chien Malbrou, en 1824, reproduisant au-dessus de l'artisan son enseigne au texte orthographié phonétiquement⁷⁰. Sans être de véritables caricatures, la plupart des lithographies que Galard consacre au petit peuple de la région, ses scènes de mœurs, révèlent une observation à la fois condescendante et amusée; ainsi en est-il de ses grisettes, femmes du peuple, bergers landais de l'album des "Localités bordelaises" lithographié par Légié entre 1827 et 1830⁷¹. De ces œuvres faciles, qu'elles soient portraits politiques, caricatures, scènes populaires, dont certaines ne sont pas dénuées de médiocrité, on ne peut douter qu'elles firent école. Nous ne sommes pas loin de cet art avec la lithographie *La place Saint-Projet*, datée devant leur étau; il semble que l'auteur anonyme n'a pas cherché à leur donner une physionomie avenante. Provenant comme cette dernière de chez Gaulon une autre lithographie, de 1825, paraît plus intéressante. Elle montre des personnages juchés sur les fleches de la cathédrale Saint-André, celle-ci étant recouverte par les eaux. Le texte qui l'accompagne semble fort énigmatique et pourrait bien posséder une intention polémique. Fait-il allusion à une catastrophe naturelle ou conséquente de l'incurie des autorités? Le dessin original est l'œuvre d'Hippolyte C., sous cette signature se cache Hippolyte Chevalier, plus connu sous le nom de Gavarni⁷². Cette lithographie humoristique serait donc la première œuvre éditée et connue de Gavarni.

Pendant les années 1820-1830 la lithographie a donc joué très normalement son rôle de multiplicateur et diffuseur des arts graphiques, rôle qui lui incombait par définition. C'est tout aussi naturellement, comme cela avait été le cas auparavant pour la gravure qu'elle allait assumer une mission éducative. Pour Lacour la publication du *Musée d'Aquitaine* n'avait d'autre but que de faire connaître les arts et curiosités qui lui paraissaient devoir intéresser le public. Après son voyage en Italie, lorsqu'il entreprend l'édition de ce qu'il appelle *Mon portefeuille*, l'intention pédagogique devient encore plus nette. Bien sûr il sacrifie à la mode du paysage, mais sans doute avec grand plaisir; une dizaine de planches nous montre les environs de Rome, Ostie, les Bains de Titus; bien sûr il succombe au spectaculaire et ne résiste pas à l'attrait mystérieux des catacombes, mais n'est-ce pas là le pittoresque? Malgré tout la majorité des lithographies est consacrée à la reproduction de sculptures, de peintures et d'inscriptions car Lacour fut un excellent épigraphiste. Fidèle à sa formation et à ses goûts il présente des œuvres antiques des musées du Vatican et du Capitole, de la Villa Albani. Il représente des bas-relief de la Colonne Trajane et des fragments de sculpture découverts à Sélinonte. Lacour ne cache pas non plus son admiration pour la Renaissance; à Sienne il a copié les ornements du pavé de la cathédrale et les toiles de Raphaël il les recommande comme modèles, de même que les reliefs de la Porte de Bronze de la basilique Saint-Pierre. En fin hommage au néo-classicisme, Lacour "glisse" deux images d'après Thorwaldsen, *Le jour* et *La nuit*.

Cet ensemble de lithographies dans lequel on note une certaine homogénéité, fait avant tout penser à un recueil de modèles. L'aspect de ces lithographies, qui ressemblent pour la plupart à des gravures au trait, renforce cette impression. Rarement Lacour a utilisé les possibilités d'élargissement du trait offerte par le crayon lithographique. Tout se passe ici comme pour ses "Principes de dessin pour le cours complet de paysage qui devait être professé à l'Ecole gratuite de la Ville"⁷³, les dessins linéaires de Lacour sont fidèlement reproduits. Les capacités que fournit la technique lithographique n'étant une fois de plus pas exploitées. Ce cours qui n'existe qu'à un exemplaire, de plus incomplet, confirme que l'artiste avait bien un souci éducatif en entreprenant voyage en Italie; la majorité des planches provient de croquis pris à cette occasion. Le lithographe de cette belle série reste anonyme. Peut-être Lacour a-t-il lui-même dessiné sur la pierre; lithographies sont plus complètes que les originaux. On imagine mal l'exécutant prendre des avec les dessins d'un tel personnage. Dans ce domaine de l'enseignement du dessin par la lithographie, Lacour semble bien avoir agi en précurseur, à Bordeaux bien entendu. Dès 1823 il d'ailleurs que la lithographie appartient au dessin, étape seulement pour arriver à la peinture⁷⁴. exemple ne restera pas sans imitateur; postérieurement une artiste dont à l'exception du nom, 130-131 Kermel, nous ne connaissons rien, fait éditer un cours de dessin chez Gaulon, dont subsistent planches. Sa manière académique de restituer les traits de la figure humaine peut évoquer des portraits lithographiés de Jean-Paul Alaux. L'ensemble a dû former un manuel ou plus une méthode, destinée aux élèves et amateurs. Amélie Kermel n'était peut-être qu'une simple attachée comme dessinatrice à l'imprimerie Gaulon. Les activités du lithographe incluaient l'impression de ce genre d'ouvrages qui n'étaient pas exclusivement consacrés aux arts. de La Torre, qui avait dessiné Goya sur son lit de mort⁷⁵, a œuvré pour des séries de lithographies 132 concernant l'histoire naturelle et la botanique. Sans doute était-il lui aussi lié à Gaulon, professe nombre de feuilles qui portent sa signature en témoignage, mais aussi personnellement, il fit un de ce dernier⁷⁶.

Véhicule d'images avant tout, mais aussi et complémentaiement véhicule d'idées et de connaissance, la lithographie ne pouvait qu'intéresser les artistes bordelais. La conjonction des efforts d'habiles lithographes, Gaulon et Légé, sans qui rien n'aurait été possible, celle d'artistes bien différents, Galard et Lacour, permirent à la lithographie artistique de prendre son essor à Bordeaux entre 1820 et 1823. Lacour tenant d'un néo-classicisme rigoureux, Galard peintre et dessinateur au talent facile, s'opposaient également par leurs motivations et tempéraments. personnage officiels ne poursuivit sans doute jamais de but lucratif; Galard aristocrate ayant sa fortune rechercha les succès commerciaux. Leurs qualités et leurs défauts, leurs idées, furent complémentaires pour le plus grand bénéfice de la peinture, du dessin et de la lithographie de leur temps.

NOTES

1. Sur Louis Combes: F. G. Pariset, *Louis Combes*, dans Rev. hist. *Bordeaux*, t. XXII (1973), pp. 5-43.
2. Sur Pierre Lacour: R. Mesuret, *Pierre Lacour 1745-1814*. Bordeaux, Delmas, 1937.
3. Sur Pierre Lacour fils: *Pierre Lacour fils*. Notes et souvenirs d'un artiste octogénaire, manuscrit, sans date, B. M. Bordeaux, manuscrit 1603.
4. J. P. Bériac. *Les fonds Billaudel*: Portrait de deux ingénieurs du XIX^e siècle, dans Actes de la IV^e conférence internationale pour l'étude et la mise en valeur du patrimoine industriel, Lyon, 1981, (à paraître).
5. A. D. Gironde, 8 M 84, 6 J 102, II Z 2416 à 2760.
6. A. D. Gironde, 4 J 608, 8 M 40, 8 M 47, II Z 3055, II Z 3036.
7. Edifice aujourd'hui transformé en Centre d'art Contemporain. Sur cette transformation: *Lafné, de l'entrepôt à l'aire polyvalente*. Bordeaux, Imprimerie SIGMA, 1979.
8. Sur les Bonfin: *Histoire de Bordeaux...*, p. 522 et p. 522 note⁵.
9. Nouveau guide de l'étranger à Bordeaux, Chaumas, 1856, pp. 77-78.
10. Sur Jean Burguet: *Histoire de Bordeaux...*, p. 522 et p. 522 note².
11. Alexandre Poitevin, 1782-1859. Sur cet architecte: V. de Lamothe. Notice sur Poitevin, dans *L'Ami des Champs*, 1859, p. 314 et suiv.
12. Exposition. Bordeaux. 1970. *Les architectes bordelais et le néo-classicisme*. Archives Municipales de Bordeaux. Catalogue par J. P. Mouilleseaux, notice et pl. 50.
13. A. D. Gironde, II Z 1232, plan de l'architecte Dufart.
14. Sur Mazois: F. Jouannet. *Statistique du département de la Gironde*. Paris, Dupont, 1837, T. I, p. 320. Et Actes de l'Académie de Bordeaux, 1827, p. 99.
15. *Histoire de Bordeaux...*, pp. 524-525.
16. *Nouveau conducteur de l'étranger à Bordeaux*. Bordeaux, Chaumas, 185 pp. 80-81.
17. Sur Bonino: E. Féret. *Statistique...*, p. 79.
18. M. N. Ménard. Maggesi. Burdeos, 1978, T.E.R., Histoire de l'Art, Université de Bordeaux III.
19. H. de La Ville de Mirmont, *Histoire du Musée...*, pp. 483-485.
20. *Histoire de Bordeaux...*, p. 527.
21. V. n. 18.
22. H. de La Ville de Mirmont. *Histoire du Musée...*, pp. 358-360.
23. Id., pp. 305-321.
24. A. D. Gironde, 3 L 172.
25. H. de La Ville de Mirmont, *Histoire du Musée...*, pp. 363-462.
26. Id., pp. 418, 425, 424.
27. Id., pp. 278-292.
28. Sur Brascassat: Ch. Marionneau, *Brascassat, sa vie et son oeuvre*. Paris, Renouard, 1872.
29. *Histoire de Bordeaux...*, p. 538.
30. G. Labat, *Gustave de Galard...*
31. E. Bouvy, *L'imprimeur Gaulon...*, pp. 2-4.
32. M. Saint-Gaudens-Sarotte..., pp. 23-29.
33. E. Bouvy, *L'imprimeur Gaulon...*, p. 3 et fig. I.
34. J. d'Welles. Gustave de Galard, dans Rev. philomatique, 1935, p. 73.
35. Cf. J. P. Bériac, p. ?
36. A. D. Gironde, *Fonds Billaudel? Et M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, p. 31.

37. A. J. Pallière, 1783-1862, fils du graveur bordelais Jean-Baptiste Pallière, connu comme peintre d'histoire.
38. L. V. Léon Pallière, 1787-1820, fils de Jean-Baptiste Pallière, élève de Vincent, prix de Rome en 1812, peintre d'histoire.
39. Plusieurs de ses essais sont conservés dans les archives de MM. Wetterwald.
40. Jean Alaux, dit Alaux le Romain, 1785-1864, élève de Lacour puis à Paris de Vincent et Guérin. Grand prix de Rome en 1815. Directeur de la Villa Médicis, membre de l'Institut. Sa position de peintre officiel lui valut les commandes de la restauration des peintures de Primatice à Fontainebleau, de la décoration de plusieurs salles de Versailles, du Louvre et du Luxembourg.
41. *Musée d'Aquitaine*, t. I, p. 119.
42. Pierre Lacour père, Pierre Lacour fils. *Antiquités Bordelaises, sarcophages trouvés à Saint-Médard d'Eyrans*. Bordeaux, Bergeret, 1806.
43. *M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, p. 143. B. M. Bordeaux, fonds Delpit, cart. XI.
44. Sur Th. Lacaze: J. F. Fournier, *Un peintre romantique oublié, Théophile Lacaze*. Bordeaux, SAMIE, 1969.
45. F. Xavialoff-Portelli, *Les paysagistes bordelais...* La Commission des Monuments Historiques fut créée en 1837. Son but essentiel était le recensement des monuments "anciens", éventuellement leur restauration.
46. *Musée d'Aquitaine*, t. I, pp. 128-129.
47. *Musée d'Aquitaine*, t. I, pp. 76-77.
48. F. Xavialoff-Portelli, *Les paysagistes bordelais...*
49. Sur G. J. Durand: R. Coustet, *Expansion du néoclassicisme bordelais: Travaux campagnards de G. J. Durand*, dans Soc. archéol. Bordeaux, t. LXXI (1976-1978), pp. 161-182.
50. A. D. Gironde, 162, t. 3, fol. 6 à 20.
51. *Musée d'Aquitaine*, t. III, p. 278.
52. F. Mazois, *Les ruines de Pompéi dessinées et mesurées par François Mazois pendant les années 1809 et 1810, publiées à Paris en 1812*. Paris, 1812.
53. Sur Géraud, *Histoire de Bordeaux...*, pp. 491-493.
54. Dans son roman *The Monk*, paru à Londres en 1796, M. G. Lewis, l'un des "inventeurs du romantisme noir, met en scène un moine vertueux, Ambrosio, que Satan veut faire tomber dans le péché par l'intermédiaire de sa créature Matilda. De ce roman vient en partie l'image du moine "objet romantique".
55. Adrien Dauzats, 1804-1868, élève de J. M. Gué. Voyage en Espagne puis au Proche-Orient. Distingué par plusieurs médailles aux divers salons entre 1831 et 1855. L'un des promoteurs de l'Orientalisme.
56. Pierre Lacour fils. Mon portefeuille. Bordeaux, chez l'auteur?, 1828.
57. Jacques Arago, 1790-1855, voyage dans le Bassin Méditerranéen puis en Afrique, participe à l'expédition qui sous les ordres de Freycinet part en 1817 pour accomplir le tour du monde. Avant de repartir en Amérique du Sud séjourne en France, à Bordeaux, Toulouse, Rouen, Paris. Sur son séjour à Bordeaux: Ch. Lasserre. Jacques Arago, dessinateur, voyageur, homme de lettres et polémiste, son séjour à Bordeaux de 1823 à 1829, dans Soc. archéol. Bordeaux, t. LXXI (1976-1978), pp. 73-90.
58. *M. Saint-Gaudens-Sarotte...*, p. 192. B. M. Bordeaux, fonds Delpit, cart. LXXIV.
59. B. M. Bordeaux, fonds Delpit, carton XLIV.
60. L. J. Jacottet, né à Paris en 1806, paysagiste, dessinateur, ses oeuvres composent un ensemble de onze volumes du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
61. R. Coustet, *Gustave de Galard, 1779-1841: Un peintre à Bordeaux à l'époque romantique*, dans Rev. hist. Bordeaux.
62. J. du Pasquier, *Pierre-Edouard Dagoty et la miniature bordelaise au XIX^e siècle*. Chartres, Jacques Laget, 1974.
63. J. du Pasquier, *Pierre-Edouard Dagoty...*, pp. 66-89.
64. G. Labat. *Gustave de Galard...*, pp. 199-214.
65. Henry Grevedon, 1776-1860, dessinateur amateur remarqué par Lépicié, élève de Regnault, entreprend une carrière de peintre d'histoire mais trouve sa véritable vocation dans le portrait... Séjourne en Russie où il devient le portraitiste de l'aristocratie locale. De retour en France il se spécialise à partir de 1820 dans la lithographie.

66. R. Coustet, *Gustave de Galard...*, pp. 29-30.
67. Id., pp. 28-29.
68. G. Labat, *Gustave de Galard...*, p. 198.
69. Marie-Caroline de Bourbon-Sicile tenta de soulever l'Ouest de la France en 1832 contre Louis-Philippe.
70. G. Labat, *Gustave de Galard...*, p. 218.
71. Id., pp. 169-177.
72. H. S. G. Chevalier dit Gavarni, 1804-1866. Envoyé à Bordeaux par le graveur Adam pour dessiner le pont nouvellement construit, cf. J. P. Bériac, p., cette entreprise n'aboutit pas puisque c'est un dessin de Cabillet que graverait Adam; commence après 1830 une carrière de dessinateur satirique, collabore à plusieurs journaux à Paris puis en Angleterre et de nouveau à Paris. Sur Gavarni: P. A. Lemoine, *Gavarni, peintre et lithographe*, Paris, Floury, 1924-1928.
73. B. M. Bordeaux, fonds Delpit, carton C.
74. *Musée d'Aquitaine*, t. I, p. 114.
75. Cf. J. Fauqué.
76. Id.

GOYA Y LA LITOGRAFIA EN FRANCIA

Doctor Jacques FAUQUE

El 24 de junio de 1824 la diligencia correo "La Catalana", procedente de Madrid, cruza la frontera de Francia, y en la parada correo de Urugne desciende un viajero solitario, mayor, con gorra. Este personaje insólito es don Francisco de Goya y Lucientes, el célebre autor de los *Caprichos*, pintor de S. M. C. el rey Fernando VII.

En el reino de Francia empieza entonces para el viejo artista la última etapa de su vida, rica en peripecias de todas clases. Algunas horas más tarde, en Bayona, le es concedido un pasaporte para continuar su camino. Sabemos que entonces ha obtenido de su rey un permiso de seis meses para "ir a Plombières a tomar las aguas medicinales que su salud necesita", subterfugio que le permite conservar todos sus derechos de pintor de la corte. En realidad, Goya, como la mayor parte de sus contemporáneos, huye de la España trastornada desde la caída del rey José, de la vuelta del despotismo con Fernando VII y de la inquisición restablecida. Goya viene a respirar el perfume de la libertad en el país de los enciclopedistas, de Voltaire, de Rousseau, y el 26 de junio entra en Burdeos, la patria de Montaigne y de Montesquieu. Allí, en Burdeos, encuentra amigos de nuevo entre los fieles del rey José exiliados desde 1814 y cuyas filas han aumentado desde 1823 con los liberales, enemigos jurados de Fernando VII: Sociedad española reconciliada en Burdeos en sus opciones políticas, organizada de manera notable alrededor de su maestro Manuel Silvela y del poeta Leandro Fernández de Moratín, el amigo de siempre, el fiel compañero de los *Caprichos*. Goya descansa tres días en casa de sus amigos en la suntuosa morada que fue la del duque Richelieu, el antiguo hotel del Gobierno; más tarde, Goya, anciano ya, infatigable y siempre solo, emprende de nuevo su camino hacia París. ¡Volverá pasado el verano! (n. 19).

En París, Goya se instala en un hotel enfrente del teatro de los "Italiens". Se le unirá en el mes de agosto la familia política de su hijo, los Goicoechea y los Muguiro, con los que volverá en septiembre a Burdeos.

Ciertamente, encontrará en la sociedad española exiliada en Francia los más prestigiosos de sus modelos, la marquesa de Pontejos, la condesa de Chinchón, el duque de San Carlos, el marqués de San Adrián. Como buen cortesano que no puede dejar de ser, busca apoyos, protecciones como la de la duquesa de San Fernando. Pero es un exiliado español quien será su amigo y, cosa inesperada, su único confidente artístico y por lo tanto su protector, Joaquín María de Ferrer (n. 133), ex diputado en Cortes, jefe del partido liberal en el exilio². En su casa, Goya se encuentra con su viejo amigo Cardano, encuentro fundamental y decisivo para la continuación de su obra, que se resume desde entonces en una palabra: la litografía. José María Cardano es el pionero de la litografía en España; este grabador especialista en cartografía aprendió en 1817, en Munich, la nueva técnica y creó en 1819 el "Establecimiento litográfico", dependencia de la

Dirección Hidrográfica³. Como Cabillet en Burdeos, Cardano descubre en la litografía un interés seguro para la reproducción del plano y del dibujo de arquitectura. Pero el genial grabador que es Goya, el autor de los *Caprichos*, de la *Tauromaquia*, de los *Desastres de la guerra*, no está siempre al acecho de toda técnica nueva de reproducción. Vislumbra ya en este nuevo procedimiento una aplicación directa de su arte y, en el taller mismo de Cardano, hace sus primeras pruebas litográficas, muy tímidas ciertamente y cuya técnica por reporte del dibujo es todavía muy rudimentaria (n. 134, *El ultraje*; n. 135, *Duelo a la antigua*; n. 136, *Religioso en el crucifijo*).

Pero en París, cinco años más tarde, en el verano de 1824 y en compañía de Cardano, Goya descubre el mundo maravilloso de los vendedores de estampas, de los talleres y proveedores de materiales litográficos. Como en los buenos viejos tiempos, Cardano es su consejero técnico; ¿Acaso no le pedirá su opinión sobre los *Toros de Burdeos*? Los dos compadres visitan sin duda a Charles Motte, litógrafo de los mejores artistas de París, diplomado en 1819 y que acaba de inventar, en este año de 1824, "una prensa abreviadora de un solo movimiento. Envía a Francia y al extranjero todos los objetos necesarios para la litografía". Se está lejos de la primera "prensa de brazo con un molinete inventada por Mitterer en 1805". Cuántos progresos desde el período de tiempo que pasó Cardano en Munich, en 1817 y 1818, en el taller de Aloys Senefelder y, sobre todo, desde la introducción de la litografía en Francia, aquí mismo, en París, con el barón Charles de Lasteyrie y en cuyo taller Charles Vernet hizo su primera prueba: *Caballo en la doma* (n. 137). En París, en la calle Grange-Batelière, en la "Tienda de grabados de los amigos de las artes", en los vendedores de estampas, Marchant y Dantin del pasaje Feydeau, en los libreros de los Pasajes Delorme y de los Panoramas, Goya puede juzgar el éxito comercial de la nueva técnica viendo las numerosas litografías, empezando por las de Vernet, editadas ahora por Delpech, de vocación popular y que describen la mayoría de ellas los pequeños oficios de la capital.

Todo esto conquista a Goya, que deja de lado inmediatamente el dibujo con plumilla y tinta china, entre los cuales se encuentra uno, fechado el 6 de julio de 1824, representando a un mendigo (n. 138), para entregarse por entero a la práctica del dibujo a lápiz litográfico. Con lápiz y papel en el bolsillo, Goya sale al encuentro de "su París", el de Faubourg du Temple, el de los mendigos y de la miseria (n. 139) o el de la prostitución; es así como frente a su hotel, lugar de observación inédito, Goya observará delante del teatro de los "Italiens" los manejos de las semimundanas y nos describirá la imagen... a su manera⁴. Nada puede escaparse al ojo de Goya, pintor por entero del París insólito, y a pesar de que un informe de policía redactado por los esbirros que lo vigilan dirá: "Parece todavía más viejo de la edad que tiene y es además extremadamente sordo" ⁵.

Todo nos hace pensar que en este verano de 1824 Goya hizo su primer ensayo litográfico en Francia, en el taller de Senefelder instalado ahora en París, en el número 31 del Boulevard Bonne-Nouvelle. Esta litografía, *Le Picador* (n. 140) ⁶, no podría ser más que un esbozo del cuadro *Suerte de varas*, encargado por Ferrer u ofrecido por Goya a su amigo⁷. Unos tres meses después de la marcha de Goya de París, el ingenioso litógrafo Motte edita una colección de diez litografías "Caricaturas españolas, ni más ni menos por Goya", malas copias por un anónimo, de los *Caprichos* de Goya. Cardano y Ferrer, para demostrar las posibilidades de la litografía, habrán querido forzar la mano de Goya provocando esta edición, cuya publicación sin su consentimiento sería sorprendente⁸. Efectos desastrosos de la publicación de esta colección de litografías: Goya sólo será conocido en Francia por "sus caricaturas" durante muchos años en el siglo XIX. Durante su estancia en París, Goya visitará el "Salon des Artistes vivants", que exponía una sección de litografías. Nada es menos seguro. ¿Fue Goya al barrio de la Nouvelle Athènes, donde vivían los artistas de renombre, para encontrarse con los Vernet? Nada permite suponerlo.

Por fin, el primero de septiembre, una diligencia lleva a Goya y Goicoechea hacia Burdeos, donde un destino extraño espera a los dos amigos. Goya ha desobedecido a su rey, no ha consultado a los médicos de París ni ha tomado las aguas de Plombières. En Burdeos se vuelve a encontrar con sus amigos: Moratín, del cual hace su retrato⁹ y espera con impaciencia la llegada de su compañera quince días más tarde, la de los *Desastres de la guerra* y de la *Quinta del Sordo*; la joven, bella y misteriosa Leocadia Zorrilla y Weiss; la liberal Leocadia, víctima de la represión ordenada por Fernando VII y que huye de España con sus dos hijos: Guillermo, de trece años, y Rosario, de diez. Por fin, Goya vuelve a encontrarse con su Mariquita, sol de sus viejos días, criatura en la que ha puesto todas sus esperanzas¹⁰ y la que desde la edad de seis años es su alumna atenta y estudiosa, a la que quiere dar una educación artística clásica, como la que él recibió en su juventud en Zaragoza de su maestro Luzán. Naturalmente, introducido por sus amigos, Goya matricula a la niña en los cursos de dibujo de Pierre Lacour (n. 141), profesor de la escuela de dibujo del Museo St.-Dominique. Sin embargo, el primer profesor en Burdeos de Rosario será Antoine Lacour¹¹, que asegura la interinidad de su sobrino Pierre. Goya confía incluso a su amigo Ferrer estar maravillado por el talento de la niña.

Goya está pues en contacto permanente con este centro artístico de Burdeos animado por Pierre Lacour. Este, ya desde su regreso en 1825 de un viaje de estudios en Italia, mostrará un verdadero afecto por la alumna que le confía Goya (n. 142). Se dedicará a hacer de la joven toda una artista, orientando su arte hacia el neoclasicismo y la litografía. Se inició en este género a la edad de doce años con un sorprendente retrato de Goya —el modelo tenía treinta años— (n. 143), el autor del dibujo tenía doce (n. 144). Dibujos y litografías de Rosario Weiss, conservados por su profesor Pierre Lacour, fueron adquiridos por su amigo el erudito de Burdeos Jules Delpit. Al lado de dibujos (nn. 145, 146), un autorretrato encantador (nn. 147, 148)¹² y litografías entre las cuales *El hospicio de los niños desamparados* (n. 149) y sobre todo *El genio de la libertad* (n. 150), único sostén artístico de la expedición del general Mina, el cual en 1830 levanta un ejército de exiliados (entre los que se encuentra Guillermo Weiss, el hermano de Rosario), penetra en España y será deshecho en Vera en octubre¹³; y *La libertad, rompiendo sus cadenas* (n. 151), prueba del compromiso político de Rosario Weiss. Otras obras tienen relación con el circo: números de acrobacia de caballistas célebres que tuvieron lugar en Burdeos en el Circo Olímpico de la calle Ségalier; espectáculos visitados de manera asidua por Leocadia, Rosario y Goya: *Virginia Kenebel* (n. 152), *La conversación* (n. 153). Un testigo de la época, Jules Delpit, escribirá: "Goya murió en Burdeos dejando desprovistas de recursos a la madre y a la hija de catorce años. Monsieur Lacour tuvo piedad de ellas: primero les proporcionó alimentos y se encargó de la educación de la joven". Leocadia, agradecida a Pierre Lacour, le ofreció un ejemplar de los *Caprichos*, el mismo sin duda que había copiado Rosario cuando tenía nueve años. Rosario Weiss tuvo un final trágico en Madrid en 1843 (nn. 154, 155, 156)¹⁴.

El éxito comercial de la litografía en Burdeos, la calidad del trabajo de los litógrafos de esta ciudad, de Légé y sobre todo de Gaulon, que no va a la zaga de los mejores talleres de París, impresionan a Goya, el cual, proyectando sin duda la realización de un álbum litográfico, escribirá en estos términos a Ferrer: "Tengo mejores ocurrencias en el día para que se vendieran con más utilidad". Goya puede entrar a gusto en las tiendas de los vendedores de estampas: Bernasconi, en la Bourse; Fr. Bonnot, calle del Fort Lesparre; Casati, calle Ste.-Catherine, 17; Pascal, calle del Chapeau-Rouge, 25. Pero también y sobre todo, en casa de Légé, impresor litógrafo en Allées de Tourny y en Maggy, 6; Allées de Tourny, en el ángulo de la calle St.-Dominique, delante de cuya vitrina Goya pasa a menudo, acompañando a Rosario a la escuela de dibujo del Musée St.-Dominique; en los librerías Filliastre y Gassiot Ainé, o también en sus proveedores de pintura François Vernet, Fossés de l'Intendance y en "Mortier d'Or", del señor Mejat, calle del Parlement Ste.-Catherine, 41.

Todo acontecimiento de la vida pública representa para los artistas de Burdeos un motivo de litografía: retratos de personajes célebres: el duque de Angoulême, Carlos X, o monseñor De Cheverus, o los de los caballistas de renombre que pasan por Burdeos: Avrillon (n. 157)¹⁵, Gallien, Franconi (nn. 158, 159); inauguración de monumentos, el de Tourny por ejemplo (n. 160), inauguraciones a las que Goya asistió desde las ventanas de su hotel del paseo Tourny. 1'25 F. cada litografía, esto le parece un buen precio a Goya. Pero el gusto de lo convencional está siempre de moda; una litografía de Mme. Guibel de Toulouse, *El nacimiento de Louis XVI*, ¿no se vende a 18 F. el ejemplar y a 30 en china? Pero ningún artista puede comprometerse en cuanto al tema porque la policía vigila. Los retratos de Napoleón y de su hijo, expuestos en casa de Maggy, serán incautados. Solamente Galard se atreve a abordar el retrato político y temas a veces algo satíricos (n. 161). Por otra parte, Goya alaba con seguridad la intención de Pierre Lacour, verdadero jefe espiritual de la litografía en Burdeos, de introducir este arte nuevo en un periódico, *Le Musée d'Aquitaine*, con una gran difusión con respecto a los álbumes. Goya podrá consultar esta obra en los gabinetes de lectura de la ciudad que frecuenta en compañía de Moratín, y en particular el de Mme. Rémy, Fossés de l'Intendance, oficina del periódico de Arago, el *Kaléidoscope*, ilustrado también con litografías¹⁶. En este fin de año 1824, Goya ve todas las posibilidades, tanto artísticas como comerciales de la litografía. Esperando su hora, trabaja intensamente como de costumbre "aún aprendo", dice él, perfecciona su técnica del dibujo y en el ambiente de clasicismo de esta litografía de Burdeos produce sus ensayos muy cercanos de los primeros dibujos del verano 1824: *El Vito* (n. 162), *El duelo* (n. 163), *El Sueño*, *El toro y los perros* (n. 164), dibujos litográficos con una técnica sin embargo muy mejorada con respecto a la utilizada en casa de Cardano en Madrid en 1819. Pero Goya, permaneciendo siempre el mismo, da la espalda con resolución a las prácticas artísticas de su época: vuelve a los grandes temas de sus series grabadas, los *Caprichos*, los *Desastres de la guerra*, para describirnos con sus nuevos dibujos, en el único periódico que juzga digno de interés, el lado humano de toda escena, remitiéndose para hacer su elección a lo insólito, dramático o a lo cómico de ciertas situaciones, llegando a ser por ello mismo, el más atrayente de los pintores de Burdeos de su época. En respuesta inmediata al acontecimiento, Goya introduce en su dibujo el genio del reportaje, como en *L'homme squelette* (n. 165)¹⁷, o incluso se erige en precursor del cartel moderno con *Locos patinos* (n. 166), dibujo que podríamos titular *Fiesta en Vincennes*. Recorre incansable las calles de Burdeos, las ferias de octubre de la plaza Royale y de los puertos; frecuenta los teatros populares de Allées de Tourny y de Loges de Quinconces, los ventorrillos de Vincennes y de Plaisance, las fiestas del Carnaval de Burdeos y el Circo Olympique, más atento a las pantomimas representadas en la escena en intermedios que a los números de equilibrio de los caballistas, los cuales hacen la felicidad de Leocadia y de Rosario (nn. 152, 153, 157, 158, 159). Goya saca de esos espectáculos lo esencial de una obra, de la que la mayor parte de los dibujos incluyen una clave, la que la fantasía y el humor quieren dar a su mirada, que permanece con lucidez a pesar de la edad. No dudemos de que de alguna manera esos dibujos eran destinados a la composición de un álbum litografiado, "Nuevos caprichos".

Durante el invierno de 1825, Goya se prepara pacientemente a la gloria de los *Toros de Burdeos*. "Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto porque no está hecha a puntos y ay cosas que más se parecen a los pinceles de Velasquez que a los de Meungs", escribirá a su amigo Ferrer. Cronológicamente, esas miniaturas, "ensayos" como él las llama, son una etapa importante de la evolución del arte del Goya grabador al Goya litógrafo; ejercicios de taller durante los días y las veladas de invierno pasados por el hotel de Mr. Bérard, calle de Tourny, 24. En su mayor parte, los temas de esas miniaturas son escenas de intimidad, donde predominan rostros femeninos o infantiles.

Goya, trabajador infatigable, investigador incansable, se aleja cada día más de los primeros dibujos hechos en París en julio de 1824, modificando su técnica, primero con la utilización del lápiz litográfico sobre papel y, ahora, con el negro de humo sobre el marfil. Adquiere con esos ejercicios, repetidos sin cesar, un gran dominio.

"Ennegrecía la placa de marfil y dejaba caer una gota de agua y esparciéndose quitaba una parte del fondo y trazaba claros caprichosos. Goya sacaba partido de estos surcos y siempre algo original e inesperado", dirá Matheron.

Un abismo separa esas miniaturas de las realizadas en la época por Augustin e Isabey en París, Dagoty en Burdeos.

Estos "ensayos", miniaturas hechas en Burdeos en el invierno de 1825, ¿no eran para Goya el ejercicio ideal para representar a los personajes futuros de *Toros de Burdeos*? Rostros que aseguran, por otra parte, una continuidad notable con los de las pinturas negras de la *Quinta del Sordo* y los de los *Disparates*¹⁸ (nn. 167, 168, 169, 170).

Poco tiempo después de su llegada a Burdeos, Goya conoce a Jacques Galos, prestigioso negociante del lugar, hombre político influyente del partido liberal de la Gironde, hispanista y representante de los Estados Unidos de Méjico, el cual a partir de ahora administra sus intereses asegurándole rentas confortables con inversiones en los fondos públicos: Goya hará el retrato de Jacques Galos¹⁹. Enfrente de la casa de Galos, calle St.-Rémy, Goya, presentado por Galos, penetra en el taller de Cyprien Gaulon, impresor litógrafo (nn. 33, 34), donde ve salir de las prensas las litografías del *Album bordelés* o *Caprices*, de Gustave de Galard. Conquistado por la notable calidad del trabajo de Gaulon, Goya planea con entusiasmo el proyecto de una obra litografiada; pero no se siente en condiciones para ello, preocupado todavía por su futuro, en junio de 1825, fecha en la cual caduca el permiso por enfermedad que Fernando VII le ha concedido. La complicidad de médicos de Burdeos le asegura por un año la prolongación de su permiso; puede entonces dejar el hotel de la calle Tourny para instalarse en su casa, en una pequeña tienda del Faubourg-St.-Seurin, calle de la Croix-Blanche, en la cual le será posible instalar un taller²⁰.

Por fin, el 7 de octubre de 1825, Moratín nos revela, en una carta dirigida a su amigo Juan Antonio Melón, qué grado de exaltación creadora y de tauromaquia ha alcanzado Goya: "Goya dice que fué torero en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años". En su memoria surgen de nuevo los espectáculos de las corridas de Sevilla y de Zaragoza, y sobre todo el recuerdo de las doce primeras láminas de su serie grabada de la *Tauromaquia* publicada en 1777²¹. El hijo de Nicolás, el poeta Leandro Moratín, fiel compañero de los *Caprichos* y de la *Tauromaquia*, como lo fue en Madrid, no está ahora aquí en Burdeos, para evocar con Goya todos esos recuerdos. Goya no ha toreado acaso desde su llegada a Francia "algunas corridas de toros como si fuera para rejuvenecer su corazón" ²², dirá el bordelés Matheron²³, el cual nos da indicaciones precisas sobre la técnica poco ortodoxa que Goya adopta para sus *Toros de Burdeos*: "El artista ejecutaba sus litografías sobre su caballete, colocando la piedra como un lienzo. Manejaba sus lápices como pinceles, sin afilarlos jamás. Se quedaba de pie, alejándose o aproximándose a cada minuto para juzgar sus efectos. Cubría casi siempre toda la piedra con un color gris, uniforme, y quitaba luego con el rascador las partes a aclarar: aquí una cabeza, una figura; allí un caballo, un toro. El lápiz volvía después para acentuar las sombras, los efectos, o para indicar las figuras y darles el movimiento".

Las cuatro litografías de los *Toros de Burdeos* salidas de las prensas de Gaulon en noviembre y diciembre de 1825 (n. 171), proceden de una inspiración similar a la de la serie

grabada de la *Tauromaquia*, recuerdos de las escenas trágicas vividas en los ruedos de España o recuerdos de proezas de toreros célebres:

Sin duda, la litografía *La corrida de novillos* (n. 172) fue la primera: Goya habla de él mismo en una carta que escribe a su amigo Ferrer el 6 de diciembre de 1825: "Con motivo de ir a París el Sr. de Baranda, le envía a V. un ensayo litográfico que representa una corrida de novillos". En la litografía *Bravo toro* (n. 173) la escena representada evoca "la desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid. Al célebre torero José Delgado, llamado Pepe Illo, lo mató el séptimo toro el 11 de mayo de 1801. La nueva reina, María-Luisa, que asistía a la corrida, escribió a su amante Godoy: "Murió de una cornada, dejó toda su sangre sobre el ruedo y permaneció un momento en los cuernos".

La litografía *El famoso americano Ceballos* (n. 174) nos muestra una proeza del célebre indio de América del Sur, que ocurrió en Pamplona en los años 1775-78-80. Murió en la plaza de Tudela, patria del marqués de San Adrián: Moratín, Goya y San Adrián recordaron probablemente en Burdeos al "famoso Ceballos".

Por fin, en la litografía *Plaza partida* (n. 175), Goya nos descubre la costumbre de "la división de la plaza" en dos ruedos con corridas simultáneas y nos da una extraordinaria imagen de la sonrisa de satisfacción bestial del torero en el momento de la estocada, una especie de la trascendencia del histerismo colectivo que se apodera de los espectadores. Pero existe una quinta litografía de *Toros de Burdeos: Los Toreros* (n. 176) —prueba única: Museo de Bellas Artes, Burdeos—, que parece haber sido inspirada por un recuerdo de Sevilla, porque la escena descrita puede ser similar a un cuadro pintado por Goya durante la mejoría de su enfermedad en 1792 (*Los Toreros*, pintura sobre hierro blanco, 43 x 32 cm. Coll. Cotnareanu N. Y.). Esta litografía puede ser considerada como una prueba de ensayo; Matheron la llama *Los Toreros* y la describe así: "Es una escena de desorden, en lucha con un toro furioso, lo atacan por todos los lados, despreciando las reglas del arte. Tres lanzas lo golpean a la vez y se hincan en sus costados. Dos hombres agarrados a su fuerte rabo, tratan en vano de pararlo en su carrera furibunda. Otro, el cuerpo arrollado, es llevado como un trofeo de victoria, en la punta del cuerno del toro. La plaza está cubierta de cadáveres, hombres o caballos. En el fondo, se levanta a los heridos. Todo esto se agarra, aulla, se excita, se retuerce, se entrechoca como para pasmar de espanto (...). Le desafío a hechar durante un segundo una ojeada sobre esta escena y a acordarse siempre de ella" ²⁴.

¿Pero por qué esta prisa y esta fiebre se apoderan de Goya con tanta intensidad en este principio de otoño de 1825? Una respuesta plausible nos es dada por la historia de la litografía en España. Seguramente Ferrer y Cardano ponen al corriente a Goya de la llegada a Francia, en junio de 1825, de José de Madrazo, pintor de la cámara del rey, quien ha obtenido un privilegio real para fundar un "Real establecimiento litográfico", y de sus intenciones de contratar en París a artistas y técnicos franceses y adquirir material litográfico. Es entonces cuando la realización de los *Toros de Burdeos* hace de Goya el primero de los litógrafos originales españoles. Sobresalto de orgullo, dignidad de creador y de innovador, "capricho" para el anciano, el "ofrecerse" la edición de los *Toros de Burdeos*²⁵. Por múltiples razones, resultó para Goya imposible el comercializar su obra; el trabajo de Gaulon pagado, las litografías fueron almacenadas en las inmensas tiendas de Galos.

Pero Gaulon conservaba la amistad de Goya; la prueba está en el magistral retrato del impresor litógrafo (n. 177). Goya "hizo salir una vez del color negro del fondo, a punta de navaja y sin ningún retoque, un curioso retrato. El retrato fue dado hace diez años con algunas de las otras litografías de Goya a Mr. E. Delacroix", dirá Matheron en 1858. El autor de este donativo no era

otro sino Adrién Dauzats, que conoció a Goya en las clases de dibujo de Pierre Lacour y cuya influencia en el conocimiento de la obra de Goya en el siglo XIX fue preponderante²⁶.

¿Termina todo en Burdeos entre Goya y la litografía? En los años siguientes, Goya continuó recorriendo a placer el suburbio de St.-Seurin y sus lugares de placer, de Vincennes al Circo Olympique, y perfeccionando su técnica del dibujo, que alcanzó su apogeo en la alucinante serie de los *Locos de Burdeos* (n. 178).

¿Volvió a la práctica del aguafuerte y de la acuatinta? La existencia de los grabados de la serie de los *Disparates*, la una (n. 179), *Lluvia de toro*, recordando la litografía *La corrida de novillos*; la otra (n. 180), *Una reina de circo*, refiriéndose al circo, pueden suponer que fueron grabadas en Burdeos²⁷. El año 1827 marca un profundo regreso de Goya hacia él mismo. Vive ahora en una casa modesta, Allées d'Amour, frente a la iglesia St.-Seurin. Dos preocupaciones esenciales aparecen ahora en su obra bajo la forma de dos personajes: primero, un ermitaño con barba espesa, vestido con el sayal de su santo patrono, San Francisco de Paula, representado en un autorretrato que titula *Aún aprendo*, y otros dibujos, como el de ese monje meditando, cima de su arte en el dibujo (n. 181); y el de una niña que anuncia a la joven, en esta litografía titulada *La lectura* (n. 182); será la imagen que Goya se hace ahora de Rosario, su Mariquita. Y Goya pinta la célebre *Lechera de Burdeos*²⁸.

Goya, durante los últimos años de su vida se ve de esta manera rodeado de una numerosa juventud, único consuelo para este anciano encerrado en la dolencia que es para él la sordera: Rosario primero y luego su hermano Guillermo están cerca de él, y también dos jóvenes artistas españoles: Francisco de la Torre y, sobre todo, Antoine de Brugada. Estos dos artistas se entregan igualmente a la litografía, intentan incluso imitar los *Caprichos* de Goya, y esto puede ser la prueba de que el anciano les había hecho sus confidentes y les mostró un ejemplar de los *Caprichos*.

De la Torre imita la obra de Galard y dibuja vistas de la ciudad²⁹ (n. 183), modistillas bordelesas (n. 184), caballistas del Circo Olympique, tan querido de Leocadia y de Rosario (nn. 158, 159); se entrega al dibujo satírico y político, y al paisaje sencillo (n. 185). Permanece fiel al taller de Gaulon; hace el retrato del litógrafo (n. 186), retrato que es interesante comparar, primero, al hecho por Goya, y luego al realizado por Galard, el cual no deja de recordar la lámina 1 de los *Caprichos* de Goya (n. 187).

Antoine de Brugada (n. 188) fue el compañero de los últimos momentos de Goya, acompañándole en sus paseos. "Iba a veces a interpretar música a su casa", dirá Matheron. Pintor modesto de costumbres y de marinas, Brugada hizo composiciones a la manera de Goya, como la de *La Pradera de San Isidro* (n. 189), y litografías bastante torpes, inspiradas en los *Caprichos* (n. 190).

En la noche del 16 de abril de 1828, en el segundo piso del número 39 de Fossés de l'Intendance³⁰, Goya exhala el último suspiro en los brazos de Antoine de Brugada. Al día siguiente De la Torre hizo un dibujo representando a Goya en su lecho de muerte, dibujo que Gaulon, de manera piadosa, litografió en un número pequeño de ejemplares (n. 191): "Imagen sobrecogedora; bajo un gorro, solo aparece el rostro, destacándose sobre la blancura de la sábana y de la camisa, blancura que constituye ya la mortaja de Goya..."³¹.

Francisco de la Torre y Cyprien de Gaulon, como sinceros admiradores del viejo maestro, rendían de esta forma, en el nombre de la litografía bordelesa, este último homenaje al autor genial de los *Toros de Burdeos*.

NOTAS:

1. J. Fauqué, R. Villanueva, "Urugne: La cámara dorada del mariscal de Richelieu", *Goya y Burdeos*. Zaragoza, Ed. Oroel, 1982. Moratín contará los viajes por "Les jumelles bordelaises", diligencias que Goya utilizó en sus viajes por Francia.
2. Goya hizo los retratos de Ferrer y de su esposa: Joaquín María Ferrer, H/T 73 x 59 *Goya: París, 1824*. Col. Marquesa de la Gandra y Manuela Coinas de Ferrer, H/T 73 x 60; *Goya, 1824*. Col. Marquesa de la Gandra.
3. Juan Carrete Parrondo, *Los grabadores Felipe y José María Cardano, iniciadores del arte litográfico* (Goya, 157). Julio-agosto 1980, p. 16.
4. J. F., R. V., "El París de Goya". *Goya y Burdeos*.
5. J. F., R. V. El informe "Don Francisco de Goya. Policía del Reino". *Goya y Burdeos*.
6. Esta obra ha sido descrita, parece ser, en el catálogo razonado de la obra grabada de Francisco de Goya, por Eugène Piot (Gabinete del aficionado 1842, t. I, p. 365), con el número 149: "Combate de toros en España. Un picador en un caballo blanco, la lanza en ristre, delante de un toro joven, listo a echarse sobre él; está rodeado por la espada y por los capeadores. Litografía publicada en 1824, por Senefelder y cop.: el ensayo que tenemos delante de los ojos está lleno de colorido. Altura 31 cm., anchura 36 cm."
7. *Suerte de varas*, H/T 50 x 61 cm. En el dorso, escrito de la mano de Ferrer: "Pintado en París en Julio de 1824 por Don Francisco Goya". Col. Marquesa de Gandra, Roma.
8. J. F., R. V. "El amigo Cardano. El 15 de la calle Bleue". *Goya y Burdeos*.
9. Francisco de Goya, Retrato de Leandro Fernández de Moratín. H/T 54,5 x 47. Burdeos, 1824. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
10. J. F., R. V., "Leocadia y Goya, en Burdeos. Rosario, alumna de Goya". *Goya y Burdeos*.
11. R. Mesuret, "Louis Sicardi y su alumno Antoine Lacour". *Revista Histórica de Burdeos*.
12. De regreso a Madrid, Rosario Weiss no olvidó a su maestro, P. Lacour; le dirigió un autorretrato titulado *La Silfide*. Matheron dirá de este cuadro: "Es un mediorrosto de mujer. La cabeza, rosa y delicada, está coronada de flores y de rizos de cabellos rubios. Una túnica blanca y ligera, dos alas diáfanos forman todo el ajuste de la Silfide. Tiene las manos alzadas, un dedo sobre la boca. Todo esto es tierno, fresco, transparente. Parece que si soplásemos sobre el lienzo, esta encantadora imagen se disiparía como un vapor imponderable. Es el retrato de la artista; es imposible soñar con una figura más deliciosa. Por azar o por otra cosa, los ojos y la boca recuerdan a Goya. Este cuadro está firmado: Rosario Weiss 1840". Este cuadro fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Burdeos.
13. El comentario de Jules Delpit sobre esta obra será el siguiente: "El genio de la libertad parece indicar a España, cuyos hierros están rotos y que tratan en vano retener el fanatismo y el despotismo, que va a combatir con Mina; éste se ve a lo lejos luchando sólo, espada en mano, en un rayo luminoso".
14. J. F., R. V., "Rosario, alumna de P. Lacour. Leocadia y la obra de Goya". *Goya y Burdeos*.
15. Es el 20 de mayo de 1826, en las fiestas de Vincennes en honor de la resistencia de los griegos a Wissilonghi, cuando el célebre caballista ejecuta este número. Se le pasea triunfalmente acompañado de los gritos mil veces repetidos de "¡Viva Avrillon! ¡Vivan los griegos!". Burdeos entero está aquí. Goya y los suyos, no lo dudemos; pero también un joven pintor bordelés, Adrien Dauzats. Este joven pintor logrará que el Museo de Burdeos adquiriera en 1851 la obra maestra de su amigo Delacroix, *Grecia moribunda sobre las ruinas de Missilonghi*. En febrero de 1852 le da las gracias: "Sabe usted que me considero por mil motivos, independientemente de mi inclinación, un hijo de Burdeos".
16. J. F., R. V., "El universo bordelés de Moratín". *Goya y Burdeos*.
17. J. F., R. V., "Goya y el teatro popular. Los espectáculos del Faubourg St-Seurin. El Carnaval de Burdeos. Lo fantástico en la obra de Goya en Burdeos". *Goya y Burdeos*.
18. J. F., R. V., "Las miniaturas del invierno 1825". *Goya y Burdeos*. Eleano A. Sayre, "Goya's Bordeaux miniatures". Boston Museum Bulletin 1966.
19. Retrato de Jacques Galos, H/T 55 x 46. Abajo, a la izquierda, inscripción autógrafa: "D. Santiago Galos / pintado por Goya / / edad de 80 años / en 1826. Merion Barnes Foundation."
20. J. F., R. V., "La enfermedad de Goya en junio de 1825. En el Faubourg St-Seurin 10, Chemin de la Croix-Blanche. El taller de los Toros de Burdeos". (*Goya y Burdeos*.)

21. "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de Toros en España."
22. Francisco de Goya, "División de España", H/T 0,46 x 0,58. Ashmolean Museum Oxford. "Plaza partida", H/T 0,48 x 0,57, Ashmolean Museum Oxford. "El famoso americano Mariano Ceballos", H/T 0,60 x 0,90. "Corrida de toros" H/T 0,34 x 0,44. Museo del Prado, Madrid.
23. Laurent Matheron, Goya. Dedicado a E. Delacroix. Burdeos, 1858.
24. Laurent Matheron. Goya. Burdeos, 1858.
25. J. F., R. V., "Sobre la historia de la litografía en España en el momento de la publicación de los *Toros de Burdeos*. (*Goya y Burdeos*).
26. J. F., R. V., "Sin decir mi nombre. Goya o la muerte. Querido amigo". *Goya y Burdeos*.
27. Lafuente Ferrari, "Los *Disparates*". Catálogo de la exposición Goya, 1746-1828. Pinturas, dibujos y grabados. 13 de marzo y 16 de junio de 1979. Centro Cultural de le Marais.
28. J. F., R. V., "El ermitaño de Burdeos. Rosario Weiss poseía un único bien...". *Goya y Burdeos*.
29. En la izquierda del dibujo, la casa donde vivió Goicoechea y de la cual Goya vio construirse los Baños de Quinconces.
30. En el piso donde murió Goya se creó, en 1981, un centro cultural: "La Casa de Goya".
31. J. F., R. V., "El piano de Rosario. En la sombra de Goya... La bella historia de amor. Los queridos viajeros y Pío de Molina. Goya, en su lecho de muerte". *Goya y Burdeos*.

Fran
caso
Cap

péri
pour
"ale
perm
ses
ave
Enc
Mon
Jose
juré
orga
Lea
rep
l'an
rout

par
sep
pre
de S
des
esp
pro
Che
de
pion
Mu
"Di
un

GOYA ET LA LITHOGRAPHIE EN FRANCE

Docteur Jacques FAUQUE

Le 24 juin 1824 la malle-poste "La Catalane" venant de Madrid franchit la frontière de France et au relais de poste de Urugne descend un voyageur solitaire, âgé, coiffé d'une casquette; ce personnage insolite est Don Francisco Goya y Lucientes, le célèbre auteur des *Caprices*, peintre de S. M. C le roi Ferdinand VII.

Au royaume de France commence alors pour le vieil artiste l'ultime étape de sa vie, riche en péripéties de toutes sortes. Quelques heures plus tard à Bayonne lui est accordé un passeport pour continuer sa route. Nos savons alors qu'il a obtenu de son roi, un congé de six mois pour "aler à Plombières prendre les eaux minérales, que réclament sa santé", subterfuge qui lui permet de conserver tous ses droits de peintre de la cour. En réalité Goya comme la plupart de ses contemporains fuit l'Espagne troublée depuis la chute du roi Josef, le retour du despotisme avec Ferdinand VII et l'inquisition rétablie. Il vient respirer le parfum de la liberté, au pays des Encyclopédistes, de Voltaire, de Rousseau et le 26 juin il entre dans Bordeaux, la patrie de Montaigne et de Montesquieu. Bordeaux où il retrouve des amis parmi les fidèles sujets du roi Josef exilés depuis 1814 et dont les rangs sont grossis depuis 1823 par les libéraux, ennemis jurés de Ferdinand VII: société espagnole réconciliée à Bordeaux dans ses options politiques, organisée de façon remarquable autour de son maître à penser Manuel Silvela et du poète Leandro Fernández de Moratín, l'ami de toujours, le fidèle compagnon des *Caprices*. Goya se repose trois jours chez ses amis dans la somptueuse demeure qui fut celle du Duc de Richelieu, l'ancien hôtel du Gouvernement; puis le vieil homme, infatigable et toujours seul, reprend sa route vers Paris. Il reviendra l'été passé!¹ (n. 19).

A Paris Goya s'installe dans un hôtel face au théâtre des Italiens. Il sera rejoint au mois d'août par la belle-famille de son fils, les Goicoechea et les Muguiro, avec lesquels il rentrera en septembre à Bordeaux. Certes il retrouvera dans la société espagnole exilée en France les plus prestigieux de ses anciens modèles, la Marquise de Pontejos, la Comtesse de Chinchon, le Duc de San Carlos, le Marquis de San Adrián. En bon courtisan qu'il ne peut cesser d'être, il recherche des appuis, des protections telles celle de la Duchesse de San Fernando, Mais il est un exilé espagnol qui deviendra son ami et chose inattendue son seul confident artistique et partant son protecteur, Joaquín María de Ferrer (n. 133) ex-député aux Cortes, chef du parti libéral en exil². Chez lui, Goya retrouve son vieil ami Cardano, rencontre fondamentale et décisive pour la suite de son oeuvre qui se résume désormais en un mot: la lithographie. José María Cardano est le pionnier de la lithographie en Espagne; ce graveur spécialiste de cartographie a appris en 1817 à Munich la nouvelle technique et créé en 1819 un "Establecimiento litográfico" dépendance de la "Dirección Hidrográfica"³. Comme Cabillet à Bordeaux, Cardano découvre dans la lithographie un intérêt certain pour la reproduction du plan et du dessin d'architecture. Mais le génial graveur

qu'est Goya, l'auteur des *Caprices*, de la *Tauromaquia*, des *Désastres de la guerre*, n'est-il pas à l'affût de toute technique nouvelle de reproduction. Il entrevoit dans ce nouveau procédé une application directe à son art et dans l'atelier même de Cardano il fait ses premiers essais lithographiques, bien timides certes et dont la technique par report du dessin est encore bien rudimentaire (n. 134, *L'Outrage*; n. 135, *Duel à l'ancienne*; n. 136, *Religieux au crucifix*).

Mais à Paris cinq ans plus tard, en cet été 1824 et en compagnie de Cardano, Goya entre dans le monde merveilleux pour lui des marchands d'estampes, des ateliers et fournisseurs de matériels lithographiques. Comme au bon vieux temps Cardano devient son conseiller technique; ne lui demandera-t-il pas son avis sur les *Taureaux de Bordeaux*? Les deux compères rendent sans doute visite à Charles Motte, lithographe des meilleurs artistes de Paris, breveté en 1819 et qui vient d'inventer en cette année 1824 "une presse abrégative à un seul mouvement. Il expédie en France et à l'étranger tous les objets nécessaires à la lithographie". On est loin de la première "presse à bras avec un moulinet inventée par Mitterer en 1805". Quels progrès depuis le séjour que fit à Munich Cardano en 1817 et 1818 dans l'atelier d'Aloys Senefelder et surtout depuis l'introduction de la lithographie en France ici même à Paris par le Baron Charles de Lasteyrie dans l'atelier duquel Carles Vernet fit son premier essai: "*Cheval du dressage*" (n. 137). A Paris, rue Grange-Batelière, au "Magasin de gravures des amis des arts", chez les marchands d'estampes, Marchant et Dantin du passage Feydeau, chez les libraires des Passages Delorme et des Panoramas, Goya peut juger du succès commercial de la nouvelle technique en voyant les nombreuses lithographies, à commencer par celles de Vernet, éditées maintenant par Delpech, à vocation populaire décrivant pour la plupart les petites métiers de la capitale.

Goya est conquis et délaisse immédiatement le dessin à la plume et encre de chine, dont celui daté du 6 juillet 1824 représentant un mendiant (n. 138), pour s'adonner à la pratique du dessin au crayon gras lithographique. Crayon et papier en poche Goya part à la rencontre de "son Paris" celui du Faubourg du Temple, celui des mendiants et de la misère (n. 139) ou celui de la prostitution; c'est ainsi que face à son hôtel, lieu d'observation inédit il apercevra devant le théâtre des Italiens le manège des demi-mondaines et nous en transcrira l'image... à sa façon⁴. Rien ne peut échapper à l'oeil de Goya, peintre à part entière du Paris insolite et dont un rapport de police établi par les sbires qui le surveillent sans cesse précisera pourtant: "il paraît encore plus vieux que son âge ne le comporte et il est de plus extrêmement sourd"⁵.

Nous avons tout lieu de croire qu'en cet été 1824 Goya fit son premier essai lithographique en France dans l'atelier de Senefelder installé maintenant à Paris 31 boulevard Bonne-Nouvelle. Cette Lithographie *Le Picador* (n. 140)⁶ ne serait autre qu'un dessin préparatoire du tableau *Suerte de varas* commandé par Ferrer ou offert par Goya à son ami⁷.

Quelques trois mois après le départ de Paris de Goya, l'ingénieux lithographe Motte édite un recueil de dix lithographies "Caricatures Espagnoles, ni plus ni moins par Goya", mauvaises copies par un anonyme, des *Caprices* de Goya.

Cardano et Ferrer, pour démontrer les possibilités de la lithographie n'ont-ils pas voulu forcer la main de Goya en provoquant cette édition dont la parution sans son assentiment serait surprenante⁸. Effets désastreux de la parution de ce recueil de lithographies: Goya ne sera connu en France pendant de nombreuses années, au 19^e siècle que par "se caricatures"! Durant son séjour à Paris, Goya visita-t-il le Salon des Artistes vivants qui exposait une section de lithographie? Rien n'est moins sûr. Se rendit-il dans le quartier de la Nouvelle Athènes ou demeuraient les artistes en renom, pour rencontrer les Vernet? Rien ne permet de le supposer.

Enfin, le 1^{er} septembre une diligence emporte Goya et Goicoechea vers Bordeaux ou une destinée étrange attend les deux amis. Goya a désobi à son roi, il n'a, ni consulté les médecins de

Paris, ni pris les Eaux de Plombières! A Bordeaux, il retrouve ses amis, Moratín dont il fait le portrait⁹ et attend avec impatience l'arrivée quinze jours plus tard de sa compagne, celle des *Désastres de la guerre* et de la *Quinta del Sordo*, la jeune, belle et mystérieuse Leocadia Zorrilla y Weiss, la libérale Leocadia, victime de la répression ordonnée par Ferdinand VII et fuyant l'Espagne avec ses deux enfants Guillermo âgé de 13 ans et Rosario de 10 ans. Enfin Goya retrouve sa Mariquita, soleil de ses vieux jours, enfant en qui il a mis toutes ses espérances¹⁰ et qui depuis l'âge de six ans est son élève attentive et studieuse, à laquelle il veut donner une éducation artistique classique, telle celle qu'il reçut lui-même dans sa jeunesse à Saragosse de son maître Luzán. Tout naturellement introduit par ses amis, Goya inscrit la fillette aux cours de dessin de Pierre Lacour (n. 141), professeur de l'Ecole de dessin du musée St-Dominique. Cependant le premier professeur bordelais de Rosario sera Antoine Lacour¹¹ qui assure l'intérim de son neveu Pierre.

Goya confie même à son ami Ferrer son émerveillement pour les talents de la fillette. Goya est docn en contact immédiat avec ce milieu artistique bordelais animé par Pierre Lacour qui dès son retour en 1825 d'un voyage d'études en Italie montrera une réelle affection pour l'élève que lui confie Goya (n. 142). Il s'attachera à faire de la jeune fille une artiste accomplie orientant son art vers le néo-classicisme et la lithographie. Elle débuta dans ce genre à l'âge de 12 ans par un surprenant portrait de Goya, le modèle avait 80 ans (n. 143), l'auteur du dessin en avait 12 (n. 144). Des dessins et lithographies de Rosario Weiss, conservées par son professeur Pierre Lacour, furent acquies par son ami l'érudit bordelais Jules Delpit. A côté de dessins (nn. 145, 146) un ravissant autoportrait (nn. 147, 148)¹² et des lithographies dont *L'Hospice des enfants abandonnés* (n. 149) et surtout *El genio de la libertad* (n. 150) seul soutien artistique de l'expédition du Général Mina qui en 1830 lève une armée d'exilés (dont Guillermo Weiss, le frère de Rosario), pénètre en Espagne et sera défait à Vera en Octobre¹³ et *La liberté brisant ses chaînes* (n. 151), preuves de l'engagement politique de Rosario Weiss. D'autres oeuvres ont trait au cirque: numéros de voltige d'écuyers célèbres qui se produisirent à Bordeaux au cirque Olympique de la Rue Ségalier, spectacles fréquentés assidument par Leocadia, Rosario et Goya: *Virginia Kenebel* (n. 152), *La conversión* (n. 153). Un témoin de l'époque Jules Delpit écrira: "Goya mourut à Bordeaux laissant démunies de toute espèce de ressource la mère et la fille alors âgée de 14 ans. Mr. Lacour dans le voisinage duquel elles restaient en eut pitié, il leur fit d'abord donner du pain et se chargea de l'éducation de la jeune fille"; et Leocadia prouva sa reconnaissance à P. Lacour en lui offrant un exemplaire des *Caprices* celui-là même sans doute qu'avait recopié Rosario lorsqu'elle avait 9 ans! Rosario Weiss eut une fin tragique à Madrid en 1843 (nn. 154, 155, 156)¹⁴.

Le succès commercial de la lithographie à Bordeaux, la qualité du travail des lithographes bordelais, de Légé et surtout de Gaulon, qui ne le cède en rien aux meilleurs ateliers de Paris impressionnant Goya qui, projetant sans doute la réalisation d'un album lithographique écrira en ces termes à Ferrer: "Tengo mejores ocurrencias en el día para que se vendieran con más utilidad". Goya peut à loisir entrer dans les boutiques des marchands d'estampes, Bernasconi à la Bours, Fr. Bonnot rue du Fort Lesparre, Casati 17, rue Ste-Catherine, Pascal 25, rue du Chapeau-Rouge. Mais aussi et surtout chez Légé imprimeur lithographe allées de Tourny et chez Maggy 6, allées de Tourny à l'angle de la rue St-Dominique devant la vitrine duquel Goya passe souvent, accompagnant Rosario à l'école de dessin du Musée St-Dominique; chez les libraires, Filliastre, Gassiot Ainé, ou bien encore chez ses fournisseurs de peinture, François Vernet, Fossés de l'Intendance et "au Mortier d'Or" du sieur Mejat 41, rue du Parlement Ste.-Catherine.

Tout événement de la vie publique est pour les artistes bordelais sujet de lithographie: portraits des personnages célèbres, le Duc d'Angoulême, Charles X ou Monseigneur de Cheverus ou ceux des écuyers en renom qui se succèdent à Bordeaux: Avrillon (n. 157)¹⁵, Gallien,

Franconi (nn. 158, 159), inauguration de monuments, celle de la statue de Tourny par exemple (n. 160), inauguration aux cérémonies de laquelle Goya assista des fenêtres de son hôtel cours Tourny. 1 F 25 la lithographie, cela paraît un bon prix à Goya. Mais le gout du conventionnel est toujours à la mode; une lithographie de Mme. Guibel de Toulouse, *La naissance de Louis XVI* ne se vend-elle pas 18 F l'exemplaire 30 sur chine? Mais nul artiste ne peut s'engager quant au sujet, car la police veille. Les portraits de Napoléon et de son fils, exposés chez Maggy seront saisis! Seul Galard ose aborder le portrait politique et des sujets quelque peu satiriques (n. 161). Par ailleurs, Goya loue assurément l'intention de Pierre Lacour, véritable chef spirituel de la lithographie à Bordeaux d'introduire cet art nouveau dans un journal *Le Musée d'Aquitaine* de grande diffusion par rapport aux albums. Goya pourra consulter cet ouvrage dans les cabinets de lecture de la ville qu'il fréquente en compagnie de Moratín, et en particulier celui de Mme. Rémy, Fossés de l'Intendance, bureau du journal d'Arago, le *Kaléidoscope*, illustré lui aussi de lithographies¹⁶.

En cette fin d'année 1824 Goya entrevoit toutes les possibilités tant artistiques que commerciales de la lithographie. Mais en attendant son heure, il travaille intensément comme à l'accoutumée, "aún aprendo" peut-il dire. Il parfait sa technique du dessin et dans l'ambiance de classicisme de cette lithographie bordelaise produit des essais très proches des premiers dessins de l'été 1824: *El Vito* (n. 162), *Le Duel* (n. 163), *Le Sommeil*, *Le taureau et les chiens* (n. 164), dessins lithographiques d'une technique cependant très améliorée par rapport à celle utilisée chez Cardano à Madrid en 1819. Mais Goya restant égal à lui-même, tourne résolument le dos aux pratiques artistiques de son époque: il reprend les grands thèmes de séries gravées, ceux des *Caprices*, des *Désastres de la guerre*, pour nous décrire par ses nouveaux dessins, dans le seul quotidien qu'il juge digne d'intérêt, le côté humain de toute scène, se référant pour faire son choix à l'insolite, au dramatique ou au comique de certaines situations, devenant par là même le plus attachant des peintres bordelais de son époque. En réponse immédiate à l'événement Goya introduit dans son dessin le génie du reportage tel dans *L'Homme squelette* (n. 165)¹⁷, ou même se pose en précurseur de l'affiche moderne avec *Locos patinos* (n. 166), dessin que l'on pourrait intituler *Fête à Vincennes*. Il parcourt inlassablement les rues de Bordeaux, les foires d'octobre de la place Royale et des quais, fréquente les théâtres populaires des Allées de Tourny et des Loges des Quinconces, les guinguettes de Vincennes, et de Plaisance, les fêtes du Carnaval bordelais et le cirque Olympique, plus attentif aux pantomimes jouées sur la scène en intermèdes qu'aux numéros de voltige des écuyers, lesquels font la joie de Leocadia et de Rosario (nn. 152, 153, 157, 158, 159). Goya puise dans ces spectacles l'essentiel d'une oeuvre dont la plupart des dessins comportent une clé, celle que la fantaisie et l'humour veulent bien donner à son regard, resté lucide malgré l'âge. N'en doutons pas ces dessins étaient destinés à la composition d'un album lithographié, de "nouveaux caprices" en quelque sorte.

Durant l'hiver 1825, Goya se prépare, patiemment à la gloire des *Taureaux de Bordeaux*. "Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto porque no está hecha a puntos y hay cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs" écrira-t-il à son ami Ferrer.

Chronologiquement, ces miniatures, "ensayos" comme il les appelle, sont une étape importante de l'évolution de l'art du Goya graveur au Goya lithographe, exercices d'atelier durant les journées et les soirées d'hiver passées à l'hôtel de Mr. Bérard, 24, cours Tourny. Pour la plupart, les sujets de ces miniatures sont des scènes d'intimité ou dominant des visages féminins ou enfantins.

Goya, travailleur infatigable, chercheur inlassable, s'éloigne de plus en plus des premiers dessins faits à Paris en juillet 1824, en modifiant sa technique, d'abord avec l'emploi du crayon

lithographique sur papier et maintenant avec le noir de fumée sur l'ivoire. Il acquiert par ces exercices sans cesse répétés une grande maîtrise.

"Il noircissait la plaque d'ivoire et y laissait tomber une goutte d'eau, qui, en se répandant, enlevait une partie du fond et traçait des clairs capricieux. Goya tirait parti de ces sillons et en faisait toujours sortir quelque chose d'original et inattendu" dira Matheron.

Un abîme sépare ces miniatures de celles faites à l'époque, par Agustin et Isabey à Paris, Dagoty à Bordeaux.

Ces "ensayos", miniatures faites à Bordeaux l'hiver 1825 n'étaient-ils pas pour Goya l'exercice idéal pour représenter les personnages futurs des *Taureaux de Bordeaux*? Visages qui assuraient d'ailleurs une continuité remarquable avec ceux des peintures noires de la *Quinta del Sordo* et ceux des *Disparates* ¹⁸ nn. 167, 168, 169, 170.

Peu de temps après son arrivée à Bordeaux, Goya fait la connaissance de Jacques Galos, prestigieux négociant de la place, homme politique influent du parti libéral de la Gironde, hispaniste et représentant des Etats Unis du Mexique, lequel désormais gère ses intérêts lui assurant des rentes confortables par des placements sur les fonds publics; Goya fera le portrait de Jacques Galos ¹⁹. Face à la maison de Galos, rue St-Rémy, Goya présente par Galos pénétre dans l'atelier de Cyprien Gaulon, imprimeur-lithographe (nn. 33, 34) où il voit sortir des presses les lithographies de l'*Album Bordelais* ou *Caprices* de Gustave de Garland. Conquis par la remarquable qualité du travail de Gaulon, Goya envisage avec enthousiasme le projet d'une oeuvre lithographiée; mais ne s'y sent pas prêt, soucieux qu'il est encore de son avenir en juin 1825 date à laquelle expire le congé de maladie accordé par Ferdinand VII. La complicité de médecins bordelais lui assure enfin pour un an une prolongation de son congé; il peut alors quitter l'hôtel du cours Tourny pour s'installer en ses meubles dans une échoppe du Faubourg St.-Seurin, rue de la Croix-Blanche, dans laquelle il lui sera possible d'installer un atelier ²⁰.

Enfin le 7 octobre 1825, Moratín nous révèle dans une lettre adressée à son ami Juan Antonio Melon quel degré d'exaltation créatrice et tauromachique atteint Goya: "Goya dice que fue torero en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años".

En sa mémoire ressurgissent les spectacles des corridas de Séville et de Saragosse et surtout le souvenir des douze premières planches de sa série gravée de la *Tauromaquia* parue en 1816 et qui illustraient le texte de Nicolás Fernández de Moratín publié en 1777 ²¹. Le fils de Nicolas, le poète Leandro Moratín, fidèle compagnon des *Caprices* et de la *Tauromaquia* qu'il fut à Madrid n'est-il pas là maintenant à Bordeaux pour évoquer avec Goya tous ces souvenirs! Goya n'a-t-il pas fait aussi depuis son arrivée en France "quelques courses de taureaux comme pour rajeunir son coeur" ²² dira le bordelais Matheron ²³, qui nous donne des indications précises sur la technique peu orthodoxe qu'adopta Goya pour ses *Taureaux de Bordeaux*: "L'artiste exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. —Il maniait ses crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. —Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à chaque minute pour juger ses effets. —Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer: ici une tête, une figure; là un cheval, un taureau. Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement".

Les quatre lithographies des *Taureaux de Bordeaux* sorties des presses de Gaulon en novembre et décembre 1825 (n. 171) procèdent d'une inspiration semblable à celle de la série gravée de la *Tauromaquia*, souvenirs des scènes tragiques vécues dans les arènes d'Espagne ou souvenirs d'exploits de toreros célèbres.

Franconi (nn. 158, 159), inauguration de monuments, celle de la statue de Tourny par exemple (n. 160), inauguration aux cérémonies de laquelle Goya assista des fenêtres de son hôtel cours Tourny. 1 F 25 la lithographie, cela paraît un bon prix à Goya. Mais le goût du conventionnel est toujours à la mode; une lithographie de Mme. Guibel de Toulouse, *La naissance de Louis XVI* ne se vend-elle pas 18 F l'exemplaire 30 sur chine? Mais nul artiste ne peut s'engager quant au sujet, car la police veille. Les portraits de Napoléon et de son fils, exposés chez Maggy seront saisis! Seul Galard ose aborder le portrait politique et des sujets quelque peu satiriques (n. 161). Par ailleurs, Goya loue assurément l'intention de Pierre Lacour, véritable chef spirituel de la lithographie à Bordeaux d'introduire cet art nouveau dans un journal *Le Musée d'Aquitaine* de grande diffusion par rapport aux albums. Goya pourra consulter cet ouvrage dans les cabinets de lecture de la ville qu'il fréquente en compagnie de Moratín, et en particulier celui de Mme. Rémy, Fossés de l'Intendance, bureau du journal d'Arago, le *Kaléidoscope*, illustré lui aussi de lithographies¹⁶.

En cette fin d'année 1824 Goya entrevoit toutes les possibilités tant artistiques que commerciales de la lithographie. Mais en attendant son heure, il travaille intensément comme à l'accoutumée, "aún aprendo" peut-il dire. Il parfait sa technique du dessin et dans l'ambiance de classicisme de cette lithographie bordelaise produit des essais très proches des premiers dessins de l'été 1824: *El Vito* (n. 162), *Le Duel* (n. 163), *Le Sommeil*, *Le taureau et les chiens* (n. 164), dessins lithographiques d'une technique cependant très améliorée par rapport à celle utilisée chez Cardano à Madrid en 1819. Mais Goya restant égal à lui-même, tourne résolument le dos aux pratiques artistiques de son époque: il reprend les grands thèmes de séries gravées, ceux des *Caprices*, des *Désastres de la guerre*, pour nous décrire par ses nouveaux dessins, dans le seul quotidien qu'il juge digne d'intérêt, le côté humain de toute scène, se référant pour faire son choix à l'insolite, au dramatique ou au comique de certaines situations, devenant par là même le plus attachant des peintres bordelais de son époque. En réponse immédiate à l'événement Goya introduit dans son dessin le génie du reportage tel dans *L'Homme squelette* (n. 165)¹⁷, ou même se pose en précurseur de l'affiche moderne avec *Locos patinos* (n. 166), dessin que l'on pourrait intituler *Fête à Vincennes*. Il parcourt inlassablement les rues de Bordeaux, les foires d'octobre de la place Royale et des quais, fréquente les théâtres populaires des Allées de Tourny et des Loges des Quinconces, les guinguettes de Vincennes, et de Plaisance, les fêtes du Carnaval bordelais et le cirque Olympique, plus attentif aux pantomimes jouées sur la scène en intermèdes qu'aux numéros de voltige des écuyers, lesquels font la joie de Leocadia et de Rosario (nn. 152, 153, 157, 158, 159). Goya puise dans ces spectacles l'essentiel d'une oeuvre dont la plupart des dessins comportent une clé, celle que la fantaisie et l'humour veulent bien donner à son regard, resté lucide malgré l'âge. N'en doutons pas ces dessins étaient destinés à la composition d'un album lithographié, de "nouveaux caprices" en quelque sorte.

Durant l'hiver 1825, Goya se prépare, patiemment à la gloire des *Taureaux de Bordeaux*. "Es cierto que el invierno pasado pinté sobre marfil y tengo una colección de cerca de 40 ensayos, pero es miniatura original que yo jamás he visto porque no está hecha a puntos y hay cosas que más se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs" écrira-t-il à son ami Ferrer.

Chronologiquement, ces miniatures, "ensayos" comme il les appelle, sont une étape importante de l'évolution de l'art du Goya graveur au Goya lithographe, exercices d'atelier durant les journées et les soirées d'hiver passées à l'hôtel de Mr. Bérard, 24, cours Tourny. Pour la plupart, les sujets de ces miniatures sont des scènes d'intimité ou dominant des visages féminins ou enfantins.

Goya, travailleur infatigable, chercheur inlassable, s'éloigne de plus en plus des premiers dessins faits à Paris en juillet 1824, en modifiant sa technique, d'abord avec l'emploi du crayon

lithographique sur papier et maintenant avec le noir de fumée sur l'ivoire. Il acquiert par ces exercices sans cesse répétés une grande maîtrise.

"Il noircissait la plaque d'ivoire et y laissait tomber une goutte d'eau, qui, en se répandant, enlevait une partie du fond et traçait des clairs capricieux. Goya tirait parti de ces sillons et en faisait toujours sortir quelque chose d'original et inattendu" dira Matheron.

Un abîme sépare ces miniatures de celles faites à l'époque, par Agustin et Isabey à Paris, Dagoty à Bordeaux.

Ces "ensayos", miniatures faites à Bordeaux l'hiver 1825 n'étaient-ils pas pour Goya l'exercice idéal pour représenter les personnages futurs des *Taureaux de Bordeaux*? Visages qui assuraient d'ailleurs une continuité remarquable avec ceux des peintures noires de la *Quinta del Sordo* et ceux des *Disparates* ¹⁸ nn. 167, 168, 169, 170.

Peu de temps après son arrivée à Bordeaux, Goya fait la connaissance de Jacques Galos, prestigieux négociant de la place, homme politique influent du parti libéral de la Gironde, hispaniste et représentant des Etats Unis du Mexique, lequel désormais gère ses intérêts lui assurant des rentes confortables par des placements sur les fonds publics; Goya fera le portrait de Jacques Galos ¹⁹. Face à la maison de Galos, rue St-Rémy, Goya présente par Galos pénétre dans l'atelier de Cyprien Gaulon, imprimeur-lithographe (nn. 33, 34) où il voit sortir des presses les lithographies de l'*Album Bordelais* ou *Caprices* de Gustave de Garland. Conquis par la remarquable qualité du travail de Gaulon, Goya envisage avec enthousiasme le projet d'une oeuvre lithographiée; mais ne s'y sent pas prêt, soucieux qu'il est encore de son avenir en juin 1825 date à laquelle expire le congé de maladie accordé par Ferdinand VII. La complicité de médecins bordelais lui assure enfin pour un an une prolongation de son congé; il peut alors quitter l'hôtel du cours Tourny pour s'installer en ses meubles dans une échoppe du Faubourg St.-Seurin, rue de la Croix-Blanche, dans laquelle il lui sera possible d'installer un atelier ²⁰.

Enfin le 7 octobre 1825, Moratín nous révèle dans une lettre adressée à son ami Juan Antonio Melon quel degré d'exaltation créatrice et taumachique atteint Goya: "Goya dice que fue torero en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años".

En sa mémoire ressurgissent les spectacles des corridas de Séville et de Saragosse et surtout le souvenir des douze premières planches de sa série gravée de la *Tauromaquia* parue en 1816 et qui illustraient le texte de Nicolás Fernández de Moratín publié en 1777 ²¹. Le fils de Nicolas, le poète Leandro Moratín, fidèle compagnon des *Caprices* et de la *Tauromaquia* qu'il fut à Madrid n'est-il pas là maintenant à Bordeaux pour évoquer avec Goya tous ces souvenirs! Goya n'a-t-il pas fait aussi depuis son arrivée en France "quelques courses de taureaux comme pour rajeunir son coeur" ²² dira le bordelais Matheron ²³, qui nous donne des indications précises sur la technique peu orthodoxe qu'adopta Goya pour ses *Taureaux de Bordeaux*: "L'artiste exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. —Il maniait ses crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. —Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à chaque minute pour juger ses effets. —Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer: ici une tête, une figure; là un cheval, un taureau. Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement".

Les quatre lithographies des *Taureaux de Bordeaux* sorties des presses de Gaulon en novembre et décembre 1825 (n. 171) procèdent d'une inspiration semblable à celle de la série gravée de la *Tauromaquia*, souvenirs des scènes tragiques vécues dans les arènes d'Espagne ou souvenirs d'exploits de toreros célèbres.

Sans doute la lithographie, *La corrida de novillos* (n. 172) fut-elle la première en date: Goya en parle lui-même dans une lettre qu'il écrit à son ami Ferrer le 6 décembre 1825. "Con motivo de ir à Paris el Sr de Baranda, le enviaba a V. un ensayo litográfico que representa una corrida de novillos".

Dans la lithographie, *Bravo toro* (n. 173) la scène représentée évoque "la desgraciada muerte de Pepe Illo en la Plaza de Madrid (la malheureuse mort de Pepe Illo dans l'arène de Madrid). Célèbre torero José Delgado dit Pepe Illo fut tué par le septième toro le 11 mai 1801. La reine Marie-Louise qui assistait à la corrida, écrivit à son amant Godoy: "Il a été tué d'un seul coup de corne, il laissa tout son sang dans l'arène et resta un moment sur les cornes".

La lithographie, *El Famoso americano Mariano Ceballos* (n. 174) nous montre un exploit du célèbre indien d'Amérique du Sud qui se produisit à Pampelune dans les années 1775-78-80. Il mourut dans la Plaza de Tudela, patrie du Marquis de San Adrian: Moratin, Goya et San Adrian évoquèrent probablement à Bordeaux la mémoire d'"El famoso Ceballos".

Enfin, dans la lithographie *Plaza partida* (n. 175) Goya nous décrit la coutume de "la division de la plaza" en deux arènes avec courses simultanées et nous donne une extraordinaire image du sourire de satisfaction bestiale du torero lors de la mise à mort, sorte de transcendance de l'hystérie collective qui s'empare des spectateurs. Mais il existe une cinquième lithographie des *Taureaux de Bordeaux: Los toreros* (n. 176) —épreuve unique —Musée des Beaux-Arts Bordeaux—qui semble avoir été inspirée par un souvenir de Séville car la scène décrite peut être rapprochée d'un tableau peint par Goya au décours de sa maladie de 1792. (*Los Toreros* —peinture sur fer blanc— 43X32 cm —Coll. Cotnareanu N.Y.) Cette lithographie peut être considérée comme une épreuve d'essai; Matheron l'appelle "Les Toreros" et la décrit ainsi: "C'est une scène de désordre, les toreros, aux prises avec un taureau furieux, l'attaquent de tous côtés, au mépris des règles de l'art. Trois lances le frappent à la fois et s'enfoncent dans ses flancs. Deux hommes suspendus à sa queue puissante, essaient en vain de l'arrêter dans sa course furibonde. Un autre, le corps renversé, est porté, comme un trophée de victoire, au bout de la corne du taureau. L'arène est couverte de cadavres, hommes ou chevaux. Dans le fond, on relève les blessés. Tout cela se tient, hurle, s'agite, se tord, s'entrechoque à glacer d'effroid. (...) Je vous défie de jeter une seconde les yeux sur cette scène et de ne vous en pas souvenir toujours" ²⁴.

Mais pourquoi cette hâte et cette fièvre s'emparent-elles de Goya avec autant d'intensité en ce début d'automne 1825. Une réponse plausible nous est donnée par l'histoire de la lithographie en Espagne. Goya est certainement mis au courant par Ferrer et Cardano de la venue en France en juin 1825 de José de Madrazo peintre de la chambre du roi qui a obtenu un privilège royal pour fonder un "Real Establecimiento litográfico", et de ses intentions de recruter à Paris des artistes et techniciens français et d'y acquérir du matériel lithographique. C'est alors que la réalisation des *Taureaux de Bordeaux* fait de Goya le premier en date des lithographes originaux espagnols.

Sursaut d'orgueil, fierté de créateur et de novateur, "caprice" pour le vieil homme, que celui de "s'offrir" l'édition des *Taureaux de Bordeaux* ²⁵.

Pour de multiples raisons il apparut à Goya impossible de commercialiser son oeuvre; le travail de Gaulon payé, les lithographies furent entreposées dans les immenses magasins de Galos!

Mais Gaulon gardait l'amitié de Goya, la preuve en est le magistral portrait de l'imprimeur-lithographe (n. 177). Goya "fit sortir une fois de la teinte noire du fond, à la pointe du rasoir et sans aucune retouche, un curieux portrait. Le portrait a été donné il y a dix ans avec quelques unes des autres lithographies de Goya à Mr. E. Delacroix", dira Matheron en 1858.

L'auter de ce don n'était autre qu'Adrien Dauzats qui connut Goya au cours de dessin de Pierre Lacour et dont l'influence dans la connaissance de l'oeuvre de Goya au 19^e siècle fut prépondérante ²⁶.

En est-ce fini à Bordeaux entre Goya et la lithographie? Dans les années qui suivirent, Goya continua tout à loisir de parcourir le faubourg St.-Seurin et ses lieux de plaisirs, de Vincennes au cirque Olympique et de parfaire sa technique du dessin qui atteint son apogée dans l'hallucinante série des *Locos de Bordeaux* (n. 178).

Revint-il à la pratique de l'eau-forte et de l'aquatinte? L'existence de deux gravures de la série des *Disparates*, l'une (n. 179), *Lluvia de toro*, rappelant la lithographie la *Corrida de novillos*, l'autre (n. 180), *Una reina de circo*, ayant trait au cirque, peuvent laisser supposer qu'elles furent gravées à Bordeaux ²⁷.

L'année 1827 marque un profond retour de Goya sur lui-même. Il habite maintenant une modeste maison, Allées d'Amour, face à l'église St.-Seurin. Deux préoccupations essentielles apparaissent désormais dans son oeuvre sous la forme de deux personnages: tout d'abord celui d'un ermite à la barbe fleurie, revêtu de la robe de bure de son saint-patron San Francisco de Paula, représenté en un autoportrait qu'il intitule "aún aprendo" et dans d'autres dessins, tel celui de ce moine en méditation, sommet de son art du dessin (n. 181); puis celui d'enfant, qui n'en annonce pas moins la jeune fille, dans cette lithographie intitulée *La lecture* (n. 182): serait-ce l'image dont il se fait maintenant de Rosario, sa Mariquita. Et Goya peint la célèbre *Lechera de Burdeos!* ²⁸.

Goya durante les dernières années de sa vie est ainsi entouré d'une nombreuse jeunesse, ultime réconfort pour ce vieillard enfermé dans l'infirmité qu'est pour lui la surdité: Rosario d'abord puis son frère Guillermo, mais aussi deux jeunes artistes Espagnols sont de ses proches, Francisco de la Torre et surtout Antoine de Brugada, qui s'adonnent eux aussi à la lithographie et tentent même de pasticher les *Caprices* de Goya, preuve s'il en est que le vieil homme les avait pris pour confidents et leur montra un exemplaire des *Caprices*.

De la Torre imite l'oeuvre de Galard et dessine des vues de la ville, ²⁹ (n. 183), des grisettes bordelaises (n. 184), les écuysers du cirque Olympique cher à Leocadia et à Rosario (nn. 158, 159), donne dans le dessin satirique et politique et dans le paysage naïf (n. 185). Il reste un fidèle de l'atelier de Gaulon, fait le portrait du lithographe (n. 186), portrait qu'il est intéressant de comparer tout d'abord à celui fait par Goya, puis à celui réalisé par Galard lequel n'est pas sans rappeler la planche 1 des *Caprices* de Goya (n. 187).

Antoine de Brugada (n. 188) fut le compagnon des derniers moments de Goya, l'accompagnant dans ses promenades; "il allait quelquefois faire de la musique chez lui" dira Mahteron. Modeste peintre de genre et de marines, Brugada fit des compositions à la manière de Goya, telle celle de *La Pradera de San Isidro* (n. 189) et des lithographies bien maladroites, inspirées des *Caprices* (n. 190).

Dans la nuit du 16 avril 1828, au deuxième étage du 39 Fossés de l'Intendance, ³⁰ Goya rend le dernier soupir dans les bras d'Antoine de Brugada. Dans la journée qui suivit De la Torre fit un dessin représentant Goya sur son lit de mort, dessin que pieusement Gaulon lithographia à un petit nombre d'exemplaires (n. 191): "image saisissante; seul sous un bonnet le visage apparaît, se détachant sur la blancheur du drap et de la chemise, blancheur constituant déjà le linceul de Goya..." ³¹.

Francisco de la Torre et Cyprine Gaulon, en sincères admirateurs du vieux maître, rendaient ainsi au nom de la lithographie bordelaise ce dernier hommage au génial auteur des *Taureaux de Bordeaux*.

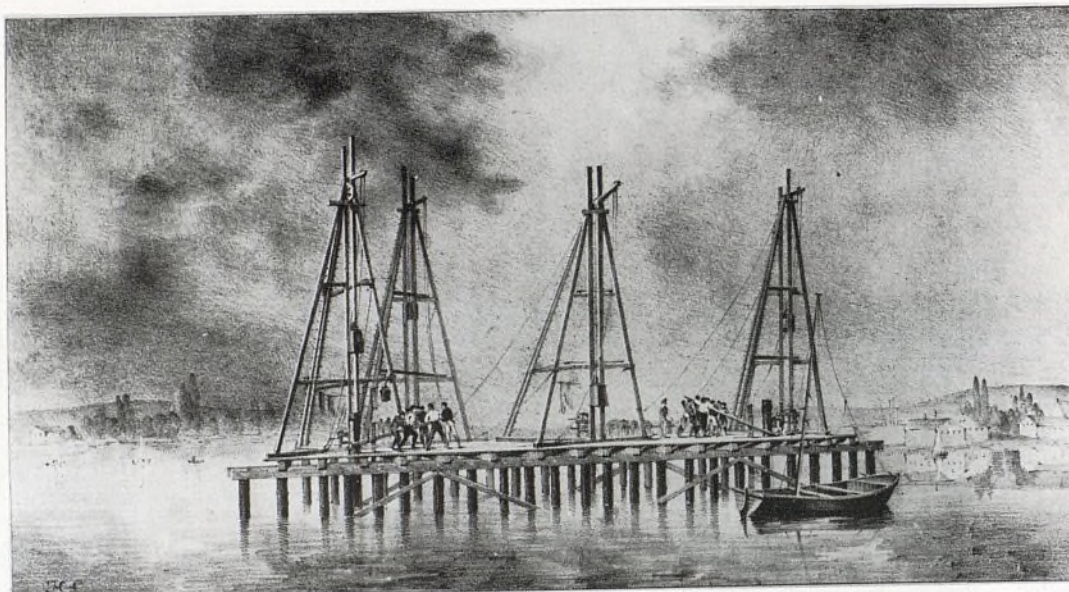
NOTES:

1. J. Fauqué, R. Villanueva, "Urugne. La chambre dorée du Maréchal de Richelieu". *Goya et Bordeaux*. Zaragoza. Ed. Oroel, 1982. Moratin contera les voyages par "Les Jumelles Bordelaises", diligences que Goya utilisa lors de ses déplacements en France.
 2. Goya fit les portraits de Ferrer et de son épouse: Joaquín María Ferrer, H/ 73 x 59 Goya: *París, 1824*. Coll. Marquesa de la Gandra, Manuel Coinas de Ferrer, H/T 63 x 60; *Goya, 1824*. Coll. Marquesa de la Gandra.
 3. Juan Carrete Parrondo, *Los grabadores Felipe y José María Cardano, iniciadores del arte litográfico* (Goya, 157). Julio-agosto 1980, p. 16.
 4. J. F., R. V., "Le Paris de Goya". *Goya et Bordeaux*.
 5. J. F., R. V., Le Dossier "Don Francisco Goya. Police du Royaume". *Goya et Bordeaux*.
 6. Cette oeuvre a été décrite semble-t-il dans le catalogue raisonné de l'oeuvre gravée de Fr. de Goya, par Eugène Piot (Cabinet de l'amateur 1842 T1 p. 365) sous le n. 149: "combat de taureaux en Espagne. Un picador monté sur un cheval blanc, la lance en arrêt, devant un jeune taureau prêt à fondre sur lui; il est entouré de la *espada* et des capeadores. Lithographie publiée en 1824, par Senefelder et Comp.: l'épreuve que nous avons sous les yeux est coloriée. Hauteur 31 cm. Largeur 36 cm."
 7. *Suerte de varas*, H/T 50 x 61 cm. Au dos écrit de la main de Ferrer "Pintado en París en Julio de 1824 por Don Franco. Goya". Coll. Marquesa de Gandara, Rome.
 8. J. F., R. V., "L'ami Cardano. Le 15 de la Rue Bleue". *Goya et Bordeaux*.
 9. Fr. Goya, Portrait de Lenadro Fernández de Moratin. H/T 54,5 x 47. Bordeaux 1824. Museo de Bellas Artes Bilbao.
 10. J. F., R. V., "Leocadia et Goya à Bordeaux. Rosario élève de Goya". *Goya et Bordeaux*.
 11. R. Mesuret, "Louis Sicardi et son élève Antoine Lacour". *Revue Historique de Bordeaux*.
 12. De retour à Madrid, Rosario Weiss n'oublia pas son maître P. Lacour: elle lui adressa un autoportrait intitulé *La Sylphide*. Matheron dira de ce tableau: "C'est une demi-figure de femme. La tête, rose et délicate, est couronnée de fleurs et de boucles de cheveux blonds. Une tunique blanche et légère, deux ailes diaphanes forment tout l'ajustement de la Sylphide. Elle a les mains élevées, un doigt sur la bouche. Tout cela est tendre, frais, transparent. Il semble que si l'on soufflait sur la toile, cette charmante image se dissiperait comme une vapeur impondérable. C'est le portrait de l'artiste; on ne peut rêver plus délicate figure. Soit par hasard ou autre cause, l'oeil et la bouche rappellent Goya. Ce tableau est signé: Rosario Weiss 1840".
- Ce tableau fut acquis par le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.
13. Le commentaire de Jules Delpit sur cette oeuvre sera le suivant: "Le génie de la liberté semble indiquer à l'Espagne dont les fers sont birsés et qu'enssayent en vain de retenir le fanatisme et le despotisme, qu'il va combattre avec Mina qu'on voit dans le lointain luttant seul l'épée à la main dans un rayon lumineux".
 14. J. F., R. V., "Rosario élève de P. Lacour. Leocadia et l'oeuvre de Goya". *Goya et Bordeaux*.
 15. C'est le 20 mai 1826 au cours des fêtes de Vincennes en l'honneur de la résistance des Grecs à Missilonghi que le célèbre écuyer exécute ce numéro. Il est porté en triomphe aux cris mille fois répétés de "Vive Avrillon! Vivent les Grecs!". Tout Bordeaux est là, Goya et les siens n'en doutons pas, mais aussi un jeune peintre bordelais Adrien Dauzants, qui fera acquérir en 1851 par le Musée de Bordeaux le chef d'oeuvre de son ami Delacroix, *La Grèce expirant sur les ruines de Missilonghi*. En février 1852 Delacroix le remercie: "Vous savez que je me regarde pour mille motifs, indépendamment de mon penchant, comme un enfant de Bordeaux".
 16. J. F., R. V., "L'univers bordelais de Moratin". *Goya et Bordeaux*.
 17. J. F., R. V., "Goya et le théâtre populaire. Les spectacles du Faubourg St.-Seurin. Le Carnaval de Bordeaux. Le fantastique dans l'oeuvre de Goya à Bordeaux". *Goya et Bordeaux*.
 18. J. F., R. V., "Les miniatures de l'hiver 1825". *Goya et Bordeaux*. Eleano A. Sayre, "Goya's Bordeaux miniatures". Boston Museum Bulletin 1966.
 19. Portrait de Jaces Galos, H/T 55 x 46, en bas à gauche inscription autographe: "D. Santiago Galos/pintado por Goya//edad de 80 años/en 1826. Merion Barnes Foundation".
 20. J. F., R. V., "La maladie de Goya en Juin 1825. Au Faubourg St.-Seurin 10, chemin de la Croix-Blanche. L'atelier des Taureaux de Bordeaux. (Goya et Bordeaux).

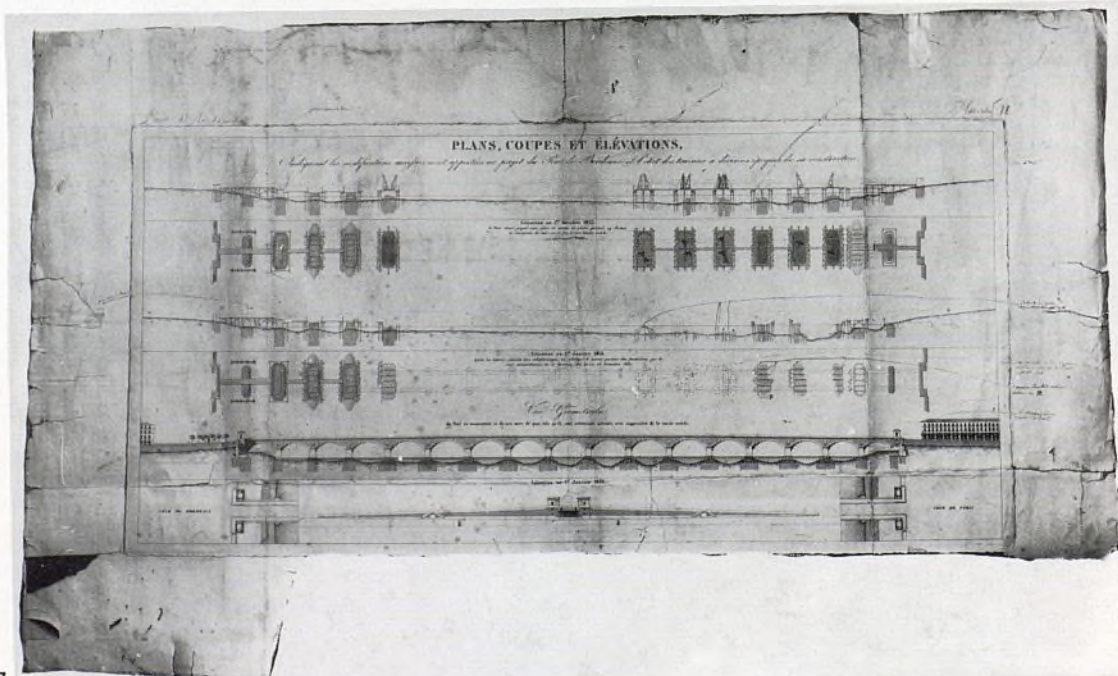
21. "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de Toros en España".
22. Fr. Goya, "Diversión de España" H/T 0,46 x 0,58. Ashmolean Museum Oxford. "Plaza partida" H/T 0,48 x 0,57. Ashmolean Museum Oxford. "El famoso americano Mariano Caballos" H/T 0,60 x 0,90. "Corrida de Toros" H/T 0,34 x 0,44. Musée du Prado, Madrid.
23. Laurent Matheron, *Goya. Dédicée à E. Delacroix*. Bordeaux, 1858.
24. L. Matheron, *Goya*. Bordeaux, 1858.
25. J. F., R. V., "De l'histoire de la lithographie en Espagne à la parution des Taureaux de Bordeaux". *Goya et Bordeaux*.
26. J. F., R. V. "Sin decir mi nombre. Goya ou la mort. Cher Ami". *Goya et Bordeaux*.
27. *Lafuente Ferrari, Los Disparates*. Catalogue de l'exposition Goya, 1746-1828. Peintures, dessins, gravures. 13 mars - 16 juin 1979. Centre Culturel du Marais, Paris.
28. J. F., R. V., "L'ermite de Bordeaux. Rosario Weisse possédait un seul bien...". *Goya et Bordeaux*.
29. Sur la gauche du dessin, la maison qu'habita Goicoechea et de laquelle Goya vit construire les Bains des Quinconces.
30. Dans l'appartement où mourut Goya, a été créé en 1981 un centre culturel espagnol "La Casa de Goya".
31. J. F., R. V., "Le piano de Rosario. Dans l'ombre de Goya... La belle histoire d'amour. Les chers voyageurs et Pío de Molina. Goya sur son lit de mort". *Goya et Bordeaux*.



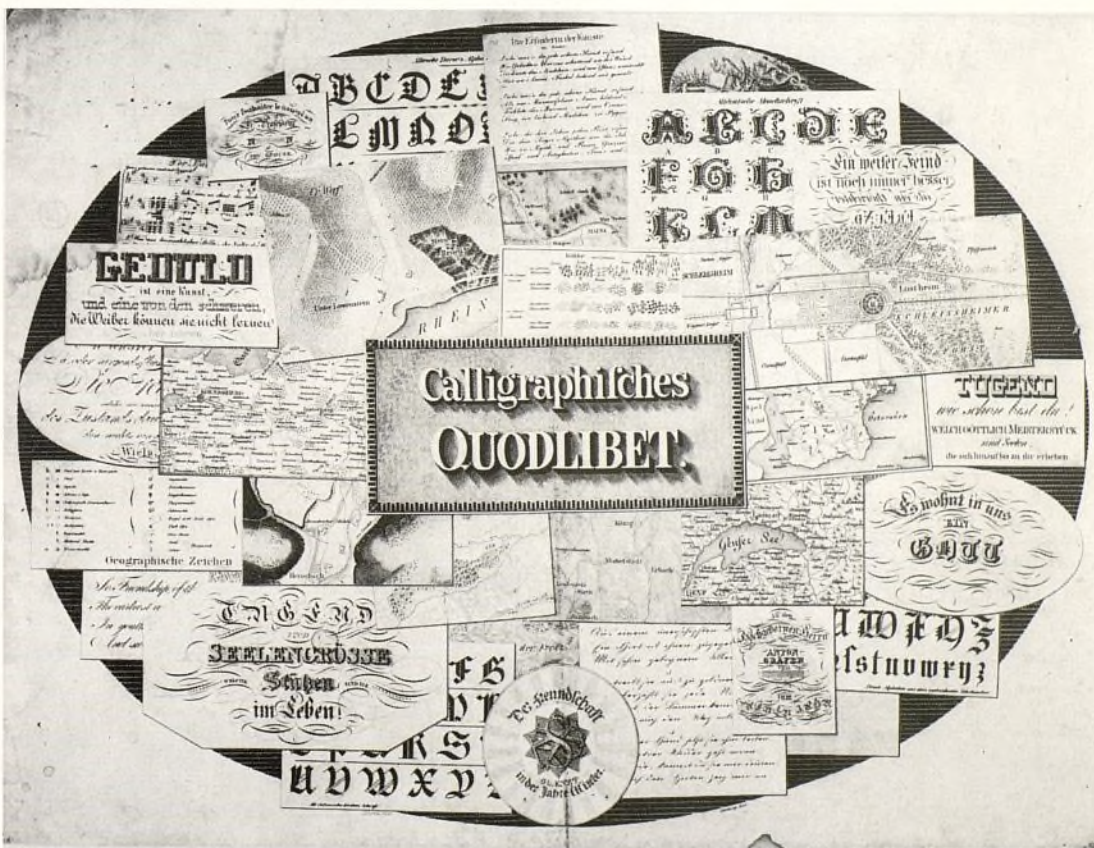
1



6



7

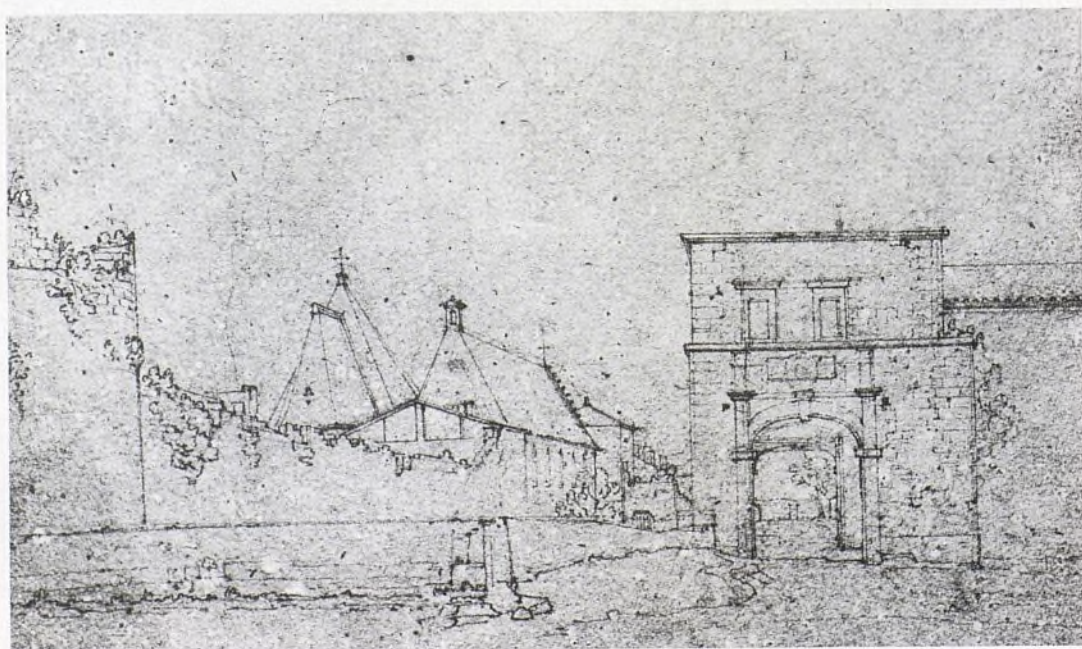


10



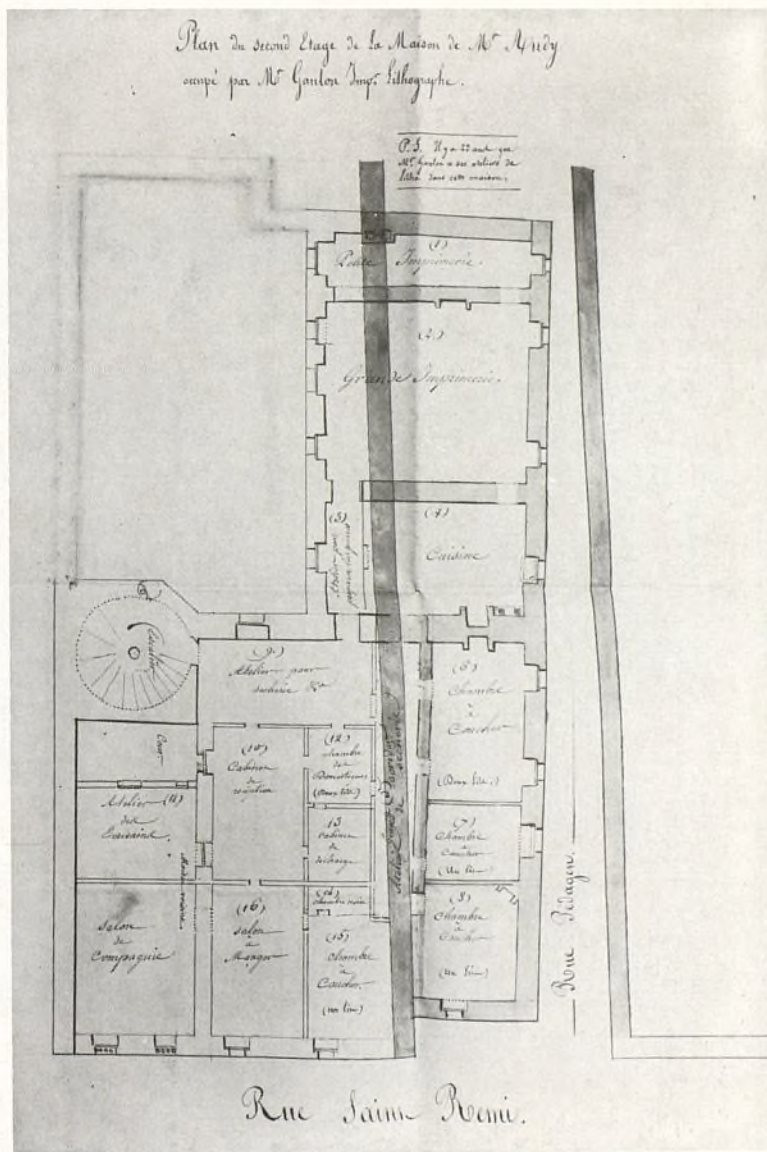
JUMELLES BORDELAISES
 Service du Commerce par Actions.
Général Dufour, J. Salles & Co
 de Paris par Orléans, Blois, Tours, Poitiers, Angoulême,
 à Bordeaux, Rochefort, la Rochelle.

19

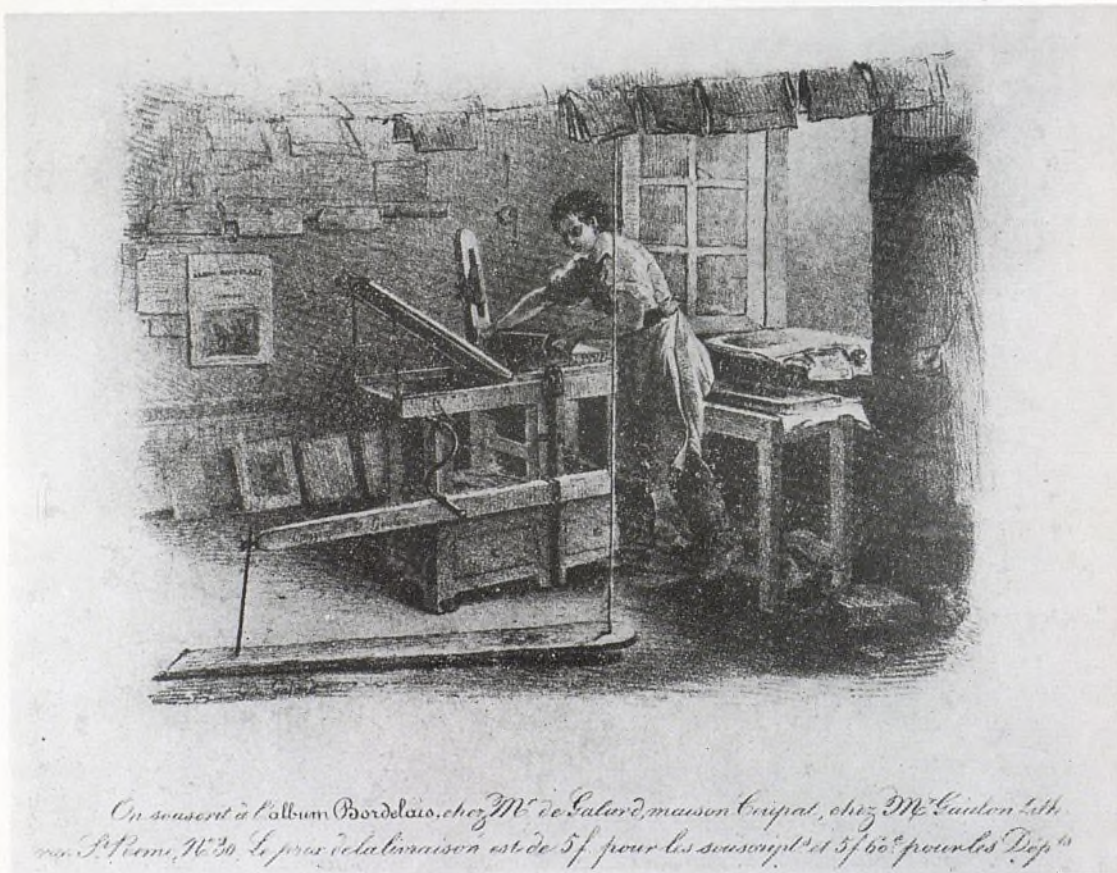


32

Plan du second étage de la Maison de M. Nèry
coupé par M. Gaudon Imp. lithographe.



33



34



53



56

80



P. de S. y C. a. D. 1822

59

81



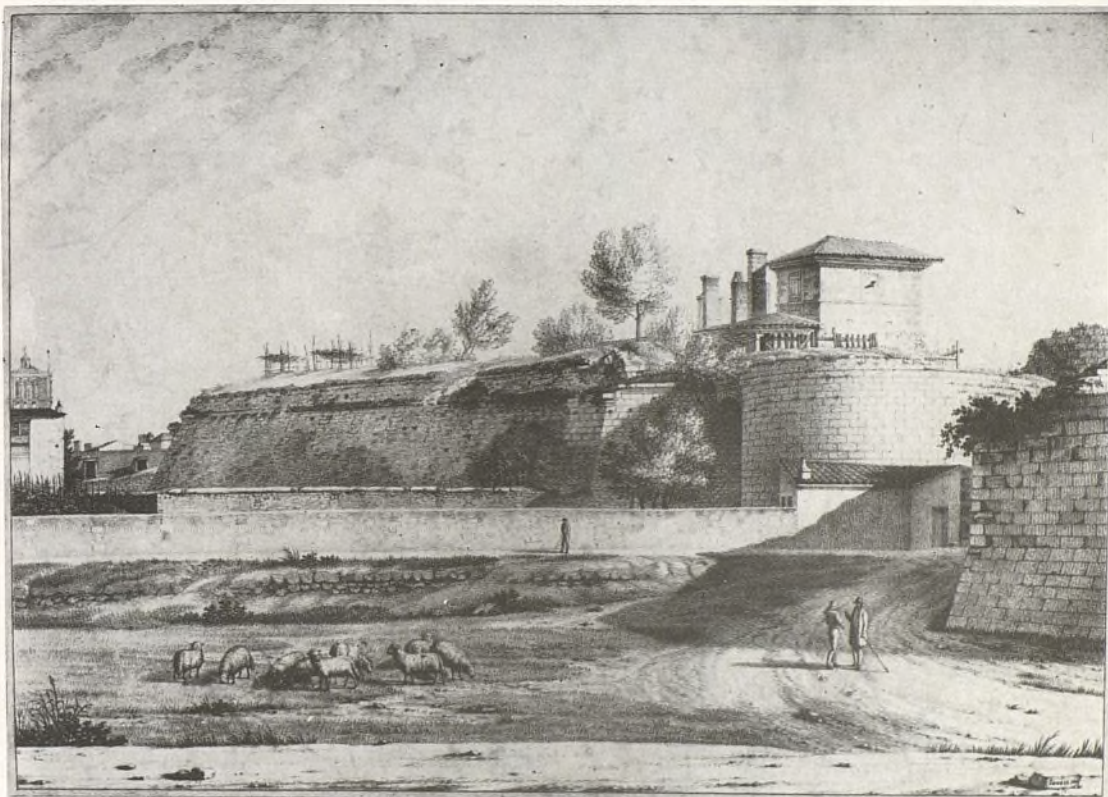
60

82





64



71

ANTIQUITÉS DE SAINTES.

Musée Aquilain.



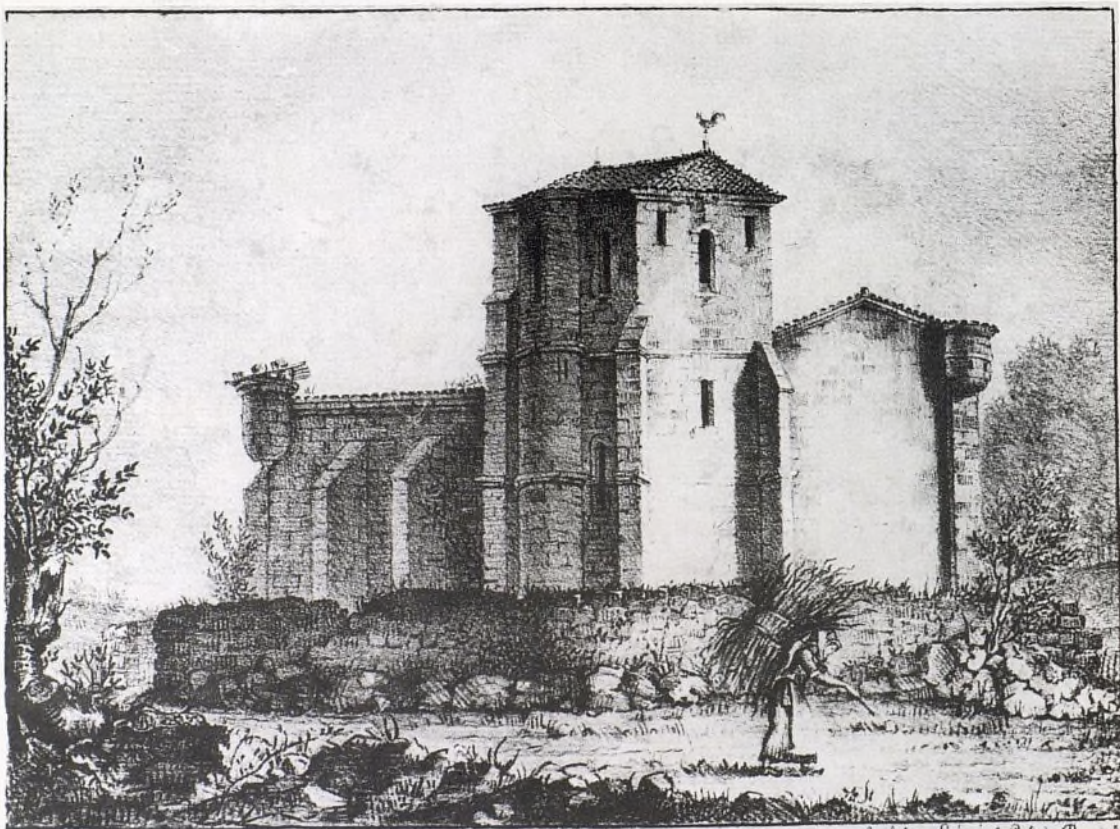
L. ROUET del.

Publ. par l'Imp. de C. B. B. B.

73



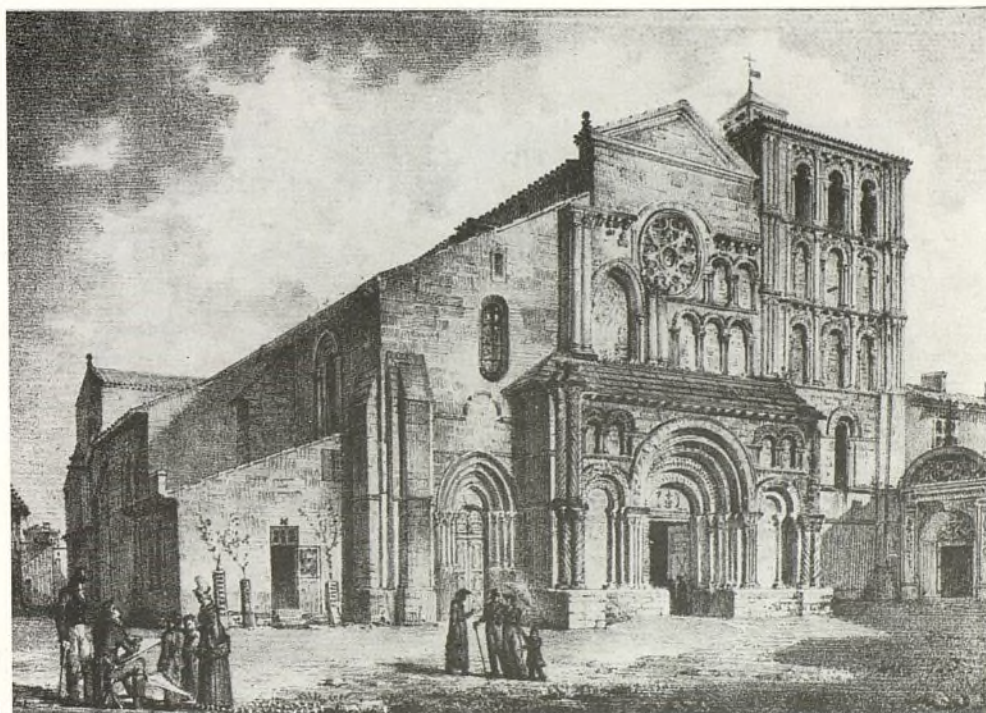
85



Durand, del.

Lith. de Lege & C. a Bow.

Eglise de Cargen.



78



79



P. J. 1824

*Vue prise dans l'intérieur du Cloître de la
Chartreuse.*

87

88



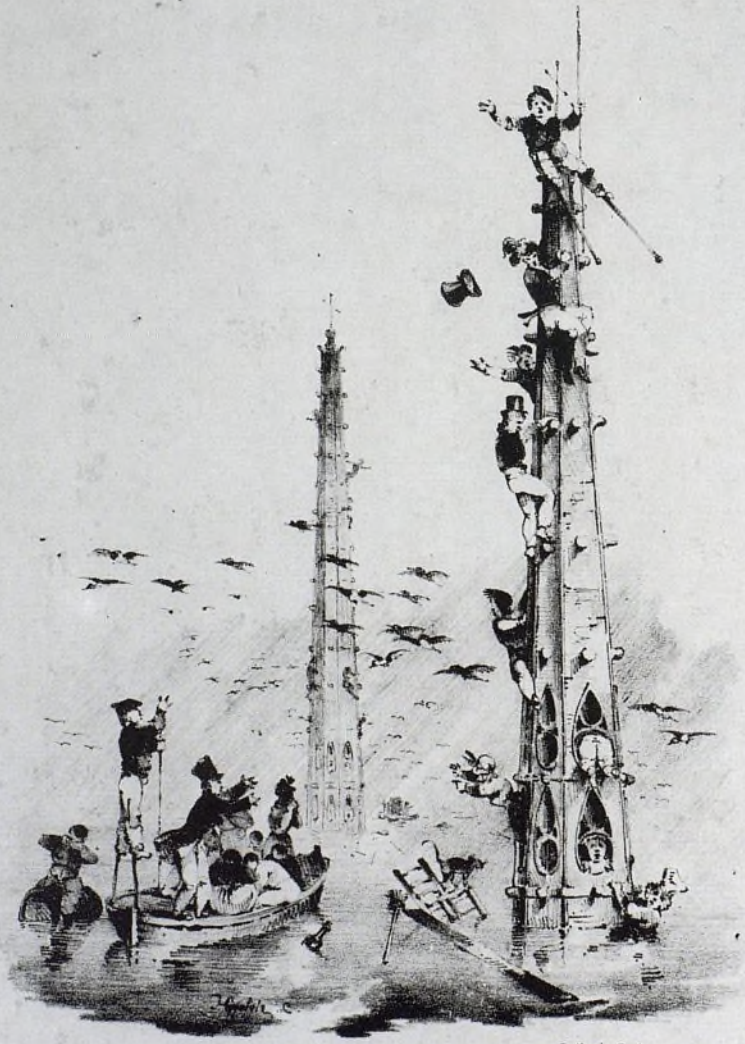
98

89

Ayuntamiento de Madrid

Le Mars 1825.

?



Litho. de Goussier.

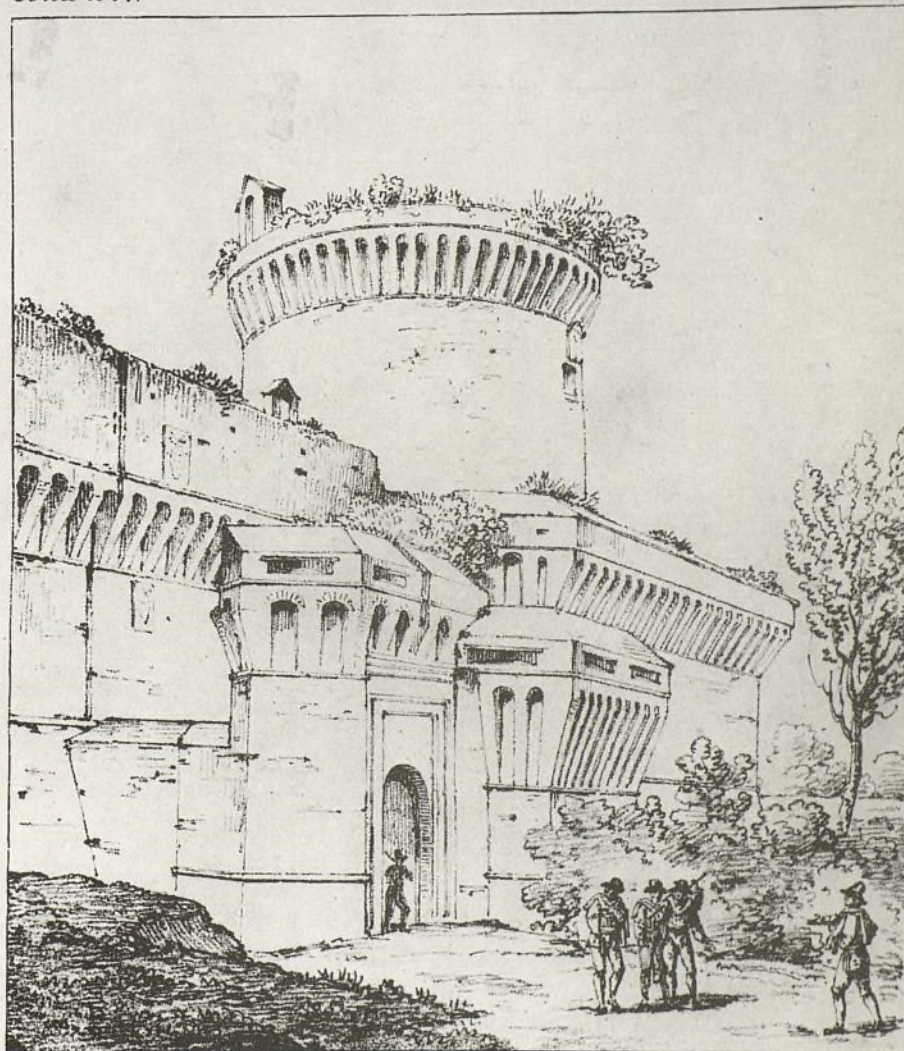
Scène prévue et dessinée la veille
aux environs de St. André.
à Bordeaux.

Dipose

à Paris, chez Blaisot.

Ostia 1824.

Nº 3.

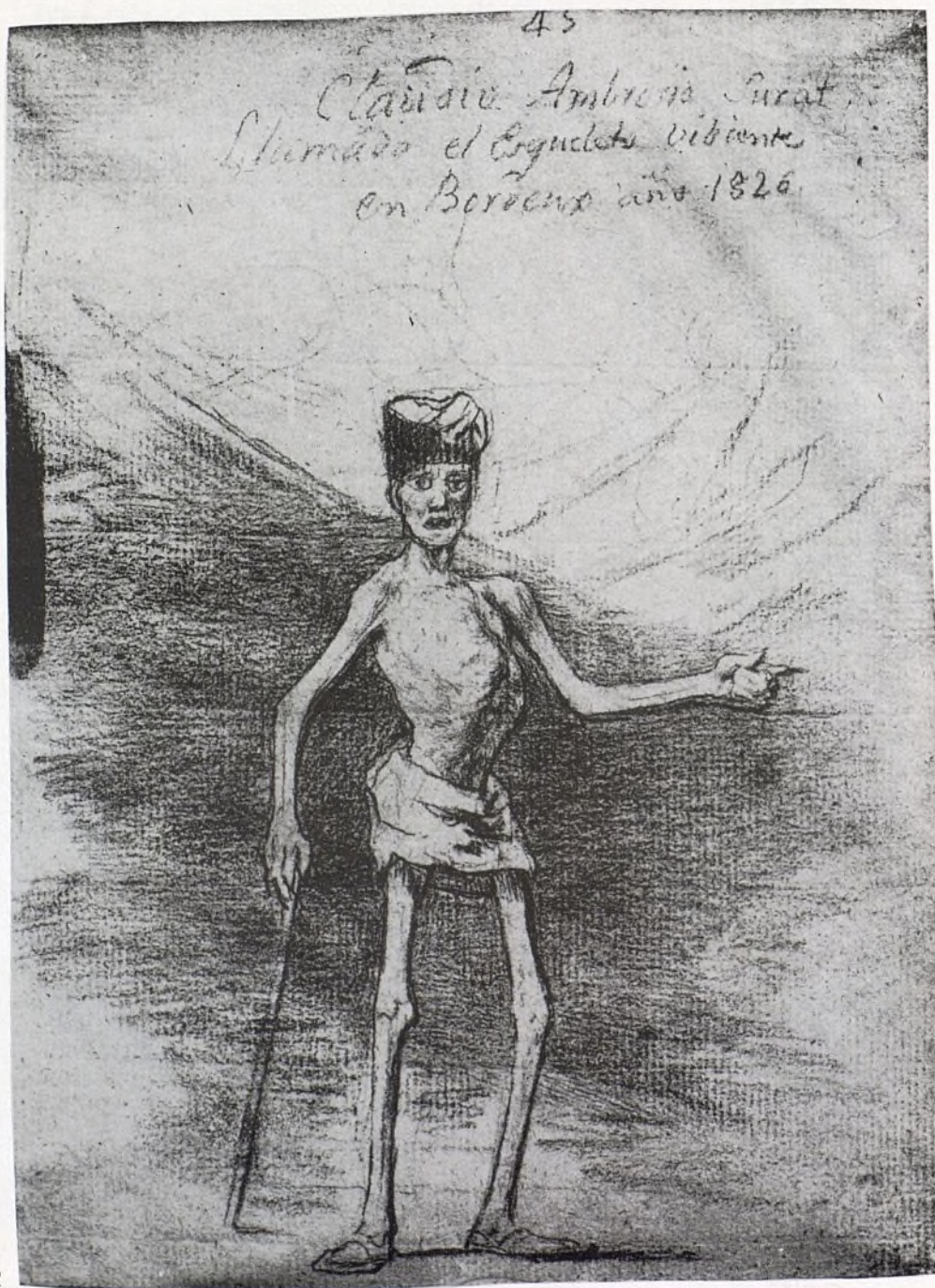


P. L. del

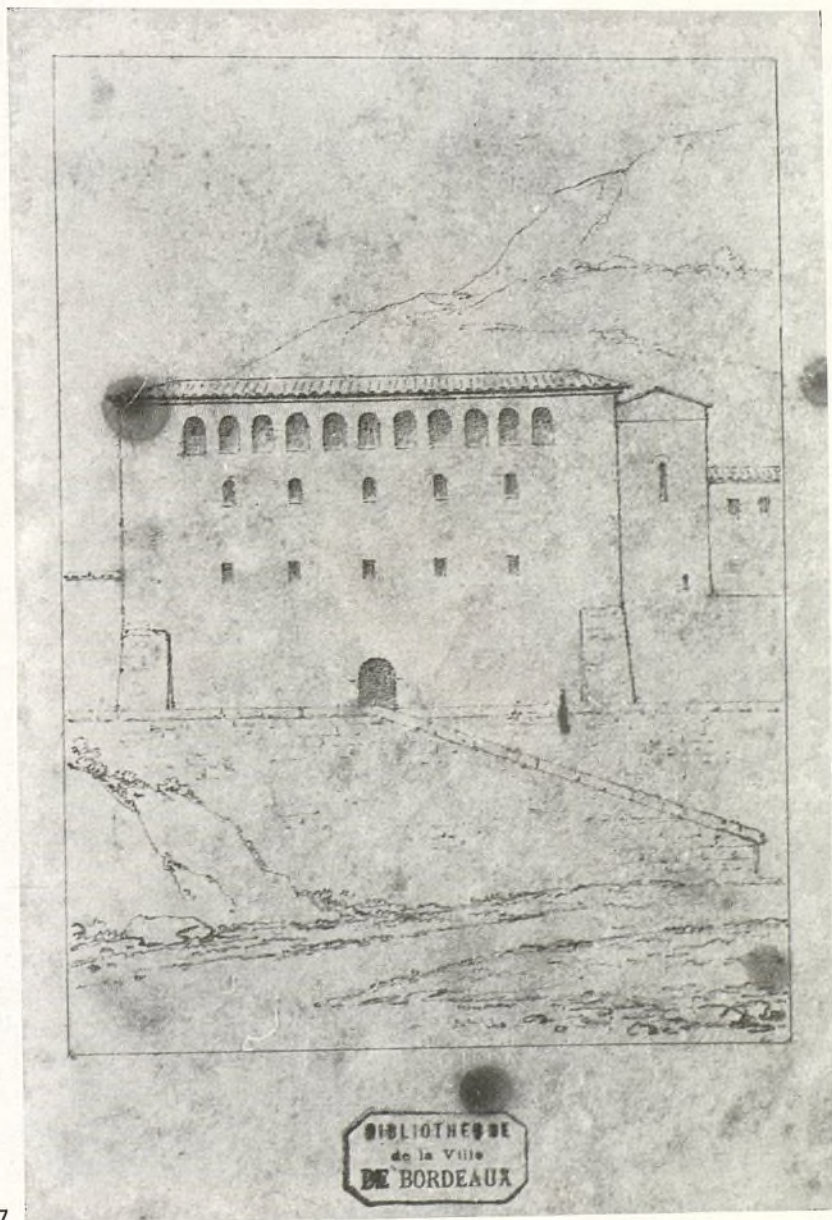
Lith. de Lecoq a Paris.

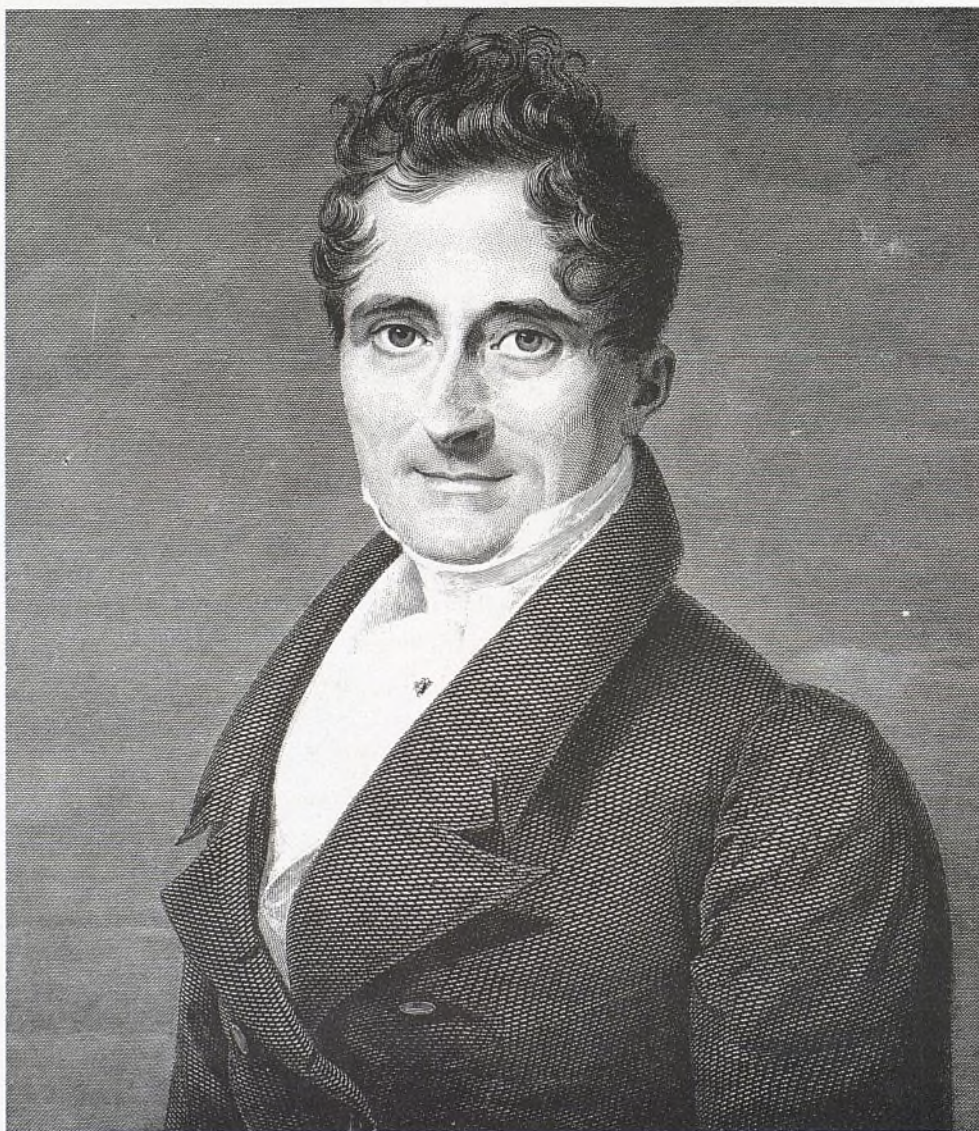
Entrée du Château d'Ostia

110



122





133



147



150

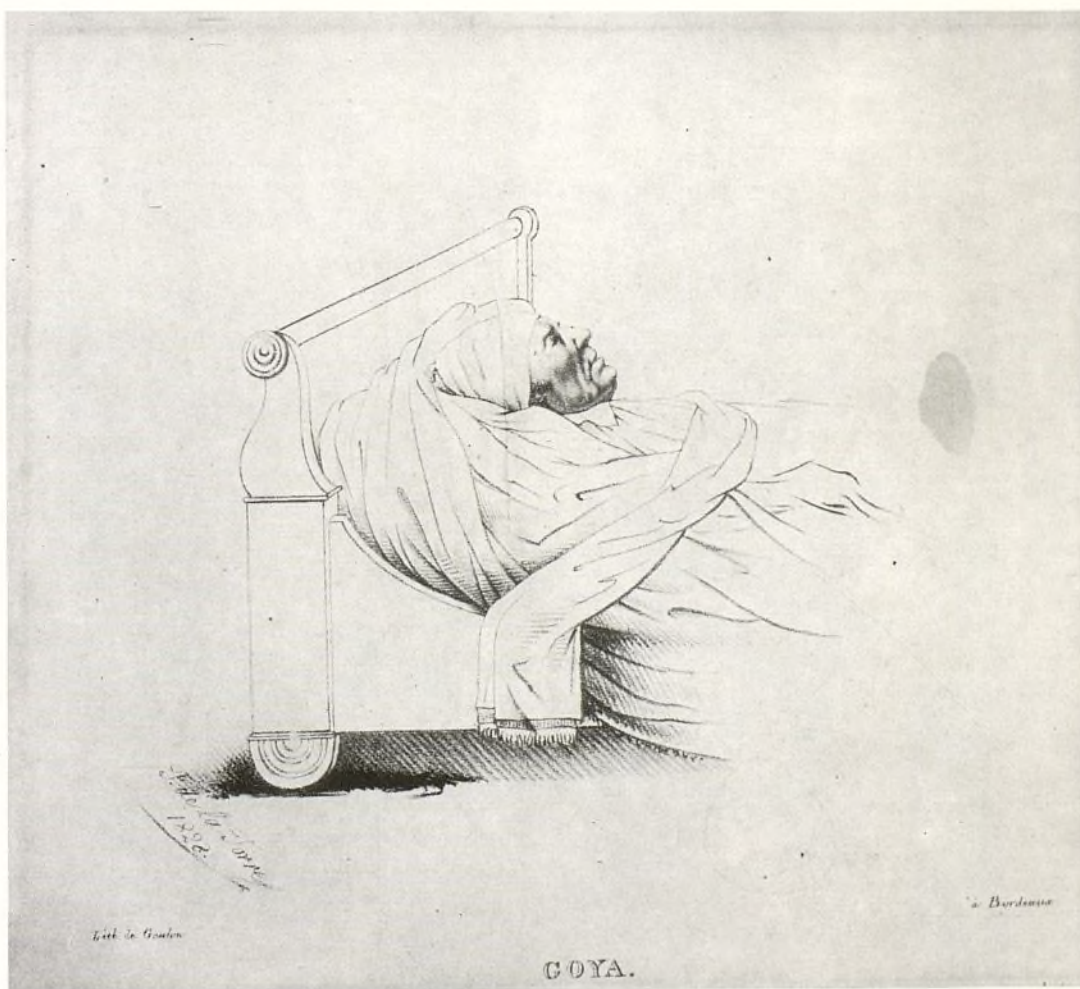


186



187

98



191



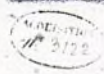
217



303



233



278

CATALOGO

1. BOHE (o BOUE). — Cuarteles de Libourne 1803. Litografía 41 × 61. Archivos de la Gironde. 4 L 555. 5.
2. GAULON, bailarín, s.d. — Dibujo punteado con moleta. 28 × Fondo Wetterwald.
3. H. CHEVALIER. — Vista de la presa para construir sobre el Garonne entre Caudrot y Castets, s. d. Lavis, pluma y lápiz. 26 × 38. Archivos Departamentales de la Gironde. 2 Z 3486.
4. H. CHEVALIER. — Vista de la presa para construir sobre el Garonne entre Caudrot y Castets. Departamento de la Gironde, s. d. Litografía 28 × 36. Archivos Departamentales de la Gironde, 2 Z 3486.
5. HIPPOLYTE CHEVALIER. — Vista de la instalación destinada a hundir las piedras de los cimientos del puente de Libourne, s. d. Pluma, aguada y lápiz. 31 × 49. Archivos Departamentales de la Gironde, 2 Z 3486.
6. HIPPOLYTE CHEVALIER. — Vista de la instalación destinada a hundir las piedras de los cimientos del puente de Libourne, s. d. Litografía impresa sin pie. 31 × 49. Archivos Departamentales de la Gironde, 2 Z 3486.
7. CABILLET. — Planos, cortes y elevaciones indicando las modificaciones aportadas sucesivamente al proyecto del Puente de Burdeos y el estado de los trabajos en varias épocas de su construcción. 1831. Litografía hecha con pluma, con indicaciones de corrección manuscritas con tinta roja y lápiz, 59 × 101. Importante rasgado en la parte inferior, alteraciones. Archivos Departamentales de la Gironde, 2 Z 2442.
8. F. de la TORRE. — Sociedad filomática de Burdeos. Salón de exposición de los productos de las artes y de la industria. 1827. Litografiada por Gaulon, 21 × 30. Fondo Wetterwald.
9. G. de GALARD. — El taller de Gaulon. Frontispicio del Album bordelés o Caprichos. Litografiado por Gaulon, 0,27 × 0,44. B. M. Burdeos.
10. HARTTWEIG. — Caligrafías Quodlibet, s. d. Litografiada por J. Lacroix. 44 × 59. Fondo Wetterwald.
11. GAULON (inv.), M. LANGLOIS (fecit). — Progresos de la litografía de M. Gaulon, calle St. Rémy, n.º 30. 13.º año. Burdeos, 1828. Litografiado por Gaulon, 60 × 47. Fondo Wetterwald.
12. CLAUDE DESCHAMPS. — Detalles de ejecución del puente de Burdeos, s. d. Litografía realizada a la acuarela. 48 × 63. Archivos Departamentales de la Gironde, 2 Z 2515.
13. Promesa de acción de la sociedad anónima para la empresa de las sirgas hidráulicas aceleradas..., c. 1830. Litografía de Gaulon. 31 × 46. Fondo Wetterwald.

14. Ilustración explicando el sistema de las sirgas hidráulicas, c. 1830. Litografía de Gaulon. 27 × 73, rasgadas. Fondo Wetterwald.
15. Etiqueta de embalaje para la firma Daniel Birkett junior. Burdeos, s. d. Litografía de Gaulon. 16 × 24. Fondo Wetterwald.
16. Etiqueta de embalaje para la firma Hendrich y Heerlein. Burdeos, s. d. Litografía de Gaulon. 17 × 31. Fondo Wetterwald.
17. DE LA TORRE. — Etiqueta de embalaje para la firma Mingaud y Cía. Burdeos. Litografía de Gaulon. 21 × 25. Fondo Wetterwald.
18. Etiqueta de embalaje para la firma Morton y Gray, New York, s. d. Litografía de Gaulon. 24 × 32. Fondo Wetterwald.
19. F. DE LA TORRE. — "Jumelles Bordelaises", servicio de comercio por acciones administrado por Dufour, J. Salles y Cía., de París, por Orléans, Blois, Tours, Poitiers, Angoulême, a Burdeos, Rochefort, La Rochelle", s. d. Litografía de Gaulon. 21 × 28. Fondo Wetterwald.
20. Consulado de S. M. el Rey de Cerdeña en Burdeos. Pasaporte..., s. d. Litografía de Gaulon. 29 × 47. Fondo Wetterwald.
21. CONILH, D. M. — "Observación de la fractura del cuello y de la parte superior y posterior de la base de la cabeza del fémur derecho, por el doctor Brulatour, director de la Escuela Real de Medicina, cirujano jefe del hospital St. André de Burdeos, etc. Curado por el doctor James, Inglés, muerto siete meses después, de una hematemesis", 1827. Litografía de Gaulon. 46 × 60. Fondo Wetterwald.
22. CH. DES MOULINS. — "Unio Michaudiana", s. d. "Gaulon Lito de la Soc. Linéenne". 20 × 26. Fondo Wetterwald.
23. PRETRE. — Serpiente, s. d. Litografía de Gaulon. 21 × 24. Fondo Wetterwald.
24. Hall de la bolsa de Burdeos, s. d. Litografía de Gaulon, prueba de grabado impresa sin pie. 23 × 31. Fondo Wetterwald.
25. PELSSIER. — Cerradura de seguridad y modelo de balcón, s. d. Litografía de Gaulon. 30 × 45. Fondo Wetterwald.
26. Estrofa sobre la muerte de Mgr. el duque de Berry, letra de Desaugiers, música de J. L. Jph Fidel Heisner, corresponsal de la Escuela Real de Música en el departamento de Basses-Pyrénées. Dedicada a los bearneses, s. d. Litografía de Gaulon, impresión recto-verso. 34 × 52. Fondo Wetterwald.
27. Cuadro sinóptico. Nuevo método de guitarra compuesto y dedicado a S. M. la Reina de los Franceses por J. Lemaire, profesor de música, s. d. Litografía de Gaulon, 54 × 40. Fondo Wetterwald.
28. CABILLET. — "Vista de la máquina del primer barco de vapor, construido para Burdeos en 1818 por MM. Chaigneaux y Bichon, bajo la dirección de M. Church, cónsul de los Estados Unidos de América en Francia, poseedor de una patente de importación. Las palas de este barco eran móviles". 1818. Litografía de Gaulon. 55 × 35. Fondo Wetterwald.
29. A. COLLETTE. — Carta de miembro de la Sociedad Filantrópica de Milicianos Nacionales Veteranos, s. d. Litografía de Gaulon. 28 × 23. Fondo Wetterwald.
30. "Asamblea de Carbonarios Comuneros y Radicales, etc.", s. d.. Litografía de Gaulon. 42 × 32. Fondo Wetterwald.
31. Pájaro caligrafiado, s. d., pluma. 27 × 21. Fondo Wetterwald.
32. C. GAULON. — Ejemplo de caligrafía con ornamento litografiado, s. d., pluma y litografía. 25 × 39. Fondo Wetterwald.
33. Plano del segundo piso de la casa de M. Audy ocupada por M. Gaulon, impreso por litógrafo (1842). Plano manuscrito con realces de color. 46 × 61. Fondo Wetterwald.

34. G. DE GALARD. — Vista del taller de Gaulon.
35. H. C. (HIPPOLYTE CHEVALIER). — Personajes caricaturescos. 1825. Prueba litografiada. 14 × 18. Fondo Wetterwald.
36. CABILLET. — Antiguo depósito de mendicidad. Hacia 1827. Aguafuerte. 0,255 × 0,12. Album de los edificios...
37. CABILLET. — Puente. Hacia 1827. Aguafuerte. 0,75 × 0,12. Album de los edificios...
38. DESCHAMPS. — Corte del Almacén Lainé. 1822. Pluma y aguada. 0,52 × 0,66. A. D. Gironde, II Z 3036.
39. CABILLET. — Manufactura Real de los Tabacos. Hacia 1827. Aguafuerte, 0,255 × 0,12. Album de los edificios...
40. ROCHE. — Hospital Saint-André. Entre 1825 y 1828. Litografiado por Légé. 0,54 × 0,41. A. M. Burdeos, VIII, V-28.
41. POITEVIN. — Iglesia Saint Nicolas des Graves. 1821. Pluma y aguada. 0,27 × 0,38. A. M. Burdeos, VII, D-1.
42. DUFART. — Plano de la plaza de Quinconces. 1816. Pluma y acuarela, 0,68 × 0,83. A. D. Gironde, II, Z 1232.
43. LANGE. — Columnas rostradas en Burdeos. Sin fecha. Litografiado por Légé. B. M. Burdeos. Fondo Delpit, cart. XIII.
44. COMBES. — Tribunales. 1970. Pluma y aguada. 0,355 × 0,595. A. D. Gironde, 3 L, 272.
45. COMBES. — Tribunales. 1790. Pluma y aguada. 0,285 × 0,475. A. D. Gironde, 3 L, 272.
46. LACOUR. — El Amor, celoso de la Fidelidad, de Sébastien Ricci. 1823. Aguafuerte. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 74.
47. LACOUR. — Venus y el Amor, de Ticiano. 1823. Aguafuerte. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 273.
48. LACOUR. — Eliseo y Rebeca, de Tiepolo. 1823. Aguafuerte. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 273.
49. LACOUR. — Venus dormida. 1823. Aguafuerte. 0,195 × 0,12.
50. LACOUR. — Santa Familia de Véronèse. 1823. Aguafuerte. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 225.
51. J. R. BRASCASSAT. — Paisaje. Sin fecha. Pintura sobre lienzo. 0,16 × 0,23. Col. part.
52. LACOUR. — Aristomène dans la Céada, de Quinsac-Monvoisin. 1824. Aguafuerte, 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 258.
53. GALARD. — El ciego conducido por su madre. 1817. Litografiado por Cabillet. 0,24 × 0,5. B. M. Burdeos.
54. CABILLET. — Vista geométrica del puente sobre el Garonne, delante de Burdeos. 1821. Grabado por ADAM. 1,50 × 0,50. A. D. Gironde, Fondo Billaudel.
55. J. PALLIERE. — Vista tomada en Venecia. 1818. Litografiada por Gaulon. 0,425 × 0,35. Archivos de MM. Wetterwald.
56. J. PALLIERE. — Casa cerca de Roma. 1818. Litografiada por Gaulon. 0,60 × 0,43. Archivos de MM. Wetterwald.
57. L. PALLIERE. — El Amor que presta juramento de fidelidad al Tiempo. 1819. Litografiado por Gaulon. 0,335 × 0,475. Archivos de MM. Wetterwald.

58. J. P. ALAUX. — Perfil de anciano. 1819. Litografiado por Gaulon (?). 0,185 × 0,27. Archivos de MM. Wetterwald.
59. J. P. ALAUX. — Cabeza de hombre barbudo, de un dibujo de J. Alaux. 1823. Litografiado por Légé (?). 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 52.
60. GALARD. — Retrato de Pierre Lacour. 1823. Litografiado por Légé. 0,20 × 0,17. Album bordelés.
61. GALARD. — Retrato del capitán Desse. 1823. Litografiado por Légé. 0,22 × 0,17. Album bordelés.
62. GALARD. — La vendedora de trigo de España. 1823. Litografiado por Légé. 0,28 × 0,20. Album bordelés.
63. GALARD. — La muerte de las ratas. 1823. Litografiado por Légé. 0,30 × 0,18. Album bordelés.
64. GALARD. — El Palacio Galeno. 1823. Litografiado por Légé. 0,14 × 0,65. Album bordelés.
65. GALARD. — La puerta de Aquitania. 1823. Litografiado por Légé. 0,22 × 0,17. Album bordelés.
66. GALARD. — La Nevera de Mérignac. 1823. Litografiado por Légé. 0,18 × 0,22. Album bordelés.
67. GALARD. — Vista tomada de La Bastida. 1823. Litografiado por Légé. 0,18 × 0,24. Album bordelés.
68. LACOUR padre y LACOUR hijo. — Primer sarcófago antiguo. 1806. Aguafuerte. 0,62 × 0,42. Col. part.
70. LACOUR. — Vista del Château-Trompette. 1818. Litografiado por Gaulon o Cabillet. 0,265 × 0,21. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. XI.
71. LACAZE. — Vista de los restos del Fort-Louis. 1821. Litografiado por Gaulon. 0,49 × 0,42. Archivos de MM. Wetterwald.
72. LACOUR. — Méthé. 1823. Litografiado por Légé (?). 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 128.
73. LACOUR. — Antigüedades de Santas. 1823. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 76.
74. G. J. DURAND. — Iglesia de Targon. 1823. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 82.
75. G. J. DURAND. — Antigua colegiata de Uzeste. 1824. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 276.
76. J. P. ALAUX. — Vista del Château de Vayres. 1823. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 152.
77. J. P. ALAUX. — Cruz gótica. 1823. Litografiada por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 189.
78. BALAT. — Iglesia de Sainte Croix de Bordeaux, 1823. Litografiada por Légé. 0,195 × 0,22. Museo de Aquitania, t. III, p. 132.
79. COLIN. — Iglesia de Bègles. 1823. Litografiada por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 114.
80. ANNONI. — Le Chateau de Thouars. 1823. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. I, p. 194.
81. LACOUR. — Vista de la iglesia de Fronsac. 1823. Litografiada por Légé (?). 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 75.
82. LACOUR. — Vista de Cestas. 1823. Litografiado por Légé (?). 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. II, p. 266.
83. DUPIN. — La abadía de La Sauve-Majeure: El comedor. Sin fecha. 0,44 × 0,59. A. D. Gironde, 162, T 3, fol. 17.

84. GORSE.— La abadía de La Sauve-Majeure: Sala capitular. Sin fecha. 0,40 × 0,55. A. D. Gironde, 162, T 3, fol. 14.
85. COLIN.— Iglesia de Bègles. 1823. Litografiada por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 114.
86. MAZOIS (?).— Tumba del general Moreau y de su esposa. 1824. Litografiado por Légé. 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 278.
87. J. P. ALAUX.— Vista tomada desde el interior del claustro de la Cartuja. 1823. Litografiado por Légé (?). 0,195 × 0,12. Museo de Aquitania, t. III, p. 176.
88. GALARD.— Le Château de Benauges. 1829. Litografiado por Légé. 0,18 × 0,12. Album departamental.
89. GALARD.— La salida para la caza. 1829. Litografiada por Légé. 0,18 × 0,13. Album departamental.
90. ARAGO.— La vivienda del general Hogendorp. Hacia 1825. Litografiada por Légé. 0,28 × 0,21. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. LXXIV.
91. ARAGO.— El puente de los Organos. Hacia 1825. Litografiado por Légé. 0,28 × 0,21. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. LXXIV.
92. Entrada de Cadillac. 1829. Mina de plomo. 0,13 × 0,185. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. XLIV.
93. ARAGO.— Entrada de Cadillac. 1829. Litografiada por Légé. 0,25 × 0,34. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. XLIV.
94. ARAGO.— Volcán de Guayna-capac, elevado a 19.647 pies del nivel del mar. Sin fecha. Litografiado por Gaulon. 0,36 × 0,25. Archivos de MM. Wetterwald.
95. JACOTTET.— Allevard. 1829. Litografiado por Gaulon. 0,25 × 0,355. Archives de MM. Wetterwald.
96. GALARD.— Retrato de mujer. Hacia 1815-1820. Pintura en lienzo. 1,08 × 0,83. Col. part.
97. DAGOTY.— Retrato de mujer. 1839. Pintura en lienzo. 0,66 × 0,82. Col. part.
98. J. P. ALAUX.— Retrato de hombre. 1819. Litografiado por Gaulon (?). 0,155 × 0,205. Archivos de MM. Wetterwald.
99. ANONIMO.— Retrato del ministro Peyronnet. Sin fecha. Litografiado por Gaulon. 0,275 × 0,39. Archivos de MM. Wetterwald.
100. HENRY.— Retrato de mujer. 1820. Litografiado por Gaulon. 0,265 × 0,360. Archivos de MM. Wetterwald.
101. SCHRADER.— Retrato de hombre. 1829. Litografiado por Gaulon. 0,23 × 0,32. Archivos de MM. Wetterwald.
102. GREVEDON.— Retrato de mujer. 1827. Litografiado por Gaulon. 0,35 × 0,55. Archivos de MM. Wetterwald.
103. GALARD.— La Duquesa de Angoulême. 1814. Aguafuerte. 0,14 × 0,14. Col. part.
104. GALARD.— El Duque de Angoulême. 1814. Aguafuerte. 0,14 × 0,14. Col. part.
105. GALARD.— El Duque de Burdeos. 1823. Litografiado por Gaulon. 0,48 × 0,36. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. LXXVIII.
106. RIS (?).— La Duquesa de Berry en prisión en Blaye. 1833. Litografiada por Gaulon. 0,44 × 0,59. Archivos de MM. Wetterwald.
107. ANONIMO.— La plaza Saint Projet. 1832. Litografiada por Gaulon. 0,44 × 0,30. Archivos de MM. Wetterwald.
108. GAVARNI.— El 7 de marzo de 1825. Litografiado por Gaulon. 0,30 × 0,44. Archivos de MM. Wetterwald.

109. LACOUR.— Vista de Veies tomada del lado norte. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
110. LACOUR.— Vista del Château d'Ostia. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
111. LACOUR.— Vista tomada en los Bains de Titus. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
112. LACOUR.— Columbarium. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
113. LACOUR.— Bajorrelieve antiguo del Museo del Vaticano. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
114. LACOUR.— Fragmento de un bajorrelieve antiguo del Museo del Capitolio. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
115. LACOUR.— Fragmento de un bajorrelieve antiguo de la Villa Albane. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
116. LACOUR.— Estudio según la Columna Trajana. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
117. LACOUR.— Monumentos antiguos de Selinunte, descubiertos en 1823. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
118. LACOUR.— Pavimento de la catedral de Sienne. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
119. LACOUR.— Sacado de uno de los cuadros pintados en la sacristía o librería de la catedral de Sienne. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
120. LACOUR.— Grupo por Bon de Boulogne en la plaza del Gran Duque, en Florencia. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
121. LACOUR.— Logias del Vaticano. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
122. LACOUR.— Logias del Vaticano. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
123. LACOUR.— Puerta de Bronce en Saint Pierre de Roma. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
124. LACOUR.— Bajorrelieve por Thorwaldsen. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
125. LACOUR.— Bajorrelieve por Thorwaldsen. 1828. Litografiado por Légé (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
126. LACOUR.— Paisaje. 1824 ó 1825 (?). Mina de plomo. 0,21 × 0,14. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. C.
127. LACOUR.— Paisaje. Hacia 1830 (?). Litógrafo anónimo. 0,205 × 0,165. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. C.
128. LACOUR.— 1824 ó 1825 (?). Mina de plomo. 0,21 × 0,14. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. C.
129. LACOUR.— Paisaje. Hacia 1830 (?). Litógrafo anónimo. 0,21 × 0,16. B. M. Bordeaux. Fondo Delpit, cart. C.
130. AMELIE KERMEL.— Estudio de rostro. Sin fecha. Litografiado por Gaulon. 0,24 × 0,30. Archivos de MM. Wetterwald.
131. AMELIE KERMEL.— Estudio de perfiles. Sin fecha. Litografiado por Gaulon. 0,24 × 0,30. Archivos de MM. Wetterwald.
132. F. de la TORRE.— Sphoerulites Cylindracea. Sin fecha. Litografiado por Gaulon. 0,375 × 0,23. Archivos de MM. Wetterwald.

133. "JOAQUIN MARIA DE FERRER".— Grabado por A. Faucherie (1831), según un retrato pintado por Agustín. 140 × 170 mm. Col. privada. Burdeos.
134. GOYA, "EL ULTRAJE".— Litografía. 1819. Reporte y aguada. 110 × 139 mm. Prueba única. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kupferstichkabinet. Berlin Dahlem. (Foto, Casa de Goya.)
135. GOYA, "DUELO A LA ANTIGUA".— Litografía. Hacia 1819. Madrid. 130 × 230 mm. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
136. GOYA, "RELIGIOSO EN EL CRUCIFIJO".— Litografía por traslado. 1819 (?). Kupferstichkabinet. Berlin Dahlem. (Foto, Casa de Goya.)
137. CARLES VERNET, "CABALLO EN LA DOMA".— Litografía por el barón Ch. de Lasteyrie. París. 420 × 280 mm. Col. privada, Burdeos.
138. GOYA, "EL MENDIGO", "EL 6 DE JULIO DEL AÑO 1824".— Dibujo a pluma y tinta china. 178 × 205 mm. Col. privada, Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
139. GOYA, "YO LA HE VISTO EN PARIS".— (J'ai vu cela à Paris). Firmado Goya. Dibujo con lápiz litográfico. Verano 1824. 194 × 148 mm. (Foto, Casa de Goya.) Una de las primeras pruebas con lápiz litográfico. La técnica es sobria y habrá que esperar a 1825 para revelar en la ejecución de los fondos el empleo de contrastes entre las masas claras y oscuras.
140. GOYA, "PICADOR, STIER" (Suerte de varas).— Litografía. 1824. 250 × 355 mm. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (West). (Foto, Casa de Goya.)
141. RETRATO DE PIERRE LACOUR, por Lacour padre.— Museo de Bellas Artes, Burdeos.
142. PIERRE LACOUR, "MANUFACTURA DE TAPICES PINTADOS/DE VERNET FRERES ET COMP.".— Litografía de Légé. 180 × 95 mm. Fondo Delpit, CII, 47. B. M. Burdeos. Lacour dirigió el taller de decoración de esta manufactura, instalada en el Jeu de Paume de la calle Rolland. Rosario Weiss trabajó allí con alumnos de P. Lacour en la composición.
143. BROUILLET, "RETRATO DE GOYA A LA EDAD DE 80 AÑOS", según el cuadro (Museo del Prado, Madrid) pintado por Vicente López en 1826, durante el tiempo que pasó Goya en Madrid cuando vino a pedir al rey el retiro de pintor de la corte. Esta copia fue atribuida en 1895 por el Estado Francés al Museo de Bellas Artes de la ciudad de Burdeos.
144. ROSARIO WEISS, "RETRATO DE GOYA".— Litografía. Firmado, "Rosario Weiss 1826". (Foto, Casa de Goya.)
145. ROSARIO WEISS, "DIBUJOS" con mina de plomo. 45 × 55 mm. más o menos. Fondo Delpit. B. M. Burdeos. Sin duda, bocetos de retratos de los allegados de la familia Weiss-Goya.
146. ROSARIO WEISS, "LA ROSA".— Dibujo con mina de plomo. 42 × 32 mm. Con dedicatoria en latín de Rosario, a su maestro Pierre Lacour: "Colendissimo P. Lacour, María del Rosario Weiss. Hoc gratitudinis et memoriae leve indicium". Fondo Delpit. B. M. Burdeos.
147. ROSARIO WEISS, "AUTORRETRATO".— Dibujo con mina de plomo. Fondo Delpit. B. M. Burdeos. Así debía de ser el rostro de Rosario, la Mariquita de Goya, a los dieciséis años, poco después de la muerte de Goya.
148. PIERRE LACOUR, "JOVENCITA PEINANDO".— Dibujo con mina de plomo. 160 × 230 mm. Fondo Delpit, CI. 95. B. M. Burdeos. El modelo es probablemente una alumna de P. Lacour. ¿Será Rosario Weiss?
149. ROSARIO WEISS, "VISTA DE LA PERSPECTIVA DEL HOSPICIO DE LOS NIÑOS ABANDONADOS, FUNDADO POR MMES. DE BREZETS ET DE COURGUES EN 1624".— Dibujado para la tipografía medical de J. B. Saincris. Fondo Delpit. Cartón XXI. 15. B. M. Burdeos. Litografiado por Dorlhac según Rosario Weiss. El hospicio de los niños abandonados de Burdeos o manufactura situada en Paludate a orillas del Garonne. Moratín habla mucho de los "Niños expósitos de Madrid", obra a la cual legó su fortuna (por testamento del 28 de agosto de 1823 y donación del 23 de noviembre de 1825).

150. ROSARIO WEISS, "EL GENIO DE LA LIBERTAD".— "El es el honor y la guía de los valientes, el vengador y libertador de los pueblos; a su presencia el despotismo, asustado, pierde su fuerza y el fanatismo desenmascarado no tiene más autoridad ni audacia" (Leyenda escrita de mano de Rosario). 1830. Litografía, 300 × 360 mm. y su dibujo preparatorio 250 × 360 mm. Fondo Delpit. Cartón 156. B. M. Burdeos.
151. ROSARIO WEISS, "LA LIBERTAD, ROMPIENDO SUS CADENAS".— Litografía. 1830. 150 × 200 mm. Fondo Delpit. B. M. Burdeos. Obra que vuelve a tomar el tema de Andrómedo.
152. VIRGINIA KEKEBEL, "María del Rosario Weiss".— P. Lacour. 1832. Litografía de Légé, en Burdeos. H 635 mm. L 470 mm. Fondo Delpit, XXXIII/23. B. M. Burdeos. (El circo de Burdeos. Exposición Burdeos, n.º 70 del catálogo. 1970. Archivos Municipales Burdeos.)
153. ROSARIO WEISS, "LA CONVERSION".— Circo Olímpico Malek-Adhel y Mathilde. Escena creada y ejecutada por M. Paul y Mme. Leroux. María del Rosario Weiss, Lito de los dos amigos. A 340 mm. L 555 mm. Madrid después de 1833. Fondo Delpit, XXXIII/24. B. M. Burdeos. (El circo en Burdeos. Exposición Burdeos, n.º 80 del catálogo. 1976. Archivos Municipales Burdeos.)
154. "S. M. ISABEL II REINA DE ESPAÑA".— Litografía. 150 × 200 mm. Imp. J. Rigo Lebre y Coa, siglo XIX. Col. privada, Burdeos. El 18 de enero de 1842, Rosario Weiss es nombrada maestra de dibujo de la joven reina Isabel y de su augusta hermana, y algunos meses más tarde, el 31 de julio de 1843, Rosario Weiss muere, a los veintiocho años de edad.
155. ROSARIO WEISS "AUTORRETRATO".— Litografía. Madrid, hacia 1840. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.) "Así debía de ser Rosario Weiss en los años 1840, a los veinticinco años."
156. PIERRE LACOUR, "LA JOVEN Y LOS PAJAROS".— Hacia 1830. 300 × 400 mm. Fondo Delpit, CIII/65. B. M. Burdeos. Esta composición de P. Lacour está muy cerca del cuadro "La Sylphide", de Rosario Weiss, de concepción neoclásica, con él se inicia en el retrato romántico. El modelo, anónimo, parece tener la edad de Rosario en 1830.
157. G. DE GALARD, "EL GRIEGO, DEFENDIENDO SU BANDERA. EL CABALLISTA AVRILLON".— 360 × 410 mm. Litografía de Gaulon. Fondo Delpit, LXXVII, 31. B. M. Burdeos.
158. FR. DE LA TORRE, "CABALLO ALGARVE, LLAMADO BAYARD, MONTADO POR M. GALLIEN JEUNE, EN EL CIRCO DE BURDEOS 1828".— Litografía de Gaulon. 270 × 320 mm. Fondo Delpit, LXXXI. B. M. Burdeos.
159. FR. DE LA TORRE, "CABALLO ARABE, L'ABOUKIR (en un descanso) montado por M. Franconi Aine".— Litografía de Gaulon. 320 × 330 mm. Fondo Delpit, LXXX. B. M. Burdeos.
160. BALAT, "LA ESTATUA DE TOURNY".— Litografía de Gaulon (?). 1825. 360 × 260 mm. Col. Brenard Venot, Burdeos.
161. G. DE GALARD, "LOUIS XVIII ET CHARLES X".— Litografía de Gaulon. 360 × 270 mm. 1824. Col. Brenard Venot, Burdeos.
162. GOYA, "EL VITO" (Danza andaluza).— Litografía a lápiz. 18 × 18. Firmado: Goya, en el centro. 1824-1825. (Foto, Casa de Goya.)
163. GOYA, "MODERNO DUELO".— Litografía a lápiz y rascador. 120 × 200 mm. Firmado: Goya, abajo, a la izquierda. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
164. GOYA, "EL COMBATE DEL TORO".— Litografía. 165 × 125 mm. (Foto, Casa de Goya.)
165. GOYA, "EL HOMBRE ESQUELETO".— Dibujo a lápiz. Escrito por la mano de Goya: "Claudio Ambrosio Surat/Llamado el Esqueleto viviente/ en Burdeos año 1826". Col. Gestenberg. Destruído. (Foto, Casa de Goya.) El periódico *L'Indicateur*, del martes 17 de octubre de 1826 anuncia: "Esqueleto viviente, que llega de Londres: este fenómeno, solo y único en su género, tiene 28 años, goza de perfecta salud, mide un metro 706 milímetros. Solo pesa 21 kilos y medio, sus huesos van desprovistos enteramente de carne y solo van cubiertos por una débil piel. Precio de las localidades: primeras 50 cent. (10 perragordas)".

166. GOYA, "LOCOS PATINOS" (Patines locos).— Dibujo con lápiz. 192 × 151 mm. Boston, Museum of Fine Art (Foto, Casa de Goya). Burdeos. El periódico *Le Mémorial* del 27 de noviembre de 1824 anuncia: "En Vincennes, buen billard, café, los patines de ruedas. El ejercicio de patines de ruedas y carreras draisinas tendrán lugar diariamente..."
167. GOYA, "MAJO, MAJA SENTADA".— Miniatura sobre marfil. 1825. 88 × 83 mm. Stockholm National Museum. N.º 19 del catálogo de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
168. GOYA, "JOVEN MUJER A MITAD DESNUDA SENTADA SOBRE ROCAS (Venus)".— Miniatura sobre marfil. 50 × 50 mm. Museum of Art Providence U.S.A. N.º 15 del catálogo de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
169. GOYA, "EL HOMBRE, BUSCANDO PULGAS SOBRE UN PERRITO".— Miniatura sobre marfil. 88 × 86 mm. 1825. Dresde Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett. N.º 11 del catálogo de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
170. GOYA, "EL HOMBRE COMIENDO PUERROS".— Miniatura sobre marfil. 1825. Dresde Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett. N.º 14 del catálogo de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
171. "REGISTRO DE LOS DEPOSITOS EFECTUADOS EN LA JEFATURA DE GIRONDE POR LOS IMPRESORES DE BURDEOS. AÑO 1825".— Archivos Departamentales de la Gironde.
 133. GAULON, "UNA CORRIDA DE TOROS". 17 de noviembre.— Litografía. 100 ejemplares gran folio.
 142. GAULON, "UNA CORRIDA DE TOROS". 29 de noviembre.— 100 ejemplares gran folio.
 152. GAULON, "DOS CORRIDAS DE TOROS". 23 de diciembre.— Representadas por dos litografías. 100 ejemplares folio.
172. GOYA, "CORRIDA DE NOVILLOS: DIBERSON DE ESPAÑA".— Firmado: Goya, rincón izquierdo. Litografía a lápiz y rascador. 290 × 315 mm. 1825. Museo de Bellas Artes, Burdeos. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
173. GOYA, "BRAVO TORO: COGIDA DE UN PICADOR".— Litografía a lápiz y rascador. 305 × 410 mm. Firmado: Goya, rincón izquierdo. 1825. Museo de Bellas Artes, Burdeos. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
174. GOYA, "EL FAMOSO AMERICANO MARIANO CEBALLOS".— Litografía a lápiz y rascador. 305 × 400 mm. Firmado: Goya, dos veces. 1825. Museo de Bellas Artes, Burdeos. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
175. GOYA, "PLAZA PARTIDA".— Litografía a lápiz y rascador. 300 × 415 mm. Firmado: Goya, dos veces. 1825. Museo de Bellas Artes, Burdeos. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
176. GOYA, "LOS TOREROS".— Litografía a lápiz y rascador. 295 × 405 mm. Firmado: "Goya Budeaux 1825". Prueba única. Museo de Bellas Artes, Burdeos. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
177. GOYA, "RETRATO DE GAULON".— Litografía a lápiz y rascador. 270 × 210 mm. Firmado: Goya, rincón inferior izquierdo. 1825. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
178. GOYA, "EL IDIOTA".— Dibujo con lápiz. Hacia 1826. Colección Gestenberg. Destruído. Dibujo de la serie de los "Lobos de Burdeos". (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
179. GOYA, "LLUVIA DE TOROS", "AL TORO Y AL AIRE".— Aguafuerte y acuatinta. 245 × 350 mm. Revista *El Arte*, 1877, París.
180. GOYA, "UNA REINA DE CIRCO".— Aguafuerte y acuatinta. 215 × 325 mm. Revista *El Arte* 1877, París.
181. GOYA, "MEDITACION: MONJE EN PENITENCIA".— Dibujo a lápiz. 150 × 200 mm. más o menos. Hacia 1827. Colección Gestenberg. Destruído. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)

182. GOYA, "LA LECTURA".— Litografía a tinta y lápiz. 115 × 125 mm. Hacia 1826. (Foto, Casa de Goya, Burdeos.)
183. FR. DE LA TORRE, "BORDEAUX BATHS".— Litografía de Gaulon. 1826. 240 × 150 mm. Fondo Delpit, IX, 17. B. M. Burdeos.
184. FR. DE LA TORRE, "TRAJES BORDELESES".— Litografía de Gaulon.
185. FR. DE LA TORRE, "EL PUERTO DE BURDEOS" (Vista desde las alturas de Lormont).— Litografía de Gaulon. Fondo Delpit, IV, 19. B. M. Burdeos.
186. FR. DE LA TORRE, "RETRATO DE GAULON".— Litografía de Gaulon. Hacia 1830. 300 × 400 mm. Col. Wetterwald Frères. Impresores de Burdeos.
187. G. DE GALARD, "RETRATO DE GAULON".— 140 × 210 mm. Hacia 1825. Litografía de Gaulon. Fondo Delpit. B. M. Burdeos.
188. ANTOINE DE BRUGADA.— Foto de J. de Parada. Fondo Vivie. Archivos Municipales, Burdeos.
189. ANTOINE DE BRUGADA, "LA PRADERA DE SAN ISIDRO".— Oleo sobre madera. 470 × 330 mm. Col. privada, Burdeos.
190. ANTOINE DE BRUGADA, "LA LIBERTAD".— Litografía de Légé. Ilustra "Las brujas de Zugarramandi", por don Martínez López. Burdeos. Ed. Cl. Dulac, 1835.
191. FR. DE LA TORRE, "GOYA, SOBRE SU LECHO DE MUERTE".— Litografía de Gaulon. Abril 1828. Archivos Municipales de Burdeos.

ABREVIATURAS

- A. D. Gironde: Archivos departamentales de la Gironde.
 A. M. Burdeos: Archivos municipales de Burdeos.
 B. M. Burdeos: Biblioteca municipal de Burdeos.
 cart. cartón (clasificado en el fondo Delpit de la B. M. de Burdeos).
 cf. confróntese.
 id. ídem.
 n. número con que se registra la obra expuesta.
 p. página.
 pl. plancha.
 Rev. hist. Burdeos: Revista histórica de Burdeos y del Departamento de la Gironde.
 Rev. filomática Burdeos: Revista filomática de Burdeos y del Sudoeste.
 Sociedad Arqueológica Burdeos: Boletín y memorias de la Sociedad Arqueológica de Burdeos.
 ss. sucesivas.
 t. tomo.

CATALOGUE

1. BOHE (ou BOUE).— Casernes de Libourne 1803. Lithographie. 41 × 61. Archives de la Gironde, 4 L 555, 5.
2. [GAULON], danseur, s. d. Dessin pointillé à la molette, 28 × 40. Fonds Wetterwald.
3. [H. CHEVALIER].— Vue du barrage à construire sur la Garonne entre Caudrot et Castets. s. d. Laris, plume et crayon. 26 × 38. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 3486.
4. [H. CHEVALIER].— Vue du barrage à construire sur la Garonne entre Caudrot et Castets. Département de la Gironde, s.d. lithographie 28 × 36. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 3486.
5. HIPPOLYTE CHEVALIER.— Vue de l'installation destinée à enfoncer les pierres de fondement du pont de Libourne, s.d. plume, lavis et crayon. 31 × 49. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 3486.
6. HIPPOLYTE CHEVALIER.— Vue de l'installation destinée à enfoncer les pierres de fondement du pont de Libourne, s. d. Lithographie avant la lettre, 31 × 49. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 3486.
7. [CABILLET].— Plans, coupes et élévations indiquant les modifications successivement apportées au projet du Pont de Bordeaux et l'état des travaux à diverses époques de sa construction. 1831. Lithographie à la plume avec indications de correction manuscrites à l'encre rouge et au crayon, 59 × 101. Importante déchirure dans la partie inférieure, altérations. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 2442.
8. F. de la TORRE.— Société philomatique de Bordeaux. Salon d'exposition des produits des arts et de l'industrie, 1827. Lithographie par Gaulon, 21 × 30. Fonds Wetterwald.
9. G. de GALARD.— L'Atelier de Gaulon. Frontispice de l'Album Bordelais ou Caprices Lithographie par Gaulon. 0,27 × 0,44. B. M. Bordeaux.
10. HARTTWEIG.— Calligraphifches Quodlibet, s. d. Lithographiée par J. Lacroix, 44 × 59. Fonds Wetterwald.
11. GAULON (inv.).— M. Langlois (fecit). Progrès de la lithographie de M. Gaulon rue St. Rémy n.º 30. 13ème année. Burdeos, 1828. Lithographie par Gaulon.. 60 × 47. Fonds Wetterwald.
12. [CLAUDE DESCHAMPS].— Détails d'exécution du pont de Bordeaux, s.d. Lithographie rehaussée à l'aquarelle. 48 × 63. Archives Départementales de la Gironde, 2 Z 2515.
13. Promesse d'action de la Société anonyme pour l'entreprise des halages hydrauliques accélérés..., c. 1830. Lithographie de Gaulon. 31 × 46. Fonds Wetterwald.

14. Illustration expliquant le système des halages hydrauliques, c. 1830. Lithographie de Gaulon, 27 × 73. Déchirures. Fonds Wetterwald.
15. Etiquette d'emballage pour la firme Daniel Birkett junior, Bordeaux, s. d. Lithographie de (Gaulon). 16 × 24. Fonds Wetterwald.
16. Etiquette d'emballage pour la firme Hendrich et Heerlein, Bordeaux, s. d. Lithographie de Gaulon. 17 × 31. Fonds Wetterwald.
17. DE LA TORRE.— Etiquette d'emballage pour la firme Mingaud Frères et Cie. Bordeaux. Lithographie de (Gaulon). 21 × 25. Fonds Wetterwald.
18. Etiquette d'emballage pour la firme Morton et Gray, New-York, s. d. Lithographie de (Gaulon). 24 × 32. Fond Wetterwald.
19. F. DE LA TORRE.— "Jumelles Bordelaises, service du commerce par actions géré par Dufour, J. Salles et Cie de Paris par Orléans, Blois, Tours, Poitiers, Angoulême, à Bordeaux, Rochefort, La Rochelle", s. d. Lithographie de Gaulon. 21 × 28. Fond Wetterwald.
20. Consulat de S. M. le Roi de Sardaigne à Bordeaux. Passeport.... s. d. Litographie de (Gaulon). 29 × 47. Fonds Wetterwald.
21. Conilh. D. M. "Observation de la fracture du col et de la partie supérieure et postérieure de la base de la tete du fémur droit, par le docteur Brulatour, directeur de l'Ecole Royale de Médecine, Chirurgien en chef de l'hôpital St. André de Bordeaux etc. Guéri sur le docteur James, anglais, mort sept mois après, d'une hématémèse", 1827. Lithographie de Gaulon. 46 × 60. Fonds Wetterwald.
22. CH. DES MOULINS "Unio Michaudiana", s. d. "Gaulon Litho de la Société Linéenne", 20 × 26. Fonds Wetterwald.
23. PRETRE.— Serpente, s. d. Lithographie de Gaulon, 21 × 24. Fonds Wetterwald.
24. Hall de la bourse de Bordeaux, s. d. Lithographie de (Gaulon), épreuve avant la lettre. 23 × 31. Fonds Wetterwald.
25. PELISSIER.— Serrure de sureté et modèle de Balcon, s. d. Lithographie de Gaulon. 30 × 45. Fonds Wetterwald.
26. Stances sur la mort de Mgr le Duc de Berry paroles de Desaugiers, musique de J. L. Jph Fidel Heisner, correspondant de l'école Royale de Musique dans le département des Basses-Pyrénées. Dédée aux Béarnais, s. d. Lithographie de Gaulon, impression recto-verso, 34 × 52. Fonds Wetterwald.
27. Tableau Syneptique. Nouvelle méthode de guitare composée et dédiée à S. M. la Reine des Français par J. Lemaire professeur de musique, s. d. Lithographie de Gaulon. 54 × 40. Fonds Wetterwald.
28. CABILLET.— "Vue de la machine du premier bateau à vapeur, construit pour Bordeaux en 1818 par MM. Chaigneaux et Bichon, sous la direction de M. Church, consul des Etats-Unis d'Amérique en France, porteur d'un brevet d'importation. Les pelles de ce bateau étaient mobiles". 1818. Lithographie de Gaulon. 55 × 35. Fonds Weterwald.
29. A. COLLETTE.— Carte de sociétaire de la "Sociedad filantrópica de Milicianos Nacionales Veteranos", s. d. Lithographie de (Gaulon), 28 × 23. Fonds Wetterwald.
30. "Asamblea de Carbonarios Comuneros y Radicales, etc.", s. d. Lithographie de (Gaulon), 42 × 32. Fonds Wetterwald.
31. C. GAULON.— Oiseau calligraphié, s. d., plume. 27 × 21. Fonds Wetterwald.
32. C. GAULON.— Exemple de calligraphie avec ornement lithographié, s. d., plume et lithographie. 25 × 39. Fonds Wetterwald.
33. Plan du second étage de la maison de M. Audy occupé par M. Gaulon, Impr. Lithographe (1842) plan manuscrit avec rehauts de couleur. 46 × 61. Fonds Wetterwald.

34. G. DE GALARD.— Vue de l'atelier de Gaulon.
35. H. C. (HYPPOLYTE CHEVALIER). Personnages caricaturaux, 1825. Essai lithographié. 14 × 18. Fonds Wetterwald.
36. CABILLET.— Ancien Dépôt de mendicité. Vers 1827. Eau-forte. 0,255 × 0,12. Album des édifices...
37. CABILLET.— Pont. Vers 1827. Eau-forte. 0,75 × 0,12. Album des édifices...
38. DESCHAMPS.— Coupe de l'Entrepôt Laine. 1822. Plume et lavis. 0,52 × 0,66. A. D. Gironde, II Z 3036.
39. CABILLET.— Manufacture Royale des Tabacs. Vers 1827. Eau-forte. 0,255 × 0,12. Album des édifices...
40. ROCHE.— Hôpital Saint-André. Entre 1825 et 1828. Lithographié par Légié. 0,54 × 0,41. A. M. Bordeaux, VIII-V/28.
41. POITEVIN.— Eglise Saint-Nicolas-des-Graves. 1821. Plume et lavis. 0,27 × 0,38. A. M. Bordeaux, VII D/1.
42. DUFART.— Plan de la Place des Quinconces. 1816. Plume et aquarelle. 0,68 × 0,83. A. D. Gironde, II Z 1232.
43. LANGE.— Colonnes Rostrales à Bordeaux. Sans date. Lithographié par Légié. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. XIII.
44. COMBES.— Tribunaux. 1790. Plume et lavis. 0,355 × 0,595. A. D. Gironde, 3 L 272.
45. COMBES.— Tribunaux. 1790. Plume et lavis. 0,285 × 0,475. A. D. Gironde, 3 L 272.
46. LACOUR.— L'Amour jaloux de la Fidélité, d'après Sébastien Ricci. 1823. Eau-Forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 74.
47. LACOUR.— Vénus et l'Amour, d'après Titien. 1823. Eau-forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 272.
48. LACOUR.— Eliser et Rebecca, d'après Tiepolo. 1823. Eau-forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 273.
49. LACOUR.— Vénus endormie, d'après (?), 1823. Eau-forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 224.
50. LACOUR.— Sainte Famille, d'après Véronèse. 1823. Eau-forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 225.
51. J. R. BRASCASSAT.— Paysage. Sans date. Peinture sur toile. 0,16 × 0,23. Coll. part.
52. LACOUR.— Aristomène dans la Céada, d'après Quinsac-Monvoisin. 1824. Eau-forte. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 258.
53. GALARD.— L'aveugle conduit par sa mère. 1817. Lithographié par Cabillet. 0,24 × 0,335. B. M. Bordeaux.
54. CABILLET.— Vue géométrale du pont sur la Garonne devant Bordeaux. 1821. Gravé par ADAM. 1,50 × 0,50. A. D. Gironde. Fonds Billaudel.
55. J. PALLIERE.— Vue prise à Venise. 1818. Lithographié par Gaulon. 0,425 × 0,35. Archives de MM. Wetterwald.
56. J. PALLIERE.— Maison près de Rome. 1818. Lithographié par Gaulon. 0,60 × 0,43. Archives de MM. Wetterwald.
57. L. PALLIERE.— L'Amour qui prête serment de fidélité au Temps. 1819. Lithographié par Gaulon. 0,335 × 0,475. Archives de MM. Wetterwald.
58. J. P. ALAUX.— Profil de vieillard. 1819. Lithographié par Gaulon? 0,185 × 0,27. Archives de MM. Wetterwald.

59. J. P. ALAUX.— Tête d'homme barbu, d'après un dessin de J. Alaux. 1823. Lithographié par Légé? 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 52. .
60. GALARD.— Portrait de Pierre Lacour. 1823. Lithographié par Légé. 0,20 × 0,17. Album bordelais.
61. GALARD.— Portrait du capitaine Desse. 1823. Lithographiée par Légé. 0,22 × 0,17. Album bordelais.
62. GALARD.— La marchande de blé d'Espagne. 1823. Lithographié par Légé. 0,28 × 0,20. Album bordelais.
63. GALARD.— La mort aux rats. 1823. Lithographié par Légé. 0,30 × 0,18. Album bordelais.
64. GALARD.— Le Palais Gallien. 1823. Lithographié par Légé. 0,14 × 0,65. Album bordelais.
65. GALARD.— La porte d'Aquitaine. 1823. Lithographié par Légé. 0,22 × 0,17. Album bordelais.
66. GALARD.— La glacière de Mérignac. 1823. Lithographié par Légé. 0,18 × 0,22. Album bordelais.
67. GALARD.— Vue prise de La Bastide. 1823. Lithographié par Légé. 0,18 × 0,24. Album bordelais.
68. LACOUR père et LACOUR fils. Premier sarcophage antique. 1806. Eau-forte. 0,62 × 0,42. Coll. part.
69. LACOUR père et LACOUR fils. Second sarcophage antique. 1806. Eau-forte. 0,62 × 0,42. Coll. part.
70. LACOUR.— Vue du Château-Trompette. 1818. Lithographié par Gaulon ou Cabillet. 0,265 × 0,21. B. B. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. XI.
71. LACAZE.— Vue des restes du Port-Louis. 1821. Lithographié par Gaulon. 0,49 × 0,42. Archives de MM. Wetterwald.
72. LACOUR.— Méthé. 1823. Lithographié par Légé (?) 0,95 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 128.
73. LACOUR.— Antiquités de Saintes. 1823. Lithographié par Légé (?) 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 76.
74. G. J. DURAND.— Eglise de Targon. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 82.
75. G. J. DURAND.— Ancienne collégiale d'Uzeste. 1824. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 276.
76. J. P. ALAUX.— Vue du Château de Vayres. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 152.
77. J. P. ALAUX.— Croix gothique. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 189.
78. BALAT.— Eglise de Sainte-Croix de Bordeaux. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,22. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 132.
79. COLIN.— Eglise de Bègles. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 114.
80. ANNONI.— Le Château de Thouars. 1823. Lithographié par Légé. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. I, p. 194.
81. LACOUR.— Vue de l'église de Fronsac. 1823. Lithographié par Légé? 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 75.
82. LACOUR.— Vue de Cestas. 1823. Lithographié par Légé (?) 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. II, p. 266.
83. DUPIN.— L'abbaye de La Sauve-Majeure, le refectoire. Sans date. 0,44 × 0,59. A. D. Gironde, 162, T 3, fol. 17.
84. GORSE.— L'abbaye de La Sauve-Majeure, salle capitulaire. Sans date. 0,40 × 0,55. A. D. Gironde, 162, T 3, fol. 14.

85. COLIN.— Eglise de Bègles. 1823. Lithographié par Lége. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 114.
86. MAZOIS (?).— Tombeau du Général Moreau et de son épouse. 1824. Lithographié par Lége. 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 278.
87. J. P. ALAUX.— Vue prise de l'intérieur du cloître de la Chartreuse. 1823. Lithographié par Lége (?) 0,195 × 0,12. Musée d'Aquitaine, t. III, p. 176.
88. GALARD.— Le Château de Benauges. 1829. Lithographié par Lége. 0,18 × 0,12. Album départemental.
89. GALARD.— Le départ pour la chasse. 1829. Lithographié par Lége. 0,18 × 0,13. Album départemental.
90. ARAGO.— L'Habitation du Général Hogendorp. Vers 1825. Lithographié par Lége. 0,28 × 0,21. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. LXXIV.
91. ARAGO.— Le pont des Orgues. Vers 1825. Lithographié par Lége. 0,28 × 0,21. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. LXXIV.
92. ARAGO.— Entrée de Cadillac. 1829. Mine de plomb. 0,13 × 0,185. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. XLIV.
93. ARAGO.— Entrée de Cadillac. 1829. Lithographié par Lége. 0,25 × 0,34. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. XLIV.
94. ARAGO.— Volcan de Guayna-capac, élevé de 19.647 piques au niveau du mer. Sans date. Lithographié par Gaulon. 0,36 × 0,25. Archives de MM. Wetterwald.
95. JACOTTET.— Allevard. 1829. Lithographié par Gaulon. 0,25 × 0,355. Archives de MM. Wetterwald.
96. GALARD.— Portrait de femme. Vers 1815-1820. Peinture sur toile. 1,08 × 0,83. Coll. part.
97. DAGOTY.— Portrait de femme. 1839. Peinture sur toile. 0,66 × 0,82. Coll. part.
98. J. P. ALAUX.— Portrait d'homme. 1819. Lithographié par Gaulon (?) 0,155 × 0,205. Archives de MM. Wetterwald.
99. ANONYME.— Portrait du ministre Peyronnet. Sans date. Lithographié par Gaulon. 0,275 × 0,39. Archives de MM. Wetterwald.
100. HENRY.— Portrait d'homme. 1820. Lithographié par Gaulon. 0,265 × 0,360. Archives de MM. Wetterwald.
101. SCHRADER.— Portrait d'homme. 1829. Lithographié par Gaulon. 0,23 × 0,32. Archives de MM. Wetterwald.
102. GREVEDON.— Portrait de femme. 1827. Lithographié par Gaulon. 0,23 × 0,55. Archives de MM. Wetterwald.
103. GALARD.— La duchesse d'Angoulême. 1814. Eau-forte. 0,14 × 0,14. Coll. part.
104. GALARD.— Le duc d'Angoulême. 1814. Eau-forte. 0,14 × 0,14. Coll. part.
105. GALARD.— Le duc de Bordeaux. 1823. Lithographié par Gaulon. 0,48 × 0,36. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. LXXVIII.
106. RIS (?).— La duchesse de Berry en prison à Blaye. 1833. Lithographié par Gaulon. 0,44 × 0,59. Archives de MM. Wetterwald.
107. ANONYME.— La place Saint-Projet. 1832. Lithographié par Gaulon. 0,44 × 0,30. Archives de MM. Wetterwald.
108. GAVARNI.— Le 7 mars 1825. 1825. Lithographié par Gaulon. 0,30 × 0,44. Archives de MM. Wetterwald.

109. LACOUR.— Vue de Veies prise du coté du nord. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
110. LACOUR.— Vue du Château d'Ostia. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
111. LACOUR.— Vue prise dans le Bains de Titus. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
112. LACOUR.— Columbarium. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
113. LACOUR.— Bas-relief antique du Musée du Vatican. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
114. LACOUR.— Fragment d'un bas-relief antique du Musée du Capitole. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,25. Mon portefeuille.
115. LACOUR.— Fragment d'un bas-relief antique de la Villa Albane. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
116. LACOUR.— Etude d'après la Colonne Trajane. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
117. LACOUR.— Monuments antiques de Selinunte découverts en 1823. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
118. LACOUR.— Pavé de la cathédrale de Sienne. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
119. LACOUR.— Tiré d'un des tableaux peints dans la sacristie ou librairie de la cathédrale de Sienne. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
120. LACOUR.— Groupe par Bon de Boulogne sur la Place du grand-Duc à Florence. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
121. LACOUR.— Loges du Vatican. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
122. LACOUR.— Loges du Vatican. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
123. LACOUR.— Porte de Bronze à Saint-Pierre de Rome. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
124. LACOUR.— Bas-relief par Thorwaldsen. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
125. LACOUR.— Bas-relief par Thorwaldsen. 1828. Lithographié par Légié (?). 0,35 × 0,26. Mon portefeuille.
126. LACOUR.— Paysage. 1824 ou 1825 (?). Mine de plomb. 0,21 × 0,14. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. C.
127. LACOUR.— Paysage. Vers 1830 (?). Lithographe anonyme. 0,205 × 0,165. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. C.
128. LACOUR.— Paysage. 1824 ou 1825 (?). Mine de plomb. 0,21 × 0,14. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. C.
129. LACOUR.— Paysage. Vers 1830 (?). Lithographe anonyme. 0,21 × 0,16. B. M. Bordeaux. Fonds Delpit, cart. C.
130. AMELIE KERMEL.— Etude de visage. Sans date. Lithographié par Gaulon. 0,24 × 0,30. Archives de MM. Wetterwald.
131. AMELIE KERMEL.— Etude de profils. Sans date. Lithographié par Gaulon. 0,24 × 0,30. Archives de MM. Wetterwald.

132. F. DE LA TORRE.— Sphœrulites Cylindracea. Sans date. Lithographié par Gaulon. 0,375 × 0,23. Archives de MM. Wetterwald.
133. "JOAQUIN MARIA DE FERRER".— Gravure par A. Fauchery. 1831. D'Après un portrait peint para Augustin. 140 × 170 mm. Coll. privée Bordeaux.
133. "JOAQUIN MARIA DE FERRER".— Gravure par A. Fauchery. 1831. D'Après un portrait peint para Augustin. 140 × 170 mm. Coll. privée Bordeaux.
134. GOYA: "L'OUTRAGE".— Lithographie. 1819. Report de lavis. 110 × 139 mm. Epreuve unique. Staatliche Museen Preussischer Kulturbestz Kupferstichkabinett. Berlin Dalhem. (Foto, Casa de Goya.)
135. GOYA: "DUEL A L'ANCIENNE".— Lithographie. Vers 1819. Madrid. 130 × 230 mm. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
136. GOYA: "RELIGIEUX AU CRUCIFIX".— Lithographie par transfert. 1819 (?). Kupferstichkabinett. Berlin Dalhem. (Foto, Casa de Goya.)
137. CARLES VERNET: "CHEVAL AU DRESSAGE".— Lithographié par le Baron Ch. de Lasteyrie. Paris. 420 × 280 mm. Collection privée Bordeaux.
138. GOYA: "LE MENDIANT", "EL 6 DE JULIO DE AÑO 1824".— Dessin plume et encre de chine. 178 × 205 mm. Coll. privée Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
139. GOYA: "YO LA HE VISTO EN PARIS" (J'ai vu cela à Paris).— Signé Goya. Dessin au crayon lithographique. Été 1824. 194 × 148 mm. (Foto, Casa de Goya.) Un des premiers essais au crayon lithographique. La technique est dépouillée et il faudra attendre 1825 pour déceler dans l'exécution des fonds l'emploi de contrastes entre les masses claires et obscures.
140. GOYA: "PICADOR, STIER" (Suerte de varas).— Lithographie. 1824. 250 × 355 mm. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (West). (Foto, Casa de Goya.)
141. PORTRAIT DE PIERRE LACOUR par Lacour père.— Musée des Beaux-Arts Bordeaux.
142. PIERRE LACOUR: "MANUFACTURE DE TAPIS PEINTS, DE VERNET FRERES ET COMP.".— Lithographié de Légé. 180 × 95 mm. Fonds Delpit. CII. 47. B. M. Bordeaux. Lacour dirigea l'atelier de décoration de cette manufacture, installée dans le Jeu de Paume de la rue Rolland. Rosario Weiss y travailla avec des élèves de P. Lacour à la composition des.
143. BROUILLET: PORTRAIT DE GOYA A L'AGE DE 80 ANS, d'après le tableau (Musée du Prado, Madrid) peint par Vicente López en 1826 durant le séjour que fit Goya à Madrid lorsqu'il vint demander au roi sa mise à la retraite de peintre de la cour. Cette copie fut attribuée en 1895 par l'état Française au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Bordeaux.
144. ROSARIO WEISS: "PORTRAIT DE GOYA".— Litographie. Signé "Rosario 1826". (Foto, Casa de Goya.)
145. ROSARIO WEISS: DESSINS à la mine de plomb. 45 × 55 mm. environ. Fonds Delpit. B. M. Bordeaux. Sans doute des esquisses de portraits des proches de la famille Weiss-Goya.
146. ROSARIO WEISS: "LA ROSE".— Dessin à la mine de plomb. 24 × 32 mm. Avec dédicace en latin écrite de la main de Rosario, à son maître Pierre Lacour: "Colendissimo P. de Lacour, María del Rosario Weiss. Hoc gratitudinis et memoriae leve indicium". Fonds Delpit. B. M. Bordeaux.
147. ROSARIO WEISS: AUTO PORTRAIT.— Dessin à la mine de plomb. Fond Delpit. B. M. Bordeaux. Tel devait être le visage de Rosario, la Mariquita de Goya, à l'âge de 16 ans, peu après la mort de Goya.
148. PIERRE LACOUR: "JEUNE FILLE PEIGNANT".— Dessin à la mine de plomb. 160 × 230 mm. Fonds Delpit. CI. 95. B. M. Bordeaux. Le modèle est probablement une élève de P. Lacour. Est-ce Rosario Weiss (?).

149. ROSARIO WEISS: "VUE PERSPECTIVE DE L'HOSPICE DES ENFANTS ABANDONNES, FONDE PAR MMES DE BREZETS ET DE GOURGUES EN 1624". — Dessiné pour la topographie médicale de J. B. Saincrie. Fonds Delpit. Carton XXI. 15. B. M. Bordeaux. Lithographié par Dorlhac d'après M. Rosario Weiss. L'hospice des enfants abandonnés de Bordeaux ou manufacture située en Paludate au bord de la Garonne. Moratin parlait souvent des "Niños expósitos de Madrid" oeuvre à laquelle il legua sa fortune (par testament du 28 août 1823, puis donation du 23 novembre 1825).
150. ROSARIO WEISS. "EL GENIO DE LA LIBERTAD". — "El es el honor y la guía de los valientes, el vengador y libertador de los pueblos; a su presencia el despotismo asustado pierde su fuerza y el fanatismo desenmascarado no tiene más autoridad ni audacia". (Légende écrite de la main de Rosario). 1830. Lithographié. 300 × 360 mm. et son dessin préparatoire 250 × 360 mm. Fonds Delpit. Carton 156. B. M. Bordeaux.
151. ROSARIO WEISS: "LA LIBERTE BRISANT SES CHAINES". — Lithographié. 1830. 150 × 200 mm. Fonds Delpit. B. M. Bordeaux. Oeuvre reprenant le thème d'Andromède.
152. "VIRGINIA KEKEBEL" / "María del Rosario Weiss". — Delint P. Lacour direx: 1832. Litographie de Légé, à Bordeaux. H 635 mm., L 470 mm. Fonds Delpit. XXXIII/23. B. M. Bordeaux. (Le Cirque de Bordeaux. Exposition Bordeaux n.º 70 du catalogue. 1976. Archives Municipales Bordeaux.)
153. ROSARIO WEISS: "LA CONVERSION". — "Cirque Olympique Malek-Adhel et Mathilde". Scène créée et exécutée par M. Paul et Mme. Leroux. María del Rosario Weiss. Lito de Los Dos Amigos. H 340 mm., L 555 mm. Madrid après 1833. Fonds Delpit XXXIII / 24. B. M. Bordeaux. (Le Cirque à Bordeaux. Exposition Bordeaux n.º 80 du catalogue. 1976. Archives Municipales Bordeaux.)
154. "S. M. ISABELLE II REINE D'ESPAGNE". — Lithographie. 150 × 200 mm. Imp. J. Rigo Lebre et Cie. 19e siècle. Coll. privée Bordeaux. Le 18 janvier 1842, Rosario Weiss est nommée maître de dessin de la jeune reina Isabelle et de son auguste soeur et quelques mois plus tard le 31 juillet 1843, Rosario meurt à l'âge de 28 ans.
155. ROSARIO WEISS: AUTO PORTRAIT. — Lithographie Madrid. Vers. 1840. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.) "Telle devait être Rosario Weiss dans les années 1840 à l'âge de 25 ans".
156. PIERRE LACOUR: "LA JEUNE FILLE AUX OISEAUX". — Vers. 1830. 300 × 400 mm. Fonds Delpit. CIII/65. B. M. Bordeaux. Cette composition de P. Lacour est très proche du tableau "La Sylphide" de Rosario Weiss, de conception neo-classique, elle débouche sur le portrait Romantique. Le modèle, anonyme, semble avoir le même âge que Rosario en 1830.
157. G. DE GALARD: "LE GREC DEFENDANT SON DRAPEAU. L'ECUYER AVRILLON". — 360 × 410 mm. Lithographie de Gaulon. Fond Delpit. LXXVII-31. B. M. Bordeaux.
158. FR. DE LA TORRE: "CHEVAL ALGRAVE, NOMME BAYARD, MONTE PAR M. GALLIEN JEUNE, DANS LE CIRQUE DE BORDEAUX 1828". — Lithographie de Gaulon. 270 × 320 mm. Fonds Delpit. LXXXI. B. M. Bordeaux.
159. FR. DE LA TORRE: "LE CHEVAL ARABE, L'ABOUKIR (DANS UN ARRET) MONTE PAR M. FRANCONI AINE". — Lithographie de Gaulon. 320 × 330 mm. Fonds Delpit. LXXX. B. M. Bordeaux.
160. BALAT: "LA STATUE DE TOURNY". — Lithographie de Gaulon (?). 1825. 360 × 260 mm. Coll. Bernard Venot Bordeaux.
161. G. DE GALARD: "LOUIS XVIII ET CHARLES X". — Lithographie de Gaulon. 360 × 270 mm. 1824. Coll. Bernard Venot Bordeaux.
162. GOYA: "EL VITO" (Danse Andalouse). — Signé Goya au centre. Lithographie crayon. 18 × 18 signé Goya au centre. 1824-1825. (Foto, Casa de Goya.)
163. GOYA: "MODERNE DUEL". — Signé Goya en bas à gauche. Lithographie crayon et grattoir. 120 × 200 mm. B. N. Madrid. (Foto, Casa de Goya.)
164. GOYA: "LE COMBAT DU TORO". — Lithographie. 165 × 125 mm. (Foto, Casa de Goya.)

165. GOYA: "L'HOMME SQUELETTE". — Dessin crayon gras. Ecrit de la main de Goya: "Claudio Ambrosio Surat/Llamado el Esqueleto viviente/en Bordeaux año 1826". Coll. Gestenberg. Détruit. (Foto, Casa de Goya.) Le journal "L'Indicateur" du mardi 17 octobre 1826 annonce: "Squelette vivant, arrivant de Londres: ce phénomène, seulet unique dans son genre, est âgé de 28 ans, il jouit d'une parfaite santé, sa taille est d'un mètre 706 milimètres. Il ne pèse que 21 kilos et demi, ses os étant absolument dépourvus de chair et n'étant recouvert que d'une débile peau. Prix des places: 1ères 50 cent. (10 sous).
166. GOYA: "LOCOS PATINOS" (Patins fous). — Dessin crayon gras. 192 × 151 mm. Boston. Museum of Fine Art. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.) Le journal "Le Mémorial" du 27 novembre 1824 annonce: "A Vincennes, bon billard, café, les patins à roulettes. L'exercice des patins à roulettes et courses draisiennes auront lieu journellement..."
167. GOYA: "MAJO, MAJA ASSIS". — Miniatura sur ivoire. 1825. 88 × 83 mm. Stockholm National Museum. N.º 19 du catalogue de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
168. GOYA: "JEUNE FEMME A DEMI-NUE ASSISE SUR DES ROCHERS (Vénus)". — Miniature sur ivoire. 50 × 50 mm. 1825. Museum of Art Providence U.S.A. N.º 15 du catalogue de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
169. GOYA: "HOMME CHERCHANT DES PUCES SUR UN PETIT CHIEN". — Miniature sur ivoire. 88 × 86 mm. 1825. Dresde Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett. N.º 11 du catalogue de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
170. GOYA: "HOMME MANGEANT DES POIREAUX". — Miniature sur ivoire. 1825. Dresde Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett. N.º 14 du catalogue de E. Sayre. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
171. "REGISTRE DES DEPOTS EFFECTUES A LA PREFECTURE DE LA GIRONDE PAR LES IMPRO- MEURS DE BORDEAUX. ANNE 1825". — Archives Départementales de la Gironde.
 133. GAULON: "UNE COURSE DE TAUREAUX" 17 novembre. — Lithographie. 100 exemplaires. Grand in folio.
 142. GAULON: "UNE COURSE DE TAUREAUX" 29 novembre. — 100 exemplaires. Grand in folio.
 152. GAULON: "DEUX COURSES DETAUREAUX" 23 décembre. — Deux lithographies représentant. 100 exemplaires. In folio.
172. GOYA: "CORRIDA DE NOVILLOS" "DIVERSION DE ESPAÑA". — Signée Goya coin gauche. Lithographié crayon et grattoir. 290 × 315 mm. 1825. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
173. GOYA: "BRAVO TORO" "COGIDA DE UN PICADOR". — Lithographié crayon et grattoir. 305 × 410 mm. Signé Goya coin gauche. 1825. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
174. GOYA: "EL FAMOSO AMERICANO MARIANO CEBALLOS". — Lithographié crayon et grattoir. 305 × 400 mm. Signé Goya deux fois. 1825. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
175. GOYA: "PLAZA PARTIDA". — Lithographie crayon et grattoir. 300 × 415 mm. Signé Goya deux fois. 1825. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
176. GOYA: "LES TOREROS". — Lithographie crayon et grattoir. 295 × 405 mm. Signé "Goya Bordeaux 1825". Epreuve unique. Musée des Beaux-Arts Bordeaux. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
177. GOYA: "PORTRAIT DE GAULON". — Lithographie crayon et grattoir. 270 × 210 mm. Signé Goya coin inférieur gauche. 1825. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)

178. GOYA: "L'IDIOT". — Dessin crayon gras. Collection Gestenberg. Détruit. Dessin de la série des "Locos de Bordeaux". (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
179. GOYA: "LLUVIA DE TOROS" "AL TORO Y AL AIRE". — Eau-forte et aquarelle. 245 × 350 mm. Revue L'Art. 1877. Paris.
180. GOYA: "UNA REINA DE CIRCO" (Une reine de cirque). — Eau-forte et aquarelle. 215 × 325 mm. Revue L'Art. 1877. Paris.
181. GOYA: "MEDITATION. MOINE EN PENITENCE". — Dessin crayon gras. 150 × 200 mm. environ. Vers. 1827. Collection Gestenberg. Détruit. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
182. GOYA: "LA LECTURE". — Lithographie encre et crayon. 115 × 125 mm. Vers. 1826. (Foto, Casa de Goya, Bordeaux.)
183. FR. DE LA TORRE: "BORDEAUX BATHS". — Lithographie de Gaulon. 240 × 150 mm. Fonds Delpit. IX-17. B. M. Bordeaux.
184. FR. DE LA TORRE: "COSTUMBRES BORDELAIS". — Lithographie de Gaulon.
185. FR. DE LA TORRE: LE PORT DE BORDEAUX (VUE DES HAUTEURS DE LORMONT). — Lithographie de Gaulon. Fonds Delpit. IV-19; B. M. Bordeaux.
186. FR. DE LA TORRE: "PORTRAIT DE GAULON". — Lithographie de Gaulon. Vers 1830. 300 × 400 mm. Coll. Wetterwald Frères. Imprimeurs Bordeaux.
187. G. DE GALARD: "PORTRAIT DE GAULON". — 140 × 210 mm. Vers. 1825. Lithographie de Gaulon. Fonds Delpit. B. M. Bordeaux.
188. ANTOINE DE BRUGADA. — Foto de J. de Parada. Fonds Vivie Archives Municipales Bordeaux.
189. ANTOINE DE BRUGADA: "LA PRADERA DE SAN ISIDRO". — Huile sur bois. 470 × 330 mm. Collection privée Bordeaux.
190. ANTOINE DE BRUGADA: "LA LIBERTAD". — Lithographie de Légé. Illustre "Las Brujas de Zugarramandi" por don Martínez López. Burdeos. Ed. Cl. Dulac. 1835.
191. — FR. DE LA TORRE: GOYA SUR SON LIT DE MORT. — Lithographie de Gaulon. Avril 1828. Archives Municipales de Bordeaux.

ABREVIATIONS

- A. D. Gironde: Archives départementales de la Gironde.
 A. M. Bordeaux: Archives municipales de Bordeaux.
 B. M. Bordeaux: Bibliothèque municipale de Bordeaux.

cart. carton (classement du fond Delpit de la B. M. Bordeaux).

cf. se voyez.

id. idem.

n.^o numéro (renvoi à l'oeuvre exposée).

p. page.

pl. planche.

Rev. hist. Bordeaux: Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde.

Rev. Philomatique Bordeaux: Revue philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest.

suiv. suivante (s).

Soc. archéol. Bordeaux: Bulletin et mémoires de la Société archéologique de Bordeaux.

t. tome.

BIBLIOGRAFIA GENERAL BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- J. Adhémar. Les Caprices de Goya. Paris, F. Hazan, 1948.
- E. Bouvy. L'imprimeur Gaulon et les origines de la lithographie à Bordeaux, dans *Rev. philomatique Bordeaux*, 1917, tiré-à-part 1918.
- F. Brunner. Manuel de la gravure. Teufen (Suisse), Arthur Niggli, 1968.
- A. Canellas-López. Francisco de Goya: Diplomatario. Zaragoza, Librería General, 1981.
- R. Coustet. Gustave de Galard (1779-1841). Un peintre à Bordeaux à l'époque romantique, dans *Rev. hist. Bordeaux*, t. IX (1960), p. 17-33.
- J. Fauqué y R. Villanueva. Goya y Burdeos, 1824-1828. Zaragoza, Oroel, 1982.
- E. Féret. Statistique générale, topographique, scientifique, administrative, industrielle, commerciale, agricole, historique, archéologique et biographique du département de la Gironde; t. III, Biographies. Bordeaux, Féret et fils; Paris, Masson. Guillaumin et Cie., 1889.
- J. Gallego. L'univers de Goya. Paris, H. Scrépel, 1977.
- P. Gassier. Les dessins de Goya. Fribourg, Office du livre. Paris, Vilon, 1973-1975.
- J. Gudiol. Goya, Biographie, analyse critique et catalogue des peintures. Paris, Weber, 1970.
- Th. Harris. Goya. Engravings and lithographs. Oxford, B. Cassirer, 1964.
- G. Labat. Gustave de Galard, sa vie et son oeuvre. Bordeaux, Féret et fils; Paris, Libraires associés, 1896. Supplément, même titre, mêmes éditeurs, 1898.
- E. Lafuente-Ferrari. Goya. Gravures et lithographies. Oeuvre complète. Paris, Arts et métiers graphiques, 1961.
- E. Lafuente-Ferrari. Introduction, étude et présentation de "La Tauromaquia" de F. Goya y Lucientes. Paris, Club français du Livre, 1963.
- H. de La Ville de Mirmont. Histoire du Musée de Bordeaux. Bordeaux, Féret et fils, 1899.
- L. Matheron. Goya. Paris, Chulz et Thuillée, 1858.
- M. Saint-Gaudens-Sarotte. La lithographie à Bordeaux dans la première moitié du XIX^e. Bordeaux, 1979, T. E. R., Histoire de l'art, Université de Bordeaux III.
- Fr. Sánchez-Canton. Goya et ses peintures noires à la Quinta del Sordo. Paris, R. Laffont; Milano, Rizzoli, 1964.
- F. Zavialoff-Portelli. Les paysagistes bordelais du XIX^e siècle et le Monuments Historiques de la Gironde. Bordeaux, 1976, thèse de III^e cycle, Histoire de l'art, Université de Bordeaux III.
- Exposition. Paris. 1982. La lithographie en France des origines à nos jours. Fondation nationale des arts graphiques et plastiques. Catalogue.
- Histoire de Bordeaux; sous la direction de Ch. Higounet. t. VI Bordeaux au XIX^e siècle; sous la direction de L. Desgraves et G. Dupeux. Bordeaux, Delmas, 1969. Chapitre "La vie artistique" p. 251-555, par F. G. Pariset.

Título exposición: La Litografía en Burdeos en la Epoca de Goya.

Organiza: Asociación "Les amis de la Casa de Goya". Burdeos.
Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

Patrocina: Centre culturel espagnol de Bordeaux "La Casa de Goya"
con la colaboración de la Direction Regionale
des Affaires Culturelles d'Aquitaine.

Duración temporal: Zaragoza, del 10 al 30 de enero de 1983.
Burdeos, mayo de 1983.

Textos catálogo: J. Fauqué.
Ph. Maffre.
J. P. Beriac.

Traducción textos: Rósa Faes e Instituto Francés de Zaragoza.

Montaje Exposición: Delegación de Extensión Cultural
del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

Fotografías catálogo: Clichés del inventario general de Aquitania.
Fotógrafos: Chabot y Dubau.

Composición textos: EBRO, Fotocomposición - Plaza Tauste, 3

Impresión catálogo: SANSUENA, Industrias Gráficas
Río Guatizalema, 6 - Zaragoza.

Depósito legal: Z-1.624-82



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE
ZARAGOZA