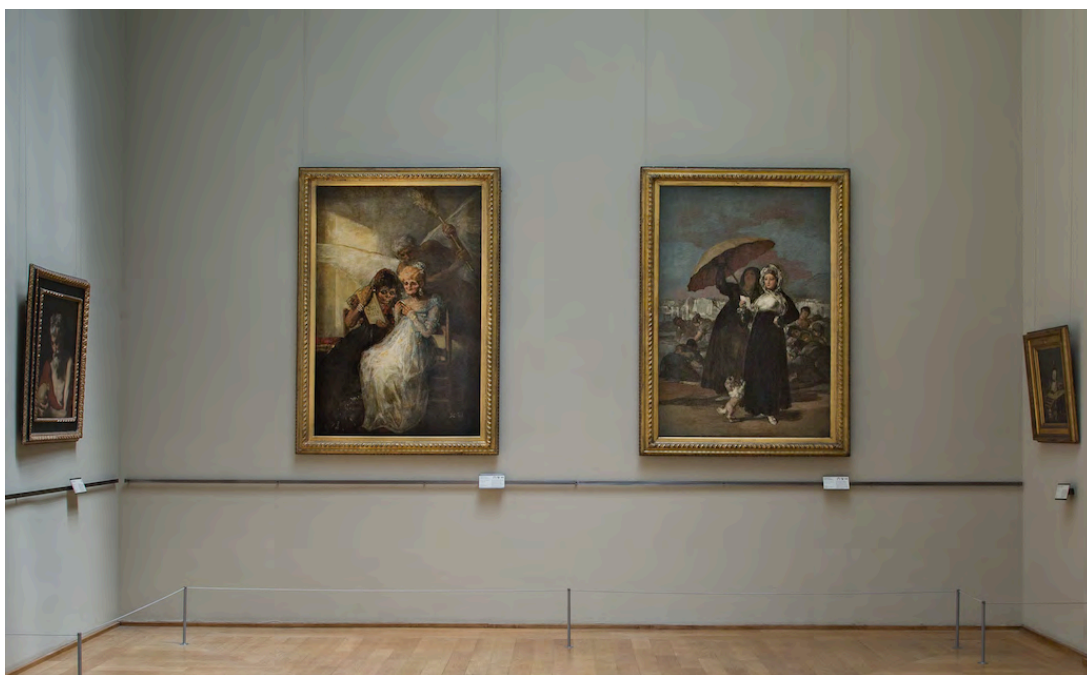


Les coquettes de Goya. De *Las Jóvenes* a *Las Viejas*, en passant par quelques figures féminines des *Caprichos*

Maud Le Guellec

Université de Lille Sciences Humaines et Sociales

Le Palais des Beaux-Arts de Lille a la chance de compter dans sa collection espagnole *Las Viejas, o El Tiempo* et *Las Jóvenes, o La Carta*. En contemplant ces deux immenses toiles aux dimensions similaires, placées l'une à côté de l'autre sur un pan de mur qui ne compte aucun autre tableau, la tentation de les considérer comme un diptyque est forte.



© Palais des Beaux-Arts de Lille J.M. Dautel

Face à nous, en effet, deux couples de femmes que tout oppose. La vieillesse et la laideur ressortent, d'un côté, tandis que de l'autre règnent la jeunesse et la

beauté. À une scène d'intérieur, dans laquelle les personnages apparaissent assis répond une scène d'extérieur, dans laquelle les protagonistes se dressent de toute leur hauteur. Enfin si nous ne retenons, pour le moment, que le premier plan le regard de trois de ces femmes se porte sur des accessoires, représentés au centre des deux toiles : un miroir et une lettre. Mais au texte lisible du premier, dans *Las Viejas*, répond le texte caché de la seconde, dans *Las Jóvenes*. L'effet de symétrie inversée est flagrant et l'on comprend que François Benoît, en 1909, évoque les deux tableaux du Palais des Beaux-Arts de Lille sous un sous-titre commun : « Grandeur et décadence de la courtisane »¹. Considérer que Francisco Goya nous présente ici une parabole sur les âges de la vie peut sembler cohérent, et séduisant.

Cependant ce message symbolique, basé sur le contraste et l'antithèse, n'a jamais existé dans l'esprit de l'artiste : comme nous le savons maintenant et comme l'explique l'article de Donatienne Dujardin publié dans ce numéro, les deux toiles n'ont pas été réalisées à la même époque. À travers les titres longtemps attribués aux deux tableaux, pourtant, la critique et le public ont tenté de créer de toutes pièces ce duo : comment, en effet, *Las Viejas* et *Las Jóvenes* ne seraient pas faits pour dialoguer ? Surtout depuis que quelqu'un est allé, au milieu du XIX^e siècle, jusqu'à faire agrandir les dimensions du premier pour parfaire l'illusion².

Quoi qu'il en soit, les deux toiles ne sont donc pas à considérer comme un tout. Un thème, pourtant, les relie étroitement : celui de la coquetterie féminine. Cet article se propose, ainsi, d'explorer comment Goya se moque de la mode et de la frivolité de son temps dans ces deux tableaux mais, aussi, dans quelques-uns de ses *Caprichos* dont une collection complète est également parvenue au Palais des Beaux-Arts de Lille, selon le parcours accidenté et énigmatique qu'expose Cordélia Hattori dans ce numéro. Les figures féminines, centrales dans les deux tableaux étudiés, occupent en effet une place non négligeable dans la série de gravures : lorsqu'il s'agit d'aborder les thèmes de la sorcellerie, de la superstition ou des

¹ François BENOÎT, *La Peinture au Musée de Lille*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1909, t. III, p. 583-588.

² Voir dans ce numéro Donatienne DUJARDIN, « Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d'œuvre de Goya devenus indissociables : *Las Viejas*, o *El Tiempo* et *Las Jóvenes*, o *La Carta* », p. 5-7.

mariages forcés, notamment, mais également au moment de s'attaquer aux vices du paraître et de la duplicité.

Nous envisagerons ainsi tour à tour la portée morale, sociale, philosophique et politique de ces représentations, afin de mieux cerner de quoi parle Goya à travers ces femmes, tout sauf anodines : parle-t-il de la société de son temps et de ses dérives, des Lumières et de leur nouvelle conception des mœurs, des doutes existentiels inhérents aux temps de crise, personnelle ou historique ? Ou bien parle-t-il, peut-être, non pas d'anonymes mais de personnalités féminines bien réelles ?

Les jeunes coquettes



Las Jóvenes, o La Carta, c. 1813-1820, huile sur toile, 181 x 125cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Portons notre regard sur le principal personnage de *Las Jóvenes, o La Carta* : la jeune femme de droite, baignée de lumière et de quelques pas plus proche de nous par rapport à son accompagnatrice. Ce qui ressort d'emblée, c'est son extrême élégance : sa longue robe noire, au tissu de bonne facture et aux emmanchures ornées de dentelle, ses souliers blancs, sa mantille claire dont le tissu, léger, semble orné de motifs. Mais un tel raffinement, loin d'indiquer la distinction de la jeune femme — une distinction qui serait vantée par l'artiste — se veut le signe de son désir de séduction — désir qui fait, lui, l'objet de sa raillerie. Tout, dans sa tenue, contribue en effet à mettre en valeur sa poitrine : le corset qui s'ajuste parfaitement aux lignes de son corps, le contraste saisissant entre le blanc du haut de sa tenue et le noir de sa robe, la taille très haute de celle-ci ou encore la manière de porter la mantille, croisée sous le cou et placée de part et d'autre des seins. Et sa position, légèrement cambrée, ne fait qu'ajouter encore à l'impression d'ensemble. D'ailleurs rejeter la tête en arrière est un mouvement qui revient souvent dans les *Caprichos*, comme le souligne Marc Bouyer : il peut parfois signifier la peur ou l'évanouissement, mais c'est avant tout la volonté de faire succomber les hommes qui est ainsi traduite. Une tactique dont Goya saisit toute la sensualité :

Ce geste dégage les bras, la taille, fait saillir le buste et souvent présente en pleine lumière un décolleté pur et généreux. Le trait du burin souligne alors d'un seul jet la gorge, puis, sans reprise ni hésitations, la taille ouvre le cuivre et ondule et allonge ces cous de cygnes, glisse sur le buste et tourne les seins pour se perdre ensuite dans les plis du vêtement, pince la taille, laisse deviner la jambe, quelquefois la cheville, toujours le pied finement et délicatement chaussé comme un bijou³.

Les coquettes des *Caprichos* font montre d'armes similaires : dentelle noire de la tête aux pieds, bagues aux doigts, fines chaussures à talons et décolleté plongeant

³ Marc BOUYER, « Femme et métamorphose dans quelques *Caprices* de Goya », *Les langues néo-latines*, n° 236, 1981, p. 59.

dans « *Ni asi la distingue* » ; préparatifs suggestifs pour mettre en valeur ses meilleurs atouts — chevelure et poitrine, jambes et coup de pied — dans « *Ruega por ella* ».



Caprichos, n° 7, « *Ni asi la distingue* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille — C. Hattori



Caprichos, n° 31, « *Ruega por ella* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille — C. Hattori

Le soin avec lequel la jeune femme, dans le *Capricho* n° 31, ajuste son bas est en effet loin d'être anodin, dans la mesure où le contraste entre la soie noire des robes et la soie blanche des bas était considéré par d'aucuns comme le summum de l'érotisme :

En 1823 el viajero británico Michael Quin se embelesaría ante aquellas mujeres con sus vestidos « de lindos volantes » de seda negra y sus « medias de seda blanca como la nieve », caladas en el tobillo, el contraste, dice, enmarca a la perfección un empeine y un tobillo bien torneados⁴.

Pour mieux capturer leurs proies, les jeunes femmes des gravures mettent par ailleurs à profit le langage des éventails, et utilisent le voile de leurs mantilles pour

⁴ Michael QUIN, *A Visit to Spain*, Londres, Hurst, Robinson and Co, 1823, p. 306. Cité par Aileen RIBEIRO, « La moda femenina en los retratos de Goya », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 112.

déployer un savant jeu de cacher / dévoiler : elles ne masquent en partie leur regard que pour mieux attiser les convoitises.



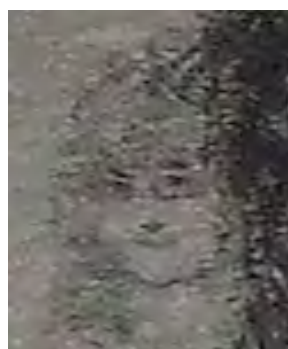
Caprichos, n° 5 (détail)



Caprichos, n° 7 (détail)



Caprichos, n° 5 (détail)



Caprichos, n° 27 (détail)

« Goya, écrit ainsi Aileen Ribeiro, *encontró en [la mantilla] uno de los aspectos más atractivos del traje español, un accesorio muy a propósito para encandilar a los hombres por su capacidad de ocultar y revelar a un tiempo el rostro y el busto* »⁵. Il n'est pas le seul : Edith Helman propose ainsi de rapprocher ses gravures de ces quelques vers de Jovellanos, où le poète évoque une *maja* « *Cubierta de un cendal más transparente / Que su intención* »⁶.

Il nous semble ainsi que Goya, en représentant ces jeunes coquettes, dénonce tout à la fois leur goût pour les apparences, et leur duplicité. Elles jouent les amoureuses mais ne sont en réalité qu'arrogance. À ce titre, on peut penser que si la jeune femme de *Las Jóvenes, o La Carta* se tient légèrement cambrée, ce n'est pas seulement pour souligner ses formes : le poing sur la hanche, elle marque également par cette posture son dédain pour le papier qu'elle tient dans sa main

⁵ A. RIBEIRO, *op. cit.*, p. 113-114.

⁶ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, « A Arnesto ». Cité par Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1963, p. 124.

droite. Si tout porte à penser qu'il s'agit d'un billet doux reçu d'un prétendant – et que l'on vient peut-être de lui apporter, profitant de la trouver en promenade –, comment regarde-t-elle ce probable témoignage d'amour ? Les yeux mi-clos, les lèvres pincées et non pas en saisissant la lettre à deux mains, pour s'y plonger avec passion, mais en la tenant négligemment, à l'aide de quelques doigts seulement. Elle lit, certes, mais avec désinvolture. Il est vrai que d'autres lectures de son attitude, moins sévères, sont possibles, comme le souligne Janis Tomlinson⁷. Mais si l'on privilégie celle avancée ici – cohérente, à notre sens, avec la présence des lavandières au second plan dont il sera question plus loin –, les rapprochements entre *Las Jóvenes* et les *Caprichos* sont alors flagrants : le regard, l'expression du visage et le mouvement de recul du personnage féminin de « *Quien mas rendido ?* » témoignent en effet du même mépris pour celui qui la poursuit de ses assiduités.



Caprichos, n° 27, « *Quien mas rendido ?* »
© Palais des Beaux-Arts de Lille – C. Hattori

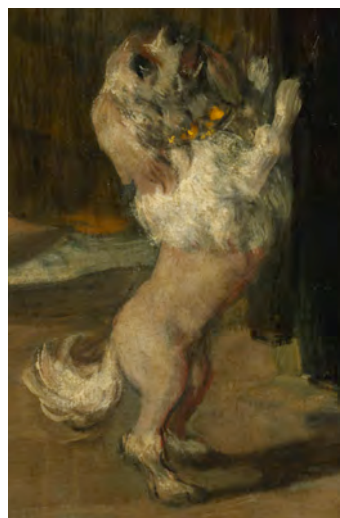
⁷ Janis TOMLINSON, « *The Young Women (The Letter)*, 1813-1820 », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya Images of Women*, Washington, National Gallery of Art, 2002, p. 246 : « Like so many of Goya's genre scenes, *The Young Women* invites multiple interpretations and may well suggest the artist's sympathy with his imagined subject ».

Toutes ces jeunes femmes sont donc à identifier comme des *majas* espagnoles non pas seulement en raison de leur habillement, emblématique, mais aussi en raison de leur attitude. L'aplomb et même la vantardise font en effet intégralement partie de cette pratique du XVIII^e siècle, tout à la fois mode vestimentaire et comportementale. Il est d'ailleurs significatif que Goya trace de semblables parallèles visuels entre les *majas* du peuple des *Caprichos* pour la plupart, des prostituées⁸ et la jeune élégante de *Las Jóvenes*. Les Madrilènes de bonne famille, en effet, se plaisaient à suivre cette mode du *majismo*, lancée par les classes populaires, et à l'« embourgeoiser », pourrait-on dire, tout en s'encanaillant⁹.

Le mépris étudié avec lequel ces *majas* semblent traiter leurs prétendants ou leurs clients est d'ailleurs souligné dans le *Capricho* n° 27 et dans *Las Jóvenes* à travers les chiens que représente Goya.



Caprichos, n° 27 (détail)



Las Jóvenes (détail)

⁸ L'identité de ces coquettes est ainsi à l'origine probable du sens du titre « *Ni así la distingue* », comme le suggère le manuscrit de la Bibliothèque nationale d'Espagne : « *Se ciegan tanto los hombres lujuriosos, que ni con lente distinguen que la Señora que obsequian, es una ramera* ». Notons que, parmi les manuscrits commentant la série des *Caprichos*, les trois principaux sont celui du Musée du Prado (provenant de la collection de Valentín Carderera), celui du dramaturge Adelardo López de Ayala et celui de la Bibliothèque nationale d'Espagne.

⁹ Parmi les études sur le phénomène du *majismo* et sa représentation dans les lettres et les arts, on pourra consulter les articles de Virginia TOVAR MARTÍN, « El majismo y las artes plásticas » et de Eduardo HUERTAS VÁZQUEZ, « Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular », publiés tous deux dans Javier HUERTA CALVO et Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ (coord.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 97-115 et p. 117-143.

Ici, un couple de chiens reproduit la tension entre séduction et dédain que l'on observe entre les protagonistes. Là, l'animal toiletté se dresse sur ses pattes arrière et pose ses pattes avant sur la robe de sa maîtresse. Il lève les yeux vers elle, aboie et fait tout pour attirer son attention : en vain.

Les vieilles coquettes

Dans *Las Viejas, o El Tiempo*, la plus grande coquetterie est également de mise. Les cheveux de la femme de droite sont teints, d'un blond-roux des plus vifs. Sa tenue tranche elle aussi, par sa blancheur, avec les tons sombres du tableau : des touches bleues et dorées lui donnent encore plus d'éclat, et des broderies et rubans de ces mêmes couleurs viennent habiller le décolleté, les bras, les épaules et le chignon. Cette longue robe en soie, recouverte d'un voile de mousseline, confère au personnage tout à la fois volume et légèreté, et l'on devine même les bras nus sous le tissu transparent. La robe noire de la femme de gauche, en comparaison, semble plus sobre, mais les points brillants de l'ourlet ressortent, dans la partie basse du tableau, et le haut de sa tenue, lui, est garni de dentelle noire et de rubans rouges en grand nombre.

À ces toilettes si soignées viennent s'ajouter nombre de bijoux. Si, à gauche, on ne relève qu'un bracelet composé de quatre rangées de perles, à droite la parure est des plus complètes : une flèche de diamants, deux lourdes boucles d'oreilles nacrées, quatre bagues dont Goya ne peint que les effets scintillants et deux bracelets ornés de perles, pour s'assurer que la mousseline suit bien les contours du bras. Seules les chaussures de la femme en blanc dénotent quelque peu : il faut dire qu'elles se situent dans une des parties du tableau rajoutées postérieurement, d'une facture plus grossière¹⁰.

¹⁰ Voir à nouveau, à ce sujet, l'article de Donatienne Dujardin publié dans ce numéro.



Las Viejas, o El Tiempo, c. 1810-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm
 © Palais des Beaux-Arts de Lille Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Mais cette coquetterie extrême entre en parfaite contradiction avec la décrépitude des deux personnages. Les corps sont décharnés, comme en témoignent notamment le visage anguleux et le buste plat du personnage de droite, ses bras d'une absolue maigreur et ses mains noueuses. Et s'il fallait la comparer à quelqu'un, ce ne serait nullement à une vieille femme mais à un squelette ou à une sorcière, comme celle que l'on voit au premier plan du *Capricho* n° 44.



Caprichos, n° 44, « Hilan delgado »
 © Palais des Beaux-Arts de Lille C. Hattori

Charles Baudelaire, d'ailleurs, dans son poème « Les phares », inclut le tableau de Goya dans l'univers des ténèbres et de la sorcellerie :

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
 De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
 De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
 Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas¹¹.

Ces vieilles, à force de maigreur, ne sont même plus des femmes.

À cette décrépitude correspond par ailleurs une absolue laideur. Le nez de la femme en blanc est crochu et semble dévorer le reste de ses traits, les lèvres existent à peine — signe probable d'une bouche édentée — et les paupières ressortent, gonflées, d'un rouge sang. La similitude de la position, du nez, de la bouche et des oreilles, entre le tableau des *Viejas* et l'estampe « *Hilan delgado* », n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard. Quant au visage de la femme en noir, il est peut-être plus terrible encore : les yeux ne sont que deux orbites d'un noir

¹¹ Charles BAUDELAIRE, « Les phares », *Les Fleurs du Mal* [1857], Paris, GF Flammarion, 2006, p. 65.

inquiétant, le nez se réduit pour ainsi dire à deux trous pour les narines et la bouche à une série de dents regroupées dans un rictus ; le menton semble disparaître et le teint en dehors des pommettes maquillées à outrance est grisâtre. Plus qu'un visage, ce que Goya nous donne à voir est un masque que l'on aurait posé sur une tête de mort : même les cheveux ne semblent pas raccord, comme s'il s'agissait d'une perruque.

Cette antithèse coquetterie / laideur, on la retrouve au numéro 55 des *Caprichos*, lorsqu'une vieille femme décharnée, aux joues creusées et aux yeux enfoncés, se pare de ses plus beaux atours : depuis les bottines jusqu'à la *caramba* qu'elle est en train d'essayer ce chapeau mis à la mode par l'actrice María Antonia Vallejo Fernández, connue sous le nom de « La Caramba »¹².



Caprichos, n° 55, « *Hasta la muerte* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille C. Hattori

La similitude entre les deux œuvres ne s'arrête d'ailleurs pas là. Dans les deux scènes, la vieille coquette se trouve face à un miroir. Et dans les deux scènes, l'image qui lui est ainsi renvoyée ne suffit pas à lui faire prendre conscience du ridicule de la situation. Dans la gravure, la protagoniste ne fait ainsi que se pavaner de plus belle, tout à sa tentative d'ajuster au mieux sa coiffure. C'est que, selon le

¹² Enrique LAFUENTE FERRARI, *Los Caprichos de Goya*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967, p. 144.

commentaire ironique du manuscrit du Prado, elle serait en train de se faire belle pour recevoir ses amies, à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire. Et l'attitude moqueuse des deux jeunes hommes au second plan – ses *cortejos*³, peut-être ? – ne la fait pas ciller.



Caprichos, n° 55 (détail)

Dans le tableau, l'attitude de la vieille femme est plus ambiguë : contemple-t-elle son reflet dans le miroir que lui tend sa servante, pour s'admirer à la manière de la femme de « *Hasta la muerte* » ? Se plonge-t-elle dans de tendres souvenirs grâce au médaillon qu'elle tient amoureusement entre ses mains – un portrait d'elle-même, probablement, lorsqu'elle était jeune et séduisante⁴ ? Mais quelle que soit la réponse, la clairvoyance ne semble pas de mise. L'interrogation écrite au dos du miroir est à ce titre significative. « *Que tal?* » : « Comment ça va ? », ou peut-être plutôt « Qu'en dis-tu ? », « Qu'en penses-tu ? », voire « Comment tu me trouves ? ». Si la question nous était posée, à nous spectateurs, notre réponse serait bien sévère. Mais notre « *vieja* », elle, ne semble pas horrifiée par ce qu'elle voit.

³ Les *cortejos* étaient des relations censément platoniques que les femmes mariées des classes aisées étaient autorisées à entretenir en public.

⁴ C'est l'hypothèse la plus souvent avancée : on la trouve par exemple formulée dès 1909, par François Benoit (*op. cit.*, p. 585), et jusqu'en 2008, par Alain Tapié (« Goya ou le triangle allégorique », *Goya. Les caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Paris / Lille, Somogy / Palais des Beaux-Arts, 2008, p. 22.

Les Lumières, la mode et la frivolité

Entre *Las Jóvenes* et *Las Viejas*, entre « *Tal para qual* » et « *Hasta la muerte* », le traitement iconographique change donc radicalement : l'arrogance des jeunes élégantes ne les empêche pas d'être belles ; les vieilles, au contraire, sont affreuses et tout le ridicule vient de ce qu'elles ne s'en rendent pas compte. Ici, Goya se contente de donner à voir une attitude, là il fait appel à la caricature : exagération des traits, déformation des visages et des corps¹⁵. Le propos, pour autant, est le même : l'ambition est de dénoncer la coquetterie et la superficialité.

En cela, l'artiste suit une longue tradition de critique morale, largement réactualisée par les *ilustrados*. Dans toute l'Europe, en effet, l'une des principales ambitions des hommes des Lumières est de lancer chaque pays sur la voie du progrès : rationalisation des structures, modernisation des techniques, amélioration du quotidien, dynamisme économique... À ce titre, la mode et ses extravagances, l'oisiveté des *petimetres* et de leurs conquêtes ne font pas seulement l'objet d'un rejet de principe : l'enjeu est également financier. Le débat sur le luxe est à l'image de ces deux priorités, parfois contradictoires : faut-il condamner le luxe, pour des raisons morales, ou l'encourager, pour les richesses qu'il engendre¹⁶ ? Les excès des modes féminines et des dépenses superflues qu'elles engendrent conduisent même Floridablanca à tenter en vain d'imposer en 1788 trois codes vestimentaires, selon le rang social et les circonstances¹⁷.

Dans ce contexte, Goya est loin d'être le seul à railler les coquettes : essayistes, dramaturges, journalistes, nouvellistes et poètes ne s'en privent pas. Ici, une série de petites annonces et faits divers parodiques évoque un cas extraordinaire : celui d'un homme qui a épousé une jeune femme ni jolie, ni riche, mais juste bien élevée et intelligente : « *Casos raros. Un hombre extravagante se ha casado con una señora*

¹⁵ La dégradation est ainsi l'un des ressorts essentiels de la satire, comme l'étudie Eva Sebbagh dans son article « La satire en peinture », publié dans ce numéro.

¹⁶ Des réflexions sur le luxe sont publiées fréquemment dans les différents périodiques espagnols de l'époque. À titre d'exemple, citons l'article publié en décembre 1787 par « *El Militar ingenuo* » Manuel Aguirre, auquel répondront jusqu'en décembre 1788 « Antonio Cacea » Padre Cayetano López Cano, « Lucas Alemán » Manuel Casal y Aguado ainsi qu'un contributeur anonyme.

¹⁷ Cité par Janis TOMLINSON, « Imágenes de mujeres en las estampas y dibujos de Goya », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya. La imagen de la mujer*, op. cit., p. 91-92.

nada linda, y sin más dote que juicio y buena crianza »¹⁸. Là, le récit d'un songe décrit la dissection d'un cœur de coquette et les découvertes qui sont faites grâce à une telle expérience : un liquide situé près du cœur chauffe ou refroidit selon que la personne qui entre dans la pièce est habillée à la dernière mode ou exhibe au contraire des vêtements dépassés ; le cœur lui-même est léger comme une plume, et résistant aux flammes ; enfin, aucun nerf ne le relie à la bouche – autrement dit rien de ce que disent les coquettes n'est vrai¹⁹.

Et les vieilles ridicules qui se croient toujours séduisantes ne sont pas en reste. Le *Diario de Madrid* publie un poème de D.J.D. intitulé « *Al erguimiento y vanidad ridícula de la vieja Elisa* », dans lequel le poète conseille à cette frivole de ranger les robes et les bijoux qui ne sont plus de son âge :

*Elisa va por la calle
Con cincuenta años al canto,
La cara de horror y espanto,
Y muy erguida de talle.
Cualquiera que así la halle
Tan vieja y tan relamida,
No dirá que es presumida ?
Pues desmintiendo los años,
Quiere hacer creer con engaños,
Que aún sirve para esta vida.*

*Recoge, pues, vieja Elisa,
Tus adornos juveniles,
Que en mujer de tus abriles
Ser modista causa risa,
La circunspección precisa
En tu edad, solo es tu gala,
Permaneciendo en la sala
Cosiendo, hilando, y así
Servirás de ejemplo aquí,*

¹⁸ *Semanario de Salamanca*, 14 février 1795, p. 100.

¹⁹ *Diario de Madrid*, 21 et 22 juin 1798. Ce songe est adapté de *The Spectator* d'Addison et Steele, n° 281. Notons cependant que l'adaptation n'est probablement pas directe, puisque le texte transite de l'anglais vers le français (*Le Spectateur ou le Socrate moderne*, t. 3, n° 42), l'italien (*Il filosofo alla moda*, n° 55) et enfin l'espagnol (*El filósofo a la moda*, n° 20, leçon 36). Voir à ce sujet Maud LE GUELLEC, *Presse et culture dans l'Espagne des Lumières*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016, p. 132.

*Y te harás buena de mala*²⁰.

Le *Correo de Madrid*, à son tour, propose des vers adressés « *A una vieja setentona, y además tuerta, que quería pasar por niña* », et qui décrivent sans pitié sa peau de parchemin brûlé, son crâne chauve recouvert d'une perruque et son maquillage outrancier²¹. D'autres poèmes, au contraire, laissent la parole à de vieilles femmes conscientes de n'être plus des jeunes premières : comme celle qui, dans le *Correo de Murcia*, s'adresse, nostalgique mais lucide, à son miroir :

*Pues que solo registran
Mis ojos tan cuitados
Confusión horrorosa,
Asombro, y desengaños,
Al ver que mi hermosura,
Que ha hecho tanto daño,
Y fue temible hechizo
De todo ciudadano,
Solo al presente ofrece
Angustia, horror, y pasmo,
Que el corazón me inundan
Del más funesto pasmo. [...]
Esta cara agraciada,
Cuyo color rosado
Del clavel era afrenta
Más lindo, y más lozano,
Hoy en cambio, pues, solo
Presenta mil estragos,
Cual el cárdeno lirio
Del cierzo destrozado,
Que en aridez convierte
Sus frescos verdes pámpanos*²².

Citons, pour finir, la description que fait Desiderio Cerdonio d'une comtesse de soixante-dix ans qui veut se faire passer pour une jeunette :

²⁰ *Diario de Madrid*, 31 août 1789, p. 970-971.

²¹ *Correo de Madrid*, 22 décembre 1790, p. 87-88.

²² *Correo literario de Murcia*, 5 décembre 1795, p. 218.

[...] *ha estado toda la mañana en su tocador mortificando y estrechando su cuerpo, lavando y pintando su negra y seca cara, acomodando sobre su limpia calva, semejante a un casco de calabaza, un magnífico peinado y un gracioso turbante. La rodea una tropa de jóvenes petimetres que continuamente la lisonjean con palabras tiernas y amorosas, y que la hacen creer que aún tiene mérito. Uno se pone a su lado y la adula abiertamente en tanto que los demás, que están un poco retirados, se ríen de ella, con el mayor descaro*²³.

On pourrait presque penser que le *Capricho* n° 55 a été conçu par Goya comme une illustration de ces quelques lignes.

La Carta : de la raillerie morale au discours social

Arguments moraux ou économiques, dénoncer la coquetterie féminine est ainsi monnaie courante à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, et Goya ne déroge pas à la règle. Mais si l'on considère à présent les autres personnages des œuvres ici analysées, on voit le propos s'enrichir et l'unité d'intention disparaître. Dans *Las Jóvenes, o La Carta*, c'est ainsi une composante fortement sociale qui ressort lorsque l'on observe les relations de la jeune *maja* avec celles qui l'entourent : son accompagnatrice et, surtout, le groupe de femmes du second plan.

On le disait au début de cet article, l'un des éléments de symétrie entre *Las Jóvenes* et *Las Viejas* est que les deux tableaux donnent à voir au premier plan un couple de femmes. La hiérarchie entre les deux personnages de chaque toile, d'ailleurs, est la même : à droite, la femme de haut rang, à gauche sa dame de compagnie. Pourtant, les relations qui existent entre elles sont diamétralement opposées.

²³ Desiderio CERDONIO, *El ropavejero literario, en las ferias de Madrid, 1796*. Cité par E. HELMAN, *op. cit.*, p. 63-64.



Las Viejas (détail)



Las Jóvenes (détail)

Dans *Las Viejas*, en effet, la différence de classe sociale est visible : la femme en noir est quelque peu en retrait, elle arbore une tenue plus sobre et, surtout, elle tient un miroir devant les yeux de sa maîtresse. Mais cette hiérarchie n'empêche en rien leur proximité, au sens propre comme au figuré : leurs têtes se touchent presque, signe évident de leur connivence. Le « *Que tal?* » pourrait ainsi être la question que la première murmure à l'oreille de la seconde. Dans *Las Jóvenes*, la différence de classe n'admet au contraire aucune complicité. Les traits de la jeune femme de gauche sont plus sommairement dessinés et la suivante est ici réduite à sa mission : celle de préserver le teint de porcelaine de sa maîtresse face au soleil. On la voit ainsi complètement dévouée à sa fonction d'assistante : son bras actionne l'ombrelle, tandis que son visage et ses yeux sont tournés vers celle-ci. La *maja*, elle, semble ne pas avoir plus de regards pour sa dame de compagnie que pour son chien, ni plus de considération pour elle que pour son prétendant.

Ce mépris des élites pour tout ce qui n'est pas leur propre bien-être transparaît *a fortiori* lorsque l'on examine les rapports entre la jeune coquette et le groupe de femmes auquel elle tourne le dos. Pendant qu'un petit nombre de privilégiés s'adonne à l'oisiveté, la grande majorité courbe l'échine : on n'est pas loin ici de l'exploitation du peuple dénoncé dans « *Tú que no puedes* » (*Caprichos*, n° 42)²⁴ ou

²⁴ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/tu-que-no-puedes-1/?tx_gbgonline_pi%5Bquery%5D=tu%2oque%2ono%2opuedes&tx_gbgonline_pi%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi%5Bgonavmode%5D=search

« *Miren que grabes !* » (*Caprichos*, n° 63)²⁵. En revanche, ce que la tonalité satirique des *Caprichos* ne permet pas et qui ressort largement dans *Las Jóvenes, o La Carta*, c'est le regard bienveillant que porte Goya sur les classes laborieuses. Les lavandières du second plan, ainsi, font l'objet d'un véritable éloge. La multitude des draps blancs qui sèchent au soleil et qui remplacent la ligne d'horizon sur toute la largeur du tableau, est là pour témoigner de l'ampleur de leur tâche. Les corps agenouillés, courbés et exposés au soleil mettent en avant les conditions physiques difficiles dans lesquelles ces femmes exercent leur métier. Quant aux manches relevées et aux mains qui disparaissent dans l'eau de la rivière, elles permettent de saisir ces lavandières au beau milieu de leur travail acharné. La difficulté de celui-ci, cependant, se fait dans la collectivité : jeunes ou vieilles, elles frottent le linge coude à coude et en discutant, comme le montrent les visages des unes tournés vers ceux des autres.



Las Jóvenes (détails)

²⁵ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/miren-que-grabes/?tx_gbgonline_pii%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pii%5Bgosort%5D=d

Cet éloge du travail et en particulier du travail physique s'intègre parfaitement à la perspective utilitariste qui est celle des Lumières : garantir la productivité en combattant l'oisiveté et en récompensant le mérite. Dans ce contexte, la question du bien-fondé du travail féminin ne manque pas d'attirer l'attention dans les débats sur la femme lancés par Feijoo, Campomanes ou Josefa Amar de Borbón. Goya, lui-même, l'aborde non seulement dans *Las Jóvenes* mais aussi dans ses dessins « *La huebera* » de l'*Álbum C*²⁶, « *El trabajo siempre premia* » et « *Trabajos útiles* » de l'*Álbum E* ou dans ses cartons pour tapisserie *La acerolera* (1779)²⁷, *Las lavanderas* (1780)²⁸. Et lorsqu'au début des années 1800, il réalise quatre allégories circulaires pour le palais Grimaldi, à l'intention du tout-puissant Manuel Godoy, ce sont deux femmes du peuple en train de filer de la laine qui sont choisies pour symboliser *La industria*²⁹.

Marchandes, fileuses et lavandières sont ainsi quelques-unes des figures emblématiques de la modernisation du pays. Autant d'éloges à la force de travail et à la solidarité des femmes du peuple qui, dans *Las Jóvenes*, ou *La Carta*, ne peuvent que souligner, *a contrario*, le désœuvrement et l'égoïsme de la protagoniste.

***El Tiempo* : de la raillerie morale à la réflexion existentielle**

Dans *Las Viejas*, ou *El Tiempo*, c'est une dimension allégorique, et non sociale, qui se dégage du personnage au deuxième plan. En effet, ce vieil homme barbu aux cheveux gris n'est autre que Chronos.

²⁶ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-huebera/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=huebera&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁷ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-acerolera/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=acerolera&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁸ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/las-lavanderas/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=lavanderas&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁹ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-industria/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=industria&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search



Las Viejas, o El Tiempo (détail)

Le dieu du Temps est ainsi une menace qui rôde, implacable, et Goya rend de manière saisissante l'imminence de ce couperet : l'homme domine la scène grâce à l'envergure de ses ailes ; son regard, noir et sévère, et ses sourcils, froncés, trahissent le jugement moral qu'il pose sur les deux vieilles ; et c'est avec force qu'il empoigne son « arme » — on y reviendra — quelques instants à peine, semble-t-il, avant de l'abattre sur les deux femmes.

À travers cette figure, le tableau accède donc au rang de vanité, ce genre pictural qui représente de manière symbolique la superficialité des choses matérielles et des activités humaines face à la certitude de la mort, la supériorité du monde céleste sur le monde terrestre. Dans cette perspective nouvelle, les chaises si modestes, sur lesquelles sont assises l'aristocrate et sa dame de compagnie et qui jurent avec la richesse de leurs tenues, peuvent signifier à leur tour que l'argent et le luxe ne sont que passagers. À ce niveau, la parenté évidente qui existe entre *Las Viejas, o El Tiempo* et le *Capricho* n° 55 ne peut que se renforcer puisque le titre, « *Hasta la muerte* », confère à la gravure la même dimension existentielle. On peut alors se demander à nouveau qui répond à la fameuse question « *Que tal?* ». Les deux femmes, satisfaites ? Nous, horrifiés ou moqueurs ? Ou bien, peut-être, Chronos,

qui s'apprête à les rappeler à la réalité de leur vieillesse, et à leur mort ? Selon Henri Cartier-Bresson, il n'y a en fait aucune réponse à attendre si ce n'est celle d'un « silence éternel »³⁰.

La figure de Chronos, pourtant, ne fait pas qu'apporter au tableau une dimension existentielle. Elle contribue, également, à renforcer sa charge satirique. D'abord parce que, contrairement à la tradition, Chronos n'est pas muni d'une faux ni d'un sablier : il est muni d'un simple balai. Une façon de rendre les deux femmes plus insignifiantes et ridicules encore : elles ne seront pas fauchées, mais balayées. Ensuite parce que la femme en blanc — principale cible de la critique — semble ne pas avoir conscience de la présence du dieu. Non pas tant en raison d'une immatérialité de l'allégorie — si Chronos sort de l'ombre, et que ses jambes n'existent pas, son visage et le haut de son corps sont des plus tangibles — mais parce qu'elle est trop absorbée par ce qu'elle fait. Le Temps est là, à quelques centimètres des deux femmes : il les touche presque, il voit ce qu'elles regardent, il entend leurs chuchotements mais elles continuent, impassibles, à s'adonner à leur narcissisme.

Toiles et gravures : une place pour la caricature politique ?

Dans *Las Jóvenes, o La Carta*, la présence du chien peut, conformément à la tradition iconographique, renvoyer à un symbole de fidélité³¹ : le fait que la *maja* ignore superbement les efforts de l'animal pour attirer son attention pourrait être, alors, la marque de son infidélité. Mais en dehors de ce détail, le tableau semble, lui, étranger à toute connotation allégorique : son discours est définitivement ancré dans le réel. Une réflexion existentielle face à une critique sociale, donc, une vanité face à une scène de vie : l'idée d'un éventuel diptyque s'éloigne définitivement, *Las Viejas* et *Las Jóvenes* laissent place à *El Tiempo* et à *La Carta*. On pourrait être tenté,

³⁰ Propos tenus par Henri Cartier-Bresson en 1995, dans une lettre à Arnauld Brejon de Lavergnée, suite à l'exposition de *Las Viejas, o El Tiempo* à Paris (A. BREJON DE LAVERGNÉE, « Fortune critique des *Jeunes* et des *Vieilles* du musée de Lille », *Goya, un regard libre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998 / Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, 1999, p. 101).

³¹ On retrouvera une étude des animaux et de leur symbolique dans l'article de Juan Manuel Ibeas et Lydia Vázquez, publié dans ce numéro.

pourtant, de faire dialoguer les deux tableaux sur un autre plan encore : celui de la caricature politique. Qui se cache derrière les traits de la vieille femme en blanc ou ceux de la jeune *maja* à la lettre ? Telle est la question à laquelle la critique a souvent tenté de répondre. Une question qui se pose alors, également, pour les *Caprichos*, leur aristocrate à la *caramba* et leurs coquettes à l'éventail.

Si les tentatives d'identification, parfois, laissent circonspect, nous allons cependant les passer en revue afin de démontrer à quel point les amateurs de l'œuvre de Goya ont été friands d'un tel exercice et afin, surtout, de dégager les interprétations les plus porteuses de sens, parmi les nombreuses qui ont été avancées.

Pierre Gassier a voulu voir dans *Las Jóvenes, o La Carta* un portrait de Leocadia Zorrilla, cette jeune femme avec laquelle le peintre aurait entretenu une liaison et même eu une enfant, Rosario³². Le billet qu'elle tient entre les mains, en ce cas, serait de Goya lui-même. Mais, outre le fait qu'une telle liaison est loin d'être avérée, et que la ressemblance physique qui existerait entre la *maja* du tableau et la *manola* des *Pinturas negras*³³ n'est pas des plus convaincantes, comment Goya pourrait-il rendre hommage à Leocadia sous les traits d'une arrogante narcissique ou, tout du moins, d'une jeune femme jeune et jolie, certes, mais définitivement ignorante des difficultés qui l'entourent ? Cela serait un bien piètre témoignage de ses sentiments. La nature autobiographique est également avancée pour certains *Caprichos* : Francisco Javier Sánchez Cantón propose de voir Goya en la personne du *petimetre* de « *Ni así la distingue* »³⁴ tandis que les commentaires manuscrits de l'époque – celui de la Bibliothèque Nationale comme celui d'Ayala – l'identifient, aux côtés de la duchesse d'Albe, dans « *Quien mas rendido ?* ».

³² Pierre GASSIER et Juliet WILSON-BAREAU, *Vie et œuvre de Francisco Goya: l'œuvre complet illustré, peinture, dessins, gravures*, Paris, Office du Livre, Éditions Vilo, 1970, p. 243.

³³ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 : https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/una-manola-leocadia-zorrilla/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=leocadia&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

³⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949, p. 71-72. Cité par Javier BLAS BENITO, José Manuel MATILLA et José Miguel MEDRANO, *El libro de los Caprichos, Francisco de Goya : dos siglos de interpretación*, Madrid, Museo del Prado, 1999, p. 84.

Au-delà de ces hypothétiques allusions à Goya lui-même, ce sont toujours les mêmes personnalités historiques qui reviennent. On avance, parfois, que le *Capricho* n° 5 et *Las Jóvenes, o La Carta* narre les amours de María Luisa avec Manuel Godoy et fait référence à un scandale de 1795 : en promenade avec son amant dans les rues de Madrid, la reine est interpellée par des lavandières qui lui réclament moins de coquetterie et plus de pain — un affront que les meneuses paieront en étant emprisonnées à vie³⁵. Mais en dehors de la présence des lavandières, sur quoi repose une telle hypothèse ? Dans le *Capricho*, aucune trace de lavandière. Et dans le tableau, le prétendant est absent, les personnages du premier et du second plan ne se regardent pas. Qui plus est, au moment de la réalisation de la toile, l'anecdote est vieille de plus de vingt ans. La même difficulté chronologique se pose si l'on prétend identifier les personnages de « *Tal para qual* » avec María Luisa et Godoy : la reine, au moment de la réalisation des *Caprichos*, a presque 48 ans et est loin d'avoir la fraîcheur de la *maja* de l'estampe, comme en témoigne le portrait équestre réalisé par Goya en 1799³⁶. Continuons l'examen de ces vieilles coquettes et de leurs supposés équivalents historiques : l'idée que la femme pomponnée et squelettique du *Capricho* n° 55 soit la duchesse d'Osuna — la mère, et non l'épouse, du duc d'Osuna — a été avancée par Paul Lefort, Charles Yriarte ou encore Jean Adhémar, mais remise en cause par Ceferino Araujo Sánchez, Francisco Javier Sánchez Cantón et Edith Helman³⁷. D'ailleurs, la

³⁵ Cette anecdote est racontée par le poète Robert Southey dans ses *Letters written during a Short Residence in Spain and Portugal* (Bristol, 1797) et par Jean-Nicolas Barba dans *Vie politique de Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne* (Paris, 1973, p. 115-116) — précédemment attribué à Pierre-Nicolas Chantreau. L'idée que l'anecdote est retranscrite dans la gravure apparaît dès le manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Quant à la possibilité que le tableau fasse référence à cette anecdote, elle est défendue par Irving HECKES, « Goya's *Les Jeunes* and *Les Vieilles* », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXVII, 1991, p. 98.

³⁶ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 : https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-reina-maria-luisa-a-caballo/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

³⁷ Parmi les arguments pour rejeter une telle identification, on retrouve des considérations de vraisemblance chronologique, de nécessaire gratitude de l'artiste vis-à-vis de cette famille de mécènes et, parfois, l'idée que la ressemblance physique avec la reine María Luisa est plus probante. La réponse de Ceferino Araujo Sánchez est à ce sujet éloquent : « *¿Qué datos hay para suponer que la estampa núm. 55, que representa a una vieja sentada delante del tocador, y una doncella que la está acicalando, mientras dos cortesanos la celebran, sea la caricatura de la condesa de Benavente? Ninguno.* »

comparaison que propose de faire Élie Lambert³⁸ entre la gravure de 1799 de Goya et celle de 1745 de Louis Suruge, *La folie pare la décrépitude des ajustements de la jeunesse*³⁹ conçue à partir d'un tableau de Charles Coypel inciterait également à mettre en avant le propos symbolique et universel, plutôt qu'une éventuelle satire personnelle.



La familia de Carlos IV (détail)
© Museo Nacional del Prado



Las Viejas, o El Tiempo (détails)

La possible identification de la protagoniste de *Las Viejas, o El Tiempo* avec María Luisa, en revanche, est plus intéressante, car elle repose sur différents éléments

(Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, *Goya*, Madrid, La España Moderna, [1895], p. 37).

³⁸ Élie LAMBERT, « Una fuente inédita de un capricho de Goya », *Archivo español de arte*, XXIII, n° 86, 1949, p. 105-110. La comparaison a été par la suite reprise par de nombreux critiques.

³⁹ Bibliothèque nationale de France, consulté le 10 mai 2017 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409087s>

visuels. Le point de départ d'une telle supposition est la flèche de diamants qu'elle porte dans ses cheveux et qui ressemble étrangement à celle que la reine arbore dans *La familia de Carlos IV*, de 1800-1801⁴⁰. Une flèche de diamants, rappelons-le, qu'on disait avoir été offerte par Manuel Godoy à la reine, sa maîtresse, et dont la réplique, en or, dans les cheveux de l'infante María Isabel, pourrait laisser penser que le père de la jeune fille n'est pas celui qu'il devrait être.

À partir de ce détail, d'autres semblent confirmer le parallèle : les lourdes boucles d'oreilles sont semblables et si les traits des *Viejas* sont caricaturaux, on peut avoir l'impression de retrouver, toutes proportions gardées, la forme des yeux, l'écart réduit entre la pointe du nez et la bouche, très fine, ou encore l'oreille imposante. D'ailleurs, en suivant cette hypothèse, on pourrait dire que certains traits du portrait de María Luisa sont bel et bien présents dans notre tableau, mais qu'ils ont été transférés à la dame de compagnie : les cheveux noirs ; les lèvres quasiment inexistantes, derrière lesquelles on découvre une rangée de dents ; ou encore les bras nus de la dame de compagnie, qui rappellent à quel point la reine était fière de ce détail de son anatomie et se plaisait à porter des robes à manches courtes afin de les mettre en valeur. Quant à l'habit noir de *maja* de la suivante, peut-être pourrait-on le rapprocher de celui dans lequel María Luisa⁴¹ demande à Goya de la représenter, en 1799-1800. La caricature *ad nominem*, dans ce dernier cas, est donc plus convaincante. Il n'empêche que María Luisa, ici s'il s'agit d'elle, est ridiculisée avant tout comme l'exemple paradigmatique des coquettes qui n'ont plus l'âge de l'être. L'identification, possible, ne réduit en rien le propos, généralisant.

⁴⁰ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :
https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-familia-de-carlos-iv/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

⁴¹ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :
https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/maria-luisa-de-borbon-parma-reina-de-espana-con-mantilla/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

Parcourir ces quelques œuvres de Goya présentes au Palais des Beaux-Arts de Lille nous a ainsi permis de connaître un peu mieux ces coquettes de tous âges et d'interroger les considérations morales, sociales, allégoriques ou politiques qui ont pu inciter l'artiste à les mettre en lumière – à défaut de les mettre en valeur. À travers *Las Viejas, o El Tiempo* comme *Las Jóvenes, o La Carta*, à travers « *Hasta la muerte* » comme « *Tal para qual* », Goya raille la frivolité et la naïveté des plus favorisés, s'indigne des injustices sociales, loue la force de travail du peuple. Et il le fait en totale résonance avec l'esprit du temps : celui des Lumières et de Godoy, des poèmes et des périodiques.

Évoquons, pour conclure, une autre gravure de 1799 au statut un peu à part : « *La vieja y el galán* ». On y retrouve la vieillesse et la coquetterie des protagonistes de *Las Viejas, o El Tiempo* et de « *Hasta la muerte* », la jeunesse et l'obséquiosité des prétendants de « *Ni así la distingue* » et « *Quien mas rendido* ». Le contraste entre la vieillesse de l'une et la jeunesse de l'autre, cependant, associé à la présence au second plan du mari cocufié – vieux, laid et dont les gestes trahissent l'énervement – et au prognathisme marqué de la femme au centre de toutes les attentions permettent d'ancrer le propos dans une réalité référentielle évidente : celle de la reine María Luisa, courtisée par Manuel Godoy, sous les yeux de Charles IV. C'est là une hypothèse défendue, entre autres, par Francisco Javier Sánchez Cantón et Nigel Glendinning⁴².

Que l'intention première de Goya ait été ou non de représenter cet « étrange ménage à trois »⁴³, le fait que la gravure ait été retirée de la collection au moment de la parution prouve que la réception, elle, aurait été sans équivoque. Et cela prouve aussi, *a contrario*, que l'objectif premier des autres *Caprichos* – publiés, eux – n'était pas de caricaturer des personnes en particulier, mais de s'inventer portraitiste d'une société et d'une époque.

⁴² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios, op. cit.*, p. 39 et p. 105 ; Nigel GLENDINNING, « Imaginación de Goya: nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas », *Archivo español de arte*, n° 195, 1976, p. 282 et p. 284. Cités par J. BLAS BENITO, J. M. MATILLA et J. M. MEDRANO, *El libro de los Caprichos, op. cit.*, p. 402. L'argumentaire de N. Glendinning est également développé dans *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 57-58.

⁴³ Joseph PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 485.



« *La vieja y el galán* », *Caprichos*, gravure non incluse dans la collection,
eau-forte, aquarelle brunie, 21, 5 x 15 cm (élt d'impr.)
© Bibliothèque nationale de France