

Гоуа



Goya

CLASICII
PICTURII
UNIVERSALE



G o y a

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

VASILE FLOREA

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI
1975

G o y a

REDACTOR:
GHEORGHE SZÉKELY
SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU
PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR
MACHETATOR:
KLÁRA TAMÁS

Martor al unor mari izbinzi pe care rațiunea le-a reputat asupra obscurantismului, secolul al XVIII-lea a intrat în istoria lumii europene ca «secol al luminilor». Dar nu în toate țările de pe continent lumina rațiunii și progresului a răzbit la fel de ușor. Dealtminteri, nicăieri beznele Evului mediu n-au fost lesne spulberate și în nici o țară triumful rațiunii n-a fost deplin în acea epocă. Uneori, însă, procesul ineluctabil al trecerii omenirii spre civilizația timpurilor moderne a căpătat o notă mai acută, s-a desfășurat pe un fundal mai dramatic, așa cum s-au petrecut de pildă lucrurile în Spania.

Pentru lumea iberică, închistată în credința fanatică a măreției de odinioară când «soarele nu apunea niciodată» pe întinsele posesiuni ale lui Carol Quintul și ale fiului său Filip al II-lea, procesul de desprindere din feudalismul agonie a fost deosebit de anevoios. Orice renunțare la vechile instituții și moravuri, orice schimbare, orice nouă reformă au fost însoțite în Spania secolului al XVIII-lea de dureroase convulsii.

Cauzele acestei particularități trebuie căutate în primul rând în slaba dezvoltare a forțelor de producție și în caracterul îndeobște parazitărilor societății spaniole din acel timp. Așa cum rezultă dintr-o statistică din 1787, aceea a contelui de Floridablanca (unul dintre primii oameni de stat portretizați de Goya), nobilimea spaniolă constituia o clasă extrem de numeroasă, ea întrecând cu mult numărul negustorilor, meseriașilor și lucrătorilor din manufacturi luați împreună. Cândva bogată și în plină strălucire, dar sărăcită în urma opririi fluxului de aur din colonii, clasa marilor feudali, a așa-zisilor *grandes de España*, cunoștea un ireversibil proces de decădere. Dar ea «decădea — după expresia lui Marx — fără a-și pierde privilegiile cele mai dăunătoare, în timp ce orașele își pierdeau puterea lor din evul mediu fără a dobîndi importanța proprie orașelor moderne». Ruina se întindea și acapara astfel totul. «Pe măsură ce viața comercială și industrială a orașelor decădea, schimburile interne — constată Marx — deveneau mai rare, legăturile dintre locuitorii diferitelor provincii slăbeau, mijloacele de comunicație erau neglijate și marile drumuri deveneau pustii.»

Monarhia «universală și autocratică» pierduse la rîndu-i orice urmă de autoritate, Bourbonii — succesori ai regilor din Casa de Habsburg —

nefiind nici ei în stare să rezolve criza economică și social-politică prin care trecea regatul. La incapacitatea monarhului de a governa se adăugau apoi, afectînd întregul aparat al statului, incuria administrativă, corupția, fraudă, impostura, libertinajul.

Cît privește masele populare, acestea poate nicăieri în Europa timpului n-au cunoscut gradul de pauperizare atins aici. Lumea aceea pestriță de *hidalgos* scăpătați, de hoți, cerșetori, *licenciados*, *farsantes*, *alcahuetas**, șarlatani, fanfaroni și aventurieri de tot felul, de care abundă romanele picarești (gen atît de specific spaniol) se perpetuează pînă tîrziu, cu întregul ei cortegiu de practici și moravuri. Un intelectual luminat ca Jovellanos, economist și om politic progresist, într-un timp ministru și protector al lui Goya, a dat în lucrarea sa *Ley agraria* un tablou dezolant al mizeriei economice în care se zbăteau masele populare din Castilia și din alte regiuni ale Peninsulei.

Dar tabloul n-ar fi nici pe departe complet dacă la cele arătate nu s-ar adăuga rolul special și nefast jucat în viața poporului spaniol de biserica catolică. Condițiile istorice în care a fost purtată lupta contra maurilor, caracterul acuzat religios al acestei lupte au făcut ca *reconquista* să meargă mînă în mînă cu instaurarea unei teribile intoleranțe religioase ce-și va pune adînc amprenta pe cultura spirituală hispanică. Într-un pamflet anonim intitulat *Pan y tores* (Piine și tauri), atribuit aceluiași Jovellanos, se arată de pildă că «Metropola are mai multe biserici decît case, mai mult cler decît orașeni; că nu poți face un pas fără să întilnești procesiunea unei frății; că nu-i nici un colț de stradă unde să nu fie afișate chemări bisericești».

Sprrijinită de monarhia absolută, biserica catolică, atît de serios zdruncinată în restul Europei în urma reformelor religioase (luterană, calvinistă etc.), și-a consolidat în Peninsula iberică o putere cu adevărat discreționară. Cu porțile zăvoirite protestantismului și oricărei alte forme de relativă libertate spirituală, Spania a devenit astfel pentru multă vreme citadela celui mai feroce iezuitism; un regat al intoleranței, al silniciei, al obscurantismului și superstițiilor, în care, sub spectrul, mai sinistru aici ca oriunde,

* În spaniolă: licențiați, pehlivani, proxenete (N.A.).

al Inchiziției, avea să se consume una dintre cele mai întunecate și mai sîngeroase drame ale unui popor pe care dragostea de viață și pornirile generoase nu l-au părăsit niciodată. Ce-i drept, în secolul al XVIII-lea nu mai puteau fi văzute teribilele autodafeuri, dar în fața Tribunalului Inchiziției mai apăreau, acoperiți cu *sanbonito* (scufia celor destinați în trecut rugului), cu lumînările verzi în mâini — simbol al speranței — mulți intelectuali de vază, fie și numai pentru «vina» de a fi citit cărțile enciclopediștilor. Se mai putea, de asemenea, concepe ca în plin centru universitar, la Salamanca (și cînd? — în 1773!) să se discute foarte aprins pe tema: «în ce limbă vorbesc îngerii?»

Multă vreme, Pirineii nu mai puteau stăvili însă valul ideilor noi apărute în țările dezvoltate ale Europei. O efervescentă spirituală în sens liberal a început să se facă simțită și în Spania, sub influența ideilor iluministe ale enciclopediștilor. Printre intelectualii progresiști apar acei prozeiști ai ideilor de libertate și dreptate socială, pe care istoria i-a consemnat sub denumirea de *afrancesados*.

Desigur, în situația sa social-politică, bîntuită încă de spaimile medievale, Spania simțea acum nevoia unui Dante, ca odinioară Italia, a unui Erasmus de Rotterdam, ca odinioară Țările de Jos; ar fi avut nevoie de un Voltaire, de un Jean-Jacques Rousseau, prin care să se purifice, să se emancipeze de Sabatul vrăjitoarelor care o trăgeau spre evul mediu frînîndu-i eforturile către timpurile moderne. Dar neavîndu-i pe aceștia, și pentru că pana lui Cervantes de Saavedra, a acelui «Ciung de la Lepanto» care imaginase trista poveste a «Cavalerului Tristei Figuri» venise prea devreme, ea l-a iscat pe Francisco Goya.

Este greu, desigur, de precizat în ce măsură Goya a fost un Dante iberic, sau în ce măsură spiritul său profund iconoclast s-a apropiat de spiritul iluminismului francez. Se poate afirma cu certitudine însă că el a fost oglinda vie a Spaniei timpului său pe care, supunînd-o unei severe cenzuri, a immortalizat-o în dramatica ei zbatere spre lumină și libertate.

Goya și-a făcut intrarea în scenă într-o perioadă cînd pictura spaniolă trecea printr-o acută criză, cînd ea nu mai cunoscuse de la Velázquez nici un artist în stare s-o reprezinte cu demni-

tate. Afirmîndu-se, el avea de restabilit, prin urmare, prestigiul uneia dintre cele mai strălucite școli artistice, școală ce dăduse omenirii pe El Greco, pe Ribalta, Ribera, Zurbarán, Murillo, în sfîrșit pe acel cavaler al picturii care a fost Velázquez. La nivelul unor asemenea creatori, dar în alte condiții și cu alte mijloace, trebuia să se înalțe Goya, pentru a-și înscrie cu cinste numele în primele rînduri ale slujitorilor paletii.

Dar Francisco José de Goya y Lucientes nu este numai un mare pictor spaniol. Locul său, nediscutat astăzi, printre personalitățile de geniu ale artei universale, a fost de multă vreme stabilit. Ce ne apare cu mult mai dificil și mai riscant totodată, este de a da o caracterizare succintă și cuprinzătoare operei sale. Pe cît de vastă, pe atît de complexă și contradictorie, iar adesea ezoterică și plină de mister, această operă refuză formulele prestabilite. S-a spus despre el, ca o parafrază la caracterizarea făcută de Engels lui Dante, că este ultimul dintre pictorii vechi și primul pictor modern (Gallego) sau că în el sălășluiește un artist de secolul al XVIII-lea și unul de secolul al XIX-lea (Beruete). Alții au vorbit, cu temei de asemenea, despre caracterul dublu, despre capacitatea de a se dedubla a pictorului, ca și a omului de altfel (Eugenio d'Ors). Dar toate aceste încercări de a i se desena un profil dintr-o singură linie nu fac decît să pună o dată mai mult în evidență caracterul variat și complex al operei sale, fixarea unei pietre de hotar între diverse ipostaze, disocierea între o manieră și alta fiind o întreprindere cît se poate de anevoioasă.

Inegal cu el însuși din punct de vedere calitativ și deconcertant prin mobilitatea cu care și-a schimbat neconținut maniera, stilul, viziunea, tematica, trecînd ușor de la întuneric la lumină, de la tristețe la bucurie, de la cruzime la tandrețe, de la demonic la angelic, Goya rămîne totuși, în trăsăturile definitorii ale operei sale, același pasionat cercetător al omului — cîntărețul marilor bucurii și dureri ale lumii.

Nu-i mai ușor de caracterizat nici omul care a fost Goya. Dacă ar fi să se dea crezare legendelor create cu o impresionantă fantezie pe seama sa, poate principala trăsătură ce s-ar desprinde ar fi aceea a unui personaj foarte pitoresc și aventuros, ceea ce nu este cu totul inexact. Săracă imagine însă, căci așa cum se va vedea, departe de a nu fi cunoscut căderile, compromi-

surile, slăbiciunile, nimic din ce este omenesc nu i-a fost străin. Dacă a urît cu ardoare ipocrizia, silnicia, tirania și tot ce înjosește omul știrbindu-i demnitatea, cu aceeași patimă a iubit el natura, obiceiurile poporului, viața cu plăcerile ei mari și mărunte. I s-a putut reproșa infidelitatea în căsnicie, cinismul în unele împrejurări, lipsa de scrupule arătată în trădarea stăpînitorilor, accesele de mizantropie, caracterul capricios și gilcevitor în general. Dar toate acestea nu fac decît să-l apropie mai mult de oameni pe acest mare artist, care s-a înălțat atît de sus deasupra tuturor contemporanilor, în căutarea adevărului, a justiției, a frumosului. De fapt, Goya a avut structura fizică și sufletească a omului din popor. A fost un adevărat țăran aragonez, un *baturro*, « aspru, energetic, încăpăținat », cu « un caracter de diavol și cu o inimă de înger » — cum l-a definit lapidar și plin de admirație servitorul său, un bătrîn grădinar care l-a însoțit pînă la moarte.

Dar multe lucruri despre acest admirabil om și artist se vor lămuri pe cît va fi cu putință din analiza operei îmbinată cu evocarea principalelor monumente ale agitatei sale biografii.

Francisco José de Goya y Lucientes era originar, spre deosebire de ceilalți mari pictori spanioli, din nordul Peninsulei. S-a născut la Fuendetodos — un cătun neînsemnat aflat aproape de Saragossa, în provincia Aragon — la 30 martie 1746. Tatăl său, José Goya, a fost un sārāntoc, de meserie poleitor de rame, despre care se spune că n-a lăsat nici un testament după moarte « neavînd ce să lase drept moștenire ». Cît despre mamă, Doña Gracia Lucientes, ea ar fi descins dintr-o veche familie de mici nobili aragonezi. Dar faptul nu schimbă cu nimic modesta condiție în care crește viitorul artist.

Înainte încă de a fi sosit timpul școlii, Francisco se strămutase împreună cu familia la Saragossa. Făcu aici primele clase primare, frecventînd cîțiva ani o așa-zisă Escuela pia — școală religioasă pe lîngă o mînăstire, cum erau multe pe vremea aceea —, și cunoscî viața liberă, plină de zburdălnicii a copiilor din popor, legînd încă de pe atunci o durabilă prietenie cu Martin Zapater, viitorul său confident, căruia îi va adresa multe scrisori — mărturii prețioase pentru reconstituirea biografiei și a stărilor de spirit din anii maturității.

Veni apoi și vremea cînd părinții trebură să se gîndească la cariera fiului. Ceilalți doi frați aveau să îmbrățișeze, unul meseria tatălui, iar celălalt tagma preoțească. Cît despre Francisco, ca și despre Giotto, legenda ne-a transmis că, vîzîndu-l odată desenînd pe pereții mînăstirii, starețul i-a îndemnat pe părinți să dea curs unor înclinații naturale. Așa sau altfel stînd lucrurile, fapt este că pentru o perioadă de 4—5 ani Goya avea să fie ucenic în atelierul lui José Luzán y Martínez (1710—1785), pictor mediocru, format în Italia, la Neapole, în spiritul barocului tîrziu.

Cu mari hiatusuri în informație și cu știri adesea controversate, îl urmărim apoi pe tînărul artist într-o perioadă cînd peregrinează dintr-un loc în altul, trecînd, asemenea lui Caravaggio, prin încăierări nocturne și familiarizîndu-se cu acea societate de *majos*, *manolas*, *toreros*, *mozos de cuerda*, pe care o va fixa cu atîta simț pentru pitoresc în compozițiile de mai tîrziu.

În această perioadă călătorește la Madrid, apare pentru un timp la Roma, revine la Saragossa, pentru a se stabili în cele din urmă la Madrid.

Călătoria în Italia avea să-i prilejuiască contactul cu opera unor maeștri de care creația lui se va resimți în mod cert. Nu este desigur vorba de Tiepolo, a cărui operă o cunoaște în parte la Madrid, sau de francezul David — cum s-a crezut —, ajuns aici mai tîrziu. Dar majoritatea biografilor este de acord în a pune pe seama acestei călătorii contactul atît de bogat în consecințe cu pictura lui Magnasco. Oricum, după întoarcerea din Italia, prin 1770—1771, calea spre atingerea țelurilor ce-și propusese se mai netezește. Începe să capete comenzi, se însoară, își face relații, obține primele succese. Se înțelege că aceste succese sînt relative; nimic, nici un semn nu-l prevestește pe Goya de mai tîrziu în primele lucrări, iar cei mai exigenți dintre cercetători (Robert Th. Stoll, de pildă) pretind că dacă n-ar fi trăit decît 45 de ani, n-ar fi îmbogățit cu prea mult pictura spaniolă.

Dar să vedem care era nivelul acestei picturi în momentul cînd Goya începe s-o îmbogățească. Știm că la modul figurat la care expresia a devenit clasică, nimeni n-a ridicat penelul căzut din mîinile lui Velázquez (1599—1660). Urmașii acestuia, fie că au pastîșat epigonic, fie că au adoptat rețete de import, cu prioritate din arsenalul barocului

italian, au fost de importanță cu totul minoră. La curtea Spaniei au fost angajați și mulți străini, doi dintre cei veniți având într-un fel sau altul un rol și în activitatea lui Goya și anume venețianul Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) și pictorul evreu de formație neoclasică germană Anton Raphael Mengs (1728—1776).

Primului, o să vedem, Goya îi va datora mult, atît ca pictor decorator cît și ca viitor gravor. Celui de-al doilea însă nu-i va fi propriu-zis rededabil decît într-o slabă măsură: ca portretist poate. Cît privește restul, ne referim la opera de monumentalist a neoclasicului Mengs, ea îi va fi străină lui Goya. Contactul cu acesta s-a stabilit însă pe linie administrativă și împrejurările favorabile ce l-au făcut posibil au avut urmări dintre cele mai fecunde pentru o parte însemnată din activitatea lui Goya.

Însărcinat de Carol al III-lea cu reorganizarea manufacturii regale de tapiserii Santa Barbara, Mengs inițiază un program de mare anvergură, pentru a cărui punere în aplicare trebui să antreneze o seamă de artiști cu mare experiență. Este folosit acest prilej și Goya fu recomandat și el lui Mengs pentru a i se încredința comenzi. Îl recomandă cumnatul său Francisco Bayeu, discipol și favorit al lui Mengs.

Pînă a începe seria de cartoane destinate tapiseriilor, Goya se manifestase cu totul sporadic, mai ales în pictura religioasă. La întoarcerea din Italia primise cîteva comenzi importante: una pentru catedrala Nuestra Señora del Pilar din orașul copilăriei, unde pictase, în boltă, *Alegoria Divinității*; alta tot la Saragossa, pentru capela mînăstirii Aula Dei, precum și cîteva pentru așa-zisa « Casa de Sobradriel », și pentru biserica din satul Remolinos.

Puținele portrete de început, primul dintre cele databile ajuns pînă la noi fiind cel al lui *Pedro Alcantara de Zuniga*, din 1774, n-au nici ele aerul să fie de mîna unui viitor mare maestru. Astfel că abia seria de cartoane, începută în 1775—1776, ne poate da o parte din măsura talentului acestui artist ajuns deja la vîrsta de treizeci de ani, pentru care însă adevăratele triumfuri aveau abia să urmeze.

În cartoanele executate de el în număr destul de mare (s-au păstrat patruzeci și trei, dar a făcut mai multe), Goya găsea pentru prima oară cîmp deschis fanteziei sale debordante, instinc-

tului pentru culoare, pentru planurile ordonate decorativ și mai ales darului său de observare, puterii de transfigurare a realității. El găsea prilejul ideal de a introduce masele populare cele mai largi în pictură. La o parte cu scenele biblice și mitologice de inspirație academică care inundaseră Spania contaminînd și pe artiștii săi! În lături cu tematica ruptă de realitate a unora dintre tapiseriile flamande și franceze, atunci la modă în țara sa! Goya aducea cu el universul pitoresc și plinar al Spaniei de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea; scene de viață cu personaje în costume naționale, în peisajul specific țării, redînd acel « *genius loci* » atît de prețios pentru reconstituirea atmosferei generale a marilor epoci istorice.

Nu-l vom găsi, bineînțeles, nici în aceste lucrări pe Goya cel adevărat, acel spirit *goyesc* ce avea să devină un sinonim pentru terifiant, straniu, fantastic; însușirile geniului de mai tîrziu abia se puteau întrevădea acum. Vom găsi în schimb renumita sa capacitate de invenție dublată de o prospețime genuină, de candoare a sentimentului, de vervă și spontaneitate, sporite toate de suculența unui colorit ce se vrea luminos, exuberant, strălucitor, mai ales într-o categorie de opere din prima perioadă.

Vom găsi apoi, încă de pe acum, din ce în ce mai evidentă, predilecția artistului pentru manifestările colective, pentru serbări, pentru spectacole, ceea ce va constitui o trăsătură esențială a spiritului său de *aficionado* (iubitor al coridurilor), de pasionat participant la viața tumultuoasă a străzii, atît de propriu vremii aceleia. Incontestabil, secolul al XVIII-lea a manifestat încă de la început și nu numai în Spania, ci și în arta franceză și îndeosebi în cea venețiană, o mare predilecție pentru carnavaluri și serbări campestre, pentru acele *fêtes galantes* (serbări galante) desfășurate adesea în sînul naturii, sub semnul amorului și al cochetăriei. Din asemenea scene galante, pictate în mare număr de artiști rafinați ca Watteau, Lancret, Fragonard sau Boucher în Franța, străbătea, savant filtrată, melancolia unei societăți crepusculare. La un Watteau, la un Guardi, la un Tiepolo chiar, aceste scene au, după cum se știe, ceva teatral, ceva de operetă. Ele se resimt puternic de influența balurilor mascate, foarte la modă, dar și de aceea a comediei italiene și franceze, și nu întîmplător ideea unei pinze atît de

celebre ca *Îmbarcarea pentru Cythera* i-a fost sugerată lui Watteau de o piesă de teatru, precum nu este întâmplătoare, în operele pictorilor amintiți, nici revenirea atât de frecventă a unor personaje din *Commedia dell'arte*. De aici și impresia de frivol, de convențional pe care ți-o lasă această lume de marionete grațioase care mișună în scenele de petrecere din pânzele autorilor de *serbări galante*.

Nici Goya nu se sustrage influenței teatrului — a celui spaniol firește, deși acesta se afla în decădere — dar chiar și această influență nu-l împiedică, ba dimpotrivă, să înțeleagă și să redea cu o amploare și cu un accent cu totul noi subiectele la modă: serbările, jocurile aristocratice, plimbările, scenele galante. El lărgiște apoi foarte mult repertoriul tematic, aducând scene din viața maselor largi, ilustrând astfel preocupările, activitățile și obiceiurile lor. Aduce apoi un plus de sinceritate, o trăire autentică, o sete de viață și, dacă se poate spune așa, un gust plebeu, o înclinație funciară spre ceea ce urcă din straturile de jos, spre o lume vulgară, trivială chiar, dominată de instincte. E o notă personală a lui Goya această preferință pentru vulgar ca și disprețul pentru maniere, dar o asemenea atitudine se acordă de minune cu gustul dominant al societății spaniole din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Mai mult decât la Versailles, mai mult decât la curtea din Petersburg, aristocrația spaniolă în frunte cu regina afectează, în această vreme, oarecari maniere populare, o oarecare dezinvoltură în purtări, o ostentativă coborîre printre straturile de jos ale poporului. Ortega y Gasset și Eugenio d'Ors, care au analizat fenomenul, au pus acest gen de « masochism » în legătură cu orientarea spre natură, cu nostalgia « du bon sauvage » pe care o capătă civilizația secolului al XVIII-lea în urma teoriilor rousseauiste și ca o reacție la filistinismul vieții de curte. Fapt este că aristocrația spaniolă se află în fruntea acestui curent (se va vedea și din referirile la ducesa de Alba) și merge pînă la a friza vulgaritatea, adoptînd alura acelor majos (manolos) și majas (manolas) sub care trebuie înțeles oamenii din popor care se purtau asemenea unor « dandy », combinînd în mod original elemente ale costumului aristocratic cu elemente ale portului popular. Deci în afară de ceea ce-i imprimase originea sa socială, în afară de educația îndoielnică

primită în medii viciate, în afară de temperamentul său nonconformist, franc, deschis, opus conveniențelor, Goya reflectă, prin nota ușor plebee acordată cartoanelor sale, o stare de fapt.

În sfîrșit, artistul spaniol nu-i cuprins încă de neliniștile ce nu vor întîrzia să-l asalteze, și cu atât mai puțin de melancolia ce conferă pînzelor lui Watteau acea distinsă *morbidezza* molatecă, muzicală. El este optimist deocamdată; de un optimism cosmic. Este surizător, încrezător în soartă, în talentul său, în oameni, și-și clamează bucuriile, comunicînd de-a valma starea sa de beatitudine acestor cartoane executate în mare număr în trei perioade distincte întrerupte de alte lucrări, căci începe să fie asaltat din toate părțile de comenzi, în special pentru portrete.

Scena primului carton dintr-o serie de treizeci, executate între 1776—1780, se petrece pe malul Manzanaresului, la marginea Madridului, unde va fi locul de acțiune al multor asemenea scene rustice. Este vorba de *Dejun pe iarbă* (Merienda), un subiect foarte frecvent în secolul următor. Totul în acest carton — o lucrare de gen în fond — respiră naturalețe și prospețime: de la atitudinile firești ale personajelor cărora le conferă nu știu ce linie elegantă a conturului pînă la execuția rapidă, largă, spontană. Începutul era astfel făcut. Au urmat lucrări prestigioase în care nu știm ce să admirăm mai întîi: invenția în compoziție, grația gesturilor, verva novatoare, euforia vitală, pasiunea comunicată execuției prin iușeala tușei, prin ductul energic al penelului, sau bogăția coloritului plin de seducție, delicatețea tonurilor? *Vînzătorul de veselă* (El cacharrero) ni le oferă pe toate acestea. Este o compoziție încărcată, prea încărcată, plină de tumult, redînd atmosfera agitată proprie iarmaroacelor, dar perfect echilibrată ca desen și colorit. În ea este reluat vechiul procedeu folosit de flamanzi, de olandezi și chiar de Velázquez (vezi *Christos în casa Martei*), de a se aduce sub un pretext sau altul chipuri din popor în pictură. În cazul de față, fără să renunțe la redarea scenei galante impuse de programul clientului și pictînd somptuoasa caretă însoțită de lachei, Goya aduce în primul plan al tabloului o savuroasă scenă de gen, cu un vast spațiu acordat naturii moarte, ceea ce era iarăși foarte pe linia tradiției urmate de pictura spaniolă.

Din aceeași perioadă, într-o echilibrată dispoziție a petelor de culoare, trădînd geniu decora-

tiv, este și *Umbrela* (El quitasol) — scenă plină de tandrețe și de candoare, un adevărat imn închinat tinereții și dragostei.

În *Chitaristul orb*, în *Încăierare la «Hanul nou»*, în *Zidarul rănit*, în *Săraci la fântână* (ultimele două dintr-o serie de unsprezece cartone executate între 1781 și 1786), sentimentul de seninătate și bună dispoziție este umbrit. Apare, timidă deocamdată, dar veridică și convingătoare, cealaltă față a Spaniei, cea în care mizeria maselor populare, bine cunoscută lui Goya, pune în acțiune resortul spiritului său critic. El se relevă de pe acum ca un realist lucid și, atît cît îi îngăduie specificul genului, cît să nu atragă nemulțumirea clientului, dă friu liber spiritului său frământat, recuzînd imaginea falsă a unei lumi guvernate de armonie.

Acum este totuși prea devreme ca optimismul să-l fi părăsit pe artist. Scenele dulceag idilice, feeriile cu personaje amintind pe cele de operetă revin în cartoane pînă în 1791, anul cînd încetează să mai răspundă la solicitările manufacturii de tapiserii. În *Culesul strugurilor* (La Vendimia) numit și *Toamna* și făcînd parte dintr-o suită a *anotimpurilor*, avem o asemenea fermecătoare idilă, cam afectată, în care unii (Eugenio d'Ors) au văzut o poveste autobiografică mergînd pînă la a identifica pe artistul însuși în imaginea jovial-teatrală a bărbatului din primul plan, iar în cele două doamne pe soția sa Pepa și pe ducesa de Alba. Lăsînd acum în seama amatorilor de anecdote romanțioase această supoziție, trebuie să remarcăm și în cartonul pe tema toamnei unele calități de decorator ale lui Goya. Armonia, ritmul, muzicalitatea liniilor, atmosfera de seninătate, gesturile pline de grație, totul creează o ambianță de suavă poezie. Și chiar dacă nu s-a reprezentat pe sine, în tabloul acesta, Goya exprimă, în toată plenitudinea sa, sentimentul de fericire, bucuria de a trăi și de a cunoaște plăcerile vieții. Este în perioada cînd văzîndu-și realizabile idealurile, cînd se poate bucura de tinerețe, de sănătate, de ceea ce-i oferă căminul, încearcă satisfacțiile omului mulțumit și pune și natura de acord cu sentimentul său, îndemnînd-o să-și etaleze roadele sub semnul unui Bachus generos.

Împreună cu *Găina oarbă* (La Gallina ciega) reprezentînd un joc în genul «babei-oarbe cu linguri», *El Pelele*, redînd alt joc de copii, închide

oarecum suita feeriilor, a scenelor de petrecere și de amuzament, înainte ca în viața artistului și în conștiința sa să se fi produs schimbări fundamentale în stare să dea cu totul alt curs creației sale. Ambele tablouri datează din 1791 și redau aspecte din viața lipsită de griji și de preocupări serioase a tineretului aristocrat. Artistul mai privește îngăduitor încă acest mod de existență superficială, acaparată fiind de interesul pentru pitorescul jocurilor și al costumelor, pentru prețiozitatea picturală a mătăsurilor, catifelei, dantelelor, perlelor, pictate cu o adevărată voluptate. Dar nu poate trece neobservată nici ușoara notă de ironie ce se desprinde din aceste tablouri, vizînd vagul sufletesc al celor prinși în joc, lipsa lor de vitalitate, inutilitatea preocupărilor.

Tot din seria lucrărilor analizate, fără a mai fi transpus însă pe carton în vederea creării unei tapiserii, face parte și minunatul tablou cunoscut sub numele de *La Pradera* (Sărbătoarea San Isidro) — o adevărată capodoperă în care Malraux a văzut «un triumfi răsturnat format din mulțimea întunecată între două avanplanuri de argilă albicioasă».

Festivitățile ocazionate de sărbătoarea sfințului Isidor, la 15 mai al fiecărui an, se desfășurau cu un deosebit fast în Spania acelei vremi. Spiritului de *aficionado* al lui Goya i se oferea astfel prilejul să ne dea un adevărat portret colectiv al societății madrilene «romantice și melancolice, petulante și galante», pe fundalul fantomatic al orașului, care apare ireal ca o Fata Morgana în peisajul deșertic și arid al Castiliei.

Pictată către 1787, această pînză de mici dimensiuni (0,44×0,94) prefigurează schimbări mari în maniera de a picta a lui Goya. Nu vom vorbi de ea sub aspectul compozițional, deși merită subliniate în acest sens originalitatea și caracterul insolit al unghiului ales; nici de modul de tratare care este cel al unui miniaturist. Se impune însă a fi remarcată schimbarea survenită în tratarea mișcării și în cromatică. Pînă la această pînză (și va mai face-o și după ea un timp), Goya inserase mișcarea în linii continui de contur, conform barocului italian și spaniol. Începînd de-acum, linia capătă o vibrație, se destramă, și mișcarea devine structural mai intimă, mai interioară, mai aproape de felul de înțelegere al lui Rembrandt și Watteau. Cu alte cuvinte, pictorul începe să construiască din pete de cu-

loare, desenul servindu-i doar pentru schițarea compoziției, încetînd să mai fie un recipient umplut cu culoare. Evoluată, o asemenea rezolvare va duce mai tîrziu, către sfîrșitul vieții, cînd mîna sa va fi mai nesigură, la acea pulverizare a formei în tușe mici, vibrante, ce va face din *Lăptăreasa din Bordeaux* o lucrare preimpresionistă, iar din Goya un precursor al curentului.

În ceea ce privește cromatica, cotitura marcată de *Sărbătoarea San Isidro* este și mai evidentă. Unii exegeți ai operei acestui artist, care n-a cunoscut rutina, au distins în evoluția coloritului său patru faze. Prima, cea a picturilor religioase din anii debutului, se caracterizase printr-o folosire excesivă a terei de Sevilla care străbătea prin froiturile ușoare, transparente, de deasupra, dînd suprafeței pictate o tonalitate dominată de brunuri. Cea de a doua fază, corespunzătoare cartoanelor de tapiserie, unor portrete și unor panouri decorative pentru diverse palate, avea, de fapt, ca punct de pornire, cromatica tiepolescă; presupunea adică folosirea aceluiași nuanțe de albastru, verde, galben și roșu, cu un adaus însă, și anume cu întrebuițarea ca suport a unui auriu menit să încălzească toate tonurile, asemenea terei de Sevilla din prima fază, dar dînd mai multă strălucire întregii picturi, devenită astfel mai blondă, mai solară.

Cu *Sărbătoarea San Isidro*, Goya, care între timp studiasse și-și însușise mult din tehnica lui Velázquez, face încă un pas spre dobîndirea marilor sale însușiri de colorist. În locul auriului trece la folosirea unor griuri foarte bogat valorate și luminoase, care împrumută pînzei străluciri calme, surdinizate, de argint nepolizat sau de sidif. Tablourile astfel concepute capătă în consecință tonalități reci, foarte adecvate, în portrete mai ales, prin acel rafinament discret și aristocratic atins în redarea mătăsurilor, dantelelor, bijuteriilor sau a tunicilor bărbătești «gris-perle» impuse de moda franceză din timpul Directoratului. Este cea de a treia fază cromatică, cea mai luminoasă și mai clară, cea mai răspîndită în portrete; ea face faima coloristului Goya, situîndu-l alături de Velázquez, de Watteau și de portretistii englezi.

În sfîrșit, acestei faze îi va urma o a patra — așa-zisă neagră, cu largă întrebuițare în «Casa Surdului», și în mici tablouri cu conținut dramatic inspirate de realitățile spaniole. Suc-

cedîndu-se în mare și urmînd o linie ascendentă, paralelă cu aceea a perfecționării limbajului plastic goyesc în ansamblu, fazele enumerate nu trebuie privite simplist; ele ajung ca uneori să se împletească, să fie folosite simultan într-o perioadă dată, după cum o cerea subiectul tratat.

S-a amintit în treacăt și de executarea unor comenzi primite din partea unor aristocrați. Geniul decorativ al lui Goya a fost astfel pus încă o dată la încercare la proprietatea unuia dintre protectorii săi — ducele de Osuna — unde acoperă cu panouri decorative, unele din ele în genul cartoanelor pentru tapiserie, villa Alameda. În *Leagănul*, în *Cocana* (prăjina din țara lui Nătăfleață) stăruie aceleași dispoziții voluptoase, aceeași atmosferă de nepăsare, de nonșalantă seninătate, din cartoane. Întîlnim aceeași lume ireală aproape, pe fundalul aceluiași peisaje ireale, ce comunică picturilor de aici ceva de reverie, de vis prea frumos ca să fie aievea.

Dar cu panourile de la Alameda, unde apare deja și o altă lume decît cea galantă, prima perioadă a creației marelui artist spaniol se precipita spre sfîrșit. În curînd feeria va dispărea. Din ceea ce am văzut în cartoane vor dăinui, îngroșate și dramatizate, doar aspectele sumbre din *Încăierare la «Hanul Nou»* și din *Zidărul rănit*. Peste ireala panoramă a Madridului din *Sărbătoarea San Isidro*, ca și peste serbările nesfîrșite din tapiserii, se va așterne o piclă groasă, reflex al schimbărilor petrecute în conștiința pictorului. În orice caz, coloritul clar, luminos, argintiul sidefiu ne va mai întîmpina numai în portretele de aparat din ce în ce mai numeroase. Viața însă capătă pentru artist culori de doliu funerar. *El Pelele*, *Gallina ciega* vor rămîne undeva în urmă, artistul mai amintindu-și de ele abia tîrziu și, atunci, pentru a se autopersifla parodiînd asemenea preocupări de tinerețe în gravele și totodată straniile *Disparates* de la sfîrșitul vieții. Cu alte cuvinte, fericitul și surizătorul Goya, Goya — curteanul, artistul oficial însetat de glorie, de bani și de favori se retrăgea de pe scena artei spaniole pentru a o lăsa liberă celui alt Goya, cîntărețului marilor dureri ale lumii, căutătorului de adevăr, însetatului de justiție. Rolul lui de artist al secolului al XVIII-lea se sfîrșise; ridicase pe o nouă treaptă arta aulică spaniolă.

Fără să mai aștepte sfârșitul secolului, grăbindu-se, căci timpul era întârziat în țara sa, iar Marea revoluție franceză își desfășura de trei ani flamurile peste o parte din Europa, fermecătorul făuritor de serbări galante depunea uneltele. În locul lui începea să se afirme artistul secolului al XIX-lea, Goya democratul, marele revoluționar al picturii, unul din strămoșii principalelor curente din arta modernă. « Fără știrea sa (arată Lionello Venturi), un suflet răzvrătit sălășluia în el ». Și acest suflet se descătușa acum, în urma unei nenorociri care lovi cu toată violența pe artist, trezindu-l ca după un vis frumos la cruda realitate. Goya rămase surd. Nenorocirea veni în urma unei maladii grave care izbucni în anul 1792, pe când se afla la Cádiz, și, cu unele perioade de remisiune, îl va hăitui toată viața, minîndu-i sănătatea și robustețea, scăzîndu-i moralul, maturizîndu-l brusc.

La început, surzenia a fost parțială. Ea s-a agravat însă cu timpul și, după călătoria la Sanlúcar, în 1797, unde artistul o însoțise pe ducesa de Alba, a devenit absolută. În capul său au năvălit hăuri adînci populate de zgomote nedefinite și de închipuiri. Omul a devenit retractil, bănuitor, irascibil. Dar acest rău îl eliberă. Se descoperea în sfîrșit pe sine și descoperea totodată adevărata față a lucrurilor.

Am văzut că-și dorise o carieră strălucită, rîvnise la o viață de curte. Le avea acum. În 1780 fusese numit membru al Academiei de arte; în 1785 vicepreședintele ei, iar zece ani mai tîrziu, după moartea lui Francisco Bayeu, președinte. La palat cunoscuse aceeași ascensiune. Pictor al regelui Carol al III-lea în 1786, devenea *pintor de cămara* al monarhului moștenitor în 1789 și primul pictor al aceluiași rege (alături de Maella) după o trecere de zece ani.

O dată cu gloria cunoscuse și bogăția. Își cumpărase o gabrioleță la început, apoi un echipaj; avea bani, bunuri mobiliare, ducea o viață de burghez înstărit. Toate acestea vor trece pe planul doi de acum înainte. Deși va rămîne în continuare la curte, strîns angrenat în sistemul relațiilor statornicite între el și suveranii săi, sufletul lui nu va mai fi acolo. Goya începe să-și dea seama că trăiește în « secolul luminilor ». Simpatiile sale politice îl vor purta în tabăra nobililor spanioli familiarizați cu ideile revoluției franceze. Va deveni și el un *afrancesado* și,

chiar dacă vicisitudinile istoriei, precum invadarea Spaniei de către francezi, îl vor dezamăgi, sceptic și dezabuzat, va rămîne totuși pînă la urmă un adept fervent al ideilor de libertate, de dreptate și de emancipare a condiției sociale și umane.

Surd, cu imaginația bîntuită de viziuni infernale, Goya descoperă abia acum adevărata față a Spaniei. Din observația directă a realităților și din trăirea acută a celor observate, din solilocviile nesfîrșite cărora li se dăruiește în izolarea sa adîncă, începe să prindă chip un univers de coșmar populat de ființe fantasmagorice, de monștri, de vrăjitoare, un univers în care, căzut victimă, omul este urmărit cu diabolică perseverență.

Primele roade, produse ale imaginației sale fecundate de răul ce i se dezvăluie pretutindeni acut și exacerbat, au făcut parte dintr-o suită de unsprezece tablouri așa-zise « de cabinet ». Sînt opere zguduitoare. Creațiile unui om nefericit, în care dramele umane apar în toată măreția lor atroce. În același timp, sînt însă creațiile unui om liber. Referindu-se la ele într-o scrisoare către Iriarte, din 1794, Goya scria el însuși: « Pentru a-mi ocupa imaginația mortificată de gîndul la suferințele mele (...) m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reușit să fac loc și observației, de obicei absente din operele ce-mi sînt comandate, și unde capriciul și invenția nu pot fi dezvoltate ».

În adevăr, Goya avea în sfîrșit prilejul să « observe » și să dea frîu liber « capriciului » și « invenției ». Cinci din cele unsprezece mici compoziții s-au păstrat pînă astăzi, atestînd cu prisosință libertatea de care s-a bucurat pictorul în fața pînzei, nemaifiind la cheremul unui beneficiar.

În aceeași scrisoare, numește « divertismente populare » lucrările « de cabinet » din seria amintită. Nimic de zis. Strașnice divertismente în care omul este zdrobit sub teascul servituților seculare, al superstițiilor și slăbiciunilor sale. Trist revers al adevăratelor divertismente populare din cartoanele pentru tapiserii !

E adevărat, în aceste lucrări de mici dimensiuni, Goya nu lasă încă slobodă imaginația bîntuită de coșmaruri, care va furniza în curînd substanță ciclurilor de gravuri; nimic criptic,

abscons, necenzurat de rațiune în aceste mici tablouri, dar spectrul groazei sub care trăiește poporul său începe să-și facă simțită prezența. Iată o *Judecată a Inchiziției*. Este o cutremurătoare scenă din miile petrecute de-a lungul zbuciumatei istorii a Spaniei. Turpitudinea călugărilor-judecători, cruzimea și fățărnicia își dau mâna pentru a zdrobi fără cruțare orice licărire de speranță pentru biata victimă ajunsă în fața Tribunalului.

Din același aluat este plămădită și *Procesiunea flagelanților*, scenă de fanatism religios îmbinat cu sadism într-un amestec din care omul apare înjosit și strivit. Este înfățișată o mulțime fanatică, atinsă de demență, purtând statui, prapuri și icoane într-un nesfârșit convoi ce asistă la acel sălbatic act de penitență cunoscut în Evul mediu sub numele de autoflagelare.

Aceeași cruzime, aceeași sete de sânge, aceleași patimi, dar prilejuite de o altă ceremonie, se fac vizibile în *Cursa de tauri într-un sat*. Luptele cu tauri — gen de distracție care se constituie în timpul lui Goya cu reguli și norme — îi va sluji acestuia de multe ori ca temă, trecînd drept spectacolul său preferat și îndreptățindu-l să-și spună mai târziu Francisco de los Toros.

Și mai dramatică încă este *Casa de nebuni*, înrudită prin trista condiție umană înfățișată, prin dramatismul ei zguduitor, cu « *Casa morților* » descrisă de Dostoievski șapte decenii mai târziu.

Îngroparea sardelei sau Miercurea cenușei, cum i se mai spune, reprezintă, în imagine de carnaval, un fel de funeralii grotești. Este un tablou pătruns de neliniște și de mister, un tablou în care un mare rol este atribuit măștii; dar masca are aici un înțeles nou; ea demască de fapt, devine un mijloc de a face mai pregnantă, mai convingătoare o realitate sau, cum spune Malraux, « masca nu este pentru Goya ceva care ascunde fața, ci care o fixează ».

O dată cu schimbarea tematicii și a viziunii, Goya își schimbă la fel de brusc și tehnica. El își aduce dintr-o dată aminte de Magnasco, de tenebroasele scene cu suplicii inchizitoriale, scene din viața monahală sau cu adunări de briganzi — subiecte predilecte pentru pictorul italian. Sugestiile din Magnasco nu s-au limitat desigur numai la tehnică. Acel spirit al grotescului fantastic din viziunea lui Magnasco are o mare înrîurire asupra pictorului spaniol. Comentatorii găsesc însă și profunde deosebiri între viziunea

celor doi artiști. André Malraux bunăoară, dînd o deosebită importanță paralelei Magnasco—Goya, a făcut următoarea constatare plină de tîle cu privire la scenele cu nebuni din pictura celor doi. « Carnavalul, Inchiziția însăși sînt niște spectacole — scrie Malraux. Nebunia nu merită această denumire (de spectacol) decît în măsura în care ea se limitează la un carnaval, ceea ce ar fi cazul la Magnasco.

Magnasco și stilul italian separă pe spectator de atrocitățile reprezentate. Goya, ca goticii, păstrînd tot ce separă opera de artă de spectacolul de orori, se angajează în ea și angajează aici și pe spectator. » Și adaugă Malraux: « drama italiană se oprește la ceea ce face să se prăbușească decorul ei, Goya suprimă decorul ».

Prin urmare, pictorul spaniol aprofundează mult lecția maestrului său italian, dobîndind nu numai efectele exterioare întîlnite în opera celui din urmă, ci și un spor de dramatism mai autentic.

Cît privește tehnica lui Alessandro Magnasco, acea « scriitură frenetică », așa-zisa *pittura di tocco* obținută din tușe scurte, nervoase, dinamice, și prefigurînd pictura tumultuoasă, involburată a romanticilor, Goya a fost și mai receptiv. Fulgurațiile luminoase ce irump din tenebre sporînd atmosfera de încordare, creînd tensiune și neliniște la Magnasco, pot fi întîlnite și la Goya în tablourile « de cabinet », ca și în viziunile de coșmar de mai târziu.

De fapt, pictînd de-acum încolo din ce în ce mai multe scene în care realitatea se îmbină cu ficțiunea, investigînd zonele obscure ale sufletului uman, sensibil la ororile trăite de poporul său, orori ce luau în imaginația sa torturată de coșmaruri proporții paroxistice, Goya se apropia tot mai mult de universul de spaimă și mizerie al suitelor de gravuri. Încă un pas spre acest univers l-au constituit scenele de vrăjitorie pictate pentru vila Alameda în 1798: *Lampa diavolului* (aflat azi la Londra) și *Marele Tap* (Madrid, Muzeul Lazaro), ambele îmbinări bizare de fantastic și real.

Ajuns în acest punct, lui Goya i se deschide în față un drum pe care va evolua ascendent, de la o formă doar ușor alegorică pînă la lucrări enigmatice, transpuse într-un limbaj criptic, cu sensuri ce nu se lasă ușor captate, cu semnificații al căror cifru mai constituie și astăzi un semn de întrebare.

Abordînd însă aceste aspecte ale creației goyești, am pătruns deja într-un alt domeniu de activitate creatoare și anume în acela al gravurii, capitol la fel de important în opera lui Goya ca și pictura, cu atît mai mult cu cît, în special prin suitele sale de stampe, reeditate la anumite intervale de timp în tiraje apreciabile, a făcut Europa cunoștință cu geniul marelui spaniol, mai înainte ca opera sa pictată să treacă Pirineii sau să fie cunoscută de străini la ea acasă.

Activitatea lui Goya de gravor și de grafician în general a fost prodigioasă ca volum, uimitoare sub aspectul varietății tematice, neîntrecută ca originalitate și numai rareori egalată ca măiestrie tehnică, în execuție. Chiar și la o primă luare de contact cu opera acestui mare și complet artist, apare limpede că grafica sa deține într-un fel cheia înțelegerii creației goyești în ansamblu.

De fapt, fiecărei mari perioade din creația sa îi corespunde și un mare ciclu de gravuri în care găsim, reluate oarecum, dar într-o formă mai acută, cu un program mai ferm, aceleași mari probleme tratate și în pictură. Așa de pildă, primei faze rococo, a cartoanelor de tapiiserie, îi corespunde seria de acvaforte executate de Goya după tablouri de Velázquez. Așa-ziselor «tablouri de cabinet» le corespunde suita de gravuri a *Capriciilor*, iar picturii din timpul războiului îi va corespunde ciclul, tot în acvaforte, al *Dezastrelor*, ca apoi să nu mai încapă absolut nici o îndoială în ceea ce privește tematica, viziunea, limbajul, comune pînă la identificare, seriei de gravuri cunoscute sub numele de *Disparates* și picturilor murale din «Casa Surdului», acestea din urmă fiind — așa cum li s-a părut unora — un fel de *Disparate* mai mari.

Prima ediție din *Los Caprichos*, conținînd optzeci de planșe (mai tirziu au fost adăugate încă două) datează din 1799. Pe desenul original al gravurii cu nr. 43 întîlnim însă următoarea inscripție: «Idioma univer/sal dibujado/y gravado pr/F. de Goya/año 1797», ceea ce l-a determinat pe Carderera — unul dintre primii cercetători ai lui Goya — să conchidă că spre 1797 un număr de 72 de planșe erau deja gata. La această concluzie, Carderera a ajuns pe baza mai multor documente. Sînt de pildă motive

să se creadă că preocupări legate de seria *Capriciilor* datează încă din 1793, cînd, rămas surd, artistul s-a abandonat tot mai mult lumii sale de închipuiri. Anumite desene executate în timpul șederii la Sanlúcar o atestă și ele.

Ca și în cazul «tablourilor de cabinet», Goya putea să se miște în lumea aceasta a gravurilor, liber de orice obediență. Putea să dea glas deplin gîndurilor, temperamentului, concepției sale artistice. Nimic nu-l robea, nici o cenzură, nici un coercitiv din cele care acționau cînd picta la comandă; nici bani, nici glorie, nici model, nimic nu-l interesa.

Dar ne vor îndreptăți oare aceste considerații să vedem în *Capricii* (titlul pare să ne îndreptățească) un simplu joc gratuit, un simplu divertisment menit să-i distragă atenția de la suferințele care-i mortificau sufletul? Nicidecum. În nici o altă operă de pînă acum Goya nu se simțea mai angajat, în nici o operă critica socială nu apărea mai corosivă, mai nimicitoare ca în *Capricii*. Și poate în nici o operă de pînă acum originalitatea sa nu se impusese mai evidentă.

Influențe străine? Da, vor fi fost desigur. Găsim și aici sugestii din maestri diferiți, depărtați de el atît geograficește cît și în timp. Dintre ei, bătrînul Tiepolo îți vine primul în minte, el sugerîndu-i chiar titlul suitei. Dar între *Vari capricci* și *Scherzi di fantasia* ale lui Tiepolo pe de o parte și *Capriciile* lui Goya pe de alta se ridică uriașe deosebiri. În timp ce la Tiepolo, scenele populare, măștile au rolul de a amuza, *Capriciile* lui Goya sînt pline de sarcasm ucigător și de tensiune dramatică. Găsim desigur în ele și sugestii din Bosch, din Bruegel, poate din Dürer, din Piranesi fără îndoială. De-a lungul întregului Ev mediu, conștiințele au fost bîntuite de închipuiri fantastice și nu rareori arta și literatura au reflectat atari stări de spirit. Himerele gotice ale catedralelor, cortegiul de monștri și progenituri ale iadului din universul lui Bosch, grotescul și hermetismul gravurilor lui Bruegel, straniul unor gravuri ca *Melancholia* și *Cavalerul și moartea* de Dürer, scenele de Walpurgie septentrională ale lui Hans Baldung Grien sînt tot atîtea exemple de tălmăcire hiperbolică a realității și de scoatere în evidență a absurdului din lume cu ajutorul fantasticului. Nici nu trebuie însă

mers așa departe. Surse bogate de inspirație i-au oferit lui Goya și gravura iacobină din Franța contemporană, precum și folclorul spaniol însuși; basmele, poveștile cu vrăjitoare și țapi, apoi arta populară și literatura cultă națională. Unele *Capricii* și oarecum seria de *Disparates* se trag direct din gravurile populare în lemn, așa-zisele *Aleluyas*. Una dintre aceste bucăți intitulată *El mundo al revés*, ceea ce înseamnă « lume pe dos », conține 48 de scene redând situații absurde: un cal dresind un om, o corabie mergind pe munți, un pește « pescuind » cu undița, un om trăgând la car mînat de un dobitoc oarecare, alt om cu coasa amenințind moartea ș.a.m.d., toate naive ca idee și stîngace ca realizare, dar reflectînd sub această naivă formă o stare de fapt, și anume caracterul absurd al orînduiri din lumea feudală. De fapt tema lumii pe dos populată de obicei cu monștri, ființe ignobile, cu animale ciudate, cu lilieci, bufnițe, țapi, poate fi întîlnită în Evul mediu și în folclorul altor popoare.

Cît privește literatura cultă spaniolă, tradițiile acesteia în domeniul grotescului, fantasticului și limbajului criptografic pentru *los cultos* sînt din cele mai bogate. Începînd cu Cervantes, la care « grotescul himeric și cel teluric stau într-un echilibru constant cu sublimul », cum arată G. Călinescu, continuînd cu Quevedo în ale cărui *Los sueños* (visele), infernalul se împletește cu burlescul, și pînă la acele scenete, *sainetes* și *zarzuelas*, aparținînd lui Ramón de la Cruz (1731—1795), concepute ca pamflete cu sens social, cultivarea fantasticului, a caricaturalului, a calamburului ca forme ale criticii sociale sînt foarte frecvente la scriitorii spanioli. Extravaganța în limbaj, obscuritatea poetică, cultivarea paradoxului, a ermetismului chiar, aveau de asemenea o veche tradiție la înaintașii lui Goya. Să nu uităm că gongorismul este un fenomen iberic, inițiatorul său — poetul Luís de Góngora y Argote (1561—1627) nefiind nici pe departe un caz izolat. Goya avea prin urmare modele magistrale nu numai pentru gravură, ci pentru întreaga sa creație. Și totuși compararea gravurilor sale cu ceea ce făcuseră înaintașii în materie de fantastic și terifiant nu poate fi împinsă prea departe.

Caracterizîndu-i opera grafică, Baudelaire, care a văzut în el un precursor al artei moderne,

« singurul om care a deschis în comic noi orizonturi », a scris în ale sale *Curiosités esthétiques* că « fără îndoială Goya se cufundă adesea în comicul feroce și se ridică pînă la comicul absolut, dar aspectul general sub care vede lucrurile este mai ales cel fantastic, sau mai degrabă privirea pe care o aruncă asupra lucrurilor se reflectă fantastic ».

Vorbînd despre comic în opera satirică a lui Goya, Baudelaire avea desigur dreptate. Lui Goya nu-i este străin simțul pentru comic. Risul lui Goya, ironia, invectiva cuprinse în *Capricii* trăiesc însă sub semnul fantasticului. Caricatura, dacă am putea numi astfel stampele din *Los Caprichos*, trebuie înțeleasă aici — așa cum a arătat Malraux — « mult mai mult decît o eliberare de estetica italianizantă (chiar prin partea ei de vis), mult mai mult decît o influență. . . »; ea este pentru el — adaugă Malraux — « o materie primă, așa cum va fi ziarul pentru Balzac, care-și va găsi geniul în a sili faptele diverse să apară transfigurate de lumina proiectată de el asupra lor ». Mai mult decît atît, caricatura cum o înțelege Goya se deosebește de caricatura circumscrisă istoric, printr-un nou sistem de relații între ființe și lucruri, prin crearea, de fapt, a unei lumi fantastice cu însușiri omenești. « Marele lui merit — arată Baudelaire — constă în crearea unui monstruos verosimil. Monștrii lui Goya se nasc viabili, armonioși. Nimeni n-a îndrăznit mai mult decît el în sensul absurdului posibil. Toate aceste zvircoliri, aceste fețe bestiale, aceste schimonosiri diabolice sînt pătrunse de umanitate ».

Dar cele spuse pînă acum privesc numai în general fenomenul, fără diferențieri, acestea foarte necesare de altfel în analiza operelor discutate. De fapt, nici prin conținut, nici prin mijloacele de exprimare *Capriciile* nu formează nici pe departe un tot omogen. Primei părți, de pildă, numărînd 42 de piese, îi este propriu un mai categoric ton de pamflet. Imprecațiile sînt aici mai directe, satira biciuind moravurile și slăbiciunile omenești. Adulterul, corupția, vrăjitoria, abjecția, proxeneții, înalții demnitari, călugării găsesc în Goya un acuzator implacabil, intențiile sale trădînd un moralist.

Seria începe cu un *Autoportret* (pl. I). Vedem în acesta un Goya trecut de cincizeci de ani, demn, cu fața dureros crispată. Contrastul din-

tre pata albă a feței redată în profil, și cea neagră, imensă, a pălăriei « Bolivar » de pe cap, sporește forța dramatică săpată în chipul grav al artistului. În a doua parte a seriei (de la 43 la 82), deși disimulată, satira capătă un ton și mai virulent. Bonomia dispăre de pe fața artistului. Goya e aici mai crispat. Surîsul presupus în prima parte devine grimasă și exprimă în același timp disprețul și repulsia pentru personajele și fenomenele vizate.

Punînd ca frontispiciu acestei a doua părți planșa cu renumitul adagio « *El sueño de la razón produce monstruos* » (Somnul rațiunii produce monștri), artistul ne dă cheia tuturor celorlalte planșe în care, lăsînd imaginația să gonească spre limitele realului, el ne deschide în față o adevărată cutie a Pandorei din care țîșnește un întreg popor de monștri — o întregă lume a răului, absurdă progenitură a iraționalului, ostilă omului și foarte bine cunoscută lui Goya. Învederînd-o pe această cale ocolită, artistul se punea la adăpost de neplăcerile ce i-ar fi putut veni din partea autorităților, celor bisericesti în primul rînd. Această măsură era cu atît mai necesară cu cît între victimele satirei sale se pot întîlni și călugări (planșa 80, *Ya es hora — A sosit ora*), iar în unele planșe cei invectivați s-ar fi putut ușor recunoaște, ca de pildă în planșa 55, *Hasta la muerte* (Pînă la moarte), unde aluzia la regina Maria Luiza era limpede.

Din a doua parte rezultă și mai clar că nu putem reduce *Capriciile* la rolul de satiră cu funcție pur moralizatoare. Poate desigur ca Malraux să exagereze cînd constată că în *Los Caprichos* Goya « . . . nu aruncă lumină asupra lumii nici așa cum o face un moralist, nici ca un pamfletar, nici ca un ironist, ci (pur și simplu) coboară lumină asupra unor păpuși proiectînd în infinit umbrele lor imense ». Dar am judeca simplist și greșit această însemnată parte a creației lui Goya dacă n-am vedea în ea, pe lîngă și dincolo de satiră, de anecdotă, de caricatură, în spiritul a ceea ce francezii au numit *la Satire Ménippée*, ceva mai mult, mai valoros și anume poezia, forța de transfigurare, puterea imaginativă a artistului. În *Capricii* ca și în celelalte cicluri de gravuri avem de-a face cu acea *Idioma universal* față de care devine de prisos orice explicație cu rost de « morală a fabulei », ele vorbind fiecăruia mai mult decît se poate spune

în cuvinte. Perenitatea acestor opere, valoarea lor estetică excepțională este asigurată apoi de înalta măiestrie a execuției. Studiarea unor maestri ai acului de gravat ca Rembrandt, Callot, Piranesi ș.a. l-a înarmat pe Goya cu o stăpînire deplină a tehnicii gravurii pe metal, căreia știe să-i exploateze toate virtuțile punîndu-le în slujba redării conținutului.

Pornind de la Rembrandt, dar mergînd mai departe decît el, Goya folosește mai intens contrastele de umbră și lumină cu scopul de a dramatiza, iar petele de umbră le încarcă de mai mult mister. Poate mai puțin colorist decît înaintașul său olandez, Goya n-ar fi în stare să atingă cu ajutorul singur al liniilor gama de valori care ne minunează ori de cîte ori admirăm o gravură de Rembrandt. Lui îi vine însă în ajutor o nouă tehnică, necunoscută artistului olandez. Spre deosebire de gravurile după Velázquez, executate în acvaforte pură, în *Capricii* ca și în ciclurile următoare, Goya face apel la acvatinta, descoperită în 1768 de J.-B. Le Prince. Destul de neomogene ca tehnică și expresie *Capriciile* sînt de fapt o combinație de acvaforte și acvatinta, folosite în proporții diferite ce merg pînă la acvatinta pură (în planșele 32 și 39).

Cît privește soarta *Capriciilor*, ea a fost neașteptată. Pentru a se pune la adăpost de eventualele represalii, Goya declarase: « Am ales subiecte care dau ocazia să fie stigmatizate prejudecățile, imposturile, ipocriziile statornicite cu trecerea timpului . . . Nici una din planșele mele nu este o satiră personală ». Dar această declarație reușea cu greu să disimuleze adevăratele intenții ale autorului și de aceea încă și astăzi se mai speculează în legătură cu identificarea unuia sau altuia dintre personajele vremii aflate printre monștrii din *Capricii*. Fapt este că vizînd sau nu, măcar și aluziv, persoane concrete, cu tot caracterul indirect și camuflat al satirei sale, Goya nu putea fi în afara oricărui pericol; o acțiune a Inchiziției era la un moment dat iminentă. Și atunci s-a produs un fapt bizar, un fel de ironie a soartei pe care va trebui să ne-o explicăm și în legătură cu celebrul portret colectiv al *Familiei lui Carol al IV-lea*. E vorba de o idee salvatoare, sugerată artistului de însuși unul dintre cei pe care atît contemporanii cît și posteritatea i-au identificat printre măgarii din *Capricii* — de Emanuel Godoy, primul mi-

nistru al lui Carol al IV-lea. La îndemnul acestuia, Goya a dăruit seria de *Capricii* regelui și, ceea ce este de necrezut, regele le-a primit, acordând totodată, ca recompensă, o bursă de 12.000 reali pentru fiul artistului.

Odată depășite aceste dificultăți, *Los Caprichos* au cunoscut mai multe tiraje (1806, 1820, 1856, 1868, 1875, 1892, 1919), fiind foarte apreciate, în Franța mai ales, unde și-au găsit comentatori de talia lui Baudelaire și Théophile Gautier, precum și un atît de fin admirator ca Delacroix, care le copiază.

Picturile din seria așa-zisă « de cabinet », precum și *Capriciile* au avut pentru Goya efectul unui catharsis. După stările penibile de anxietate și deznădejde ce au urmat primului șoc pricinuit de boală, stări reflectate în operele amintite, artistul a început să capete din nou încredere în viață, să-și redobîndească echilibrul, să-și limpezească gîndurile, cu un cuvînt, să se purifice. Din punct de vedere fizic, fortificarea n-a fost de fapt decît relativă, căci el va rămîne totuși pentru totdeauna un infirm. Sufletește în schimb, criza pare să fie, în ultimii ani ai secolului, depășită și pictorul, resemnat cu noua situație, începe să primească din nou comenzi.

Mărturie a noii stări de spirit, printre producțiile acestei perioade întîlnim o capodoperă menită să ocupe un loc cu totul special în creația sa. S-a făcut mențiunea, cînd a fost vorba despre primele comenzi primite de Goya, de incompatibilitatea talentului său cu arta religioasă. Fără să infirme adevărul celor spuse cu prilejul amintit, capodopera de care este vorba este tocmai o operă religioasă, un ansamblu mural pentru Capela San Antonio de la Florida. Pentru acest monument de cult, în stil neoclasic, devenit peste o sută de ani de la pictarea sa receptacolul osemintelor lui Goya, artistul a executat din comanda regelui cea mai vastă și mai însemnată lucrare, ținînd seama de proporții și de gradul de dificultate tehnică pe care-l presupune fresca și forma neregulată, cu concavități, a suportului.

Ansamblul, compus dintr-o cupolă cu diametrul de 6 m, din patru pandantivi, timpane, abside etc., l-a supus la un adevărat tur de forță pe artist, execuția fiind terminată într-un timp record. După înlăturarea schelelor, în decembrie 1798, s-a putut admira unul dintre cele mai ori-

ginale ansambluri cu temă religioasă pictate vreodată. La jumătatea drumului creator străbătut de artist, această lucrare, pusă în adevărata ei valoare abia recent, în urma unei acțiuni conjugate a editurii Skira și a specialiștilor spanioli Enrique Lafuente Ferrari și Ramon Stolz, marca o adevărată etapă. Ea reprezenta oarecum un rezumat, o sinteză a cuceririlor lui Goya în materie de compoziție, de decorativism, de rafinement coloristic, de îndemînare tehnică și cuprindea totodată, în germene, virtuțile pe care arta goyescă avea să și le anexeze în viitor pe planul pătrunderii în esența naturii umane, al redării caracterelor, al creării atmosferei.

În acest ansamblu, pictorul spaniol a rupt în mod categoric cu tradiția neoclasică. Nimic celest, nici glorificări ale divinității, nici îngeri plutind pe nurași de spumă în cupola înaltă, în care pictorul a înfățișat poporul Madridului adunat ca la un spectacol cu tauri, în spatele unei balustrade ce mărginește un fel de arenă rotundă.

Cu două decenii înainte de a acoperi pereții locuinței sale cu un ansamblu devenit celebru, Goya făcea astfel proba unei mature măiestrii de monumentalist.

Între timp, el devine pictorul monden cel mai solicitat. Comenzile pentru portrete se înmulțesc. Prin atelierul său se perindă cei mai de vază oameni ai Spaniei, în frunte cu suveranii ei. Execută multe portrete de paradă, în care, sub recuzita luxuriantă a ținutelor de gală, redată cu o vervă și un gust cromatic sigur, ne întîmpină chipuri tîmpe, golite de idei, ocolite de inteligență, stupide, degenerate, demente, încît ne mirăm cum de au putut tolera portretistului asemenea indiscreție și sinceritate.

În această perioadă de sfîrșit de veac au luat ființă cele mai reprezentative portrete ale regelui și ale celor din anturajul lui. Ascensiunea lui Goya a decurs în directă legătură cu descompunerea monarhiei la care a asistat ca un martor lucid.

Lui Carol al III-lea, care nu l-a apreciat destul, i-a făcut un singur portret și acela după moarte. În schimb, pentru Carol al IV-lea devine un adevărat pictor de curte, bucurîndu-se deopotrivă de favoarea regelui, reginei și a favoritului acesteia Emanuel Godoy, într-o vreme cînd Bourbonii trec prin cea mai gravă criză a exis-

tenței lor. Ghilotinarea lui Ludovic al XVI-lea și a Mariei Antoinette are, la Madrid, un alarmant ecou care împinge Spania în coaliția înjghebată pentru aducerea Franței revoluționare la vechea ordine. Sototelile se termină însă prost pentru spanioli. Godoy este nevoit să încheie tratatul de la Basel (1795), arogându-și în urmă titlul de « Prinț al păcii » și să angajeze țara într-un lung război contra englezilor, război ce duce la secătuirea trezoreriei și la ruina generală. Or, în această situație catastrofală pentru economia țării, la curtea Spaniei se petrecea una din cele mai sinistre farse. Moale, apatic, lipsit de voință și de pricepere, Carol al IV-lea se abandonează cu totul pasiunii sale pentru vinătoare, în timp ce regina Maria Luisa conduce împreună cu amantul ei Godoy, ridicat dintr-un simplu ofițer de gardă la rangul de duce de Alcudia și prim-ministru, treburile regatului după bunul plac dictat de aventurile ei erotice. De o parte sărăcie, foamete, înăsprirea persecuțiilor; de alta desfrâu, corupție, marasm — iată tabloul dramatic al Spaniei prerevoluționare. În această atmosferă, chemat să immortalizeze în costume de paradă pe rege și întreaga camarilă regală, Goya va rămîne treaz, cu conștiința luminată. Pus în fața cangrenei, spiritul său critic va opera neînduplecat incizii adânci. El va immortaliza pentru veșnicie o adevărată faună; o va mîna din urmă ca pe o turmă docilă, așa cum ne apare în marele portret de grup *Familia lui Carol al IV-lea*.

Pe Maria Luisa și pe Carol al IV-lea, Goya i-a pictat de nenumărate ori, luînd ca model pe Velázquez din portretele de paradă ale lui Filip al IV-lea. Ce face în primele lucrări este însă un fel de repetiție generală pentru marele portret de grup executat la 1800. Abia în acesta, curajul și sinceritatea pictorului se vădesc la adevărata lor dimensiune. S-a văzut adesea în *Familia lui Carol al IV-lea* o caricatură. Nu s-ar putea spune că este. Goya n-a exagerat. El a zugrăvit pe majestățile lor așa cum le-a văzut, cum le cunoștea, fără să le idealizeze dar și fără să le îngroașe trăsăturile negative. Dar tocmai în această atitudine rezidă actul său implacabil de acuzare. George Călinescu, subtil cunoscător al culturii spaniole, a lăsat o descriere magistrală a personajelor regale așa cum se desprind ele din portretele lui Goya. Merită reprodușă deoa-

rece, prin aciditatea limbajului, prin puterea de a caracteriza succint și relevant a epitetelor, ea ține loc de cel mai bun comentariu. Pentru Călinescu, « Regina Maria Luisa, a cărei viață merită toate cenzurile apare cu o pălărie-coteț pe cap (model Marie Antoinette), cu un gest apucat al mâinilor. Uitătura și zîmbetul îi sînt de intrigantă, atitudinea, *populachera*, de cumătră (referința se face la un portret din 1797 n.n. — V.F.). Aiurea — adaugă criticul — e reprezentată chiar în costum espagnolesc, cu o broderie neagră, ce-i dă o puternică înfățișare de „țafă“. În alt portret ține în mînă un evantai închis. Amîndouă brațele îi sînt aduse viguros pe pîntec. Degetele, de spălătoreasă, îi sînt pline de bijuterii. Regina e o brezaie, de o indiscreție bătătoare la ochi, cu căutătura luxurioasă și intrigantă, cu gestul de „manola“. Carlos IV, soțul acestei zăpăcite, puțin obez, mai păstrează ceva din dignitatea Bourbonilor, trădînd totuși subiecțiunea față de femeie. Familia lui Carlos IV e o fastuoasă diatribă ».

Diatribă? Cam mult spus; indirectă poate. Fastuoasă însă, fără îndoială. În adevăr, cu cît fast, cu ce risipă de talent este zugrăvit acest tablou în care, prin contrast, strălucirea costumelor este chemată să scoată și mai mult în evidență lipsa de calitate a materialului uman.

S-au căutat ascendente acestei capodopere și mulți s-au oprit asupra *Meninelor* lui Velázquez. Dar nu atît pentru a se stabili asemănări — deși ele nu lipsesc — cît pentru a se sublinia deosebirea, mai ales cele de pe plan compozițional. S-a relevat în acest sens lipsa de sudură între personaje, monotonia, lipsa invenției, acestea fiind puse fie pe seama incapacității lui Goya, fie pe seama intenției sale voite de a sugera discordia dintre membrii familiei regale. Explicațiile pot fi pînă la un punct plauzibile. Nici o slăbiciune găsită acestei opere nu-i poate diminua însă însemnătatea imensă și nu poate știrbi gloria pictorului de cenzor necruțător al înaltei societăți spaniole și al vîrfurilor ei.

Dar nu numai oficialii îi pozează lui Goya. El pictează și portrete mai mult sau mai puțin intime, atunci cînd modelul se bucură de considerația, de simpatia sau chiar de dragostea sa. De această favoare se fac vrednici artiști, scriitori, prieteni sau membri ai familiei. De relevat dintre aceste portrete, cel al artistei tragice

La Tirana în care-și găsesc o strălucită aplicație cuceririle coloristice remarcate în *Sărbătoarea Sfintului Isidro*. Orientarea spre simplitate, spre un gri armonios valorat, discret încărcat de lumină, apare și în portretul cumnatului său, Francisco Bayeu, executat în anul morții acestuia, în 1795. Este un tablou sintetic, concentrat, penetrant ca psihologie a caracterului și parcimonios ca limbaj.

Din același an (1795) datează portretul în mărime naturală al ducesei de Alba văzută în picioare, pe fundalul unui peisaj convențional, grațioasă, suplă, elegantă, dar într-o atitudine țeapănă de păpușă neanimată. Această distinsă doamnă, inteligentă și rafinată, frumoasă și cultă, rivală temută a reginei și tocmai de aceea persecutată, nu va fi la ultima ei prezență în opera lui Goya. În 1797 o întâlnim din nou portretizată și de astă dată în toată splendoarea ținutei sale de nobilă rasată, ușor senzuală și seducătoare, ca o *maja* plină de sănătate și de temperament, într-o superbă rochie neagră pictată cu fantezie și delicatețe.

Dar nu aceste două portrete au făcut celebru numele misterioasei ducese. Alimentate de facultatea de fabulație a biografiilor, legendele cu privire la relațiile lui Goya cu nobila spaniolă, oricare vor fi fost ele în realitate, au trezit un interes ce depășește adesea cu mult aspectul artistic, pentru a ațîța o curiozitate rudimentară. Desigur, nu este vorba de a respinge categoric posibilitatea existenței unor relații intime între pictor și distinsul model. Chiar și cei mai scrupuloși cercetători, unii foarte recenți, le-au admis. Nu fără a exprima însă rezerve și a sprijini aceste rezerve cu mărturii, când a fost vorba să se vadă în ducesă o femeie fatală, cu înrîurire hotărîtoare asupra unei întinse perioade din viața pictorului. Sînt cîteva fapte care, oricum, ne îndeamnă la adoptarea precauțiilor de rigoare. Se știe bunăoară că relațiile lui Goya cu familiile de vază ale Madridului nu erau ceva neobișnuit. Cu familia ducelui de Osuna de exemplu, a fost în asemenea relații cu mult înainte de a intra în casa ducală de Alba, unde, dealtminteri, pictează la început nu numai pe ducesă, ci și pe soțul ei. Abia după moartea acestuia, în 1796, când pentru cîteva luni Goya o însoțește pe tînăra văduvă în Andaluzia, la Sanlúcar, aproape de Cadix, ni se oferă un pretext mai

serios pentru anecdota brodată în jurul celor doi. Cîteva desene din această perioadă atestă relații intime cu ducesa, iar stigmatizarea femeii iubite în *Capricii* pare să fie efectul unei crude dezamăgiri foarte explicabile, dealtfel, dacă se ține seamă atît de faptul că Maria del Pilar Teresa-Cayetana, a treisprezecea ducesă de Alba, era cu șaisprezece ani mai tînără decît pictorul, cît și de caracterul capricios și nestatornic al ambilor protagoniști.

Nu se va putea trece peste acest capitol fără a se aminti de încă un fapt care vine să adauge un ce misterios și picant relațiilor învăluite de legendă dintre cei doi. Este vorba de două capodopere ale pictorului cunoscute sub numele de *Maja vestida* și *Maja desnuda*. Ipoteza că pentru cele două tablouri — un nud și o variantă a sa cu același model îmbrăcat — ar fi pozat însăși ducesa s-a bucurat de multă încredere de-a lungul timpului și nici astăzi nu s-a renunțat cu totul la ea, comportamentul lipsit de prejudecăți, setea de aventură, extravaganța finei aristocrate dînd destule motive pentru asta. Figurînd în 1808 sub titlul de *Gitanes*, în colecția lui Godoy (în momentul intrării acesteia în patrimoniul public), s-a crezut că operele în discuție au fost confiscate de către « Prințul păcii », în 1802, la moartea nu mai puțin misterioasă (otrăvire?) decît îi fusese viața, a ducesei, cînd, se știe, o parte din averea ei a trecut în posesia lui Godoy. Există însă și părerea nu mai puțin verosimilă ca Goya să fi pictat la comanda lui Godoy însuși cele două pinze, Alba neavînd astfel nici un amestec în elaborarea lor. Spre această părere înclină astăzi mulți biografi, îndemnați fiind și de considerațiile cu privire la construcția formală a tablourilor. Astfel poziția oarecum nefirească a capului în raport cu restul corpului din *Maja nudă* a putut da naștere la presupunerea că pictorul a avut modele diferite pentru cap și pentru trup. S-a mai emis și părerea (Luis Bromayerer) că pictorului i-ar fi pozat prietena sa Josefa Caudado, iar după alții, una dintre femeile de casă ale ducesei.

Dar toate aceste amănunte ținînd de biografie contează mai puțin. Mai interesantă este însăși apariția atît de insolită în opera lui Goya a unui nud. Este știut că, spre deosebire de Italia, unde nudul triumfă o dată cu noua concepție a Renașterii despre frumusețea și dem-

nitatea omului, Spania rămăsese țara în care practicarea acestui gen al picturii era urmărită și pedepsită aspru cu închisoare, exil și confiscarea averii. Pictase, e drept, Velázquez un nud, reprezentînd-o pe *Venus cu oglinda*. O făcuse însă în taină, nu pe față, și bucurîndu-se de întreaga protecție regală. Și apoi ce deosebire între *Venus cu oglinda* — opera unui pudibond, în fond — și nudul italian al unui Giorgione, al unui Tițian, bunăoară!

Și iată că deodată, în pofida tradiției spaniole și bravînd orice pericol, vine Goya, cu o îndrăzneală surprinzătoare, pentru a demonstra o nouă concepție despre nud, străină italienilor, flamanzilor, olandezilor deopotrivă și apropiată oarecum numai de cea a francezilor, a lui Boucher în speță, prin voluptatea destul de pronunțată, dar fără erotismul edulcorat din pînzele pictorului francez.

Revenind acum la portrete: o splendidă bucată, o adevărată capodoperă a genului îi prilejuește lui Goya soția sa, Josefa Bayeu, către 1798. E o lucrare prestigioasă, din păcate prost conservată, menținută în acele tonuri gri-argintii în care devenise neîntrecut. Mai mult decît influența lui Velázquez, în portretele de femei cu fața marmoreană, în care linia se subtilizează pînă la dispariție lăsînd corpurile să ia naștere din pete delicate de culoare, întîlnim ceva din arta portretiștilor englezi, a unui Gainsborough bunăoară, dar Goya rămîne superior acestora.

Tinzînd « spre reducerea formelor la o dialectică a umbrei și a luminii » (Claude Roy), Goya pune în aplicare, în portrete ca cel al soției, convingerile sale despre pictură, opuse principiilor neoclasice, exprimate prin cuvintele: « totdeauna linii și niciodată corpuri. Dar unde găsec ei oare linii în natură? Eu nu văd în natură decît corpuri luminate și corpuri neluminate, planuri care înaintează și planuri care se retrag. Ochiul meu nu zărește niciodată trăsături, nici detalii. Pensula mea nu trebuie să vadă în natură mai bine decît mine ». Goya ar mai fi spus: « dați-mi o bucată de cărbune și vă voi face un tablou; întreaga pictură constă din sacrificii și hotărîri luate ». Era preocupat intens și de surprinderea gesturilor, a mișcării, nu numai fizice, ci și spirituale, urmărind să-i redea pe cei portretizați în profunzimea firii și caracterului lor. Cu privire la mișcare spunea adesea că

« cel care nu-i capabil să picteze un om în timpul cît acesta cade de pe un acoperiș nu se poate numi pictor ».

În ultimii ani ai secolului, ca și mai tîrziu, în deceniul următor, încep să se resimtă în portretele lui Goya, în cele înfățișînd personaje pozitive, simpatizate de pictor, influențe ale spiritului propriu artei franceze din timpul revoluției. Ambasadorul Franței *Guillemardet*, *Generalul Urrutia* (Prado), scriitorul *Moratin*, poetul *Juan Antonio Melendez Valdés*, scriitorul *Iriarte*, omul politic *Jovellanos*, *Contele de Fernán-Nuñez*, în sfîrșit *Doña Isabella Cobos de Porcel* (1806) și însuși fiul artistului, *Xavier (Omul în gri)* apar fiecare pe rînd în portrete strălucitoare în care interesului pentru pictură i se alătură și unul pentru personalitatea și prestigiul modelelor. Demnitatea umană, mîndria cetățenească — noțiuni vehiculate de revoluția franceză — ca și energia, spiritul ascuțit, frumusețea morală, acestea sînt virtuțile relevate în ținuta sobră a generalului Urrutia, în poza maiestuoasă a contelui de Fernán-Nuñez, în întorsătura energică a capului Doinei Isabella Cobos de Porcel sau în calmul înțelept din înfățișarea lui Jovellanos.

De la griul compus pe paletă, conținînd, în anumite proporții, aproape toate culorile, din *Omul în gri*, pînă la negrurile rafinate din portretele lui Fernán-Nuñez și al Isabellei de Porcel care îl anunță pe Edouard Manet, artistul ne dă în aceste lucrări întreaga măsură a desăvîrșitului său dar de colorist înnăscut. Este perioada cînd autorul celor cîteva sute de portrete cunoaște cea mai productivă activitate și cea mai înaltă culme a măiestriei portretistice.

Paralel cu activitatea de portretist din primii ani ai secolului și înainte ca un alt mare eveniment de importanță vitală pentru poporul spaniol să determine o nouă cotitură în activitatea sa de creație, Goya continuă să picteze și scene de gen. Nu mai sînt cele din cartoanele pentru tapiserii; vîlul unei fericiri iluzorii fusese sfîșiat pentru totdeauna pentru el, o dată cu surzenia și înaintarea în vîrstă. În urma ultimelor războaie, mizeria economică se întinsese în toată țara, drumurile erau bîntuite de tîlhari, bolile făceau ravagii, poporul se îndrepta spre revoluție. În jurul pictorului se petreceau lucruri ce nu puteau să nu-i rețină atenția. În tablouri de dimensiuni modeste, pe lemn sau pe pînă,

pictate cu nerv și savoare, într-o pastă nutrită, apar foarte des scene cu bandiți, cu incendii, cu nebuni, cu cerșetori. De notat, printre altele, cele șase mici panouri constituind un fel de reportaj despre prinderea banditului Maragoto — simplu fapt divers, dar care aduce mărturie despre acele vremuri turburi. Sesizăm în toate tablourile de acest gen o furtună care se anunță, care crește neliniștitoare pentru a se transforma în curînd într-un uragan pustiitor ce va cuprinde țara de la un capăt la altul, punînd încă o dată la grea încercare conștiința pictorului și așa destul de zbuciumată.

Marele eveniment, ce avea să arunce pentru mai mulți ani Spania într-un vârtej de foc, trezind-o totodată din agonie pentru a o împinge pe făgașul revoluției, se declanșă în anul 1808. Este anul abdicării lui Carol al IV-lea sub presiunea maselor revoluționare; anul scurtului interludiu al domniei lui Ferdinand al VII-lea, anul invaziei napoleoniene și, în sfîrșit, al începerii istovitorului război revoluționar pentru independență.

Pentru poporul spaniol a început lupta de rezistență împotriva cötropitorului; o luptă grea, eroică, inegală. O încrîncenare patetică pe viață și pe moarte pentru păstrarea libertății, plătită scump cu sînge și suferințe indescrîpibile. O luptă care prin acuitatea ei pune fără nici un echivoc, în fața fiecăruia, alternativa participării fără șovăire de o parte sau de alta. Așa se înfățișa poporului spaniol situația. Și tot așa s-a prezentat ea și lui Goya, cu deosebirea doar, că pentru el, ca și pentru prietenii lui — intelectuali luminați, adăpați la izvorul ideilor Revoluției franceze — durerea de a vedea acum țara trecută prin fier și foc era și mai mare, prăpădul venind chiar de acolo de unde ei așteptau libertatea. Luarea unei hotărîri, cum se poate lesne presupune, n-a fost deloc ușoară pentru artist. Dacă majoritatea populară l-a întîmpinat cum se cuvine pe invadator, dacă nobilimea a trădat interesele naționale întîmpinîndu-l pe fratele împăratului cu jurăminte de « loialitate . . . credință și devotament », Goya a reflectat, prin purtarea sa, toate contradicțiile acestei mișcări revoluționare de eliberare. Analizînd mersul și specificul revoluțiilor spaniole din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Marx s-a oprit îndelung asupra războiului de guerilă din anii 1808—1814 ară-

tînd că « . . . mișcarea părea să fie îndreptată mai curînd împotriva revoluției decît pentru ea. Națională prin faptul că proclamase independența Spaniei față de Franța, ea — dezvoltată Marx și rîndul contradicțiilor constatate — era în același timp dinastică, întrucît îl opunea pe „iubitul“ Ferdinand al VII-lea lui Joseph Bonaparte; reacționară, întrucît opunea vechile instituții, obiceiuri și legi prefacerilor raționale ale lui Napoleon; superstițioasă și fanatică, întrucît opunea „sfînta religie“ așa-zisului ateism francez, sau desființării privilegiilor speciale ale bisericii romane ».

Reflectînd aceste contradicții, atitudinea lui Goya față de noul regim va purta în același timp amprenta personalității contradictorii a artistului. Așa cum îi slujise pe Bourboni, fiind în stare în același timp să-i sugrume (după expresia lui Lionello Venturi), cu aceleași disponibilități, Goya intră fără șovăire în serviciul lui Joseph Bonaparte (făcîndu-i portretul), la fel cum, după izgonirea francezilor, tot așa de ușor va accepta să facă portretele lordului *Wellington*, generalului *Palafox* și nu, fără să scrișnească din dinți de astă dată, pe cel al lui Ferdinand al VII-lea, reinstaurat pe tronul Spaniei. Drept lipsă de patriotism, trădare și colaboraționism demne de ștreang va taxa cel din urmă atitudinea lui Goya din timpul ocupației, iertîndu-i-o chipurile, datorită talentului și prestigiului de care se bucura artistul. Dar așa să fi fost oare? Operele principale, creația mare din această perioadă o infirmă în modul cel mai categoric, atestînd, dimpotrivă, un patriotism fierbinte și o ură neîmpăcată împotriva războiului de cötropire. Partizan al ideilor din Franța revoluționară la început, Goya și-a dat treptat, treptat seama de natura și obiectivele politicii napoleoniene. Mai mult. Dacă nenorocirea sa personală care l-a atins în 1792 a avut ca efect transformarea vizunii optimiste anterioare într-una dramatică, permițîndu-i să-și adîncească arta și să reflecte lumea sub aspectele ei sumbre, păstrînd totuși față de viciile denunțate un ton de superioară îngăduință, acum cînd urgia îl lovea nu numai pe el, ci întregul popor spaniol, sentimentul ce se desprinde din creația sa este unul tragic, sfîșietor. Suprapusă peste drama sa personală, drama poporului este receptată de sufletul sensibil al pictorului ca o tragedie măreață, la proporțiile istoriei, atingînd sublimul.

Odată cu invazia francezilor, totul se schimbă, totul se convertește în arta lui Goya. Neli-niștea în cutremur al conștiinței, disprețul și sarcasmul în ură și indignare, ironia în minie, suspinul în urlet de durere, repulsia în groază, dezamăgirea în deznădejde, drama personală în tragedie a speței umane. Prudența, obișnuita lui prudență de țaran îl determină desigur să-și mențină atribuțiile de pictor oficial. Dar patriotul din el nu se dezmente nici un moment. Martor al evenimentelor tulburi din primele zile ale insurecției la Madrid, el se duce în 1808, în locurile natale să vadă ruinele Saragosei, în urma rezistenței ei eroice, și să se umple de mîhnire, de ură, dar și de mîndrie patriotică, pentru că, indignat de ororile săvîrșite de invadatori, Goya va celebra în repetate rînduri eroismul compatrioților, dînd dovadă astfel de o matură înțelegere a istoriei, făcînd, cu alte cuvinte, distincție între un război drept și unul de cotropire.

Cei șase ani de cumplite încercări, în care poporul spaniol dezarmat, « cu pumnii goi împotriva tunurilor de oțel », își apără libertatea dînd lovituri nimicitoare tiranului, au fost pentru Goya ani de participare activă la luptă, ani în care conștiința sa a fost alături de popor. Pretutîndeni unde se află, el observă cu durere aceleași scene de violență, de injustiție, de sălbatică cruzime și pretutîndeni ia note, face schițe, așterne pe hîrtie, în sanghină, desene spontane și sincere ce vor sta la baza operelor prezente și viitoare. Nimic nu-i scapă, pe lîngă nimic nu trece nepăsător, fiind cu totul îndreptățit să spună « Yo lo vi » (Eu am văzut aceasta) cînd ne va înfățișa în gravuri cronica atrocităților trăite de poporul său.

Opera lui Goya în care-și găsesc expresie stările de spirit din timpul războiului este întinsă. Ca martor ocular al revoltei populației madrilene împotriva cavaleriei lui Murat, la Puerta del Sol unde își avea casa, Goya ne-a lăsat una dintre scenele de bătălie cele mai autentice. Sînt înfățișate, într-o învălmășeală care trădează luarea pe viu a unor schițe pregătitoare, mulțimea răsculată și cavaleria compusă din mameluci, măcelărindu-se reciproc cu o furie sălbatică. Nu vom găsi virtuți artistice prea mari acestei pînze. Căii sînt desenați prost, unele mișcări sînt stîngace, compozițional lucrarea suferă. Față de rigoarea în construcție pe care un Delacroix o

va demonstra cu zece ani mai tîrziu într-o pînză cu temă asemănătoare — *Masacrul din Chios* —, tabloul *Doi Mai 1808* (*Atacul mamelucilor*), adică lucrarea în discuție, ne apare ca o cacofonie plastică. Și totuși, în disprețul pentru canonul clasic, în dinamismul mișcărilor, în violența contrastelor cromatice, în vivacitatea patimilor dezlănțuite, în elanul eroic al combatanților nu e deloc greu să deslușim o operă de anticipare a romantismului, demnă de penelul lui Delacroix.

Reportericească totuși, pînă la un punct, această pînză are ca pendant una din capodoperele creației goyești — vestitul *Trei Mai 1808* sau *Împușcarea răsculaților* — înfățișînd represaliile ce au urmat revoltei din ziua precedentă. Nici aici nu întîlnim compoziția de tip clasic, tabloul istoric tradițional. Toate căutările pe linia frumosului ca întruchipare a unei năzuințe spre desăvîrșire ca și toate preocupările formale sînt abolite de artist, care pune totul în slujba redării aproape expresioniste a trăirii dramatice a unui moment de supremă jertfă. Scena este teribilă. În dreapta tabloului, într-un rînd aliniat perfect, cu mișcări uniforme, tratați sumar, nedi-ferențiat, văzuți din spate aplecați asupra flintelor, figurează soldații din plutonul de execuție. Ei nu sînt văzuți ca oameni, nici măcar ca dușmani, ci formează laolaltă o mașină implacabilă și oarbă. Oamenii, omenirea întregă apare în stînga tabloului. În primul plan, în bălți de sînge, sînt cadavrele desfigurate ale primilor răpuși. Se pot distinge doar cîteva, dar ele sugerează o adevărată hecatombă. Urmează al doilea grup, cel mai patetic, format din oameni care-și trăiesc ultima clipă, cu priviri ucigătoare de ură, cu pumnii crispați, cu fețe transfigurate de spaimă, dominați toți de imaginea luminoasă a condamnatului cu brațele desfăcute ca un crucificat, într-un gest sălbatic de desperare și revoltă. În sfîrșit, un al treilea grup este împins pentru a împărtăși aceeași soartă, iar peste întreaga scenă și în contrast cu violența ei, se întinde monoton întunericul nopții abia turburat de felinarul cu lumina clorotică. Este o operă zguduitoare, de un patos revoluționar înălțător, cu rezonanțe și echivalențe tîrzii, în multe din operele literar-artistice inspirate de revoluțiile ce au urmat. Este în același timp o operă plină de valențe; o adevărată tragedie optimistă, un

chiot sfișietor de durere al omenirii și totodată un imn închinat demnității ei.

Ca să ajungă la un asemenea patetism al suferinței omului, Goya a trebuit să încerce el însuși o experiență de viață uriașă. Numai astfel a putut ajunge la înaltul grad de generalizare prin care un fapt divers, o scenă oarecare s-a transformat într-un imens loc de martiraj nu al unui individ, nu al unui grup, nu al unui popor, ci al lumii întregi de-a lungul întregii sale istorii.

Ocupându-se de aportul lui Goya, la încheierea spiritualității moderne privind conceptele de artă, de libertate, de religie, și exemplificând cu tabloul *Trei mai*, Lionello Venturi a văzut în puterea de transcendență a acestei opere « un mod religios de a simți ». Negînd, și pe bună dreptate, operelor cu teme eclesiastice ale lui Goya puterea de a transmite un sentiment religios, istoricul de artă italian a intuit totodată, în comprehensibilul său studiu consacrat pictorului, adevărata cauză a fenomenului. El arată că fără să fie un necredincios, Goya « a exprimat valoarea eroică a lui Cristos și a patimilor sale, cu o neîntrecută măiestrie în *Execuția de la Trei mai*, adică — adaugă Venturi — « Goya nu-și exprimă sentimentul religios cînd are de reprezentat o scenă religioasă, ci cînd găsește motivul propriei sale religii, religia independenței, a libertății, a umanității », acesta fiind aportul său la revizuirea vechilor precepte, aport de neconceput, însă, fără revoluția franceză cu sistemul ei de liberă cugetare.

Alte două lucrări cu subiecte din războiul de guerilă: *Fabricarea pulberii în Sierra de Tardienta* și *Prepararea gloanțelor în Sierra de Tardienta* redau scene de campanie fără a atinge însă coarde dramatice.

În timpul războiului, Goya execută și alte tablouri. Printre lucrările din acești ani figurează cele două splendide pînze de la Budapesta: *Femeia cu ulciorul* și *Tocilarul*, monumentale, luminoase, emanînd un sentiment stenic. Figurează de asemenea *Colosul*, cunoscut și sub numele de *Panica*, precum și cîteva compoziții cu orori printre care și acel *Spital al ciurmaților* prefigurînd *Ciumații din Jaffa* de Gros. Lista o încheie, în sfîrșit, renumitele *Majas la balcon*, care-l vor inspira pe Manet, cum îl vor inspira de fapt și *Maja desnuda în Olympia* sau *Trei mai în Execuția împăratului Maximilian*, apoi o du-

zină de naturi moarte prin a căror violență crudă — cum a subliniat Pierre Gassier, de la care și împrumutăm aceste date — « Goya reia linia inițiată de Rembrandt cu al său *Bou jupuit*, dar anunță și aici realismul secolului al XIX-lea și chiar expresionismul lui Soutine ».

Cu toată valoarea acestor lucrări executate oarecum în deplină libertate, din inițiativă proprie și pentru sine, nu pictura este aceea care exprimă adevărata stare de spirit a artistului din anii ocupației franceze. Gîndite și trăite în această perioadă, dar concretizate abia după alungarea francezilor, în 1814, cele două pînze redînd insurecția din 2 mai și reprimarea ei în noaptea dinspre 3 mai redau desigur gîndurile și emoțiile artistului, dar retrospectiv. Adevărata profesiune de credință, adevăratul mesaj pe care-l pronunță în acești ani poate fi, de aceea, descifrat numai în renumitul ciclu de gravuri *Dezastrele războiului* (Los desastres de la guerra).

Început, pregătit prin desene și parțial gravat încă din timpul războiului, cu începere de prin 1810, acest ciclu format din 80 de planșe în acvaforte, acvatinta și *pointe sèche* a cunoscut în timpul vieții artistului (1820) un tiraj parțial și de probă, primul tiraj complet, datorat Academiei San Fernando, datînd din 1863, cînd, de fapt, capătă și actuala denumire, ciclul numindu-se inițial *Consecințele fatale ale războiului sîngeros al Spaniei contra lui Bonaparte și alte capricii emfactice*.

Dezastrele războiului reprezintă la un înalt nivel artistic vibrantul mesaj de umanitate al unui artist plin de convingerea, și hotărît să convingă și pe alții, că omul n-a venit pe lume spre a fi umilit, înfometat, spînzurat, sîrtecat în bucăți.

Absurditatea războiului își găsisese și pînă la Goya artiști care s-o facă odioasă. În cunoscuta sa *Bătălie de la Anghiari*, ajunsă la noi în copie după cartonul pregătitor, Leonardo, departe de a idealiza războiul, pusese în evidență cruzimea inutilă, sălbăticia absurdă și nedemnă de marea menire a omului pe pămînt. La Jacques Callot (1592—1635), artistul francez care a lăsat o serie de gravuri pe tema războiului (*Misères de la guerre*), întîlnim de asemenea o atitudine de condamnare a acestui mare flagel. În *Copacul Spînzuraților*, de pildă, se adaugă la predilecția gravorului pentru panoramele văzute descriptiv

interesul pentru episodul semnificativ cu rol oarecum alegoric. Nimeni ca Goya nu s-a întrebat însă atât de dramatic: *Porque?* (Pentru ce?), arătându-ne trei soldați spînzurînd un prizonier de un trunchi de arbore. Și nimeni n-a răspuns atât de amar ironic și cu atîta forță de învedereare a absurdului din lume ca el în gravura: *Si son de otro linaje* (Pentru că sînt din altă stirpe).

Dacă apoi la Callot totul este circumscris la o epocă anumită, gravurile sale ilustrînd, ca o cronică, evenimentele din Războiul de treizeci de ani, la Goya *Dezastrele războiului* dobîndesc independență față de evenimentul de la care au pornit; mesajul lor este valabil dincolo de veacul și de hotarele care l-au cuprins.

Multe din gravuri redau scene veridice, sînt aproape niște reportaje de front: o încăierare scurtă între guerilieri și ocupanți (pl. 20: *Îi vindecă [de viață] și apoi trec la altul*), o scenă cu cîteva din cele peste 20.000 de victime emaciate de suferințe și de foamete (pl. 59: *Dar cît poate ajuta o singură ceașcă*), un act de supliciu groaznic la care este supus un partizan (pl. 33: *Ce să faci mai mult?*) etc.

Dar sînt și stampe în care artistul nu se mai mulțumește cu relatarea tale quale a unui episod oarecare și atunci forța sa de transfigurare a adevărului ia iarăși avînt. Impresiile culese se metamorfozează, se încarcă de multiple valențe și încep să îmbrace, ca și *Capriciile*, haina fantasticului, devenind simbolico-poetice. Încep să apară demoni-vampiri care sug singele victimelor (pl. 72: *Consecințele*, *Las resultas*), animale devorînd leșuri (pl. 72) lupul, dînd lecții oamenilor care ascultă cuprinși de spaimă (*Acesta e lucrul cel mai rău*).

Nu lipsesc nici scenele de bărbăție, ca cea din imaginea monumentală reprezentînd-o pe Maria Agustina (eroină din războiul de eliberare), pe o movilă de cadavre trăgînd cu tunul. *Quel valor!* (Ce bărbăție!) exclama artistul în fața actului de curaj al eroinei (pl. 7). Alte două scene sînt variante ale *Execuției din 3 mai*, mai simplificate însă, redînd de o parte numai șirul gurilor de pușcă iar de alta condamnații: *Cu sau fără motiv* (pl. 2) și *Asta nu se poate privi* (pl. 26).

Și de fapt, cum constată Lionello Venturi, «toată seria nu e decît o singură și lungă tînguire, sfîșietoare uneori, desperată alteori, sau fremătînd de indignare, care comentează, precizează,

accentuează *Execuția din trei mai*». Sînt în aceste mărturii zguduitoare depozițiile unui martor care a văzut crime și nu le poate uita; există în ele imprecățiile unui părinte căruia i-au fost uciși fiii, blestemul mamelor și al orfanilor; există, în sfîrșit, verdictul pe care îl pronunță istoricul și filozoful.

Paralel cu elaborarea *Dezastrelor*, Francisco de los Toros lucrează la o altă serie de gravuri, cu subiecte din istoria luptelor cu tauri, cunoscută sub numele de *Tauromahia* și cuprinzînd 40 de planșe.

Se știe cît sînt de vechi și ce importanță au avut luptele cu tauri în Spania și cît le-a îndrăgit, ca un autentic spaniol ce era, Goya însuși. Începînd cu aspecte ale jocului la vechii iberi (în două planșe), continuînd cu evocarea luptelor din Evul mediu, cînd toreadorii se recrutau numai dintre aristocrați, apoi cu pitoreștile reprezentații ale maurilor, artistul se oprește mai cu seamă asupra corridei contemporane lui pe care o cunoaște mai bine.

Sfîrșitul războiului nu-i aduce lui Goya liniștea și de fapt n-aduce liniște și pace nici Spaniei. Cortesurile (organe ale puterii revoluționare care au dat poporului spaniol constituția din 1812) dezamăgesc masele. «O puzderie de tirani mărunți s-au năpustit asupra provinciilor evacuate de francezi, au instaurat acolo domnia lor samavolnică și au început anchete, persecuții, arestări, procese inchizitoriale...» (Marx). Și atunci i-a fost dat lui Goya să sufere rușinea de a vedea acel «spectacol umilitor», cînd masele populare alimentate în vechile lor prejudecăți și instigate de preoți și de nobili, printr-o crudă ironie a istoriei, au scandat pe străzi «Jos constituția!», «Trăiască puterea absolutistă!», cerînd (la Sevilla) reinstaurarea Inchiziției, călcînd în picioare (la Madrid) inscripția de bronz a Libertății și purtîndu-l pe brațe (la Valencia) pe Ferdinand al VII-lea.

Dar, cum era de așteptat, nici *el rey desiderato*, regimul rivnit al lui Ferdinand, care în 1814 abrogă constituția, nu asigură dreptatea socială, pacea și progresul pentru cei mulți. Dimpotrivă, Ferdinand al VII-lea instituie un regim de teroare.

Tribunalul Inchiziției își reia activitatea. Liberalii sînt vînați și nevoiți să ia calea exilului. Iertat cu falsă magnanimitate de Ferdinand al

VII-lea și păstrându-și formal titlul de *pintor de cámara*, Goya se află propriu-zis în dizgrație, locul său fiind luat de Vicente Lopez. Mai mult decât atât, amenințări sumbre planează asupra sa. În 1815 compare în fața Tribunalului Inchiziției ca să dea seamă pentru cele două *Maja* confiscate odată cu colecția lui Godoy și taxate «obscene». Prigoana se înăsprește în 1823, când pictorul este nevoit să se ascundă o bucată de vreme la prieteni, întrucât ultimele 15 planșe din *Dezastrele războiului* îndreptate împotriva noilor opresori ca și unele desene reprezentând *encorizados* (acuzăți ai Inchiziției cu *coroza* pe cap) sînt pasibile de persecuții.

La neplăcerile provocate de situația tulbură și încordată din țară se asociază dureri proprii. Soția îi murise în 1812, dintre copii îl mai avea doar pe Xavier, căsătorit și trăind la casa lui. Singurătatea, boala, bătrînețea îl împresoară, proiectîndu-se pe fundalul tragic al întregii țări ca niște gigantice genii ale răului. Izolat de multă vreme de lumea sunetelor, artistul se izolează acum și fizic. Cumpărase încă din 1819 o proprietate cu o locuință rustică în afară din oraș, pe celălalt mal al Manzanaresului. Aici, în această locuință devenită pentru contemporani și pentru posteritate renumita «Quinta del Sordo» (Casa Surdului) — deși se pare că, printr-o coincidență, s-a numit astfel și înainte de a o fi cumpărat Goya —, vor lua ființă, ca o încoronare firească a evoluției pictorului spre emanciparea artei de realitatea concepută ca obiect de ilustrat, cele mai puternice opere. Coșmarul, halucinațiile care-l vizitau și pînă acum devin oaspeți obișnuiți. Apar ficțiuni macabre foarte exact exprimate în distihul lui Baudelaire:

«*Goya cauchemar plein de choses inconnues
Des foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats*»*. Tristețile, melancoliile, durerile, anxietatea se transformă în imaginația sa într-un convoi de viziuni adesea fantastice, bizare, care o rup cu realitatea nemijlocită, deși de la aceasta au purces. Goya dăruia astfel picturii dreptul de a nu mai vedea în realitate decât punctul de pornire. Cum just constată Malraux: «Pictura devine astfel pentru Goya un mijloc de a atinge misterul, dar misterul este de asemenea pentru el mijlocul

de a atinge pictura». Cu privire la același fenomen, André Malraux arată într-altă parte a studiului său *Saturn*, consacrat pictorului spaniol, că «Pentru prima oară, după cîte secole!, un artist nu mai ascultă urcînd în el, pentru a fi transmis, decât cîntecul ineputabil al tenebrelor».

Deși e greu să polemizezi cu reputatul istoric de artă francez, se va vedea că au fost totuși cercetători care au văzut ceva mai mult decât «le chant inépuisable des ténèbres», în operele din perioada tîrzie a creației goyești, avansînd, fără să infirme integral aserțiunea lui Malraux, explicații care merită atenție. Se va reveni asupra acestora.

Cît privește însuși saltul marcat de Goya în ciclul de gravuri *Disparates* și în așa-zisa «pictură neagră» din «Casa Surdului», despre el nu încape nici o îndoială: a existat.

Cele 22 de *Disparates* (sub acest termen trebuie înțeles cam ceea ce înțelegea Erasm prin *stultitia*: nerozie, aiureală), executate în apă tare și în acvatinta, au fost editate pentru prima dată în 1864 de către Academia San Fernando sub denumirea de *Los Proverbios* (Proverbele). Într-un fel, ele sînt o continuare a *Capriciilor*: au același caracter criptic, cu deosebire că sensul lor este și mai abscons. Față de *Capricii*, Goya anexează de astă dată zone noi, neexplorate încă, ale naturii umane cu nebănuitele ei abisuri, redînd plastic idei și sentimente care, dealtminteri, îi sînt și lui foarte tulburi. Ceea ce era numai enigmă în *Capricii* devine aici mister sau, cum sesizează mai exact Eugenio d'Ors, «în timp ce *Capriciile* sînt invenții morale, *Disparatele* sînt invenții cosmice».

Satanismul acestor gravuri, absurditatea ineluctabilă care guvernează lumea sugerată de ele ne duc din nou cu gîndul la Bosch. Goya văzuse încă din tinerețe pînze ale marelui flamand, printre ele renumitul *Car cu fîn* aflat atunci la Escorial; apreciasse totdeauna geniul marelui plămuitor de lumi stranii, iar porecla *El disparate* pe care o dăduseră istoricii de artă spanioli lui *El Bosco*, i-a sugerat chiar titlul ultimei suite de gravuri.

Dar cercetătorilor nu le-au scăpat nici de astă dată deosebirile esențiale totuși și reflectînd de fapt deosebirile dintre două moduri diferite — unul feudalo-teologic și altul modern, rațional, de a privi pe om — dintre cei doi artiști. Dacă

* «Goya, coșmar plin de necunoscute lucruri, de fetuși puși la frigare în toiul sabbaturilor» (Ch. Baudelaire — *Les Phares*) (N.A.)

Bosch — cum arată Malraux — « introdusese pe oameni în universul său infernal, Goya introduce infernul în universul omenesc », sau, ca să cităm pe alt renumit istoric francez, Claude Roy, pe când « bufnița lui Goya este încărcată cu o voință de demistificare, cea a lui Bosch este încărcată cu toate dogmele unei teologii ».

Printre cele mai fecunde ca imaginație, mai puternice sub aspectul fantasticului, dintre gravurile acestei serii sînt *Bobalicon* (Prostănacul) reprezentînd uriași cu figuri idioate, grotesci, dansînd o adevărată sarabandă a groazei, *Disparate de miedo*, *Disparate de carnaval*, *Disparate femino*, *Disparate de bestie*, *Disparate ridiculo*, *Modo de volar* (Fel de a zbură), *La lealtad* (Lealitate). Din toate se desprinde o atmosferă de groază, în care nerozia, prostia, ridicolul par să domnească asupra omenirii. Fără să facă parte din seria *Disparatelor*, dar fantască și terifică asemenea lor, gravura *Colosul* — o acvatinta în tonuri întunecate, apropiate de mezzo-tinto, aduce un sentiment de grandoare geologică. Este o imagine a forței oarbe, titanice, de o seamă cu aștrii, dovedind darul lui Goya de a născoci cosmogonii, de a gândi și a « vedea » la scară cosmică, în categorii fundamentale.

Din același univers cu *Disparatele* fac parte și picturile murale din « Casa Surdului » — apariții spectrale, terifiante. Din noaptea imaginației mortificate a artistului, un adevărat popor de vrăjitoare, de imagini obscure vin să populeze casa pictorului transformînd-o într-o Walpurgie unde, după expresia lui E. d'Ors, « În ziua Sabatului, ca niște vrăjitoare își vor da întîlnire Melancolia, Mizantropia, Spaima, Desperarea, Văduvia — văduvia triplă — Boala, Bătrînețea, Surzenia ». Este o artă a angoasei desigur. Niciodată coșmarul n-a luat în artă forme atît de prodigioase.

Cele patrusprezece mari panouri, inegale ca dimensiuni și diferite ca format, ce alcătuiesc ansamblul, fiind dispuse inițial șase la parter și opt la etaj (ele au fost transpuse pe pînză și transportate la Prado) au subiecte luate din mitologie, din viață, sau pur și simplu fanteziste. Apar și scene care n-au nimic fantastic. Așa sînt *Femeia în costum național*, o manola sprijinită de o balustradă, *Duelul cu ciomegele*, între doi păstori, *Doi bătrîni mîncînd supă*. *Iudith și Holofern* și teribilul *Saturn devorîndu-și fiii*, deosebindu-se

în spirit de miturile respective, pleacă totuși de la ele. Sînt însă, pe lîngă acestea, compoziții al căror înțeles nu se lasă ușor explicat. *Procesiunea la fîntîna San Isidro*, *Parcele*, *Scena de Sabbat* (El Aquelarre) din jurul țapului îmbrăcat în rasă de călugăr — întrupare a maleficului — apoi strania compoziție *Viziune fantastică* pentru ca să nu mai vorbim de și mai straniul *Cîine ieșind din valuri* în fața unei imense stînci, toate acestea lasă deschisă poarta celor mai diverse interpretări. Cei mai mulți cercetători au considerat suita pictorului din « Casa Surdului » fantezii demonice, produse onirice ale iraționalului, halucinații (Sanchez-Cantón, Nemitz, Loga, Meyer), « un cîntec inepuizabil al tenebrelor » (Malraux), « veritabilă filozofie a absurdului și a desperării » (Jacques Lassaigue). Au fost însă și încercări meritorii de a descifra în simbolurile picturilor (considerate astfel de cercetătorii respectivi) un program unitar și consecvent pe tema, de actualitate atunci, a situației politice și ideologice din Spania postrevoluționară. Interesantă este tîlmăcirea acestui ciclu compozițional de către istoricii de artă sovietici (V. I. Brodski, A. A. Sidorov, I. M. Levina) care găsesc că există o legătură indestructibilă între compozițiile suitei, acestea avînd toate la bază aceeași idee. Merită de pildă atenție explicația dată celei mai stranii și în același timp celei mai realizate dintre compoziții, *Viziunea fantastică*. Pe fundalul unui cer galben-auriu (denumirea de « pictură neagră » nu este deloc justificată formal în această compoziție, dar definește spiritul ei intrinsec) este zugrăvită aici o imensă stîncă albastră către care plutesc prin aer două figuri umane: un bărbat și o femeie învăluită într-o mantie roșie. Stîncă, pe care se distinge o fortăreață, pare a fi asediată; în prim plan, soldați cu puștile la ochi par să țintească într-acolo. Jacques Lassaigue și Antonina Vallentin, primii, au văzut în această lucrare « o temă de evaziune », atribuind stîncii rolul unei cetăți ideale, firește utopice, « unde omul ar putea să scape de asupra și de grijile sale veșnice, dar unde se poate ajunge numai cu ajutorul aripilor, zburînd ». Această idee a fost dezvoltată de autoarea unei pertinente și consistente monografii despre Goya — I. M. Levina — care a văzut în stîncă din *Viziunea fantastică* cetatea și orașul Cádiz, aflat pe o stîncă din insula

León. După cum se știe, Cádizul a fost leagănul primei revoluții spaniole și în el și-au pus speranța toate forțele progresiste ale Spaniei și, bineînțeles, Goya. Devenită simbol al libertății, stînca pe care este construit Cádizul apare la Goya ca o cetate inexpugnabilă, ea revenind în mai multe compoziții din « Casa Surdului » (în cea cu *cîinele*, în *Procesiunea la fîntîna San Isidro* cît și într-o pînză intitulată *Citadelă pe stîncă*, aflată azi la Metropolitan Museum of Arts din New York. În aceasta din urmă ca și în planșa *Modo de volar* din suita *Disparatelor* sînt înfățișați și oameni cu aripi de pasăre, planînd în jurul stîncii așa cum, fără aripi, planează spre stîncă din *Viziunea fantastică* perechea care dă atîta mister și tensiune dramatică întregii compoziții).

Semnificații multiple s-au atribuit de către diverși autori compoziției cu *Saturn devorîndu-și fiii*, care prin oroarea ei sîngeroasă este cea mai puternică din întregul ciclu. Subiectul este aici mitologic, cum foarte rar se întîmplă la Goya, dar spre deosebire de spiritul mai senin, olimpien al mitului antic, eroul lui Goya este un canibal sadic în plină orgie. Unii au văzut în *Saturn* timpul care ne consumă, alții forțele ostile omului, iar Levina alegoria reacțiunii instaurate în Spania după revoluție. Malraux, pentru care 3 Mai 1808 a însemnat « urletul Spaniei », a văzut în *Saturn* « cel mai vechi urlet al lumii ». Oricare ar fi fost însă adevăratul sens pe care a vrut să-l dea artistul lui *Saturn*, ca și celorlalte compoziții de altfel, un lucru este neîndoielnic: că acest ciclu, în întregul lui, este o mărturie a vigoriei creatoare de care Goya se mai bucură la o vîrstă așa de înaintată, cînd în alte cazuri povara bătrîneții îi poartă în mod fatal pe mulți artiști către declin.

Ca o mărturie a dorinței și a capacității de a se înnoi continuu și de a găsi noi forme și procedee de exprimare stă și receptivitatea cu care Goya a adoptat, însușindu-și-o perfect, tehnica recent inventată în Germania, a litografiei. Avea 78 de ani în 1824, cînd a executat primele zece litografii. Acestea au însă prospețimea de stil și siguranța pe care o puteau asigura numai o îndelungată practică de desenator. Or, Goya a fost un mare desenator. Asaltat de mulțimea impresiilor furnizate de evenimentele cărora le-a fost martor, a putut să le facă față, consem-

nîndu-le, numai datorită spontaneității și forței de sintetizare. Desenele sale în sanghină, tuș, sepia, cu pete de laviu, totdeauna monocrome, au forța de expresie a gravurilor, pe care le pregătesc de fapt. Plecînd de la ele, Goya nu face pe metal decît să accentueze contrastele, să elimine detaliile de prisos, iar cînd face uz de acvatinta, să adîncească jocul de valori.

Că bătrînețea n-a însemnat pentru Goya declinul, că steaua sa a strălucit cu intensitate sporită chiar cînd se apropia de crepuscul, n-a uimit pe nimeni. S-a întîmplat însă altceva care a uimit pe toată lumea. S-a întîmplat că în plină efervescență creatoare, în ciuda venerabilei vîrste de 78 de ani, Goya s-a hotărît pe neașteptate să-și părăsească țara. A rămas pînă astăzi nedezlegat misterul adevăratei pricini care l-a determinat să ia o asemenea hotărîre, pentru că oricît ar fi fost de insuportabil regimul detestat al lui Ferdinand al VII-lea (se crede că a plecat de teama unor persecuții) și oricît ar fi dus dorul prietenilor exilați, se află totuși la o vîrstă cînd aventurarea într-o acțiune complicată ca autoexilul, mai cu seamă că era vorba de o totală schimbare de decor, de limbă, de obiceiuri, nu era deloc ușoară. Luînd totuși o asemenea hotărîre, te-ai fi așteptat ca reacția ce a urmat să fie aceea a unui *dezhădăcinat*. (E cunoscut cazul lui David, aflat în aceeași vreme în exil la Bruxelles și trecînd printr-o grea criză pricinuită de neputința de a-și revedea țara.) Spre stupefacția tuturor acelor care l-au cunoscut în emigrație (Moratin, Ferrer, Molina, Silvela, Goicoechea), Goya nu dă însă deloc semne de alienare. Sub pretext că dorește să-și caute sănătatea la apele curative de la Plombières (Franța), el obține, pentru început, de la rege, un concediu de șase luni (la 30 mai 1824). Dar nu se oprește la Plombières. Odată trecut Pirineii, se îndreaptă spre Paris, unde are prilejul să vizioneze renumitul Salon deschis la 25 august, în care s-au remarcat în acest an, după cum se știe, Delacroix cu *Masacrul din Chios* și mai ales englezii Bonington și Constable. Dar pentru bătrînul Goya, Salonul nu prezintă lucruri în stare să-i rețină atenția. Pentru peisaj nu simțise niciodată o atracție deosebită, căci toată viața fusese acaparată exclusiv de peisajul uman, iar romanticii nu i se par a fi adus ceva în plus față de unele pînze ale sale.

După o ședere de două luni la Paris, se retrage la Bordeaux, stabilindu-se acolo printre vechii prieteni găzduiți și ei de orașul francez. Mai face o călătorie la Madrid, în 1826, când, la cererea regelui, pozează pentru un portret lui Vicente Lopez; mai face o vizită la « Quinta del Sordo » pentru a-și revedea operele concepute în vremile de restriște și, cu o pensie pe care suveranul i-o acordă odată cu aprobarea unui concediu nelimitat, se întoarce la Bordeaux pentru a închide ochii aici, departe de țară.

În ultimii doi ani trăiește într-o stare de echilibru luminos, stare numai arareori cunoscută în ultimii săi treizeci de ani. Familia oarecum refăcută îi asigură liniștea trebuitoare. Are alături pe unicul nepot, Mariano, pe Doria Leocadia Zorrilla-Weiss — guvernanta care-l însoțea încă de pe timpul când locuia în « Casa Surdului » — și pe fiica acesteia, Rosarita, pentru care are o afecțiune părintească.

Vioi, manifestând o curiozitate și un interes de-a dreptul tinerești pentru tot ce se întâmplă, frecventează asiduu cercurile prietenilor exilați, ia parte la dispute, se plimbă mult observând spectacolul străzii și, ca amator de spectacole supreme, asistă la execuții capitale prin ghilotinare. Ca vechi amator de corride frecventează luptele de tauri și, în sfârșit, deși cu vederea foarte slăbită, folosind ochelari cu lentile duble, lucrează neobosit în toate tehnicile. Arată un mare interes litografiei, executând în această tehnică cinci planșe superbe cunoscute sub numele de *Toros de Burdeos* (Taurii din Bordeaux). Pictura nu este nici ea vitregită. *Lăptăreasa din Bordeaux*, o capodoperă care poate fi socotită cîntecul de lebadă al artistului, este în același timp un testament în care el are — cum a spus un cer-

cetător — « presentimentul impresionismului ». În adevăr, după perioada așa-zisă neagră, retina și paleta bătrînului maestru se limpezesc ca prin minune și, printre norii întunecoși aglomerați cu trecerea vremii, răzbate, ca o luminoasă frîntură de cer, această pinză. Este o operă delicată, construită din umbre albastre ce se destramă într-o lumină difuză. Pentru prima dată, mîna ușor tremurîndă a pictorului fărîmița formele în bulgări diafani îmbibați de lumina tamisată și învăluitoare. Este o experiență pe care istoricii impresionismului nu o vor ignora. Această ultimă, foarte cutezătoare cucerire n-a mai putut fi consolidată. Omul care nu cunoscuse niciodată odihna intra pentru totdeauna în repaos.

S-a stins din viață la 16 aprilie 1828 în vîrstă de 82 de ani. A fost înmormîntat la cimitirul minăstirii din Bordeaux și abia peste vreme, în 1899, țărîna lui, adusă în patrie, s-a contopit cu cea din care a purces. Se odihnește astăzi sub cupola bisericii San Antonio de la Florida.

După o luptă neconținută cu răul, Goya murea învingător: timpul nu va putea șterge numele său. Deși fără discipoli direcți, în opera sa vor găsi sugestii pentru dezvoltarea ulterioară a artei unor creatori aparținînd celor mai diverse curente. Romanticii francezi, realiștii din a doua jumătate a secolului trecut, impresioniștii, expresioniștii și chiar suprarealiștii, toți îi datorează cîte ceva. Dar mai mult îi datorează lui Goya omenirea — partea ei avansată, căci aceasta a recunoscut de multă vreme în el un creator de geniu, o conștiință, un apărător.

Notă:

Textul se tipărește după ediția din 1970, apărută în colecția «Maestrii artei universale».

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1746 În ziua de 30 martie, se naște la Fuendetodos, aproape de Saragossa, în provincia Aragón, Francisco José Goya y Lucientes, fiul lui José Goya și al Graciei Lucientes.
- 1748 *Se naște Jacques Louis David.*
- 1760 Intră în atelierul lui José Luzan y Martinez din Saragossa.
- 1763 Călătorește la Madrid, unde participă fără succes la concursul Academiei San Fernando.
- 1764 *Moare Hogarth.*
- 1769—70 Călătorește în Italia, unde participă la concursul Academiei din Parma, obținând premiul II.
- 1770 *Moare, la Madrid, Giovanni Battista Tiepolo. Moare François Boucher.*
- 1773 Se căsătorește cu Josefa Bayeu.
- 1775 Începe seria de cartoane pentru manufactura de tapiserie Santa Barbara, sub direcțiunea lui Raphael Mengs.
- 1778 Execută gravuri în acvaforte după opere de Velázquez.
- 1780 Este ales membru al Academiei regale de artă San Fernando.
- 1786 Este numit pictor al regelui Carol al III-lea.
- 1789 Este numit *pintor de cămara* al regelui.
- 1791 Pictează ultimele cartoane de tapiserie *El Pelele* și *Gallina ciega*.
- 1792 Rămîne surd în urma unei grave maladii.
- 1793 Pictează unsprezece mici tablouri pe lemn în care se reflectă starea de spirit din noua lui situație, printre care: *Îngroparea sardelei*, *Procesiunea flage-lanților*, *Cursă de tauri într-un sat*, *Casa de nebuni* ș.a. Pictează de asemenea un *Autoportret* (în picioare).
- 1796 *Se naște Jean-Baptiste Camille Corot.*
- 1797 Termină un număr de 72 planșe din seria *Capriciile* (Los Caprichos). Pictează un portret al *Ducesei de Alba*.
- 1798 Execută pictura murală în frescă pentru San Antonio de la Florida, Madrid.
- 1799 Devine Primul pictor al regelui (alături de Maella). Publică o serie de 80 acvaforte sub numele de *Los Caprichos*.
- 1800 Pictează celebrul portret de grup *Familia lui Carol al IV-lea*.
- 1804 Pictează *La Maja desnuda* și *La Maja vestida*.
- 1808 *Invazia lui Napoleon în Spania și începutul Războiului de independență dus de poporul spaniol împotriva cotropitorului.*
- 1810 *Se naște Honoré Daumier.*
- Începe să graveze seria de 80 planșe intitulată *Dezastrele războiului* (Los Desastres de la guerra).
- 1811 Pictează tablourile *Fabricarea pulberii* și *Fabricarea gloanțelor în Sierra de Tardienta*.
- 1812 Pictează portretul lordului Wellington. În timpul războiului mai pictează: *Femeia cu ulciorul*, *Tocilarul*, *Spitalul ciurmaților*, *Colosul*, *Majas la balcon*, douăsprezece naturi moarte ș.a.
- 1814 Pictează compozițiile: *2 Mai 1808* (Șarja mamelucilor) și *3 Mai 1808* (Execuția patrioților).
- 1815 Pictează *Autoportretul*.
- Compare în fața Tribunalului Inchiziției.
- 1816 Publică seria de 40 planșe — *Tauromachia* — o adevărată cronică a sportului său favorit.
- 1820 *A doua revoluție spaniolă.*
- 1820—22 Pictează pereții noii sale locuințe, așa-zisa « Quinta del Sordo » (Casa Surdului). Gravează seria de 22 stampe numite *Disparates* (Los Proverbios).
- 1824 Ia un concediu pentru a-și căuta sănătatea și pleacă în Franța. Călătorește la Paris unde vizitează, printre altele, Salonul din acel an și se stabilește la Bordeaux.
- 1825 Execută litografiile din seria *Taurii din Bordeaux* (Toros de Burdeos).
- Moare David, la Bruxelles.*
- 1827 Pictează câteva portrete printre care renumita *Lăptăreasă din Bordeaux*.
- 1828 16 aprilie. Moare Francisco Goya. Este înmormintat la Bordeaux, Franța. (Mai târziu — în 1899 —, osemintele sînt aduse la Madrid, în biserica San Antonio de la Florida).

BIBLIOGRAFIE SUMARĂ

- K. MARX, *Spania revoluționară*, 1854 (in Marx-Engels, Opere vol. 10, București, 1961).
- CH. BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *Curiosités esthétiques*, 1880. (Articol publicat în *Le Présent*, 1857).
- C.E. YRIARTE, *Goya — La biographie...*, Paris, 1867.
- F. ZAPATER Y GOMEZ, *Goya, Noticias biográficas*, Saragossa, 1868.
- EL CONDE DE LA VINAZA, *Goya, Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887.
- A. DE BERUETE Y MORET, *Goya, Composiciones y figuras*, Madrid, 1917.
- A. L. MAYER, *Francisco de Goya*, München, 1923.
- E. D'ORS, *Vie de Goya*, Paris, 1928.
- F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Goya*, Paris, 1930.
- CARDERERA, *Goya*, Madrid, 1939.
- L. VENTURI, *Les peintres modernes*, Paris, 1942.
- J. LASSAIGNE, *Goya*, 1946.
- A. MALRAUX, *Saturne* (Essai sur Goya), Paris, 1950.
- ORTEGA Y GASSET, *Papeles de Velázquez y de Goya*, Madrid, 1951.
- C. ROY, *Goya*, Paris, 1952.
- E. LAFUENTE FERRARI, *Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*, Genève, 1955.
- P. GASSIER, *Goya*, Genève, 1955.
- I. M. LEVINA, *Goya*, Leningrad-Moscova, 1958.
- P. CHARANSONNEY, *Goya* (2 vol.), 1964.
- J.-F. CHABRUN, *Goya*, Paris, 1965.
- F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Goya et ses peintures noires à la Quinta del Sordo*, Milano-Paris, 1965.
- E. LAFUENTE FERRARI, *Goya*, New York, 1966.
- D. B. WYNDHAM LEWIS, *The World of Goya*, Londra, 1968.
- M. ABBRUZZESE, *Goya*, 1968.
- G. POULAING, *Goya*, 1968.
- M. MORARIU, *Goya — Capricii*, București, 1974.

LISTA ILUSTRATIILOR

1. VÎNZĂTORUL DE VESELĂ
(El cacharrero)
1778
Carton pentru tapiserie
Ulei pe pînză; 2,590×2,200 m
Muzeul Prado, Madrid
2. JOSEFA BAYEU
(fragment)
Către 1798
Ulei pe pînză; 0,810×0,560
Muzeul Prado, Madrid
3. AUTOPORTRET
1787
Ulei pe pînză; 0,610×0,470
Muzeul din Castres
4. PE CATALIGE
(Los zancos)
1788
Ulei pe pînză; 2,680×3,200
Muzeul Prado, Madrid
5. UMBRELA
(El quitasol)
1777
Carton pentru tapiserie
Ulei pe pînză; 1,040×1,520
Muzeul Prado, Madrid
6. SOMNUL RĂȚIUNII
PRODUCE MÔNȘTRI
Seria «Capricii» — planșa 43
Acvaforte
7. LOS CHINCHILLAS
Seria «Capricii» — planșa 50
Acvaforte
8. AUTOPORTRET
Seria «Capricii» — planșa 1
Acvaforte
9. ZIDARUL RĂNIT
(fragment)
1786
Carton pentru tapiserie
0,270×0,110
Muzeul Prado, Madrid
10. ÎNGROPAREA SARDELEI
(Miercurea cenușii — fragment)
Către 1793
Ulei pe lemn; 0,830×0,620
Academia San Fernando,
Madrid
11. TRIBUNALUL ÎNCHIZIȚIEI
Către 1794
Ulei pe lemn
Academia San Fernando,
Madrid
12. BRAVISSIMO!
Seria «Capricii» — planșa 38
Acvaforte
13. NU MAI ESTE NICI UN
REMEDIU
Seria «Capricii» — planșa 24
Acvaforte
14. PROCESIUNEA
FLAGELANȚILOR
1793—1794
Ulei pe lemn; 0,410×0,720
Academia San Fernando, Madrid
15. SĂRBĂTOAREA SAN ISIDRO
(La Pradera)
Către 1790
Ulei pe pînză; 0,440×0,940
Muzeul Prado, Madrid
16. DUCESA DE ALBA
1795
Ulei pe pînză; 1,940×1,300
Colecția ducelui de Alba, Madrid
17. TIBURCIO PEREZ
Ulei pe pînză
Muzeul Prado, Madrid
18. MIRACOLUL SF. ANTON
(fragment)
1798
Frescă. Biserica San Antonio de la
Florida, Madrid
19. MIRACOLUL SF. ANTON
(fragment)
20. FRANCISCO BAYEU
1795
Ulei pe pînză; 1,120×0,840
Muzeul Prado, Madrid
21. DUCESA DE ALBA
1797
Ulei pe pînză; 2,050×1,370
Museum of Hispanic Society,
New York
22. LA MAJA VESTIDA
Către 1798
Ulei pe pînză; 0,950×1,900
Muzeul Prado, Madrid
23. LA MAJA DESNUDA
Către 1798
Ulei pe pînză; 0,970×1,900
Muzeul Prado, Madrid
24. PICADOR
către 1800
Ulei pe pînză
Muzeul Prado, Madrid
25. GENERALUL URRUTIA
1798
Ulei pe pînză; 2,000×1,360
Muzeul Prado, Madrid
26. FAMILIA LUI
CAROL AL IV-LEA
1800
Ulei pe pînză; 2,800×3,360
Muzeul Prado, Madrid
27. FAMILIA LUI
CAROL AL IV-LEA (fragment)
28. CASA DE NEBUNI
Către 1800
Ulei pe lemn 0,435×0,725
Academia San Fernando, Madrid
29. CIUMA
Ulei pe pînză
30. REGINĂ MARIA LUISA
Ulei pe pînză
Muzeul Prado, Madrid
31. DOÑA ISABEL
COBOS DE PORCEL
1806
Ulei pe pînză; 0,620×0,546
National Gallery, Londra
32. TINERELE
1814—1818
Ulei pe pînză; 1,810×1,220
Muzeul din Lille
33. TOCILARUL
(El afilador)
Către 1812
Ulei pe pînză; 0,680×0,500
Muzeul de artă, Budapesta
34. FEMEIA CU ULCIORUL
(La moza)
Către 1812
Ulei pe pînză; 0,680×0,500
Muzeul de artă, Budapesta
35. DOI MAI 1808
(Șarja mamelucilor)
Către 1814
Ulei pe pînză; 2,660×3,450
Muzeul Prado, Madrid
36. TREI MAI 1808
(Împușcarea răsculaților)
Către 1814
Ulei pe pînză; 2,660×3,450
Muzeul Prado, Madrid
37. TREI MAI 1808
(fragment)
38. ASTA NU SE POATE VEDEA
Seria «Dezastrele războiului» —
planșa 26
Acvaforte
39. CE SĂ FACI MAI MULT!
Seria «Dezastrele războiului» —
planșa 33
Acvaforte
40. AL DOILEA ATAC
AL DILIGENȚEI
(fragment)
Ulei pe pînză
41. LA CE SERVEȘTE
O CEAȘCĂ
(fragment)
Seria «Dezastrele războiului» —
planșa 59
Acvaforte și acvatinta
42. COLOSUL
(Panica)
Către 1809
Ulei pe pînză; 1,450×1,050
Muzeul Prado, Madrid

43. FABRICAREA PULBERII
ÎN SIERRA DI TARDIENTA
(fragment)
Către 1812
Ulei pe lemn; 0,320×0,520
Palatul Escorial
44. CE BĂRBĂȚIE!
(Que valor!)
Seria « Dezastrere războiului » —
planșa 7
Acvaforte
45. VULTURUL CARNIVOR
Seria « Dezastrere războiului » —
planșa 76
Acvaforte
46. CURCA JUMULITĂ
Către 1812
Ulei pe pânză
Alte Pinakothek, München
47. AUTOPORTRET
1815
Ulei pe pânză; 0,460×0,400
Academia San Fernando, Madrid
48. CRISTOS
ÎN GRĂDINA GHETSIMANI
1819
Ulei pe pânză; 0,470×0,350
Biserica San Antonio, Madrid
49. MAJAS LA BALCON
Ulei pe pânză
Metropolitan Museum, New York
50. LUPTĂ CU TAURI
Seria « Tauromahia » — planșa 21
Acvaforte
51. LUPTĂ CU TAURI
Seria « Tauromahia » — planșa 20
Acvaforte
52. « PERECHE REUȘITĂ »
Desen. Laviu
53. ÎNTR-AJUTORARE
Desen
54. PELERINAJ
DE SAN ISIDRO
(fragment)
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză; 1,400×4,380
Muzeul Prado, Madrid
55. SABATUL
(fragment)
56. SABATUL
Către 1820
Pictură murală din « Casa
Surdului »,
transpusă pe pânză
Muzeul Prado, Madrid
57. SABATUL
(fragment)
58. CITADELA DE PE STÎNCĂ
Către 1820
Ulei pe pânză; 0,830×1,042
Metropolitan Museum of Arts,
New York
59. VIZIUNE FANTASTICĂ
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză; 1,230×2,650
Muzeul Prado, Madrid
60. VIZIUNE FANTASTICĂ
(fragment)
61. CÎINELE
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
Transpusă pe pânză
Muzeul Prado, Madrid
62. BĂTAIA CU CIOMEGELE
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză, 1,230×2,660
Muzeul Prado, Madrid
63. MANOLA
(Doña Leocadia Zorrilla)
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză, 1,470×1,320
Muzeul Prado, Madrid
64. MARE NEBUNIE
Desen
65. BOBALICON
Seria « Disparates » — planșa 4
Acvaforte și acvatinta
66. DOI BĂTRÎNI
MÎNCÎND SUPĂ
Către 1820
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză; 0,530×0,850
Muzeul Prado, Madrid
67. COLOSUL
Către 1819
Acvatinta
68. COLOSUL CARE DOARME
Către 1828
Desen
Fost în col. O. Gerstenberg, Berlin
69. SATURN
DEVORÎNDU-ȘI FIII
Către 1820
Pictură murală din
« Casa Surdului »
transpusă pe pânză; 1,460×0,830
Muzeul Prado, Madrid
70. DISPARATE RIDICULO
Seria « Disparates » — planșa 3
Acvaforte și acvatinta
71. PARCELE
1819—1823
Pictură din « Casa Surdului »,
transpusă pe pânză; 1,230×2,660
Muzeul Prado, Madrid
72. PELERINAJ
LA FÎNTÎNA SAN ISIDRO
(fragment)
Către 1820
Pictură murală din
« Casa Surdului »,
transpusă pe pânză; 1,230×2,660
Muzeul Prado, Madrid
73. CEA CARE RÎDE DE ALȚII
(fragment)
Către 1820
Pictură murală din « Casa Surdului »
74. BĂTRÎNELE
(fragment)
1817—1819
Ulei pe pânză; 1,810×1,290
Muzeul din Lille
75. REGELE FERNANDO VII
Ulei pe pânză
Muzeul Prado, Madrid
76. ARENA ÎMPĂRȚITĂ
(fragment)
Către 1828
Seria « Taurii din Bordeaux »
Litografie
77. FAIMOSUL AMERICAN
MARIANO CEBALLOS
Către 1828
Seria « Taurii din Bordeaux »
Litografie
78. LĂPTĂREASA DIN
BORDEAUX
Către 1828
Ulei pe pânză; 0,750×0,670
Muzeul Prado, Madrid











6. Somnul rațiunii produce monștri



7. Los Chinchillas

8. Autoportret





9. Zidarul rănit (fragment)

10. Îngroparea sardelei (fragment)





- 11. Tribunalul inchițiției
- 12. Bravissimo !
- 13. Nu mai este nici un remediu
- 14. Procesiunea flagelanților



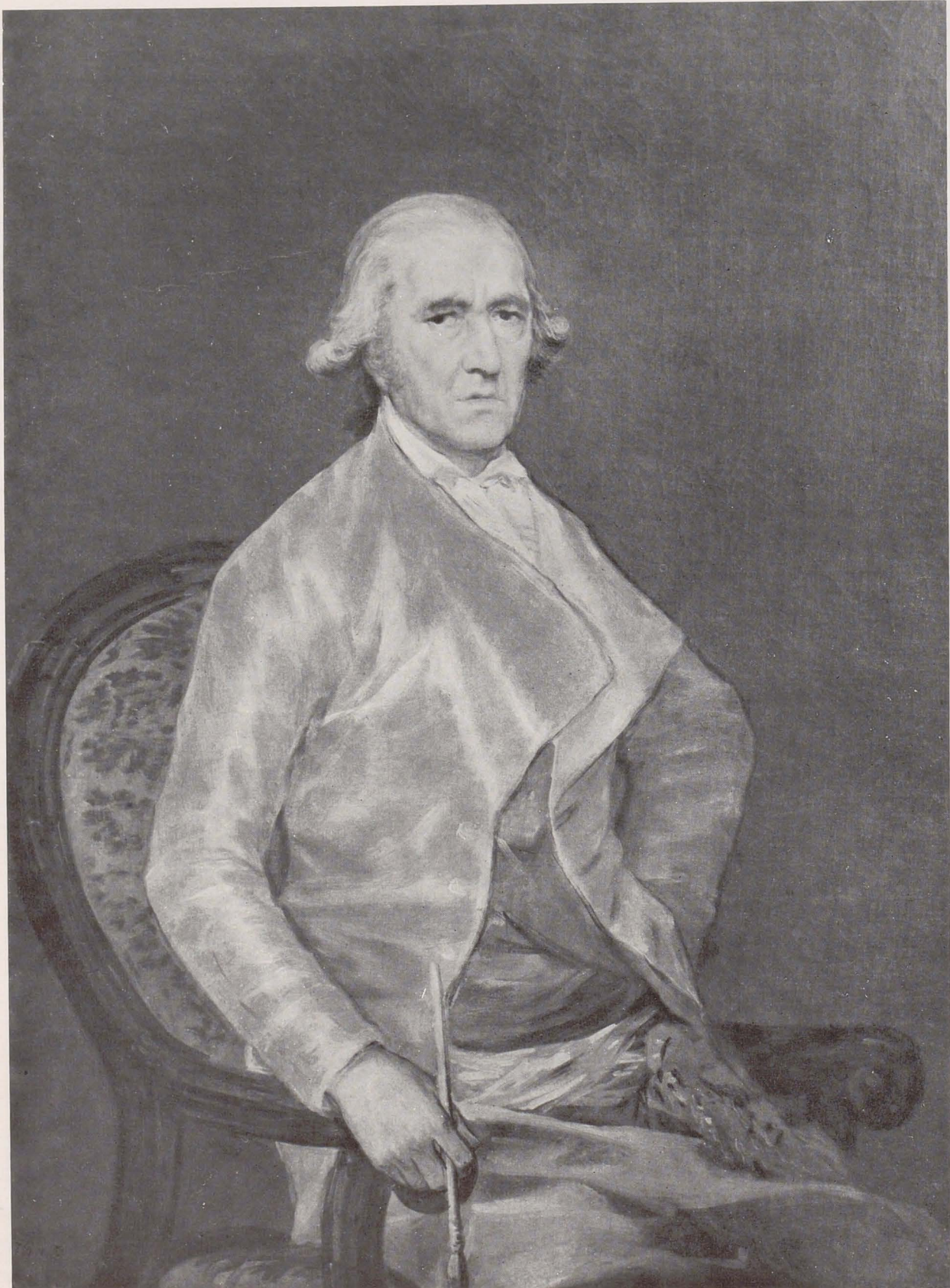












- 21. Ducesa de Alba
- 22. La Maja vestida





24. Picador

25. Generalul Urrutia

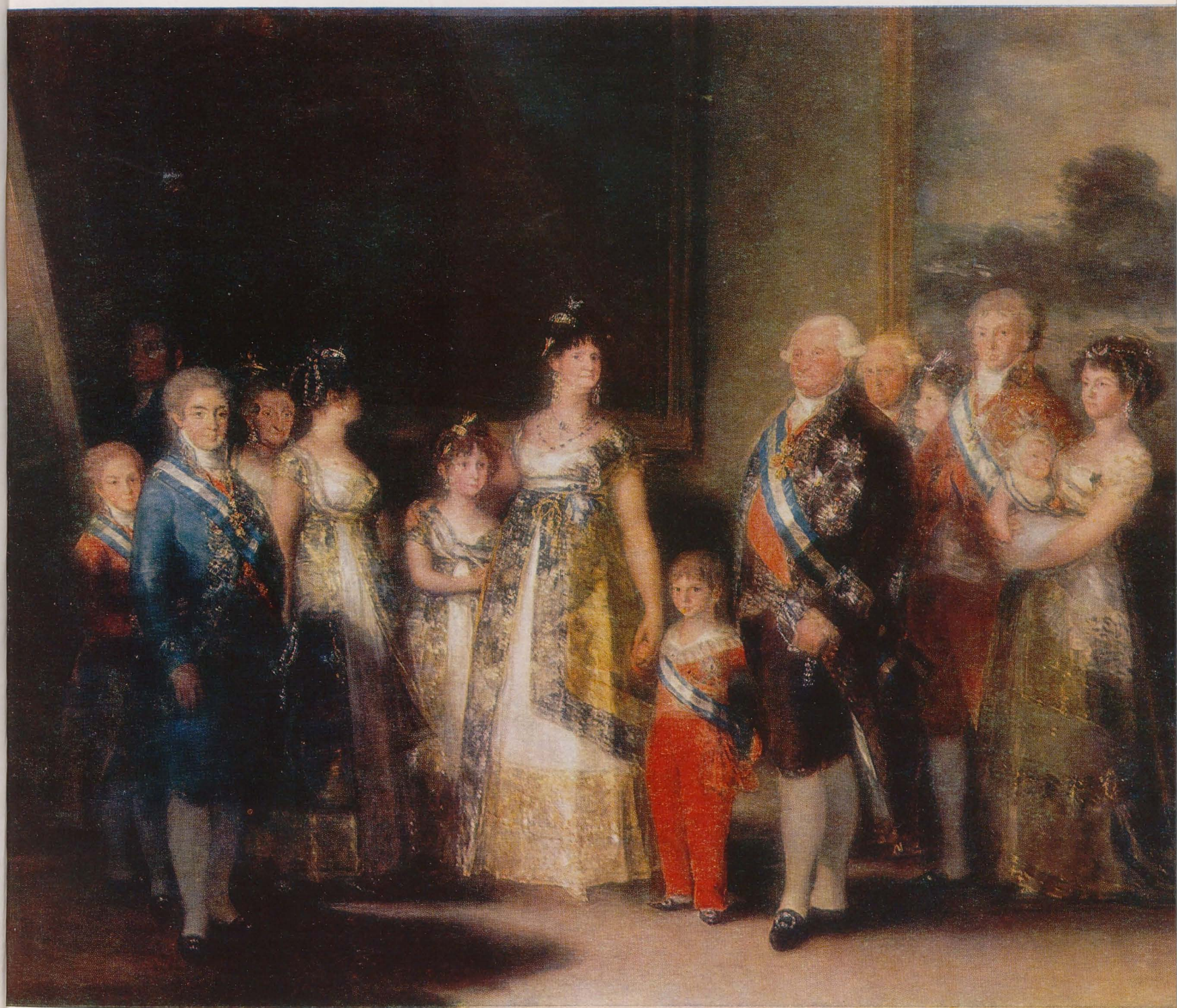






26. Familia lui Carol al IV-lea (fragment)

27. Familia lui Carol al IV-lea



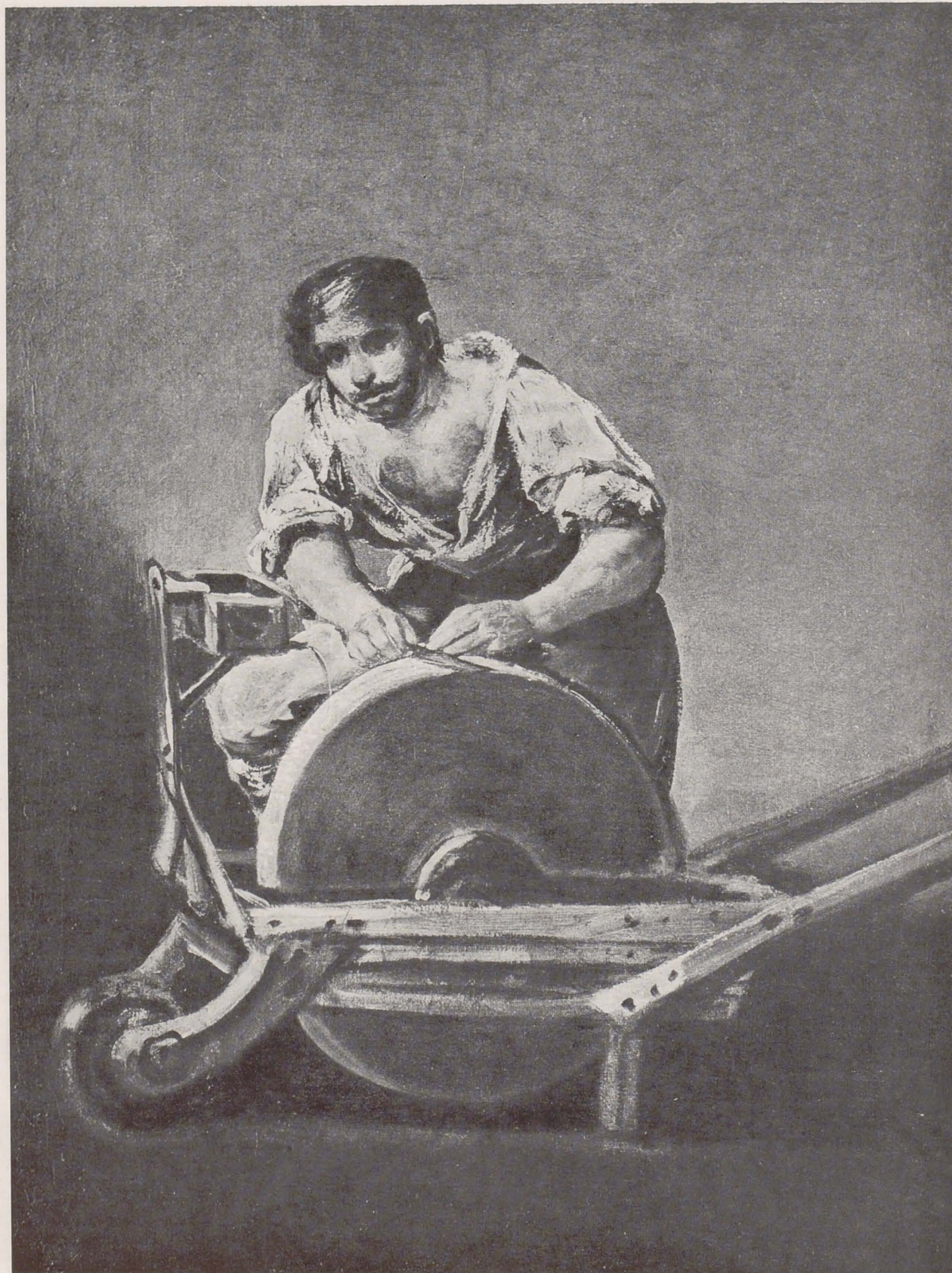


28. Casa de nebuni
29. Ciurma
30. Regina Maria Luisa

















38. Asta nu se poate vedea

39. Ce să faci mai mult !



Țuê hai que hacer mas ?

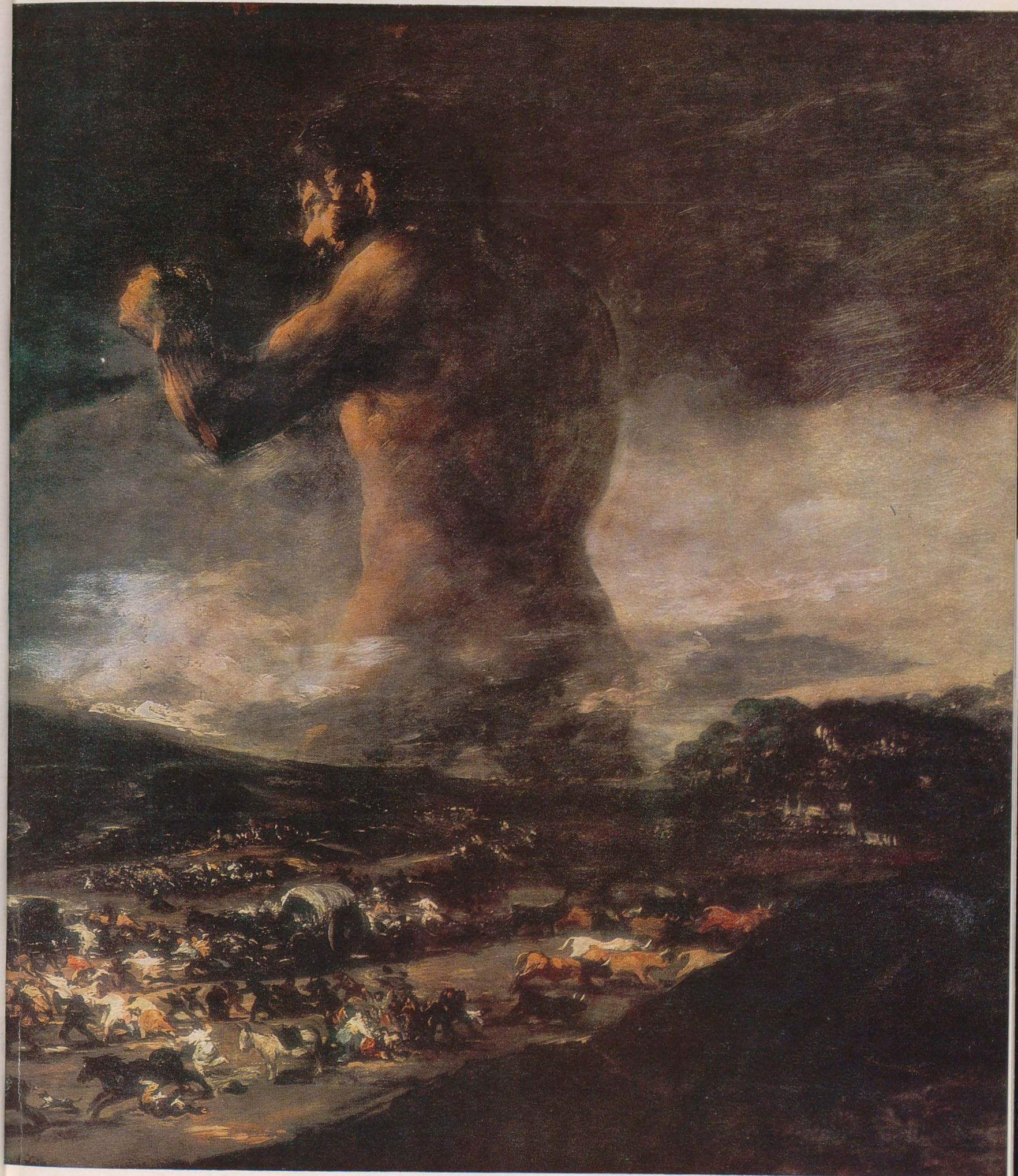


40. Al doilea atac al diligenței (fragment)

41. La ce servește o ceașcă (fragment)

42. Colosul





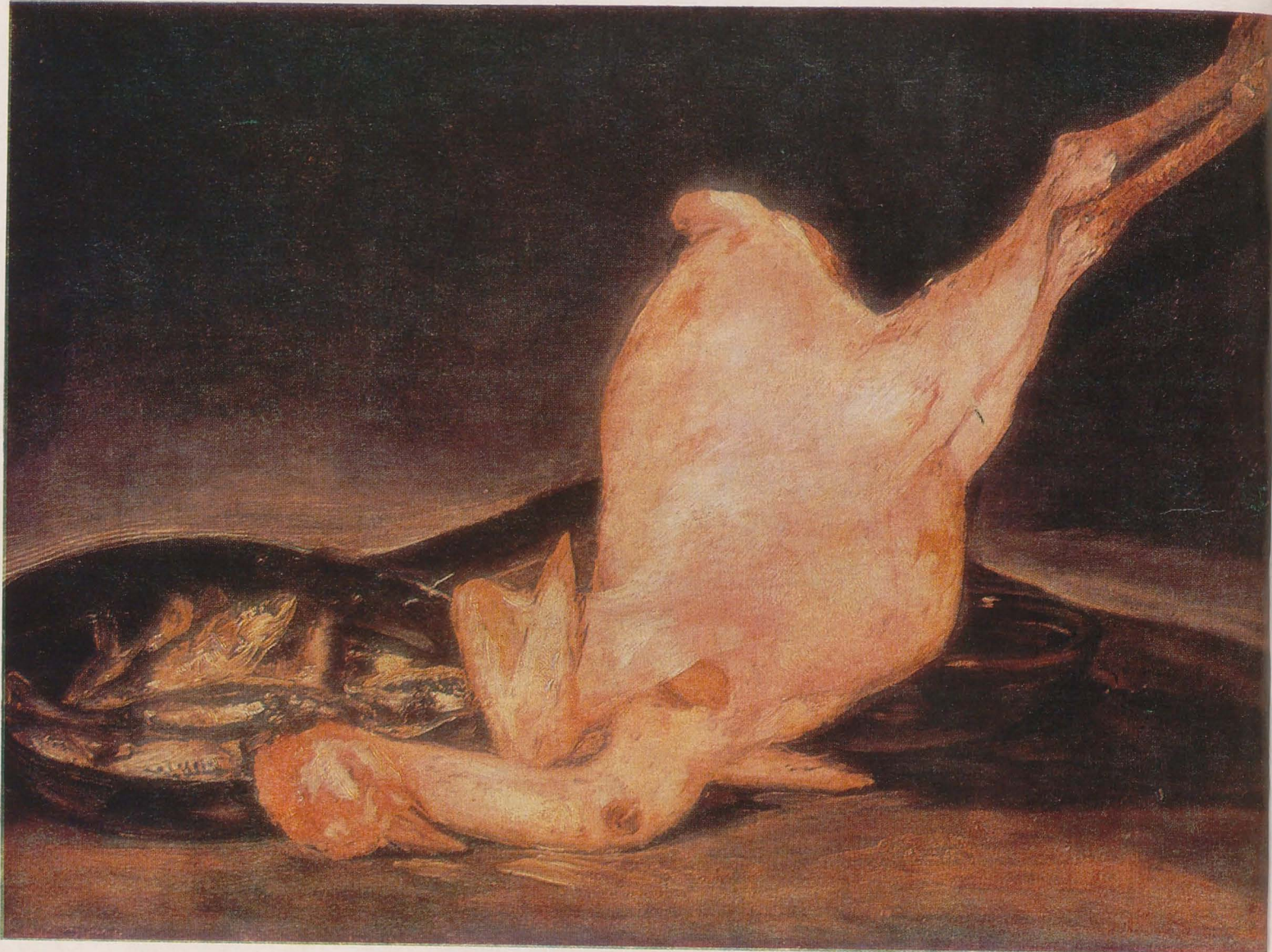
43. Fabricarea pulberii în Sierra di Tardienta (fragment)

44. Ce bărbăție !

45. Vulturul carnivor







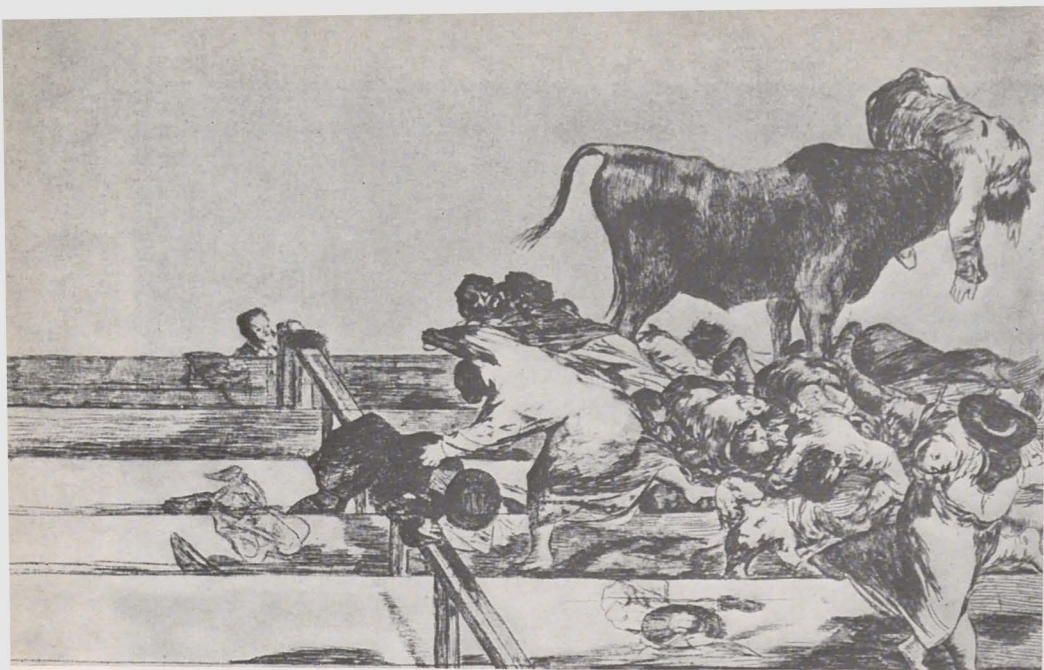


48. Cristos în Grădina Ghetsimani

49. Majas la balcon





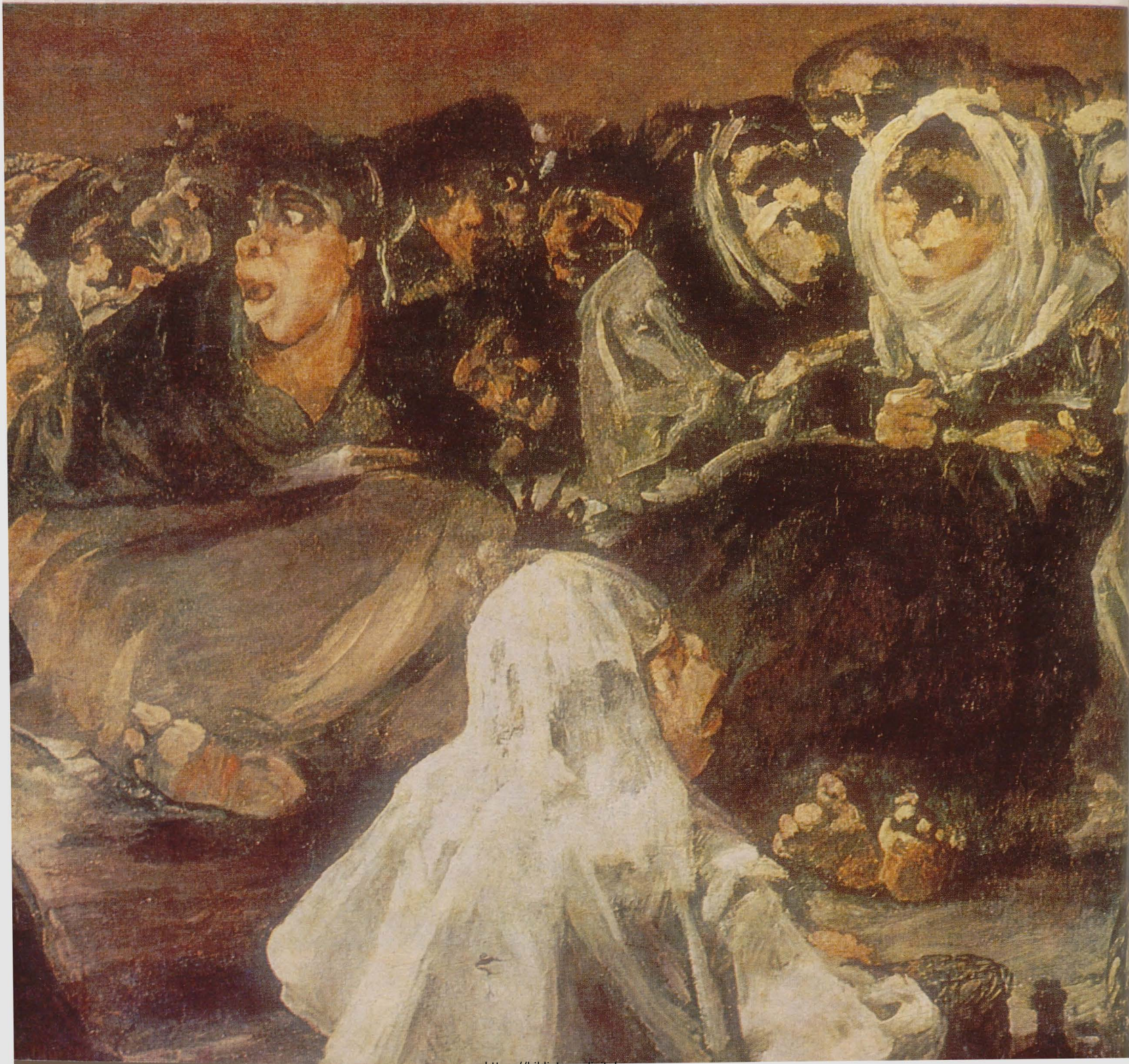


- 50. Luptă cu tauri
- 51. Luptă cu tauri
- 52. « Pereche reușită »
- 53. Într-ajutorare





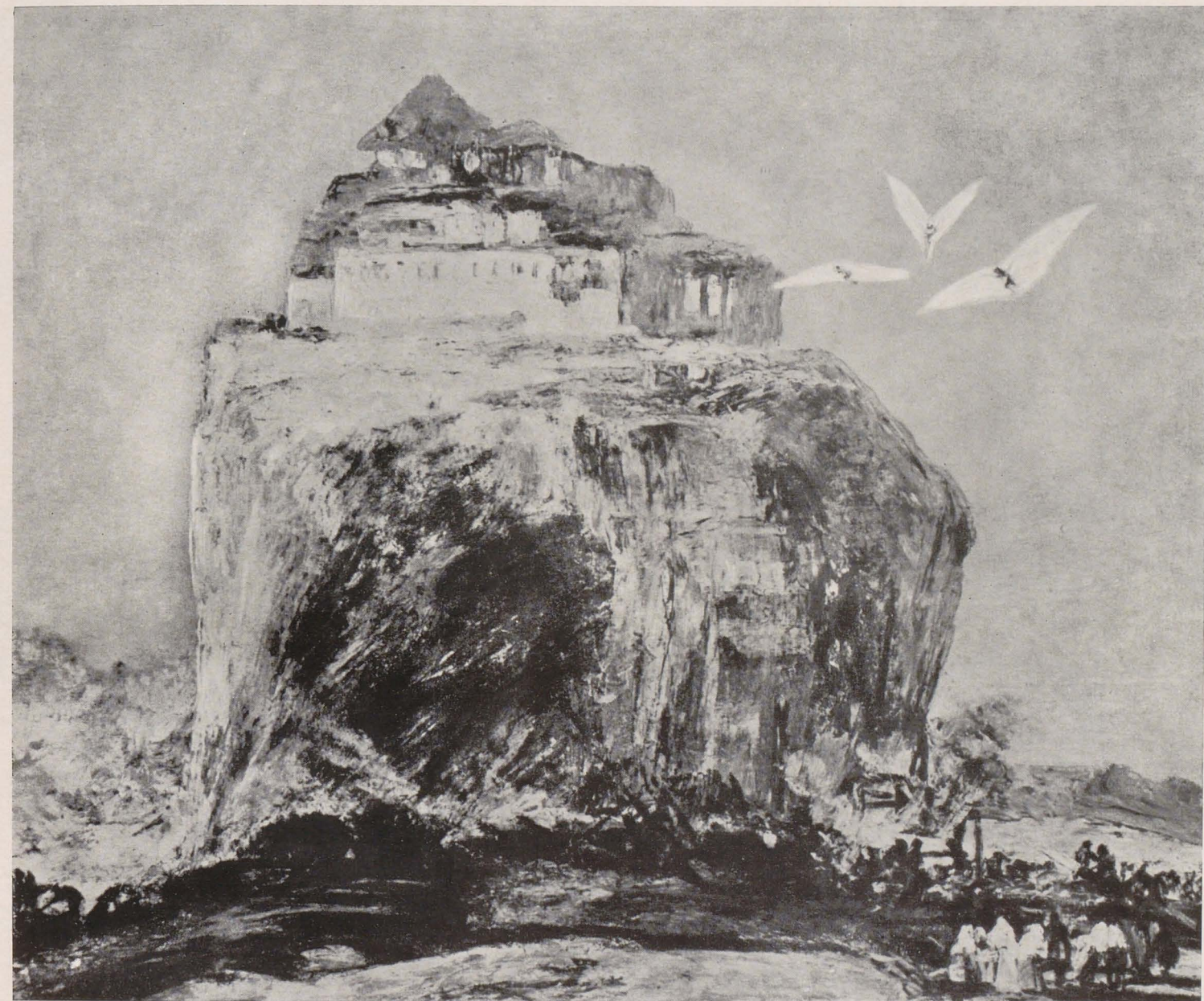




56. Sabatul

57. Sabatul (fragment)

58. Citadela de pe stincă







61. Ciinele

62. Bătaia cu ciomegele



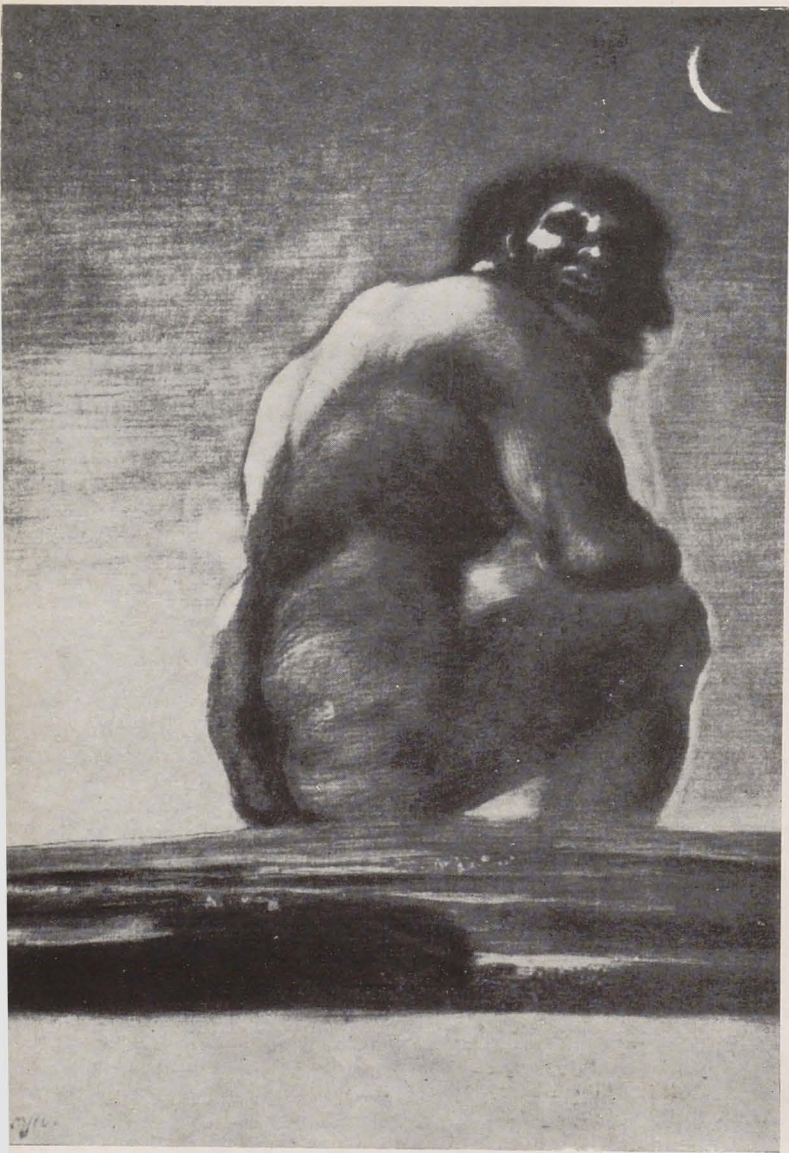


64. Mare nebunie

65. Bobalicon







67. Colosul

68. Colosul care doarme

69. Saturn devorându-și fiii





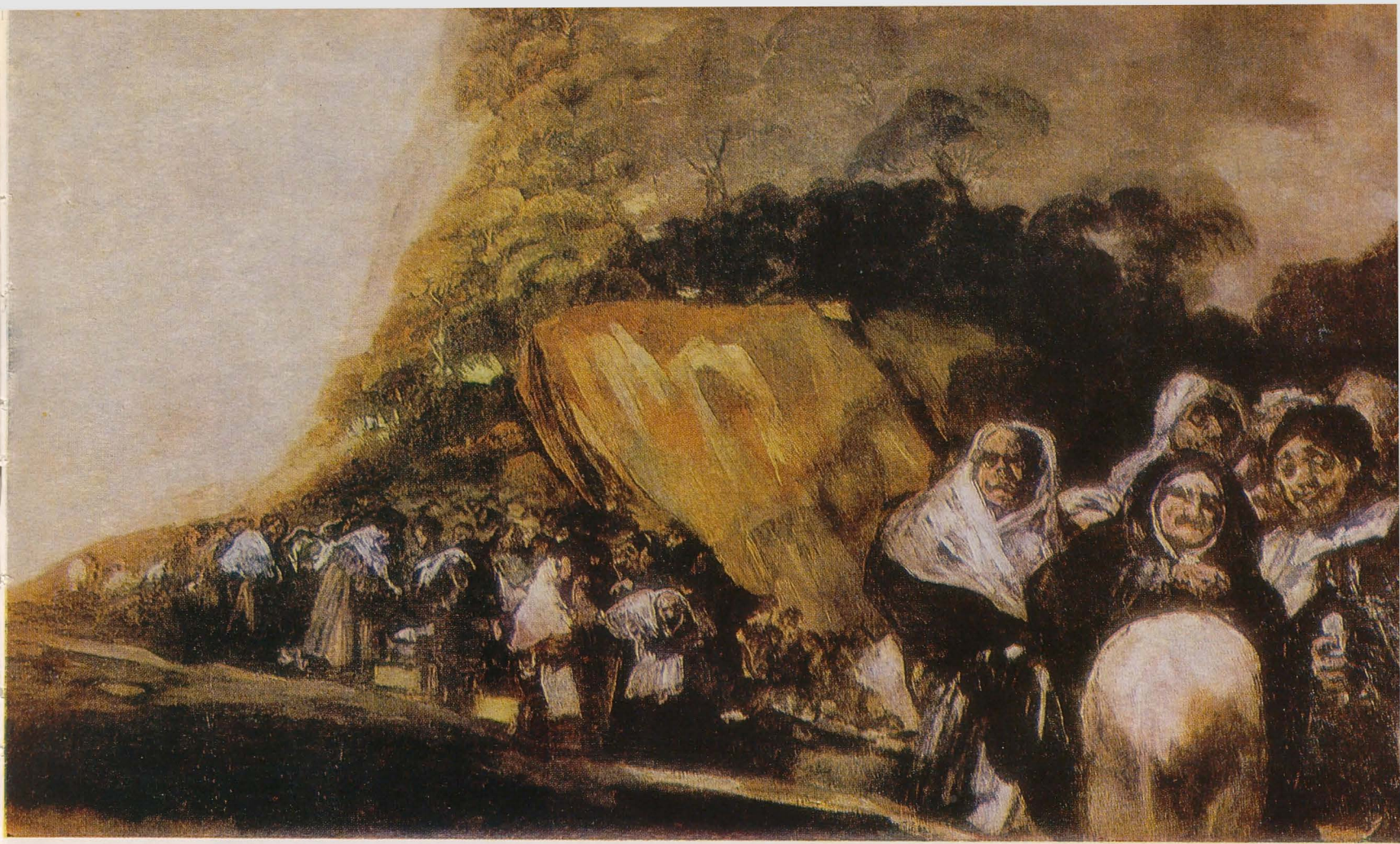
70. Disparate ridiculo

71. Parcele

72. Pelerinaj la fântina San Isidro (fragment)

73. Cea care ride de alții (fragment)



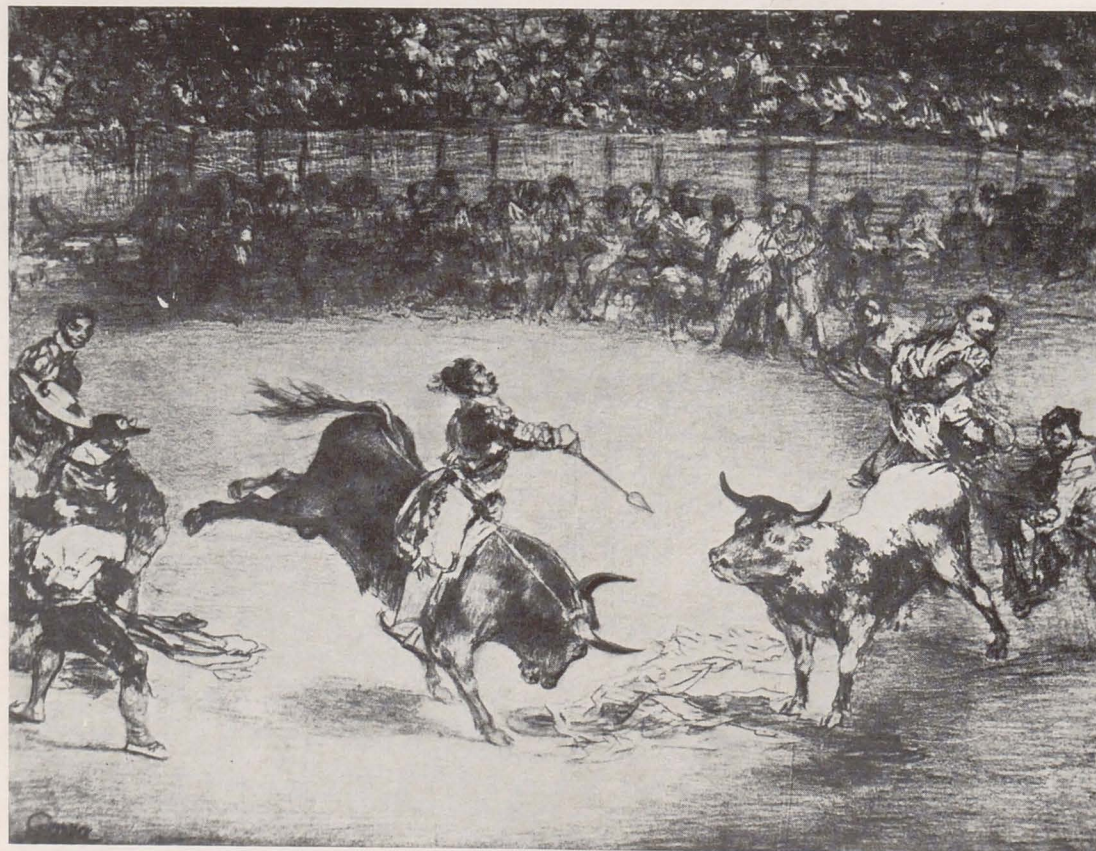
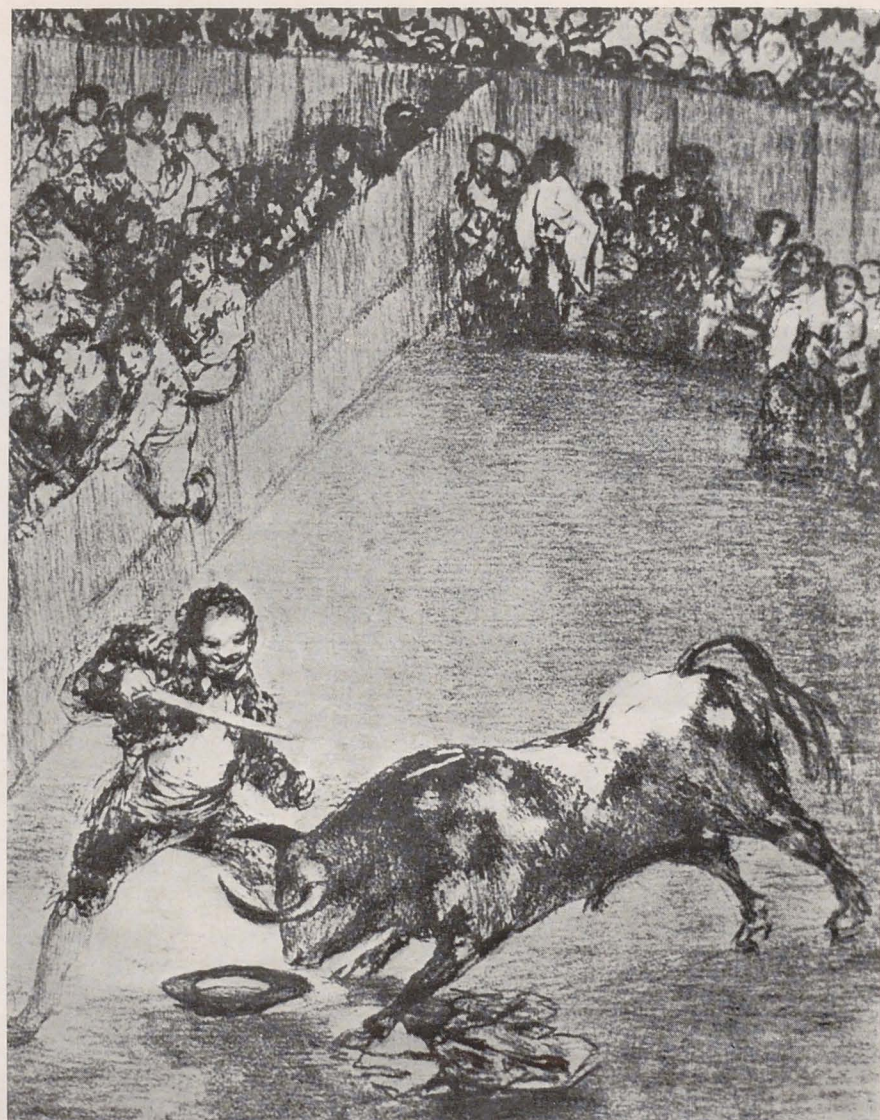






76. Arena împărțită (fragment)

77. Faimosul american Mariano Ceballos





SURSA REPRODUCERILOR

Diapozitive color

PREISS & CO., ALBACHING:
10, 23, 26, 27, 31, 35, 47

FOTOCOLOR SCALA, FIRENZE:
1, 4, 5, 9, 15, 36, 42, 46, 56, 57, 59, 60, 66, 72, 78

Fotografii alb-negru

MAS, BARCELONA:
11, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 30, 49, 62, 63, 69, 71, 75
PHOTOGRAPHIE GIRAUDON, PARIS: 39

BUN DE TIPAR: 17. III. 1975
APĂRUT 1975
COLI DE TIPAR 4
PLANȘE TIP. ÎNALT 32
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.75
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 21.500+20+90 EX. LEGATE

ÎNTRERINDAREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ”
CALEA ȘERBAN VOĐĂ NR. 133
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Goya îi poate vedea pe cei vii cu ochii unor fantome, dar trebuie ca aceste fantome să fie pictori. Nu e delirant și în plus mai e și portretist. Și presimte, cel dintii, o pictură care nu acceptă altă lege decât pe cea a propriei sale dezvoltări imprevizibile. E ceea ce contemporanii noștri numesc pictură. O pictură care își găsește propria sa lege bănuită de mulți pictori mari, dar pe care nici unul nu îndrăznește s-o proclame: primatul mijloacelor specifice asupra celor ale reprezentării; dreptul de a desena și de a picta nu pentru a obține o iluzie, nu pentru a exprima cu cea mai mare forță posibilă un spectacol, ci pentru a se exprima pe sine.

ANDRÉ MALRAUX

EDITURA MERIDIANE

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

ÎN ACEASTĂ SERIE

AU APĂRUT:

VELÁZQUEZ
TIȚIAN
BRUEGEL
CHAGALL
DELACROIX
EL GRECO
GAUGUIN
MATISSE
VAN EYCK
HOKUSAI
COROT
PICASSO
PAUL KLEE
DUFY
UTRILLO
MICHELANGELO
MANET
PICTURA CHINEZĂ
CLASICĂ
BOSCH
TURNER
RAFAEL
SIMONE MARTINI

ÎN PREGĂTIRE:

DOUANIER
ROUSSEAU
BOTTICELLI
TINTORETTO
VAN GOGH
FOVISMUL
BRAQUE
WATTEAU
DÜRER
CONSTABLE
MONET
UCCELLO
KANDINSKY
CARPACCIO
MONDRIAN
BELLINI
HOLBEIN
REMBRANDT



EDITURA
MERIDIANE