

**Une œuvre inédite de Francisco Bayeu**  
**Un nouveau regard sur la fortune de Diego Velasquez**  
**dans l'Espagne des Lumières<sup>1</sup>**

Frédéric Jiménez  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Cet article s'intéresse à une suite de tableaux sur le thème de la Passion du Christ peinte par Francisco Bayeu (1736-1795) pour la sacristie du couvent des dominicains de Saint-Ildefonso à Saragosse. Il s'attache plus spécialement à l'esquisse de présentation ou *modello* pour *La Crucifixion*, œuvre inédite que je présente ici [Fig. 1].<sup>2</sup> Jusque-là, seules les esquisses de présentation du *Couronnement d'épines* et de *La Descente de croix* étaient connues.

Le tableau témoigne d'une rupture claire dans l'histoire de la peinture espagnole alors que Corrado Giaquinto (1703-1765) imprégnait de sa manière bon nombre de jeunes peintres espagnols, notamment ses élèves Antonio Gonzalez Velázquez (1723-1793) et José del Castillo (1737-1793). En Aragon, le panorama artistique était jusque-là dominé par José Luzán (1710-1785) qui, depuis son retour de Naples vers 1735-1736, avait introduit des modèles de l'école napolitaine : Giuseppe Mastroleo, Sebastiano Conca, Francesco Solimena, Paolo de Matteis, Francesco De Mura. Si Francisco Bayeu entra dans l'atelier de José Luzán en 1749, la venue d'Antonio González Velázquez à Saragosse le 4 octobre 1752 pour peindre à fresque la coupole de la Sainte-Chapelle du Pilar modifia considérablement la donne.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cet article est un premier aperçu d'un livre que je prépare depuis plusieurs années sur la culture visuelle de Francisco Bayeu. Je tiens naturellement à remercier mon amie Anna Reuter pour sa collaboration à ce projet. Les débats incessants que nous avons eus sur cette question m'ont permis d'affiner certains aspects du sujet. Je dois aussi remercier Elisa d'Ors et la maison de vente *Alcalá subastas*, le musée de Saragosse, le musée Ibercaja Camón Aznar, Gabriela Torrente pour la cession gratuite des photographies illustrant ce texte et mon ami Christophe Henry pour son travail de relecture et de mise en page. Grâce à lui, cette étude aura été publiée.

<sup>2</sup> Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, Madrid, Alcalá subastas, 28 février 2013, lot n° 375. Tableau vendu pour 36.051,21 euros, frais inclus. Il était considéré comme une œuvre anonyme de l'école aragonaise. Le tableau appartient aujourd'hui à une collection privée espagnole.

<sup>3</sup> T. Domingo Pérez, A. Ansón Navarro & J. Ruiz Pardo, *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración 1996*, Zaragoza, Diputación general de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de ahorros de la Inmaculada, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1998, *passim*.

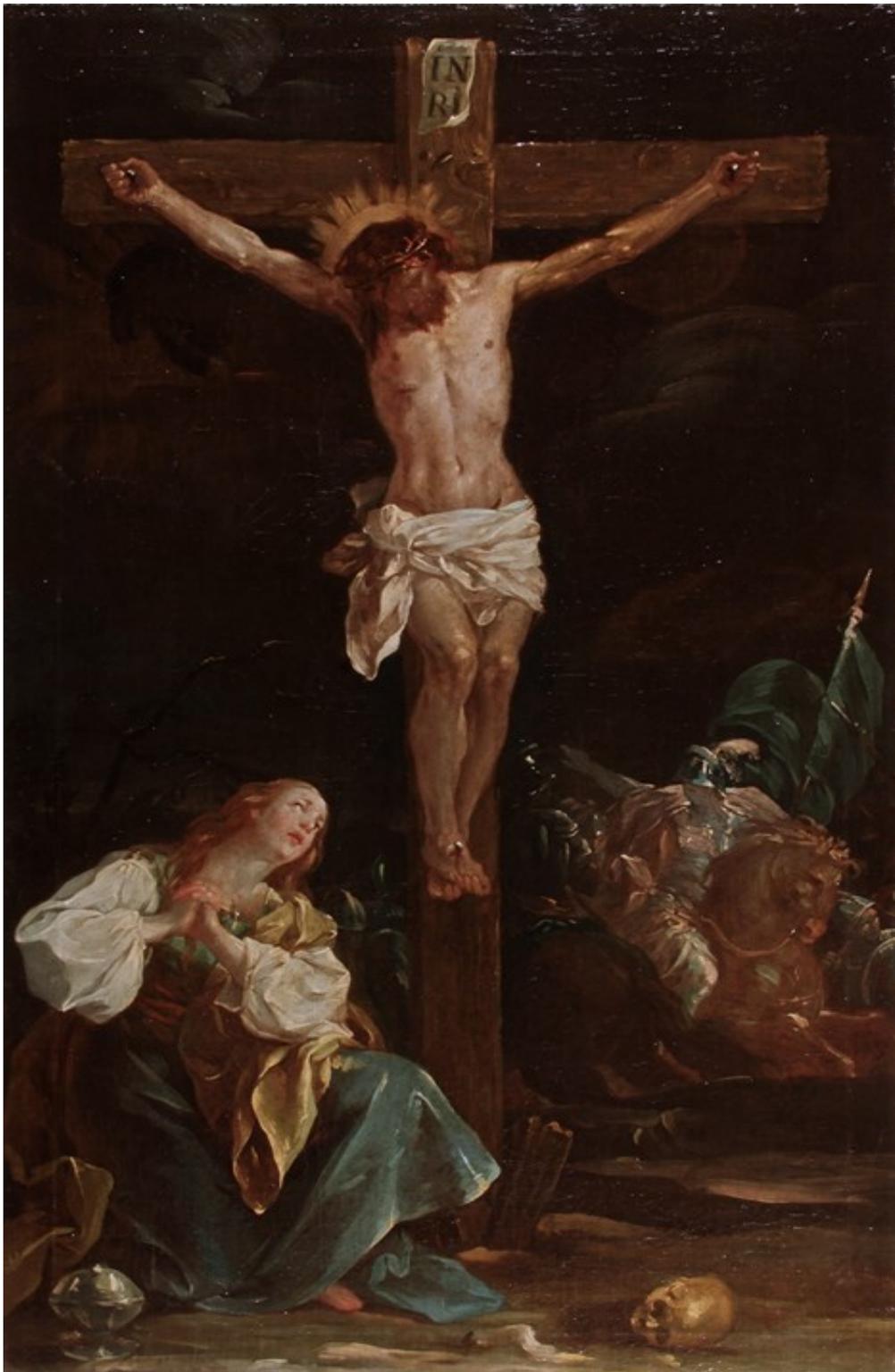


Fig. 1 – Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

Durant le séjour de González Velázquez à Saragosse (1752-1754), Francisco Bayeu fut son élève ; il devint même son collaborateur, apprenant à peindre à fresque et se nourrissant de sa manière héritée de Giaquinto ; l'œuvre témoigne de ce changement.

Les trois esquisses étudiées permettent aussi d'introduire la question subsidiaire du rôle que jouent les modèles du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de jeunesse du peintre (1754-1762). En effet, le jeune Bayeu fut profondément imprégné par les œuvres de Corrado Giaquinto et par la manière d'Antonio Gonzalez Velázquez, jusqu'à sa rencontre avec Anton Raphaël Mengs en 1763. Le fait n'est guère discutable. La bibliographie s'est souvent arrêtée à cet aspect des choses. Une analyse systématique de l'œuvre révèle pourtant d'autres citations plus inattendues, peu prises en compte par la critique, notamment le goût du peintre pour les modèles du XVII<sup>e</sup> siècle. On trouve des citations ponctuelles dans des œuvres très giaquintesques, mais aussi des citations très explicites qui révèlent son intérêt pour les oeuvres de Velasquez, de Ribera, de l'école de Bologne, alors qu'il n'avait que 20 ans.

Ce tableau inédit de *La Crucifixion* souligne à quel point la découverte des collections royales espagnoles lors de son premier séjour à Madrid en 1758 lui permit de découvrir une autre peinture, de nouveaux modèles qui enrichirent considérablement sa culture visuelle.<sup>4</sup> Il révèle aussi une manière de peindre, un *faire* proche du baroque espagnol, de Velasquez, qui ne cesse de surprendre, mettant en lumière l'apport du maître à son élève, de Bayeu à Goya, tant la technique de l'un se rapproche des explorations de l'autre.

### **Une œuvre inédite de Francisco Bayeu**

La décoration de la sacristie du couvent des dominicains de Saint-Ildefonso à Saragosse est connue grâce à la première notice biographique sur Francisco Bayeu publiée cinq ans après sa mort par Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) dans le très célèbre *Dictionnaire historique des plus illustres professeurs des Beaux-Arts en Espagne* édité en 1800, imprimé par la viuda de Ibarra de Madrid.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Bayeu obtint une bourse d'étude auprès d'Antonio González Velázquez après sa participation au prix extraordinaire organisé par l'Académie de Saint-Ferdinand de 1757. Il faut dire qu'il fut le seul concurrent, personne n'ayant osé l'affronter.

<sup>5</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas-Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, t. 1, p. 104.

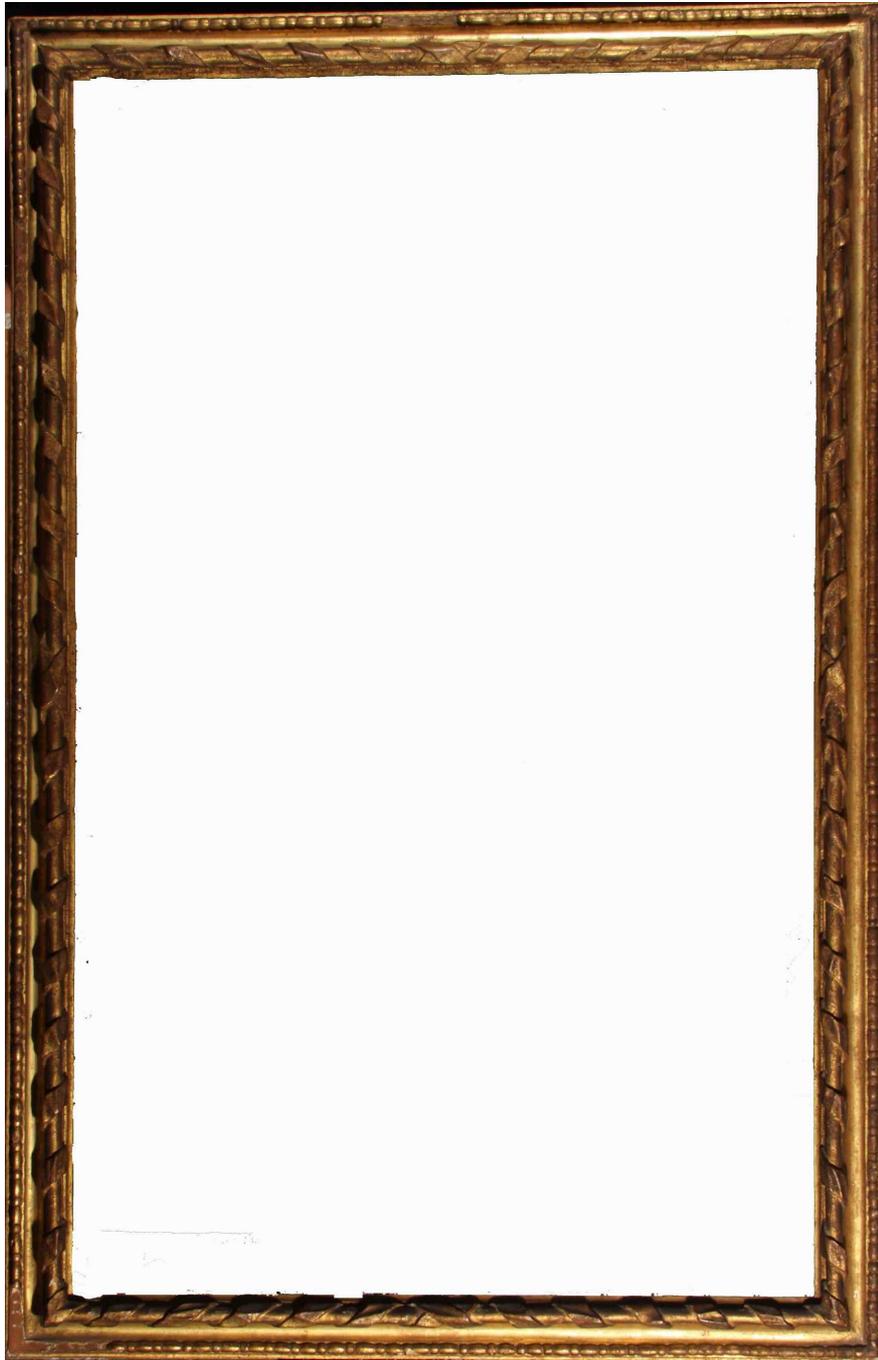


Fig. 2 – Cadre espagnol de *La Crucifixion* datable vers 1775-1780 alors que le tableau appartenait à Martín Zapater (Saragosse). © Gabriela Torente.

L'auteur mentionne une suite de « Huit tableaux allongés dans la sacristie qui représentent les Mystères de *La Passion du Christ*. » Des tableaux qui disparurent pendant l'occupation française de la ville de Saragosse lors de la guerre d'Indépendance (1808-1813). En ce qui concerne le *modello*, notre tableau est mentionné une première fois dans la correspondance de Manuel Bayeu, le frère de Francisco, avec Martín Zapater<sup>6</sup>. Manuel devint donc le propriétaire de cette œuvre que son frère lui a très probablement offerte. Il la conserva jusqu'au 7 avril 1775, date à laquelle il offrit le tableau à son ami. Curieusement, dans un premier courrier, Manuel mentionne un dessin<sup>7</sup>; pour être plus précis, il utilise l'expression « *disseño* » qui me paraît plus ambivalente. Par la suite, dans deux autres courriers, il mentionne très clairement une peinture<sup>8</sup> préparatoire à *La Crucifixion* pour la sacristie de Saint-Ildefonso. Dans les deux cas, il semble qu'il puisse s'agir d'une seule et même œuvre, dénotant une simple maladresse de langage. Considérons un dernier détail : le tableau fut offert à Martín Zapater, sans cadre<sup>9</sup>. Or, le cadre actuel peut être clairement daté de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – sans doute est-ce celui que Zapater acheta lui-même [Fig. 2]. Aucune autre mention historique n'est connue jusqu'à la vente du 28 février 2013.

Mais avant d'aller plus loin, sans doute faut-il apporter quelques précisions sur le statut du tableau. Celui que Bayeu exécuta pour la sacristie mesurait approximativement 350 cm de hauteur sur 212 cm de largeur [Fig. 3].<sup>10</sup> Notre peinture (103 x 61 cm) constitue donc le *modello*, c'est-à-dire l'esquisse de présentation proposée au commanditaire pour le décor de la sacristie. On remarquera d'ailleurs qu'à l'exception du chapitre de la cathédrale de Tolède qui conserva les *modelli* pour les fresques du cloître peintes par Bayeu, dans la plupart des cas, le maître les conserva ; ils représentent une part non négligeable de son fonds d'atelier.

<sup>6</sup> Martín Zapater y Clavería (Saragosse, 1747-1803) est un bourgeois de la ville de Saragosse, ami d'enfance des frères Bayeu et surtout de Goya. Il entretint une correspondance avec Goya, Manuel et Francisco, qui est particulièrement utile à la compréhension de l'histoire de la peinture espagnole du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> J. I. Calvo Ruata, *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martin Zapater, fondo documental del museo del Prado, Zaragoza*, Institución « Fernando el Católico », Madrid, Museo nacional del Prado, 1996, p. 32 : « [...] el Christo de mi hermano que fue disseno del que ay en la sacristia de San Ildefonso de essa ciudad. »

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 34 [mention du *modello* comme étant une œuvre de Francisco], p. 37 [mention de la destination de l'œuvre].

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>10</sup> Les cadres en plâtre peints sont encore aujourd'hui conservés. Je suppose que le cadre le plus grand, face à la porte, fut réservé à *La Crucifixion* ; les autres sont plus petits : 128 x 111 cm. Je remercie le professeur Juan Carlos Lozano de m'avoir procuré ces précisions.



Fig. 3 – Vue de la sacristie de l'ancienne église conventuelle des dominicains de Saint-Ildefonso, aujourd'hui église paroissiale Saint-Jacques-le-Majeur. © JC Lozano

Il est difficile de croire que cette œuvre soient un *ricordo* tant la manière du peintre, dans l'exécution, ne correspond pas à une volonté de reproduire une composition. Quoi qu'il en soit, il y a chez Bayeu une dichotomie esthétique assez claire entre les esquisses (en grisaille, en couleur, de présentation), qui conservent toujours un caractère gijaquintisque plus prononcé, et les tableaux, quels que soient leurs formats, où l'on observe une plus grande retenue qui tend à s'accroître avec le temps.

De cet ensemble, seule l'esquisse de présentation du *Couronnement d'épines*<sup>11</sup> était conservée. Un deuxième tableau, une *Descente de croix*<sup>12</sup>, vient d'être publié tout récemment.<sup>13</sup> *La Crucifixion* est donc la troisième esquisse connue pour cette suite. *In situ*, les pendentifs et les portes d'une armoire décorée d'un magnifique paysage en camaïeu de bleu témoignent de ce programme. Ce paysage, rarement cité par la bibliographie, est une étonnante pièce attribuable, si ce n'est à Bayeu lui-même, du moins à un habile collaborateur [Fig. 4].<sup>14</sup>

*La Crucifixion* peut être datée de 1758 – sans doute fut-elle peinte lors du premier séjour de Bayeu à Madrid, où il paracheva sa formation auprès de González Velázquez. Nous savons que Bayeu emmena du travail avec lui. La décoration de la sacristie avait débuté auparavant, notamment avec les pendentifs (1756-1757), et continua après, avec *La Passion* (1758-1759), puisque les tableaux définitifs furent peints à son retour de Madrid. Les modèles utilisés dans ces tableaux, plutôt inhabituels dans l'œuvre du maître, permettent de justifier une telle proposition de datation.

---

<sup>11</sup> Francisco Bayeu, *Le Couronnement d'épines*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 10455).

<sup>12</sup> Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *La Descente de croix*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar.

<sup>13</sup> A. Ansón Navarro, *Los Bayeu, Una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, CAI, 2012, p. 24.

<sup>14</sup> En effet, dès 1755, Bayeu peignit à fresque une *Vie de saint Bruno* pour le cloître des chapelles de la chartreuse de l'Immaculée Conception à Saragosse. L'ampleur du chantier put nécessiter l'aide d'un collaborateur alors que ses frères, les peintres Ramón (1744-1793) et Manuel Bayeu (1740-vers 1808), étaient encore très jeunes. La collaboration avec cet assistant inconnu se limita sans doute à quelques ornements de l'architecture, Bayeu peignant les lunettes de la voûte à fresque. Je pense par exemple à Ramón Almor (vers 1719-1785), qui décora ensuite de peintures murales l'église de la chartreuse dans laquelle on retrouve un paysage de camaïeux de bleu assez proche, alors que la parenté stylistique avec Bayeu est très étroite.



Fig. 4 – Anonyme, *Paysage* (détail), vers 1759, armoire de la sacristie de l'ancienne église conventuelle des dominicains de Saint-Ildefonso. © JC Lozano

Le tableau représente le Christ sur la croix. Sainte Marie-Madeleine est agenouillée à ses pieds avec le flacon de parfum, son attribut traditionnel, disposé juste devant elle. Toujours au pied de la croix, mais à gauche du Christ, un crâne humain renvoie symboliquement au mont Golgotha. En arrière-plan de la composition, juste derrière le Christ, quelques cavaliers quittent les lieux. Derrière la croix, dans la partie haute du tableau, le voile noir qui obscurcit l'horizon évoque un autre passage de l'Évangile : « Il était déjà presque midi ; l'obscurité se fit dans tout le pays jusqu'à trois heures car le soleil s'était caché. » (Saint Luc, ch. 23, verset 44). Ce qui donne l'occasion au peintre de figurer le soleil disparaissant sous les ténèbres, juste au niveau de la poitrine du Sauveur ; à gauche du Sauveur figure la lune. Le tableau représente donc l'instant où le Christ vint à expirer : « Alors Jésus poussa un grand cri : "Père, entre tes mains je remets mon esprit." Et après avoir dit cela, il expira. » (Saint Luc, ch. 23, verset 46).

En février 2013, le tableau se trouvait dans un état de conservation plutôt précaire [Fig. 5]. Le vernis s'était oxydé, formant un voile sombre sur une bonne partie de la composition. Deux déchirures étaient visibles, la première, au niveau des jambes du Christ, avec un manque de matière picturale, une seconde, plus discrète sur la robe verte de la sainte. Deux sondages partiels avaient aussi été effectués, respectivement situés au niveau du bas ventre du Christ et au niveau du visage de la sainte ; ils ne semblaient pas avoir été effectués récemment, étant donné que la matière picturale y était encrassée. Quelques aspects étaient tout de même plus rassurants : le châssis espagnol était d'origine (sans cales) et le tableau ne semblait pas avoir subi de restaurations anciennes. Malgré les deux déchirures signalées, le tableau présentait un excellent état de conservation général, sans usure de sa surface ni déformation due à un rentoilage.

En juin 2013, le tableau enfin restauré offrait un aspect tout autre, et il semble bien que la couche de crasse accumulée, associée à une oxydation accélérée du vernis, ait favorisé ce noircissement de la surface picturale.<sup>15</sup> Après le retrait du vernis, la matière picturale, intacte, a retrouvé ses premiers effets. Le châssis, les clouements, la toile, tous d'origine, ont favorisé sans conteste la préservation de la matière picturale.

---

<sup>15</sup> Le tableau a été restauré par Gabriela Torrente (Madrid).

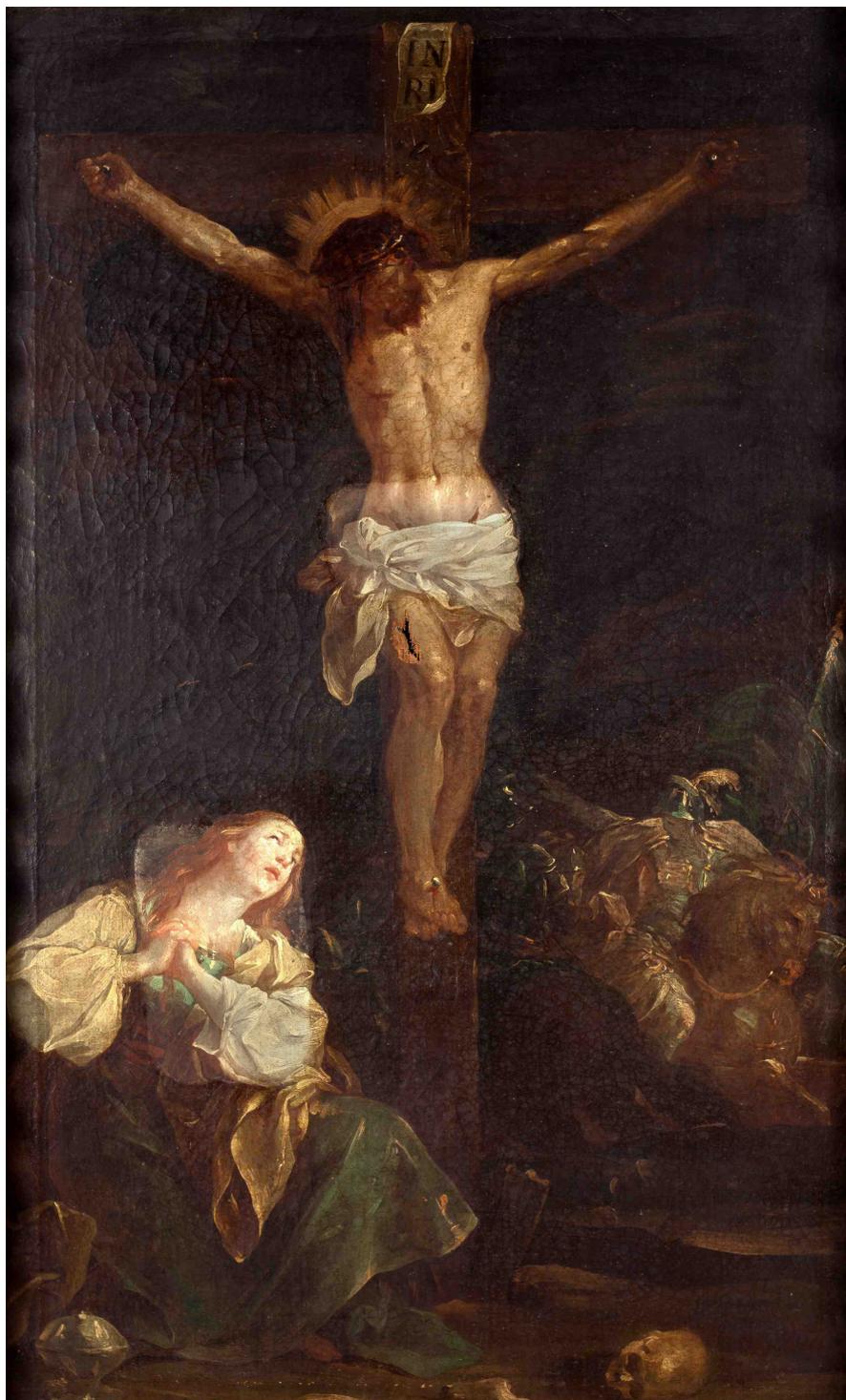


Fig. 5 – Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion* (avant restauration), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Alcalá Subastas.

L'attribution de ce tableau à Francisco Bayeu, repose en partie sur les caractères de l'exécution, propres au peintre : une matière fine et légère, des empâtements fluides, des touches courtes, une certaine dextérité dans l'exécution qui va parfois jusqu'à l'audace, mais évite toujours la négligence – autant d'éléments qui rapprochent ce tableau de l'œuvre de jeunesse du peintre.

La préparation du tableau est d'une couleur brune tendant vers le rouge et des réserves de matière s'observent clairement sur une bonne partie de la toile. C'est notamment le cas pour les chevaux, au niveau des pattes, pour le visage du Christ, mais aussi pour le ciel où Bayeu limite l'intervention du peintre à quelques touches choisies. À tel point – et c'est un détail significatif – que les réserves de matière, de couleur brune, servent de zones d'ombre aux figures. Seules quelques touches forment les volumes et les objets, quelques pointes de couleurs claires signalant les extrémités. La matière est donc très fine, presque transparente. Bayeu sait où il va, et le caractère assuré et en même temps spontané de sa manière, sont la marque de fabrique d'un peintre à succès dont la production est alors importante. Mais naturellement, il faut tenir compte de la nature de l'œuvre : il s'agit d'une esquisse de présentation.

Pour la figure de la sainte [Fig. 6], le pinceau chargé de matière distille des touches vives et rapides et forme une texture vibrante caractéristique. Les doigts dont les bouts sont rouges sont un autre trait propre aux œuvres de jeunesse de l'artiste, que l'on retrouve dans l'esquisse du *Couronnement d'épines*. L'audace se reconnaît dans le groupe des soldats [Fig. 7], à travers cet empâtement moyen plus maigre grâce auquel on s'approche de l'ébauche : l'exécution rapide de petites touches de couleurs chaudes faisant jouer les effets de pétilllement de lumière bien caractérisés.<sup>16</sup> Il n'y a plus vraiment de dessin, les contours des visages mutent en lignes sombres de matière brune. C'est sans nul doute la partie la plus proche de la manière de González Velázquez. Plus surprenant encore, le visage du Christ [Fig. 8] est formé de quelques touches sombres sur les réserves de matières. Et l'auréole n'est qu'une épaisse et grasse touche de matière jaune.

---

<sup>16</sup> Dans *Le Couronnement d'épines* notamment ou dans l'esquisse de présentation de *L'Adoration des rois* (1756-1757) pour la chartreuse de l'Immaculée Conception de Saragosse.

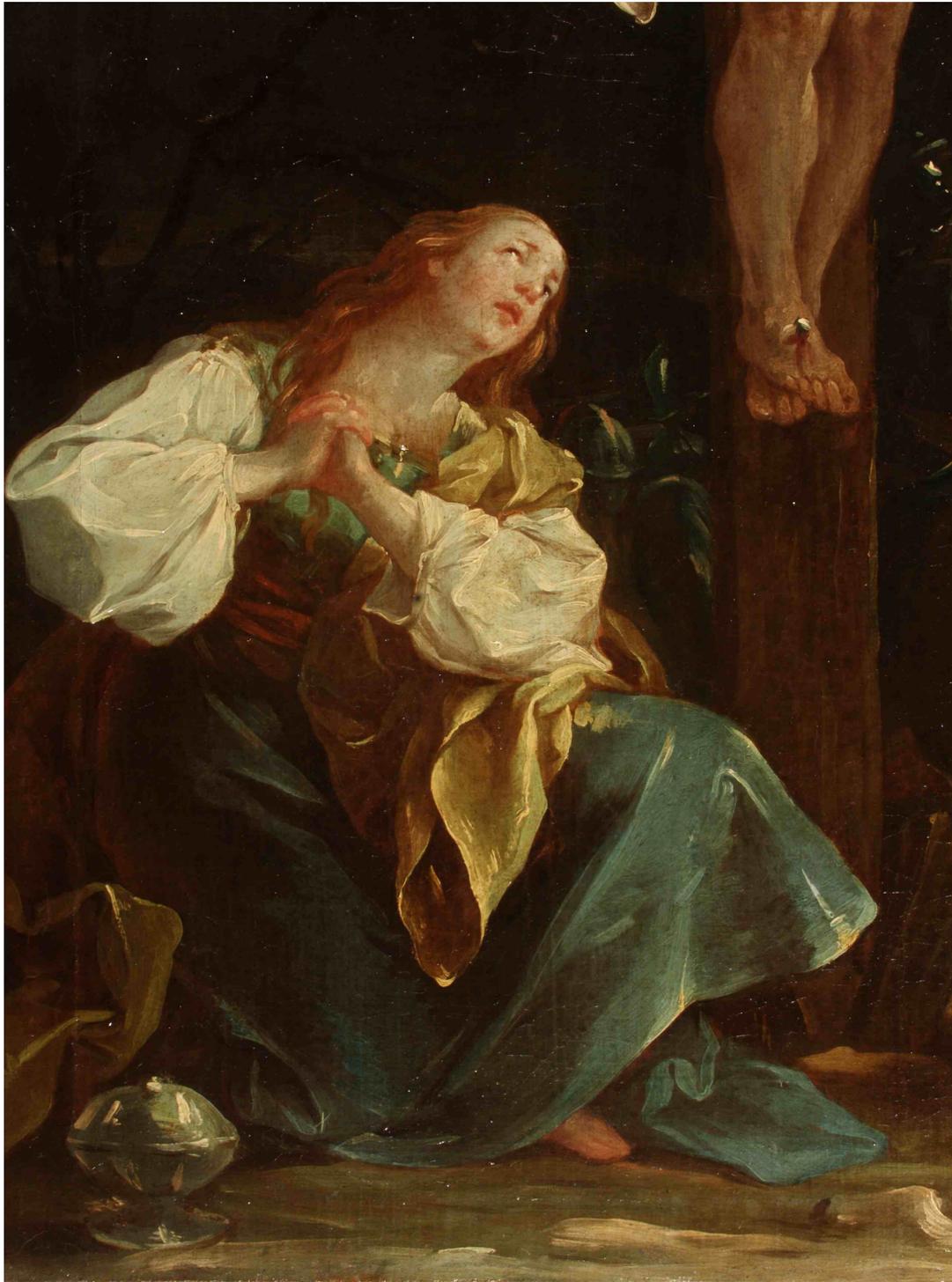


Fig. 6 – Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion* (détail de la figure de sainte Marie Madeleine), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

Toutefois, juste au-dessus, le cartel qui couronne la croix est peint avec un certain souci du détail. Ces traits techniques sont propres au jeune Francisco Bayeu ; d'ailleurs, en Espagne et dans ce contexte, à l'exception d'Antonio González Velázquez, qui d'autre que Bayeu aurait pu s'approcher d'une telle manière ?

La composition est centrée sur une figure du Christ fixé à la croix par trois clous, une solution plus italienne qui implique un certain déhanché du corps, alors que celui de Velasquez, avec ses quatre clous, est plus monumental et dramatique. La place singulière de sainte Marie-Madeleine là aussi surprend : la tendresse que dégage son regard révèle une certaine intimité entre les deux protagonistes, ce qui nous rapproche à nouveau de l'Italie.

L'idée qu'il s'agisse d'une œuvre de jeunesse de Bayeu est renforcée par le protocole des citations. Le groupe des soldats et des cavaliers [Fig. 7] disposé en fond de composition fait clairement référence à l'univers souvent mêlé de Corrado Giaquinto et González Velázquez. Des figures tout à fait semblables se trouvent dans les deux tableaux représentant *Le Christ chemin du calvaire* [Fig. 9] peints par Giaquinto pour l'oratoire du Roi et pour celui de la Reine au Buen Retiro.<sup>17</sup> Mais la manière est ici beaucoup plus proche de González Velázquez, plus fluide, plus rapide dans l'exécution, et joue d'une matière plus fine. C'est sans doute ce groupe de figures qui explique le prix plutôt élevé atteint par ce tableau lors de la vente du 28 février 2013<sup>18</sup>. Les soldats ne sont pas sans rappeler ceux peints par Goya dans son *Hannibal, vainqueur, contemplant l'Italie depuis les Alpes* (1771). Mais sans doute faudrait-il rappeler le rôle important joué par González Velázquez et dans l'œuvre de Bayeu, et dans celle du jeune Goya. Quoi qu'il en soit, on peut s'attendre à ce que le tableau soit un jour attribué au jeune Goya, quoique son style, qui implique une œuvre peinte au plus tard au milieu des années 1760, ne le permettrait guère, Goya étant né en 1746.

---

<sup>17</sup> A. E. Pérez Sánchez (dir.), *Corrado Giaquinto y España*, Madrid, Palacio Real, 5 de abril – 25 de junio de 2006, Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, p. 170-171, n° 35, p. 184-185, n° 41.

<sup>18</sup> Madrid, Alcalá subastas, 28 février 2013, lot n° 375.

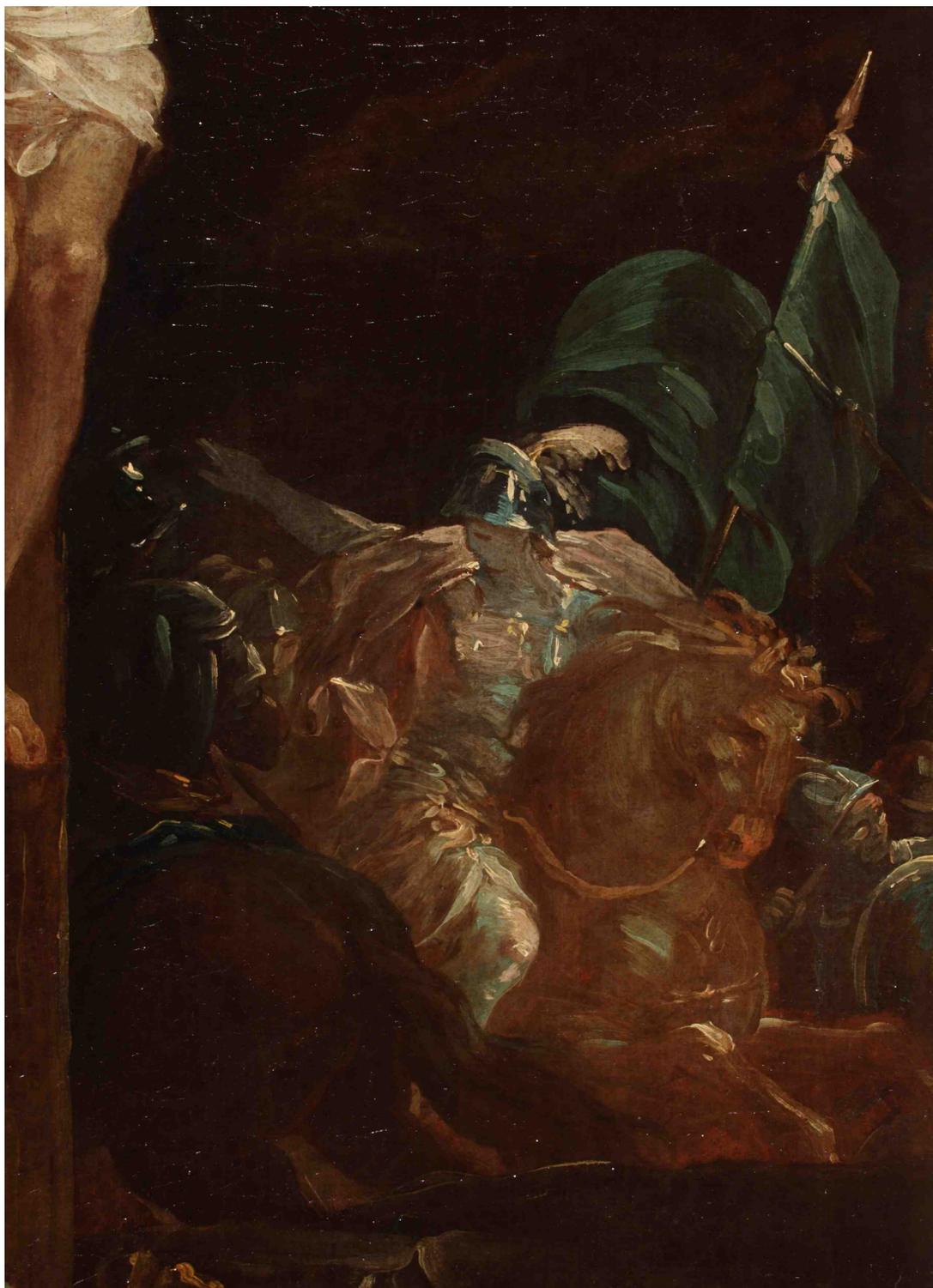


Fig. 7 – Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion* (détail des figures de soldats), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

Sainte Marie-Madeleine [Fig. 6] se rapproche elle aussi d'une typologie très habituelle dans l'œuvre de Corrado Giaquinto : des figures plutôt féminines, toujours assises dont les jambes légèrement entrouvertes mettent en valeur l'angle formé par les genoux<sup>19</sup> – un schéma qui induit parfois une certaine disproportion dans les corps.<sup>20</sup> Plusieurs de ces modèles figurent dans l'inventaire des biens de Francisco Bayeu.<sup>21</sup> González Velázquez lui-même reprit cette attitude à son compte dans la position de la Vierge de la coupole de la Sainte-Chapelle du Pilar à Saragosse (1752-1754).<sup>22</sup>

On retrouve des figures tout à fait semblables dans d'autres œuvres de jeunesse de Bayeu : *L'Immaculée Conception avec les allégories de la science, de l'architecture et des mathématiques* du musée de Calatayud, attribuée traditionnellement à Bayeu et datée de 1759<sup>23</sup> (dans la première figure à gauche, cette disposition des jambes est tout à fait semblable) ; mais aussi dans *L'Apparition de la Vierge du Pilar à l'apôtre Jacques le majeur* de 1760 (National Gallery, Londres) ou bien encore dans *La Sainte Famille* peinte la même année (Saragosse, Gouvernement d'Aragon).

Toutefois, deux citations inédites dans l'œuvre du peintre surprennent. Le visage de sainte Marie-Madeleine fait référence à des modèles bien différents de ceux de Giaquinto. Le teint blême de cette femme à la chevelure rousse, les joues légèrement rosées, la tendresse implicite de la sainte à l'égard du Christ, jusqu'à ses habits avec les manches bouffantes de la chemise, se rapprochent plutôt des modèles du XVII<sup>e</sup> siècle et notamment de ceux de Guido Reni (1575-1642) – un peintre d'ailleurs présent dans l'inventaire des biens de Bayeu et plutôt bien représenté en Espagne par des copies et par l'estampe.

<sup>19</sup> Par exemple : A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 2006, p. 192-193, n° 45, p. 214-215, n° 54 (une figure masculine, sans doute saint Isidore), p. 226-227, n° 60 (les figures du Christ et de la Vierge), p. 236-237, n° 63.

<sup>20</sup> Par exemple : A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 2006, p. 172-173, n° 36.

<sup>21</sup> Par exemple : Francisco Bayeu, d'après un modèle de Corrado Giaquinto, *La Vision de sainte Thérèse*, vers 1758, peinture à l'huile sur toile, 105 x 48 cm, Saragosse, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

<sup>22</sup> T. Domingo Pérez, A. Ansón Navarro & J. Ruiz Pardo, *op. cit.*, 1998, *passim*.

<sup>23</sup> A. Ansón Navarro (dir.), *Francisco Bayeu (1734-1795)*, Zaragoza, Museo e Instituto « Camón Aznar », Centro de exposiciones y congresos de Ibercaja, 18/04-1996/19-05-1996, Zaragoza, Ibercaja, 1996, p. 18-20.

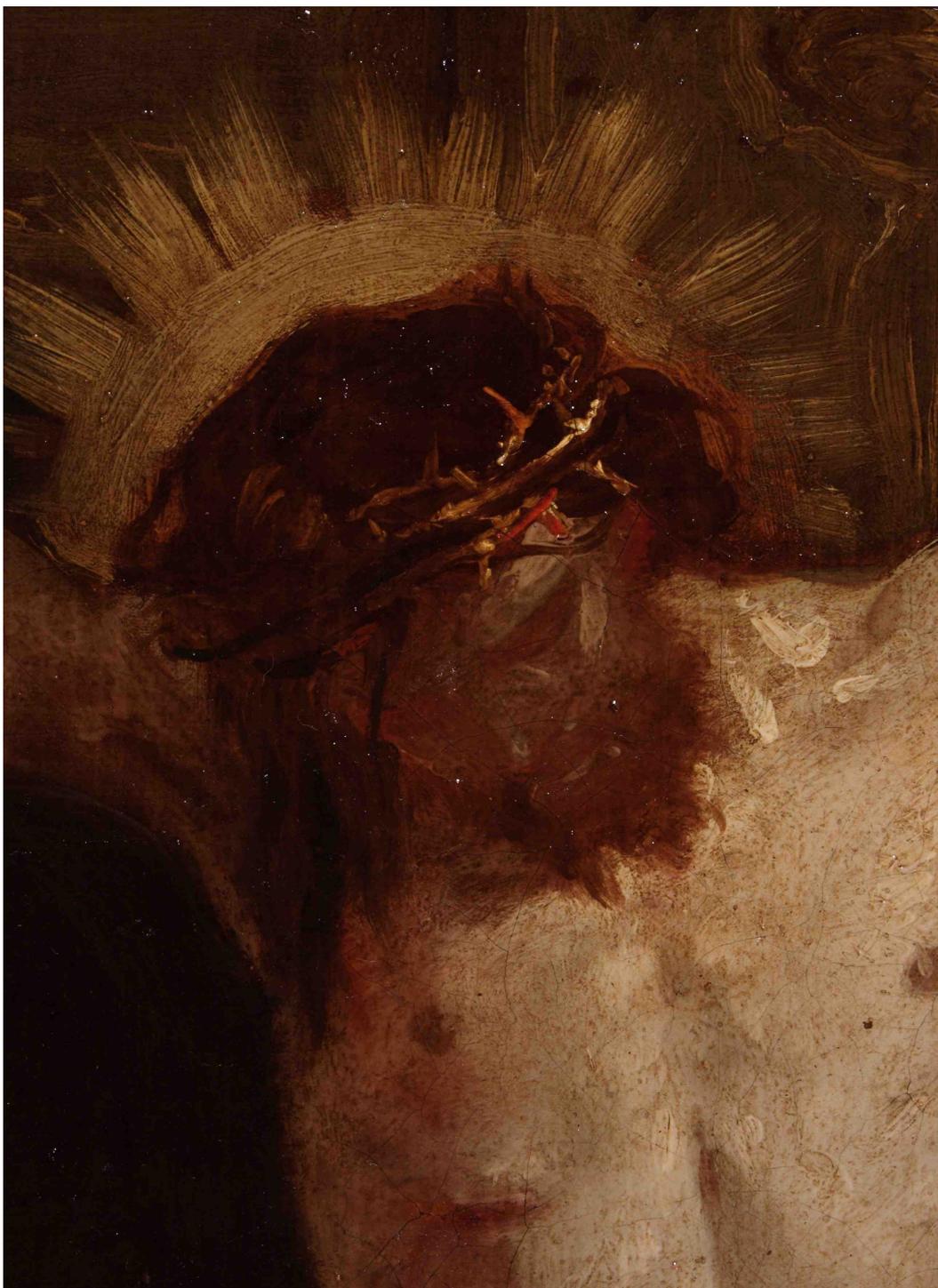


Fig. 8 – Francisco Bayeu (attribué ici à), *La Crucifixion* (détail du visage du Christ), 1758, peinture à l'huile sur toile, 103 x 61 cm, collection privée. © Gabriela Torente.

Concernant Reni, il est difficile de ne pas penser à la femme au premier plan du *Massacre des Innocents* de la Pinacothèque nationale de Bologne ou bien encore à plusieurs représentations de sainte Marie-Madeleine, comme celle conservée dans les collections du musée du Prado, qui fut copiée par Ramón Bayeu lui-même et d'autres peintres (coll. des princes de Liechtenstein, Galeria Corsini, National Gallery de Londres).<sup>24</sup>

La deuxième citation inhabituelle est plus explicite encore. Le visage du Christ se réfère à *La Crucifixion* de Velasquez [Fig. 10] : sa position, les cheveux qui tombent sur le front, jusqu'aux ombres sur le visage s'assimilent clairement au modèle. Le tableau de Velasquez, aujourd'hui au musée du Prado, était alors conservé dans la sacristie du monastère des bénédictines de San-Plácido de Madrid ; et il était aussi connu par des copies.<sup>25</sup> Même dans une ville comme Saragosse, quelques amateurs éclairés étaient capables d'identifier une citation au peintre espagnol par excellence, d'autant plus que Velasquez était considéré comme une référence pour la représentation de la douleur.

Dans le tableau de Bayeu, les réserves de matière, omniprésentes, appuient quelques touches qui suggèrent à elles-seules le visage, et se réfèrent ainsi à une technique propre au XVII<sup>e</sup> siècle, là aussi, fort présente chez Velasquez. De même, le pagne du Christ qui, par ses volumes plus pesants que d'accoutumée, renvoie sans équivoque à la sculpture qui imprégna tant la peinture espagnole du Siècle d'or. Enfin, on remarquera l'auréole du Christ peinte comme s'il s'agissait du soleil : on peut reconnaître ici une citation de *La Forge de Vulcain* peinte à Rome par Velasquez (1630), qui reprend d'ailleurs une tradition italienne que l'on retrouve chez d'autres peintres. Pour Bayeu, dont le protocole citationnel fait une large part aux compositions contemporaines de Corrado Giaquinto et de González Velázquez, cet intérêt pour le phare du Siècle d'or peut s'expliquer.

---

<sup>24</sup> A. Aterido, J. Martínez Cuesta & J. J. Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, t. II, p. 453, n° 882 : Guido Reni (1575-1642), *La Madeleine*, peinture à l'huile sur toile, 75 x 62 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P216).

<sup>25</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez dit Diego Velasquez, *La Crucifixion*, peinture à l'huile sur toile, 248 x 169 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P01167).



Fig. 9 – Corrado Giaquinto, *Christ chemin du calvaire*, peinture à l'huile sur toile, 141 x 97 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P3132).

Giaquinto a un style tout de même assez froid, où le caractère précieux et parfois maniéré du dessin, des attitudes, ainsi que les couleurs légèrement acidulées, ne facilitent pas l'émergence d'une émotion. Sans doute y a-t-il une volonté de Bayeu d'associer ses compositions à des citations explicites de modèles du XVII<sup>e</sup> siècle qui apportent aux œuvres une certaine forme d'humanité que les modèles de Giaquinto, toujours un peu apprêtés, n'ont pas. Surtout que cette association de modèles divers n'est pas un cas unique dans l'œuvre du peintre.

La citation de Velasquez peut sembler banale à l'historien de l'art français. Alors que Poussin devenait la référence quasi obligée et obligeante d'une grande manière régénérée par les modèles du Grand Siècle, en Espagne, Bayeu semble être le premier de sa génération à s'intéresser à un modèle plus symbolique – le peintre espagnol par excellence – que pratique. Car à la différence de Nicolas Poussin, Velasquez n'était pas considéré comme un modèle de classicisme par l'école espagnole, qui se cherchait encore, et qui trouvera, quelques années plus tard, avec Anton-Raphaël Mengs, les moyens plus explicites de sa relation au classicisme renaissant.

Dernière leçon offerte par *La Crucifixion* : le renouvellement de la culture visuelle du peintre. Le tableau peut être considéré comme un tournant dans l'œuvre du maître. En effet, son séjour à Madrid en 1758 lui permit non seulement de repérer d'autres modèles de son mentor Corrado Giaquinto – notamment les oratoires du roi et de la reine pour le Buen Retiro tant de fois cités dans son œuvre de jeunesse – mais surtout d'envisager une autre manière de peindre, car de toute évidence, *La Crucifixion* n'est pas un cas unique ! D'autres tableaux témoignent de cette évolution.

### **Deux autres esquisses pour la sacristie de Saint-Ildefonso**

Deux autres tableaux appartenant à cette suite consacrée à la Passion du Christ nous sont connus. Le premier représente *Le Couronnement d'épines*<sup>26</sup> [Fig. 11] et il est mentionné dans les collections de l'Académie de Saint-Louis de Saragosse depuis au moins 1828.

---

<sup>26</sup> Francisco Bayeu, *Le Couronnement d'épines*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, museo de Zaragoza (NIG 10455).



Fig. 10 – Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La Crucifixion*, peinture à l'huile sur toile, 248 x 169 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P01167).

Il s'agit d'un tableau d'excellente facture conservé aujourd'hui au musée de Saragosse. Si son historique récent est bien documenté, sa datation reste sujette à discussion. José Luis Morales y Marín l'avait daté de 1777, ce qui est tout à fait improbable étant donné son style très giaquintesque.<sup>27</sup> Pour Arturo Ansón Navarro, le tableau serait antérieur au premier séjour de Francisco Bayeu à Madrid, soit à 1757,<sup>28</sup> ce que son style, proche de Giaquinto, confirmerait. On ne peut pourtant s'empêcher de constater l'attitude du bourreau est proche, quoique de position inversée, de celle du bourreau du *Couronnement d'épines* [Fig. 12] peint par Giaquinto pour l'oratoire du roi au Buen Retiro, une œuvre exécutée à Madrid entre 1753 et 1754<sup>29</sup>. Le mouvement des bras est tout à fait similaire ainsi que la position de l'ensemble de la figure par rapport au Christ. La question est de savoir si Bayeu put connaître ce modèle avant son premier séjour à Madrid en 1758. Dans ce cas, *Le Couronnement d'épines* de Saragosse devrait être un peu plus tardif, sans doute peint au début de son séjour à Madrid en 1758.

Si l'on considère l'introduction de modèles du XVII<sup>e</sup> siècle comme un progrès dans l'œuvre de Bayeu, ce tableau pourrait être chronologiquement le premier des trois aujourd'hui conservés. Cette méthode de datation de l'œuvre de jeunesse pourrait être relativisée par la prise en considération de *La Trinité en gloire* du musée du Prado, datée de 1762, et qui est très giaquintesque. Mais ce serait oublier qu'il s'agit d'une esquisse de présentation pour une fresque de grande dimension et non pas pour un tableau de chevalet. La difficulté de l'exercice obligea sans doute Bayeu à se limiter à ce qu'il connaissait pour ce type de programme, c'est à dire aux modèles de Giordano, Giaquinto et González Velázquez étudiés à Madrid et à Saragosse.

La technique du *Couronnement d'épines* est absolument semblable à celle de *La Crucifixion*. Pour la figure du Christ, le bourreau et les figures repoussoirs, la manière est proche de la sainte Marie-Madeleine ; le pinceau chargé de matière distille des touches vives et rapides qui forment une texture vibrante d'éclats de lumières.

---

<sup>27</sup> J. L. Morales y Marín, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 101, n° 104.

<sup>28</sup> A. Ansón Navarro (dir.), *op. cit.*, 1996, p. 126-127, n° 4.

<sup>29</sup> Corrado Giaquinto, *Le Couronnement d'épines*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 136 x 77 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P3131).

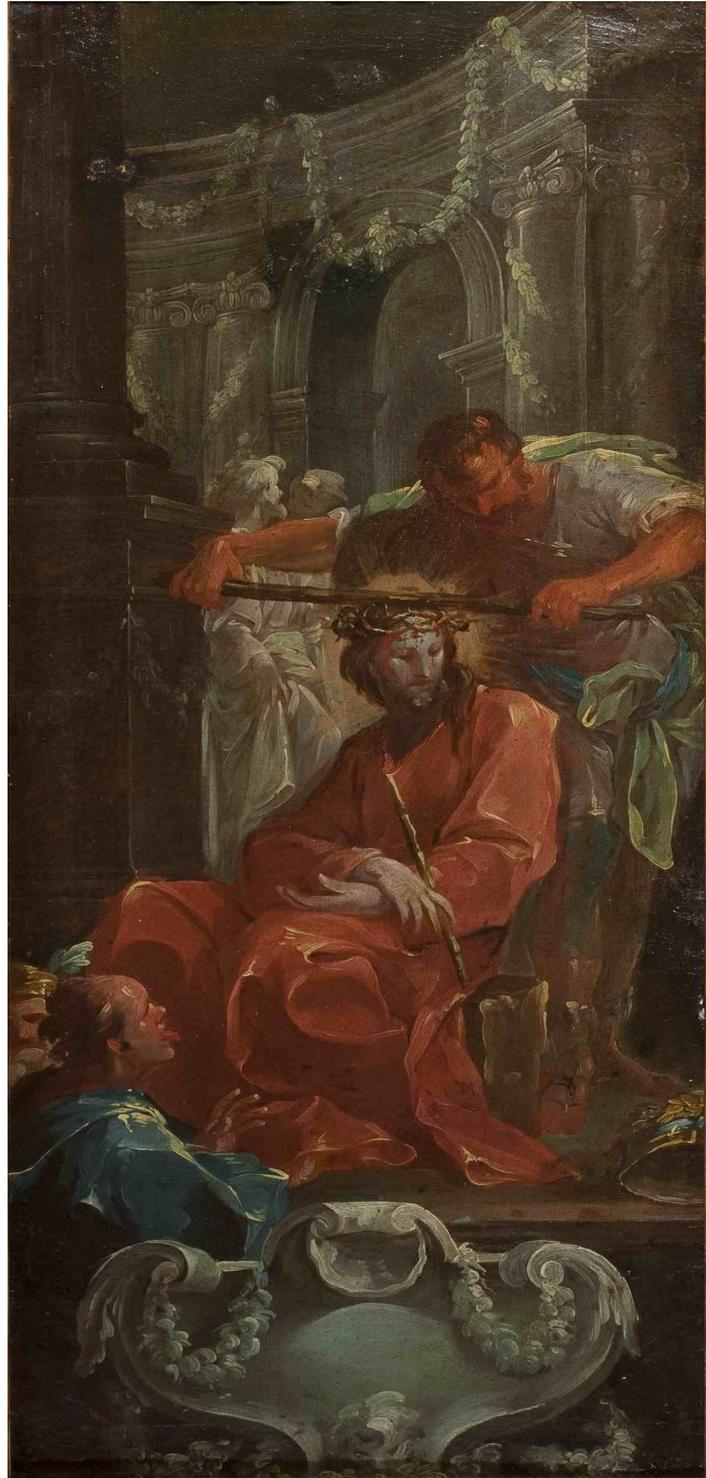


Fig. 11 - Francisco Bayeu, *Le Couronnement d'épines*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 90 x 37 cm, Saragosse, Académie royale des Beaux-Arts de Saint-Louis, en dépôt à Saragosse, museo de Zaragoza (NIG 10455). © Rafael Garrido.

Quant aux figures du fond, elles se rapprochent plutôt des soldats de *La Crucifixion*. Si l'on se concentre sur les carnations, on peut constater que le rouge du *Couronnement d'épines* disparaît pour un blanc plus naturel dans *La Crucifixion*. Tenons compte toutefois du caractère moins esquissé de *La Crucifixion* par rapport au *Couronnement d'épines*, qui pourrait presque constituer un tableau de dévotion. La qualité de la manière progresse en tout cas sensiblement entre les deux compositions.

Le troisième tableau appartenant à cette suite représente *La Descente de croix*<sup>30</sup> [Fig. 13]. L'œuvre est citée par Arturo Ansón Navarro où il explique qu'elle fut acquise en 1962 par la caisse d'épargne publique de l'Aragon Ibercaja comme une œuvre de González Velázquez ; toutefois, elle ne figure pas dans le catalogue raisonné du peintre.<sup>31</sup> Elle fut déposée par la suite dans la sacristie de l'ancien couvent des capucins de Notre-Dame de Cogullada à Saragosse, appartenant à la même institution. Elle est exposée depuis peu au musée Ibercaja Camón Aznar de la même ville sous une attribution à Francisco Bayeu.<sup>32</sup> L'idée d'associer ce tableau à l'œuvre de Bayeu et à la suite de *La Passion* est tout à fait logique. Le format du tableau (93 x 61 cm) est d'ailleurs proche de celui de *La Crucifixion* (103 x 61 cm) et du *Couronnement d'épines* (90 x 37 cm). Le protocole de citations de modèles du XVII<sup>e</sup> siècle rapproche d'ailleurs cette œuvre de *La Crucifixion*. Le style même de l'œuvre est proche des autres œuvres de jeunesse de Bayeu.

Il faut dire que certaines des compositions de Giaquinto pour les oratoires du roi et de la reine au Buen Retiro, qui semblent avoir fortement marqués le jeune Bayeu, sont presque carrées – c'est notamment le cas de *La Descente de croix*. En tant que modèles, elles s'adaptent mal à des projets de tableaux destinés à Saint-Ildefonse, qui se devaient d'être plus étroits (128 x 111 cm pour le cas présent). Bayeu dut donc trouver des alternatives. Concernant *La Descente de croix*, le schéma général de la composition dérive du célèbre précédent de Daniele da Volterra (1509-1566), *La Descente de croix* réalisée à la Trinité des Monts autour de 1545, vulgarisé par la suite par Rubens dans sa *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers (1612).

---

<sup>30</sup> Francisco Bayeu (attribuée ici à l'atelier de), *La Descente de croix*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar.

<sup>31</sup> J. M. Arnaiz, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara*, Madrid, Antiquaria, 1999, *passim*.

<sup>32</sup> A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 2012, p. 24.



Fig. 12 – Corrado Giaquinto, *Le Couronnement d'épines*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 136 x 77 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P3131).

En ce qui concerne les modèles français, on n'écartera pas l'éventuelle incidence de la *Descente de croix* de Charles Le Brun (vers 1680) conservée aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Rennes, pour s'en tenir à deux exemples dès alors célèbres. Peut-être peut-on voir dans la figure de sainte Marie-Madeleine une citation de Giaquinto en convoquant sa *Descente de croix* de l'oratoire du roi au Buen Retiro [Fig. 14]<sup>33</sup>. La femme du premier plan qui nous tourne le dos est par ailleurs très proche d'une figure se trouvant dans *Le Cantique de la prophétesse Marie* [Fig. 15] de Luca Giordano, cuivre dont il existe plusieurs répliques originales et d'atelier.<sup>34</sup> C'est sans doute chez Giordano que l'on doit chercher cette figure de la Vierge coupée sur le côté, caractéristique de sa manière.

De toute évidence, la composition de *La Descente de croix* est moins aboutie que celles des deux autres tableaux de la suite. C'est surtout la figure de la Vierge, engoncée et instable sur le côté droit du tableau, dans une posture qui semble des plus malhabiles, qui gêne le regard. Mais faut-il rappeler combien certains tableaux de la sacristie étaient vraiment étroits, ce qui gêna le peintre au moment de composer.

Par contre, *La Descente de croix* est loin d'avoir les qualités plastiques des deux autres esquisses connues. Au premier coup d'œil, la matière paraît plutôt sèche et parfois inutilement épaisse, quelque peu opaque et encrassée. Cette patte étalée péniblement pour former le corps du Christ semble rechercher les effets de la sculpture. Mais cette matière inhabituelle se retrouve dans d'autres parties du tableau, où elle est tout aussi inexplicable – tout comme l'empâtement un peu gras du bras gauche de Jean qui s'approche inéluctablement de la manière de Ramón Bayeu.

Et il en va de même pour l'empâtement épais du bras droit du porteur qui est peu utile. Par contre, d'autres aspects sont plus rassurants : les mains de la Vierge formées de quelques touches de matière, les réserves de matière apparentes de-ci de-là, le pagne du Christ où quelques touches pétillantes de blanc de plomb animent les volumes.

---

<sup>33</sup> Corrado Giaquinto, *La Descente de croix [sic.]*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 147 x 109 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P108).

<sup>34</sup> Luca Giordano, *Le Cantique de la prophétesse Marie*, peinture à l'huile sur cuivre, 58 x 84 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P159).



Fig. 13 – Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *La Descente de croix*, 1758, peinture à l'huile sur toile, 93 x 61 cm, Saragosse, Museo Ibercaja Camón Aznar. © Ibercaja.

C'est sans doute le buste de l'homme qui porte le Christ qui permet de se faire une opinion plus affirmée, traçant une ligne de rupture entre l'audace et la négligence. La manière s'approche de celle du visage du Christ de *La Crucifixion* : quelques touches d'un beau camaïeu de bleu pour figurer la tunique, quelques coups de pinceaux pour les mains. Mais on ne pourra s'empêcher de remarquer à quel point le pinceau déborde. Au niveau du visage, les touches sont incertaines, le rouge est instable, les ombres portées semblent déformées... Le peintre ne semble pas maîtriser l'audace de son modèle.

*La Descente de croix* pose la question de l'atelier, car, de toute évidence, le nom de Francisco Bayeu doit être associé à un travail d'équipe, étant donné que l'importance de sa production, y compris dans sa jeunesse, ne saurait être de son seul fait. Dans un premier temps, le fait d'attribuer au maître les œuvres de ses élèves, ses collaborateurs, est un phénomène naturel en histoire de l'art. Mais le corpus de Bayeu est aujourd'hui suffisamment bien connu pour que l'on puisse dépasser ce stade et commencer à clarifier le statut de chacune de ses productions.

Deux exemples illustrent notre propos. Le premier cas est le plus célèbre sans doute : il s'agit des deux copies des esquisses de présentation conçues par Corrado Giaquinto pour la cathédrale de Cesena et appartenant à la Société royale de Saragosse.<sup>35</sup> Ces deux peintures qui proviendraient de la chartreuse de Las Fuentes<sup>36</sup>, ont été attribuées tour à tour à Corrado Giaquinto<sup>37</sup>, Francisco Bayeu<sup>38</sup> et Manuel Bayeu<sup>39</sup>. José Ignacio Calvo Ruata, le spécialiste de l'artiste, nous a confirmé que ces deux œuvres pourraient en effet être attribuées au tout jeune Manuel Bayeu.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> J. C. Lozano (dir.), *Goya y el palacio de Sobradiel*, Zaragoza, Museo de Bellas Artes, 15 de diciembre de 2006 – 4 de febrero de 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, p. 248-251, n° 17-18.

<sup>36</sup> Communication orale de José I. Pasqual de Quinto y de los Ríos en 2006, il était alors directeur de la Société royale de Saragosse.

<sup>37</sup> G. de Diego Chóliz, J. I. P. de Quinto y de los Ríos, *Fondo de Pintura Aguafuertes Dibujos de Academia de la Real Academia Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, Real Academia Económica Aragonesa de Amigos del País, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1981), p. 66, n° 63.

<sup>38</sup> A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 1996, p. 11.

<sup>39</sup> A. Ansón Navarro, *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, Cajalón, 2007, p. 57 ; A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 2012, p. 28, p. 128.

<sup>40</sup> Communication écrite, avril 2013.



Fig. 14 – Corrado Giaquinto, *La Descente de croix [sic.]*, 1753-1754, peinture à l'huile sur toile, 147 x 109 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P108).

Le deuxième exemple est plus complexe : le musée de Valence conserve deux tableaux attribués à Francisco Bayeu<sup>41</sup> par Arturo Ansón Navarro.<sup>42</sup> Les toiles seraient des esquisses de présentation de tableaux destinées à décorer les portes de la sacristie du monastère des hiéronymites de Santa-Engracia à Saragosse et seraient datables vers 1761-1762.<sup>43</sup> Les deux tableaux correspondent assez bien à la manière de Bayeu ; ils semblent d'ailleurs d'une certaine qualité mais qui reste en-deçà des œuvres d'attribution certaine. En fait, les originaux, qui sont inédits, sont conservés dans une collection américaine. Ils sont tout à fait similaires aux tableaux de Valence, même par le format (81 x 43 cm chacun).

En revanche, ils sont d'une qualité très largement supérieure aux versions espagnoles. Dans l'œuvre de jeunesse de Francisco Bayeu, on observe souvent les mêmes différences entre originaux et répliques d'atelier. Ces dernières présentent un clair-obscur toujours plus prononcé, alors qu'il y a chez le peintre une tendance à refroidir les gammes chromatiques. On observe aussi quelques négligences dans le dessin – c'est notamment le cas pour *L'Adoration des bergers*, au niveau du nez de la Vierge : la matière est plus épaisse, les touches plus grasses, alors que, chez Bayeu, on constate une finesse et une transparence des couches. Qui exécuta les répliques de Valence ? Durant cette période, il est fort probable que Manuel Bayeu (1740-vers 1808) qui, en 1760, est âgé de 20 ans, et Ramón Bayeu (1744-1793), 17 ans, copièrent des tableaux de leur frère.

Pour *La Descente de croix*, comme pour les deux tableaux du musée de Valence, il faut les considérer comme des répliques d'atelier tant elles sont, qualitativement, en-deçà des œuvres attribuées avec certitude à Francisco Bayeu. D'ailleurs, une attribution de ces trois œuvres à Ramón Bayeu serait une option à retenir, ce que justifieraient la proximité stylistique avec Francisco, les quelques maladresses imputables alors à un tout jeune peintre, mais aussi une certaine qualité caractéristique du corpus de Ramón. Par contre, cette hypothèse de travail supposerait une certaine précocité de Ramón, âgé de 19 ans en 1762, à moins que les copies soient plus tardives, l'option de toute évidence la plus probable.

---

<sup>41</sup> Francisco Bayeu (attribué ici à l'atelier de), *Adoration des rois, Adoration des bergers*, vers 1761-1762, peinture à l'huile sur toile, 80 x 44 cm pour chacun, Valence, Museo de Bellas Artes de Valencia.

<sup>42</sup> A. Ansón Navarro, « Francisco Bayeu. Adoración de los pastores-Adoración de los magos », F. Benito Doménech (dir.), *Museo de Belles Arts de Valencia. Obra selecta*, Valencia, 2003, n° 151, p. 304-305. A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 2007, p. 188-191. A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 2012, p. 29-31.

<sup>43</sup> J. A. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, 1800, t. 1, p. 103.



Fig. 15 – Luca Giordano, *Le Cantique de la prophétesse Marie*, peinture à l'huile sur cuivre, 58 x 84 cm, Madrid, Museo nacional del Prado (inv. P159).

Pour en revenir à la question des modèles du XVII<sup>e</sup> siècle dans le corpus de Francisco Bayeu, une étude systématique de l'œuvre révèle d'autres exemples tout à fait semblables. À son retour de Madrid, Bayeu peignit un *Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques* [Fig. 16] pour le même couvent des dominicains de Saint-Ildefonse, un tableau aujourd'hui conservé au musée de Saragosse.<sup>44</sup> L'œuvre, qui ornait l'autel de la chapelle Saint-Thomas, est daté généralement entre 1759 et 1760, ce qui ne semble pas discutable. Le tableau a systématiquement été mis en relation avec des modèles de Giaquinto, ce qui est vrai pour la figure du saint et l'habituelle gènesflexion que l'on retrouve si fréquemment chez ce dernier, ainsi que pour la partie supérieure de la composition avec l'ange et le Saint-Esprit.

En revanche, ce n'est certainement pas le cas pour les quatre figures partiellement dénudées de la partie inférieure.<sup>45</sup> Les nus masculins que l'on retrouve dans l'œuvre de Giaquinto sont souvent de dos, accoudés directement sur le sol ; ils s'apparentent plutôt à des figures repoussoirs. Or, dans le tableau de Bayeu, nous sommes bien confrontés à des académies, dont les postures presque théâtrales, mélodramatiques, sont forcément très éloignées de la préciosité froide de Giaquinto. On est ici plus proche d'un Lanfranco. La référence à la manière de ce dernier se révèle ici à travers une comparaison avec le nu de *L'Ascension de sainte Marie Madeleine*<sup>46</sup> par exemple. Bayeu pouvait-il connaître les œuvres de Lanfranco à une telle date ? Il en va de même pour la *Sainte Rosalie et un saint évêque intercédant auprès de la Sainte Famille pour un pestiféré* d'Antonio Gherardi (1644-1702), qui aurait pu servir de modèle à notre peintre.<sup>47</sup> Pareillement, ce type de figures est plutôt habituel dans l'œuvre de José de Ribera (1591-1652) et, dans ce cas, Bayeu aurait très bien pu étudier les propositions du maître à Madrid, où il était fort présent. Je pense par exemple à une suite de tableaux sur le thème des Géants, qui appartenait alors aux collections royales espagnoles et que Bayeu a pu éventuellement étudier.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Francisco Bayeu, *Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques*, 1759-1760, peinture à l'huile sur toile, 184 x 189 cm, Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 11830).

<sup>45</sup> A. Ansón Navarro, *op. cit.*, 1996, p. 134.

<sup>46</sup> Giovanni Lanfranco (1582-1647), *L'Ascension de sainte Marie Madeleine*, vers 1605, Naples, Museo e Gallerie Nazionali du Capodimonte.

<sup>47</sup> Antonio Gherardi (1644-1702), *Sainte Rosalie et un saint évêque intercédant auprès de la Sainte Famille pour un pestiféré*, peinture à l'huile sur toile, 190 x 267 cm, Ajaccio, Palais Fesch, musée des Beaux-Arts.

<sup>48</sup> N. SPINOSA, *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 392-393, n°A164, A165, A166, p. 411-413, n° A205, A206.



Fig. 16 - Francisco Bayeu, *Saint Thomas d'Aquin confondant par ses écrits les hérétiques*, 1759-1760, peinture à l'huile sur toile, 184 x 189 cm, Saragosse, Museo de Zaragoza (NIG 11830). © Rafael Garrido.

D'ailleurs, on remarquera à quel point la manière de Francisco Bayeu s'adapte bien à ces nouveaux modèles. Les gammes de couleurs sont beaucoup plus froides, dominées par un ocre légèrement teinté de vert. Le dessin est beaucoup plus ferme, et presque sculptural dans les plissés de la tunique du saint. Il y a de toute évidence une recherche de monumentalité à travers une texture plus émaillée, une matière plus froide, des volumes plus prononcés, qui font de cette œuvre un autre jalon essentiel et curieusement peu pris en compte dans le corpus du peintre. L'usage d'un modèle du XVII<sup>e</sup> siècle facilite un passage sensible vers un classicisme plus affirmé. Ce tableau est d'ailleurs bien antérieur à la rencontre de Bayeu avec Mengs, qui eut lieu en 1763.

*La Crucifixion* est une pièce essentielle pour mieux comprendre l'évolution du jeune Francisco Bayeu avant sa rencontre avec Mengs en 1763. Cette citation méthodique de modèles du XVII<sup>e</sup> siècle, de surcroît espagnols, nous renvoie aux évolutions qui se font jour dans la peinture française contemporaine, où la redécouverte de l'art du siècle de Louis XIV, négligé par certains, offrait des solutions plastiques alternatives aux peintres d'histoire. Au demeurant, Francisco Bayeu continua à faire copier à ses élèves des modèles du XVII<sup>e</sup> siècle, et pas simplement ceux de Velasquez ou de Ribera ; il y eut aussi Rembrandt, Van Dyck, Poussin, Vouet, Rosa, Lanfranco, Reni et tant d'autres. De fait, il semble bien que l'on ne peut comprendre la manière de Goya qu'en analysant soigneusement la culture visuelle de son maître.

Paris, le 25 juillet 2013.