



HAL
open science

Les expositions temporaires au musée du Prado (1960-1970). Vers une autonomie des sphères culturelles ?

Adeline Foulon

► To cite this version:

Adeline Foulon. Les expositions temporaires au musée du Prado (1960-1970). Vers une autonomie des sphères culturelles ?. Histoire. 2016. dumas-01707081

HAL Id: dumas-01707081

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01707081>

Submitted on 12 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Centre d'Histoire Sociale du XXe siècle

Adeline Foulon

Les expositions temporaires au musée du Prado (1960-1970)

Vers une autonomie des sphères culturelles ?

Mémoire de recherche

(Master 2)

en Histoire des sociétés occidentales contemporaines

présenté sous la direction

de M^{me} Charlotte Vorms

Juin 2016

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Centre d'Histoire Sociale du XXe siècle

Adeline Foulon

Les expositions temporaires au musée du Prado (1960-1970)

Vers une autonomie des sphères culturelles ?

Mémoire de recherche

(Master 2)

en Histoire des sociétés occidentales contemporaines

présenté sous la direction

de M^{me} Charlotte Vorms

Juin 2016

Remerciements

En préambule de ce mémoire, je souhaite adresser mes plus sincères remerciements à toutes celles et ceux qui m'ont aidé dans son élaboration.

Je pense en premier lieu à ma directrice de recherches, Madame Charlotte Vorms, qui s'est montrée à l'écoute et disponible tout au long de sa réalisation, ainsi que pour l'aide et le temps qu'elle m'a consacré.

J'adresse également mes remerciements aux professeurs de l'université Complutense de Madrid pour l'aide et l'écoute qu'ils m'ont accordés lorsque j'y ai étudié. Je pense tout particulièrement à Sofía Diéguez qui a bien voulu être ma tutrice espagnole et qui a su me donner des pistes de réflexions supplémentaires.

Ce travail n'aurait pu être réalisé sans l'aide des archivistes des archives du musée du Prado, de l'administration générale d'Álcala de Henares et du musée de Pontevedra. Je pense tout particulièrement à Yolanda Cardito Rollán pour sa précieuse aide et son soutien.

Enfin, je n'oublie pas mes parents pour leur soutien, leur contribution et leur patience. Je tiens à exprimer ma grande reconnaissance à Thierry Lacaze qui a eu la gentillesse de relire et de corriger ce travail.

Sommaire

CHAPITRE I – FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON, L'ENFANT SURDOUE DE PONTEVEDRA

Un homme érudit

Formation universitaire

Carrières et Reconnaissances

Une arrivée attendue et considérée à la direction du Prado

1960 : l'année de la titularisation

Cinquante ans de carrière au musée du Prado

CHAPITRE II – LA COMMEMORATION, MOTIF RECURRENT DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES (1960-1966)

Commémorer des artistes espagnols

La commémoration au Casón del Buen Retiro

Les expositions temporaires au musée du Prado

Commémorer : un culte laïc de figures artistiques nationales pour promouvoir une identité espagnole

CHAPITRE III – LES MOTIFS PARTICULIERS D'EXPOSITIONS TEMPORAIRES (1960-1966)

Intervention de l'Eglise espagnole dans les affaires culturelles de l'Etat

La peinture catalane, une politique de séduction du peuple catalan ?

L'exposition de tableaux du duc de Montellano et la mise en valeur du collectionnisme

CHAPITRE IV – LES ANNEES DE CELEBRATIONS DU MUSEE DU PRADO (1969-1970)

Le musée du Prado, objet de toutes les attentions culturelles et intellectuelles

Un anniversaire, des actes commémoratifs, quatre expositions temporaires

Pieter Bruegel et la collaboration avec la Bibliothèque Nationale Espagnole

L'approche didactique des expositions temporaires

Les Estampes de Goya et ses dessins préparatoires et le retour des peintres dix-neuviémistes au musée

Les acquisitions du musée du Prado (1958-1968), vers une politique de transparence ?

Une nouvelle politique culturelle amorcée en 1970 ?

La peinture italienne du XVIIe siècle en Espagne, événement autour d'une peinture non espagnole

Le retour définitif du musée du Prado sur la scène internationale

CHAPITRE V – DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ, UN PASSAGE SALUTAIRE CONTRAIRE

Un universitaire, un académicien

Formation universitaire

Carrière et Reconnaissances

Un départ forcé de la direction du musée du Prado ?

Une crispation de la politique nationale

Evolution du Conseil d'administration

Raisons officielles et officieuses du départ de Diego Angulo Íñiguez

Introduction

Le musée du Prado constitue l'un des plus grands musées d'art en Espagne. De nombreuses monographies existent à ce sujet. Il ne s'agit donc pas de refaire une énième histoire du musée du Prado. L'objet d'étude présenté ici est les expositions temporaires au musée du Prado pendant les années 1960. Il s'agit d'interroger une possible autonomisation des sphères intellectuelles et artistiques vis-à-vis du pouvoir franquiste. Notre intérêt porte sur le programme culturel proposé au musée du Prado et au Casón del Buen Retiro dans les années 1960. Autrement dit, il s'agit d'analyser le degré d'autonomie de la direction du musée vis-à-vis du régime franquiste.

Précisons d'emblée que ce double objet n'en forme en réalité qu'un : le Casón del Buen Retiro est un monument madrilène spatialement proche du musée du Prado, distant de quelques centaines de mètres de ce dernier. Le Casón del Buen Retiro faisait parti d'un ensemble d'édifices qui formaient l'ancien palais du Buen Retiro dont il ne reste aujourd'hui que ce monument et la Salle des Royaumes. Depuis sa construction, le Casón del Buen Retiro a été l'objet de multiples réformes et diverses utilisations, notamment lors des deux derniers siècles. Deux évolutions sont à retenir : de 1877 à 1960, le Casón a été cédé au musée des Reproductions Artistiques ; en 1960, alors que le musée des Reproductions est transféré dans l'édifice qui abritait le musée de l'Amérique, le Casón est destiné à recevoir des expositions temporaires soumises à la direction générale des Beaux-Arts et ce jusqu'en 1971, date à laquelle il a été rattaché au musée du Prado pour l'exposition de ses fonds du XIXe siècle en provenance du musée des Arts Modernes. Mise à part le fait que les archives du Casón del Buen Retiro sont conservées dans le fonds du musée du Prado, le musée du Prado est lui aussi soumis au ministère de l'Education Nationale comme la direction générale des Beaux-Arts dans les années 1960, ce qui nous permet, légitimement, de travailler de concert ces deux espaces muséales d'exposition. Il existe une continuité, une logique d'exposition entre ces deux espaces, ils se répondent et ils se complètent.

Par ailleurs, le choix de la décennie 1960 est multiple. Premièrement, à la lecture de l'inventaire des catalogues d'exposition, on remarque une densification des expositions temporaires à partir de 1960 et l'exposition *Velázquez et l'héritage velásquezien (Velázquez y lo*

velazqueño) qui célèbre le tricentenaire de la mort du peintre Diego Rodríguez Silva y Velázquez (1599-1660) au Casón del Buen Retiro mais avec la collaboration du musée du Prado auquel le directeur général des Beaux-Arts témoigne sa gratitude. Toujours d'un point de vue muséal, les expositions commémorant le cent-cinquantième anniversaire de la fondation du musée du Prado en 1969-1970 constitue la seconde borne chronologique de notre champ d'étude. Cette célébration est une date clé dans l'histoire du musée. Cette étude comprend donc quatorze expositions temporaires, dont six ont eu lieu au Casón del Buen Retiro au début des années 1960.

Deuxièmement, les années 1960 représentent une rupture avec les deux premières périodes du franquisme – celle de la Guerre Civile et des générations de post-guerre et l'austérité qui y règne – avec en 1957 l'arrivée au pouvoir des technocrates de l'Opus Dei, « ces économistes moulés à Harvard »¹, la mise en place de la « Nouvelle Donne »² espagnole, et le retour de la croissance économique. Que ce soit sur la scène économique ou politique, il y a rupture avec un régime franquiste austère et dur, l'Espagne a recommencé à prendre contact avec le monde extérieur. Cette ouverture à l'international se voit dans les procédures de prêts d'œuvres dans le cadre d'expositions temporaires. C'est le cas de l'exposition temporaire au Prado de *La Bohémienne* de Frans Hals, œuvre inventoriée au musée du Louvre et prêtée de juin à décembre 1966. Le choix des années 1969-1970 comme date butoir se justifie par l'annonce le 22 juillet 1969 de la désignation depuis longtemps attendue du prince Juan Carlos comme futur roi d'Espagne. Cette annonce clôt « l'activité institutionnelle »³ du régime que le chef de l'Etat franquiste a mis en place dès 1960 pour assurer un avenir au régime dictatorial qu'il a instauré. On est alors à la fin d'un cycle politique et économique. Par ailleurs, avec le changement de directeur du Prado en 1971, la chute du régime dictatorial en 1975 et une rechute des expositions temporaires dans les années 1970, la période florissante des expositions temporaires connaît à nouveau une rupture au début des années 1970. Or, l'étude porte sur les expositions temporaires organisées et réalisées dans le cadre d'un régime dictatorial et plus généralement sur la question de l'autonomie des sphères intellectuelle et artistique dans un régime autoritaire où la propagande est reine. La chute de la dictature et la période de transition démocratique bouleverse à nouveau les politiques culturelles, met entre

¹ TEMIME Émile, BRODER Albert et CHASTAGNARET Gérard, *Histoire de l'Espagne contemporaine: de 1808 à nos jours*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1979, p.261.

² BENASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, T.2, Paris, France, Tempus, 1985, p.545.

³ TEMIME Émile, op. cit., p.293.

parenthèse cet aspect de la culture pour ne se consacrer qu'au plus pressant, à savoir la reconstruction d'un Etat démocratique et libre.

Le musée du Prado est un musée incontournable et prestigieux de la capitale madrilène. Il comporte une réserve d'œuvres d'art importante tant en qualité qu'en quantité, issue des collections royales, acquisitions et dons qui ont égrené l'histoire du musée (annexe 1). Créé et inauguré le 19 novembre 1819, le musée du Prado est alors sous le giron de la royauté. Il rassemble des collections des souverains espagnols et présente dès sa création la particularité de refléter des siècles de collectionnisme royal. Dès 1868, il devient un musée national. A la suite de la chute de la reine Isabelle II d'Espagne, les collections d'œuvres d'art sont nationalisées. Cette évolution juridique rentre directement dans le jeu des nations naissantes et des identités nationales en formation. Le musée du Prado est alors la vitrine des politiques artistiques et des goûts des différents monarques. En effet, les collections du Prado sont le fruit de choix, d'acquisitions, de commandes des personnalités régnantes et de leurs conseillers artistiques. Il dispose d'œuvres uniques et d'ensembles tout à fait homogènes d'ampleur tels que Velázquez, El Greco, Titien... Or ces peintres de renom appartiennent à des périodes historiques fortement valorisées, mettant en scène des personnages glorifiés par la propagande franquiste.

Notre étude s'articule autour des expositions temporaires du musée du Prado et du Casón del Buen Retiro. Les expositions du Casón servent de témoin de la politique culturelle menée par l'Etat franquiste dans la première moitié des années 1960. Réalisées par la direction générale des Beaux-Arts, à un rythme régulier (environ une exposition par an), sur des thèmes constants (la commémoration de la mort d'un artiste espagnol), les expositions du Casón del Buen Retiro sont le reflet de la propagande franquiste et du contexte national. L'Etat tente de faire vivre le mythe de la glorieuse Espagne, de cette Espagne riche et en perpétuelle création. Diego Velázquez, l'art catalan depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, Alonso Berruguete, Sorolla, Zurbarán, saint Paul dans l'art espagnol sont les expositions proposées et réalisées par la direction générale des Beaux-Arts. Toutes ont un point commun : le caractère national et espagnol.

A seulement quelques centaines de mètres plus loin, le musée du Prado propose un programme moins lissé, moins convenu. La programmation d'expositions reprend lentement dans la première partie des années 1960 avec les radiographies des tableaux de Velázquez en 1961. Elle est suivie par deux expositions de deux œuvres d'art prêtées par un musée parisien

et par un particulier américain, ainsi que d'une exposition d'œuvres d'une collection privée. Il s'agit de comparer ces deux programmations qui ont lieu simultanément. Il ne faut pas oublier que la direction du musée du Prado participe à de nombreuses reprises aux expositions de la direction générale des Beaux-Arts.

Enfin, la dernière partie des années 1960 connaît un cycle d'expositions au musée du Prado qui célèbre sa fondation. Il doit être analysé pour lui-même. Pour commémorer les cent-cinquante ans de la fondation du Prado, la direction programme quatre expositions : Pieter Bruegel, les estampes et les dessins préparatoires de Goya, les principales acquisitions du musée du Prado de 1958 à 1968 et la peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne.

Pour comprendre la logique de la programmation du musée du Prado, il est nécessaire de définir la politique culturelle menée par le pouvoir franquiste.

A son arrivée au pouvoir en 1939, Francisco Franco instaure une dictature personnelle. Les institutions académiques et culturelles sont épurées, la sphère culturelle espagnole est soumise au contrôle, à l'intervention autoritaire et centralisée, tout particulièrement le mouvement avant-gardiste. Les marques de cultures régionales, les diversités linguistiques et culturelles sont violemment réprimées. Par exemple, les langues autres que le castillan sont interdites. Le catalan, le basque et le galicien sont les grandes cibles de cette mesure répressive. Les médias et les industries culturelles subissent une très forte pression des autorités, la censure et le contrôle se font durement ressentir, surtout dans le premier franquisme. Toujours lors ce premier franquisme, « la politique culturelle du régime évolue parallèlement à la stratégie du dictateur visant à diviser les différents groupes qui lui ont donné leur appui.⁴ » D'une mobilisation fasciste et totalitaire, on passe rapidement à la mise en place d'une administration culturelle bureaucratisée. Autrement dit, on dote cette administration culturelle de puissants pouvoirs. Sans ressource importante et dépendante de différents organismes, elle est contrôlée par divers groupes. Son angle d'action est donc très limité. Deux groupes s'opposent dans cette lutte pour le contrôle de l'action culturelle. D'un côté, le parti phalangiste, FET-JONS, est favorable à la politique culturelle la plus idéologique possible qu'elle soutient par l'intermédiaire de structures du parti. On peut citer l'Organisation Espagnole de la Jeunesse, la Section Féminine dirigée par Pilar Primo de Rivera et le Syndicat Universitaire Espagnol. De l'autre, le ministère de l'Education Nationale composé de groupes

⁴BONET Lluís, « La politique culturelle en Espagne : évolution et enjeux », *Pôle Sud* (10), 1999, pp. 58-74.

catholiques, maintient des activités et des infrastructures culturelles élitistes – conservation du patrimoine, Beaux-Arts, musées, archives et bibliothèques. Il faut avoir à l'esprit que ce ministère a sous son autorité la direction générale des Beaux-Arts. Quelques programmes de développement culturel sont lancés, sans grand succès. Toujours dans cette idée de censure *a priori* et de contrôle sur les industries culturelles et les médias, l'Etat crée en 1951 le ministère de l'Information et du Tourisme pour poursuivre le travail de propagande. Il contrebalance la politique plus libérale menée alors par le ministre de l'Education Nationale de Ruiz Giménez. En 1961, lors de l'arrivée au ministère de l'Education Nationale de l'Opus Dei, Fraga Iribarne est nommé ministre de l'Information et du Tourisme. Ce dernier a fait parti de l'équipe de Ruiz Giménez. Il va alors modifier la loi sur la Presse, la censure *a priori* (1966) et libéralise la production culturelle destinée aux intellectuels.

Parler d'une politique culturelle franquiste est peut-être excessif, car il n'y a pas qu'une seule politique d'appliquée mais quelques actions qui servent la politique générale : défense du traditionalisme, réduction de la culture régionale à un folklore tel que le « folklore andalou uniformisant et un anachronique esprit patriotique⁵ » à travers la politique de renationalisation. Toutefois, si cette politique est multiple elle s'applique bel et bien à l'ensemble du monde culturel espagnol. Parler de politique culturelle franquiste n'est pas insensé si l'on précise la période à laquelle celle-ci a eu lieu et à propos de quel sujet.

Enfin, outre l'Etat franquiste et les ministères de l'Education Nationale et de l'Information et du Tourisme, deux personnalités sont centrales dans cette étude car elles dirigent le musée du Prado. Il s'agit de Francisco Javier Sánchez Cantón et de Diego Angulo Íñiguez. Si le premier est à la direction de 1960 à 1968, le second n'y reste que de 1968 à 1971. Aux parcours universitaires et professionnels brillants, ces deux hommes n'ont pas la même sensibilité vis-à-vis des expositions temporaires. De caractères différents, ces deux hommes sont de la même génération, rencontrent les grands historiens de l'art espagnol et ils ont le même directeur de recherches pour leur doctorat. Ils se connaissent depuis les années 1920 et se rencontrent à plusieurs reprises dans leur carrière professionnelle, pour finir tous les deux à la tête du plus grand musée d'art espagnol.

Cette étude porte donc sur les expositions temporaires au musée du Prado dans les années 1960. Elle interroge la possible autonomisation des sphères intellectuelles et artistiques

⁵ *Ibid.*

sous le régime franquiste à travers le cas des expositions. Cela implique de se pencher sur l'inscription historiographique du sujet et notamment sur la question des politiques culturelles. En France, l'étude des politiques culturelles est un entre-deux historiographique, elle s'ancre à la fois dans l'histoire culturelle et l'histoire politique. Or « L'histoire culturelle ne se limitant pas au seul domaine de la culture, son regard spécifique, qui met l'accent sur l'étude des systèmes de normes, des manières de faire et des usages peut permettre d'enrichir considérablement l'analyse. »⁶ Par ailleurs, et c'est le cas ici, l'histoire culturelle est une histoire qui s'ancre dans le domaine politique. Philippe Urfalino est très clair à ce sujet : il parle de « [...] moment(s) de convergence et de cohérence entre, d'une part, des représentations du rôle que l'Etat peut faire jouer à l'art et à la « culture » à l'égard de la société et, d'autre part, l'organisation d'une action politique ». Autrement dit, il s'agit de voir quelles sont ces représentations de l'Etat franquiste et son action politique quant à la culture et aux arts. Cela induit de s'intéresser aux ministères de l'Education Nationale et de l'Information et du Tourisme ainsi qu'au personnel dirigeant du musée du Prado. Il faut également se pencher sur l'institution muséale et son Conseil d'administration.

Pour attester de l'existence d'une politique culturelle au musée du Prado, il est nécessaire de savoir quelle a été la politique culturelle menée par le pouvoir franquiste, de connaître plus généralement la vie politique des années 1960, ce qu'un ouvrage comme *Histoire de l'Espagne contemporaine*⁷ permet de rendre compte. Toutefois, il faut compléter son propos avec des ouvrages plus récents, tel qu'*Histoire des Espagnols*⁸ ou *Histoire de l'Espagne contemporaine, de 1807 à nos jours*⁹. Incrire les politiques culturelles dans un contexte particulier permet de rendre compte des acteurs et de leurs discours mais aussi de la distance qu'il existe entre un discours, ses effets et son application. D'ailleurs, Philippe Poirrier affirme que « L'histoire des politiques et institutions culturelles a l'ambition d'éclairer plusieurs secteurs historiographiques [...]. Elle éclaire la construction et la diffusion des modèles culturels ainsi que l'évolution des pratiques culturelles. Elle croise ici une histoire sociale entendue au sens large. » L'histoire culturelle est donc davantage au service de l'histoire politique qu'une substitution à celle-ci.

⁶ PELLISTRANDI Benoît, SIRINELLI Jean-François (dir.), « Les politiques culturelles, un champ neuf pour l'histoire culturelle ? », *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2008, pp.2-3.

⁷ TEMIME Émile, BRODER Albert et CHASTAGNARET Gérard, *Histoire de l'Espagne contemporaine: de 1808 à nos jours*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1979, 317 pages.

⁸ BENASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, T.2, Paris, France, Tempus, 2011, 739 pages.

⁹ BABY Sophie et al., *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours : Politique et société*, Paris, France, Armand Colin, 2014, 336 pages.

Or, quelques études aux ambitions internationales permettent de situer la politique culturelle de l'Espagne par rapport à ses voisins européens, tel est le sujet de l'ouvrage de Vincent Dubois et E. Négrier, *Les politiques culturelles en Europe du Sud*. Par ailleurs, certaines politiques nationales ont donné lieu à des comparaisons à l'échelle européenne : J.-C. Delorme a mesuré l'intervention étatique en matière muséale dans *Historicisme et modernité du patrimoine européen*.

L'historiographie du patrimoine est un autre domaine de réflexion que le sujet conduit à découvrir. Il faut à la fois s'intéresser aux historiographies française et espagnole, qui présentent des caractéristiques propres, chacune étant le fruit d'une histoire politique nationale. L'historiographie du patrimoine de la France contemporaine est encore très largement centrée sur l'espace national. En effet *Musée, nation, patrimoine* et *Patrimoine et musée* de Dominique Poulot montrent comment la notion de « patrimoine » a connu un essor considérable lors de la période révolutionnaire française. Au cours de ces dernières années, le patrimoine est passé d'une défense, proprement dit, de monuments historiques à une vision plus large qui exige l'usage d'ensembles urbains ou naturels plus vastes, et ce, au nom d'une politique de développement culturel. Or, « le patrimoine est lié à la représentation des valeurs forgées par une société, à sa façon de penser une transmission »¹⁰ : dans le cas français, la littérature patrimoniale s'inscrit étroitement dans la littérature artistique où la quête des origines du patrimoine français s'est mêlée aux débats idéologico-politiques sur la Révolution.

L'historiographie espagnole montre un patrimoine de nature différente. La thèse doctorale de Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, décrit à la fois le processus de création des principaux musées d'art en Espagne, dont le musée national du Prado et analyse la formation de la notion de patrimoine dans l'Espagne des Lumières. L'auteur aborde également l'aspect institutionnel en mettant en avant deux modèles muséaux : le musée royal du Prado et les musées provinciaux. Au-delà de ces aspects techniques et administratifs, Pierre Géral dévoile le fonctionnement du musée en Espagne, et notamment celui du musée du Prado, tant dans le projet architectural et la dimension symbolique qu'il comporte, que dans les techniques d'exposition et les politiques d'ouverture au public. Enfin, à travers les œuvres exposées, c'est la constitution d'une culture, de la culture espagnole, qui se manifeste.

¹⁰ PELLISTRANDI Benoît, SIRINELLI Jean-François (dir.), op. cit., p. 106.

Les deux points de départ de la naissance des musées ont certes lieu dans des contextes nationaux bien distincts mais les développements de la notion de patrimoine peuvent être amenés à se croiser dans ce XX^e siècle marqué par les dictatures et les guerres. Le secteur patrimonial espagnol s'est alors, au XX^e siècle, beaucoup inspiré des innovations étrangères et notamment françaises, en termes de mise en valeur des espaces muséaux – le musée du Louvre est un exemple pour la muséologie.

Alors même que la notion contemporaine de patrimoine n'a été élaborée qu'au cours du XX^e siècle, elle entend participer à la connaissance de l'art et de l'histoire tout en contribuant à l'éducation aux valeurs, qu'elles soient civiques, nationales ou universelles. Bien que ce soit une évidence aujourd'hui, son élaboration a été longue et douloureuse. Or il faut bien comprendre que le musée du Prado fait partie intégrante du paysage patrimonial espagnol. Il regorge des plus grands trésors artistiques et picturaux d'Espagne, grâce aux acquisitions royales successives qui formaient la collection royale avant de devenir un musée royal puis national (1868). Il faut donc comprendre le contexte culturel dans lequel s'inscrit le musée du Prado, l'état de l'institution culturelle espagnole et son fonctionnement, et plus largement le contexte culturel européen. Par conséquent, il est utile de se pencher sur des auteurs comme Jean-Yves Andrieux, Françoise Choay et Dominique Poulot, qui, bien qu'ils ne soient pas spécialistes de l'Espagne, sont des repères dans l'étude patrimoniale occidentale. En effet, leurs travaux portent sur les notions de musées et muséologie¹¹ mais aussi sur la question du patrimoine. Connaître le fonctionnement d'un musée, comme « institution culturelle », comme lieu d'exposition et de réception – il implique un corpus d'œuvres choisis, un ou des public(s) – doit permettre de comprendre le musée du Prado comme un lieu public, un établissement qui répond à des exigences politiques et sociales, mais aussi à des contraintes éthiques et de transmission.

La symbolique des œuvres exposées passe nécessairement par une conception muséologique particulière. A travers cette approche, il s'agit de comprendre la place accordée au public, à quel type de public et selon quelles motivations. L'organisation du musée dit beaucoup sur la politique interne et externe qui le régit. Cette approche du musée croise l'étude sociologique centrale qu'est *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* de Pierre Bourdieu qui à travers une démarche scientifique et empirique, donne des clés de compréhension sur les fréquentations d'un musée dans la société occidentale.

¹¹ POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, France, La Découverte, 2010, 122 pages.

Puisque notre intérêt se porte sur les expositions des années 1960, il faut pour cela avoir quelques connaissances sur la question des expositions et du contexte artistique. Il s'agit de saisir la politique culturelle et artistique appliquée au Prado à travers ses expositions, ses choix d'œuvres, le discours produit autour de celles-ci. Or l'ouvrage de Ramón Tió Bellido, *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, est une première approche de la question des expositions. Il développe une analyse des politiques culturelles successives en Espagne sous Franco, en prêtant un soin particulier à la lecture des expositions nationales et internationales. Il met en avant la création artistique de ces quarante années de dictature. Cet ouvrage permet donc de saisir la sphère artistique, de toucher à cette atmosphère créative dans laquelle évolue les artistes et les musées. Indirectement, il permet de comprendre les limites imposées par l'Etat à la créativité et à l'inventivité. Michelle Vergniolle Delalle¹² s'attarde quant à elle à analyser la sphère artistique antifranquiste qui, par l'art, tente de manifester son opposition. Plus généralement, l'historiographie espagnole sur l'art et la politique artistique dans les années 1960 connaît un renouvellement important depuis les années 2000. Ces nouvelles études se centrent sur la relation de l'art et du pouvoir franquiste, la manière dont est utilisé, modelé, manipulé l'art et la création artistique sous la dictature.

La question de l'identité nationale permet de faire le lien entre les deux historiographies françaises et espagnoles. En effet, la notion de patrimoine est indissociable de celle de nation, de la création identitaire. C'est ce que montre d'ailleurs Anne-Marie Thiesse : puisqu'il éduque aux valeurs nationales, le musée est un vecteur non négligeable de l'histoire d'une nation, qu'elle soit mûre ou en devenir. Les histoires nationales, construites aux XVIII^e et XIX^e siècles, se sont appuyées sur les monuments historiques – qui sont alors en voie de construction, de conservation et de préservation de la destruction – sur lesquels les Etats commencent tout juste à réfléchir. Au XX^e siècle, « l'utilisation intensive du folklore par les régimes fascistes et nazi leur permet aussi de célébrer très ostensiblement le peuple national »¹³. Il est donc légitime de se demander si le musée du Prado s'est aligné sur cette politique folklorique en mettant en avant des œuvres hautement symboliques quant à la représentation de la nation espagnole.

¹² VERGNIOLLE-DELALLE Michelle et ARROYO Eduardo, *Peinture et opposition sous le franquisme: la parole, en silence*, Paris, France, L'Harmattan, 2004, 370 pages.

¹³ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, France, Ed. du Seuil, 2001, 307 pages.

Le motif de la commémoration est une autre thématique qui s'insère parfaitement dans cette large question des représentations et de l'identité nationale. Largement plébiscitée par la direction générale des Beaux-Arts dans la première moitié des années 1960, la commémoration d'artistes ou de monuments est un des moyens de créer un sentiment et une communion nationale. La question de la mémoire a rencontré un grand intérêt du côté des historiens français lors de la commémoration de la Révolution française en 1989. *Une nation pour la mémoire* de Pascal Ory et *Politique de la mémoire : commémorer la Révolution* de Jean Davallon, Philippe Dujardin et Gérard Sabatier sont deux ouvrages exemplaires de cet engouement pour la mémoire et la commémoration entendue comme manifestation qui s'inscrit dans le temps tout en étant continue. La commémoration doit être ici entendue comme outil de la propagande franquiste.

Pour les historiens français, l'histoire et l'identité nationale sont indissociables, l'un ne va pas sans l'autre. Toutefois, l'esprit espagnol n'entre pas dans cette même logique. L'histoire et le sentiment national espagnol n'ont pas toujours fonctionné de concert – José Ortega y Gasset met à mal l'héritage de l'historiographie du XIX^e siècle qui voyait dans la *Reconquista* la geste nationale épique, et critique vigoureusement le caractère glorieux de ces huit siècles de reconquête militaire. De plus, sa critique du Siècle d'Or achève sa démonstration : le sentiment national espagnol s'émiette depuis l'arrivée de Charles Quint sur le trône espagnol. D'ailleurs, « ce n'est pas dans les discours redondants de nationalisme exacerbé d'un général Franco ou d'un amiral Carrero Blanco qu'on essaiera d'aller chercher les indices d'une relation pacifiée et sereine entre l'histoire nationale et l'identité des Espagnols »¹⁴. Autrement dit, loin de créer un consensus national, le Caudillo et ses sous-lieutenants ont tenté de masquer par la force des divergences profondes – telles que les nationalismes régionaux basque et catalan – et créé artificiellement une identité nationale espagnole sur le socle « castillan ». Or l'héritage littéraire du premier tiers du XX^e siècle est essentiel au franquisme. Des écrivains tels que Antonio Machado fondent l'identité historique espagnole sur une réflexion autour du peuple castillan. La Guerre Civile est une rupture dans la construction intellectuelle et philosophique de l'identité nationale. La situation politique d'alors engendre un affrontement idéologique qui passe par la compréhension et l'interprétation du passé national.

¹⁴ PELLISTRANDI Benoît, SIRINELLI Jean-François (dir.), op. cit., p.267.

Les franquistes et les nationalistes victorieux n'ont de cesse de diffuser une propagande massive « qui puise dans la célébration des Rois Catholiques et de la grandeur impériale de l'Espagne ses symboles, ses mythes fondateurs et ses images. La rhétorique impériale et catholique du régime de Franco a pesé de tout son poids sur la vie culturelle entre 1939 et 1975 »¹⁵. Le pouvoir en place ne cesse de faire référence aux périodes fastes de l'histoire espagnole, à la grandeur politique, économique et artistique qui ont fait de l'Espagne une grande puissance européenne. La thématique de la grandeur impériale imprégnait tant l'esthétique que la morale de l'Etat espagnol, elle était une sorte de jonction entre le règne des Rois catholique et le temps de Philippe II. En cela, la notion de folklore peut être explorée pour la période franquiste.

A cela, il faut ajouter que l'école franquiste a enseigné une histoire orientée, dirigée et où le nationalisme a été étroit. En réalité, ce nationalisme était une conception simplifiée de la nation espagnole. La marque religieuse de l'histoire enseignée est celle d'un catholicisme triomphant, qui exalte les vertus individuelles des saints – exemple de Thérèse d'Avila –, des héros et qui construit le « récit national » autour d'une élévation de l'Espagne qui atteint son point culminant au XVI^e siècle. Ainsi, « le modèle historique qui inspire le franquisme [est :] *El ideal es volver al siglo XVI y, a ser posible, restaurar el Imperio* – et (...) repose sur une lecture du passé espagnol qui ne repose que sur le seul critère de l'unité de foi et l'unité politique comme éléments de l'identité espagnole »¹⁶.

Pour conclure sur cette histoire des représentations, on peut souligner que des études ont été menées sur le caractère symbolique¹⁷ du régime dictatorial, même si des débats ont encore cours aujourd'hui sur la définition exacte du régime franquiste – doit-on ou non le qualifier de 'fasciste' ?

D'une manière générale, l'historiographie espagnole sur la période franquiste est aujourd'hui confrontée à la mémoire de cette dictature à la fois proche dans le temps et dans l'espace. Un décalage entre la mémoire collective et les politiques mémorielles a souvent été attribué à

¹⁵ *Ibid.*, p.275.

¹⁶ *Ibid.*, p.277.

¹⁷ BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, Grenoble, France, ELLUG, 1998, 318 pages.

MICHONNEAU Stéphane et NÚÑEZ SEIXAS Xosé M. (dir.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2014, 281 pages.

BOX VARELA Zira, *La fundación de un régimen: la construcción simbólica del franquismo*, Thèse doctorale, Madrid, Espagne, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2009.

l'histoire singulière de l'Espagne dans l'Europe du XX^e siècle¹⁸. « La transition démocratique est jugée responsable d'avoir, à sa manière, poursuivi l'effacement de la mémoire des vaincus, voulue et mise en œuvre par la dictature. Elle aurait ainsi contribué à euphémiser la violence de sa répression, et à perpétuer l'image que la dictature avait construit d'elle-même et imposée à l'extérieur, à partir des années 1960, celle d'un régime autoritaire plus ou moins respectable. »¹⁹ Cela ne fait que quarante ans que la dictature franquiste a pris fin. Des symboles de ce régime perdurent aujourd'hui encore – des monuments, des excavations de mort... La politique de l'oubli imposée lors de la transition démocratique n'a pas permis à une partie de la population de faire son deuil. Les tensions persistent quant à la mémoire. Les historiens sont au cœur des questions mémorielles qui créent des tensions au sein de la population espagnole. Depuis les années 1990, la Guerre Civile et la dictature franquiste dispose d'un récit général bien documenté. C'est à partir de cette décennie que l'Espagne a réintégré l'histoire européenne, elle n'est plus considérée à part. Il faut bien prendre en compte que les historiens sont partie prenante de la question mémorielle et que cela se ressent dans leur analyse du franquisme. Il est donc nécessaire de prendre en considération la génération des historiens pour comprendre leur perception du conflit national et du régime franquiste.

Tout cet ensemble d'historiographies, de thèmes transversaux doivent permettre de comprendre et d'étudier le musée du Prado. Or l'histoire du musée du Prado est une affaire de point de vue. Au regard des nombreuses monographies dévolues au Prado, l'historien pourrait se dire que l'objet a été assez travaillé et retravaillé et qu'un ouvrage supplémentaire ne serait qu'un ouvrage de trop. Pourtant, à y regarder de plus près, ces histoires du musée du Prado ne sont qu'en apparence identiques puisqu'elles ne traitent pas de la même manière ce musée quasi bicentenaire. Trois grandes approches se dégagent : 1) établir une pure et simple monographie²⁰, 2) aborder le musée sous l'angle juridique²¹ 3) se focaliser sur un temps court,

¹⁸ RICHARD Elodie, VORMS Charlotte, « Transition historiographique? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la transition », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (127), 2015, p.4.

¹⁹ *Ibid.*, p.5.

²⁰ MADRAZO M. de, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, Espagne, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, 299 pages.

GAYA NUÑO Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado: 1819-1969*, León, Espagne, Ed. Everest, 1969, 233 pages.

PORTÚS Javier et LUZÓN NOGUÉ José María, *Museo del Prado, memoria escrita, 1819-1994*, Madrid, Espagne, Museo Nacional del Prado, 1994, 325 pages.

²¹ GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA Antonio et GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA Antonio, *La historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)*, Thèse de doctorat, Espagne, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

à savoir la naissance du musée²², en le replaçant dans un contexte général afin de comprendre le mécanisme de création du patrimoine artistique en Espagne.

Si la première approche a un intérêt certain pour tout historien qui souhaite s'instruire sur l'histoire du musée, ce livre propose une histoire factuelle et descriptive, manquant parfois de distance avec le contexte dans lequel le musée s'insère. Toutefois, il est indispensable de lire ces ouvrages, d'autant plus qu'ils donnent des informations sur la perception du musée selon la période à laquelle ils sont publiés. Nous portons donc un intérêt particulier aux ouvrages de Mariano de Madrazo et de Juan Antonio Gaya Nuño, tous deux publiés sous la dictature franquiste, chronologiquement éloignés l'un de l'autre : ils permettent donc d'analyser la perception que l'on a du musée, depuis sa conception jusqu'à la période franquiste. Ils rendent compte du travail effectué par les conservateurs et les professionnels du patrimoine ce qui constitue une première approche de l'objet.

Toutefois, une histoire du Prado élaborée sous l'angle juridique a l'avantage de plonger l'historien dans les entrailles d'un système politico-juridique bien plus complexe que ne le laisse sous-entendre les monographies classiques. En effet, aborder l'histoire par le prisme du droit permet à l'historien de situer son objet dans un système qui légalise et légitime ou non toute action et toute décision prise par les autorités politiques et conservatrices du lieu et de ses œuvres d'art. Toutefois, ce qui peut apparaître comme regrettable c'est la chronologie, comme souvent, centrée sur le XIX^e siècle et sur la période royale du musée. L'intérêt de cette thèse est son éclaircissement du régime juridique du musée du Prado, ainsi que des fonctions administratives et muséologiques. Ces trois axes forment une base historique pour leur étude dans les années 1960.

Il s'agit donc de s'interroger sur les sphères intellectuelles et artistiques et sur leur possible autonomisation vis-à-vis du régime franquiste pendant les années 1960. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un cas d'étude qu'est le musée du Prado. Premier musée d'art espagnol, il a un fort potentiel symbolique pour la population espagnole et pour le monde culturel international. C'est en cela que l'étude des expositions temporaires du Prado est pertinente car elle doit permettre de comprendre si le pouvoir franquiste s'enquiert de la culture et si cela s'avère réel, de quelle manière il agit.

²²GEAL Pierre, *La naissance des musées d'art en Espagne: XVIIIe-XIXe siècles*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2005, 557 pages.

Si au premier abord il semble que toute autonomisation soit impossible dans un régime dictatorial, il apparaît que la réalité soit plus complexe. Le musée du Prado dispose depuis 1912 d'un Conseil d'administration qui, avec la direction, décide de la politique culturelle à mener. Il s'agit donc d'analyser la marge de manœuvre du Conseil et de la direction jusqu'en 1968 car c'est à ce moment précis qu'une réforme du Conseil d'administration du musée du Prado est décrétée. Ce nouveau décret bouscule-t-il la politique du Prado ? Est-elle le signe d'une volonté du pouvoir de reprendre la main ? Ou est-ce l'occasion pour le musée d'acquérir davantage d'autonomie ?

Les expositions doivent être interrogées : la thèse développée sert-elle la politique franquiste ? Le discours s'inscrit-il dans un programme national ? L'exposition temporaire fait partie de ce que souhaite transmettre une institution à son public. Comme elle est éphémère, l'exposition doit être construite de manière à attirer un maximum de public pour une question trésoirière mais aussi parce qu'une exposition temporaire n'a d'intérêt que si elle est vue et appréciée par un certain nombre de personnes. Par ailleurs, l'exposition est un moyen de communication formidable car elle permet de transmettre un message, un discours par l'intermédiaire de divers supports : visuels, sensoriels, tactiles. Or quoi de plus fascinant pour un pouvoir dictatorial que de toucher un public très large, de faire de la propagande par l'intermédiaire du loisir culturel. C'est pourquoi l'étude des expositions temporaires est intéressante, elles sont un vecteur puissant de messages, quel qu'ils soient. Il faut se demander si la dictature franquiste a tenté et est parvenue à utiliser ces événements, ces manifestations culturelles pour faire de la propagande et pour promouvoir sa politique nationaliste.

A travers cette étude se joue également la question de la diffusion orientée du savoir, de la connaissance qui a formé des générations d'Espagnols. Autrement dit, il s'agit de définir quelle propagande culturelle l'Etat a imposée aux Espagnols et de voir si ce même discours propagandiste s'est développé au Prado. Rappelons que l'Etat franquiste met un point d'honneur à développer la culture de masse autour des thèmes du football, du flamenco, de la tauromachie qui forment les grands symboles de l'Espagne populaire.

Après analyse des programmes du musée du Prado et de la direction générale des Beaux-Arts au Casón del Buen Retiro, peut-on parler de similitudes, de convergences ou d'écart voire de rupture entre les deux institutions ?

Parallèlement, l'activité touristique s'amplifie au point de devenir en l'espace de quelques années un des secteurs économiques les plus rentables de la péninsule. Or, les circuits touristiques sont contrôlés, ce qui amène à dire que l'on ne donne à voir alors que ce

que l'Etat franquiste souhaite montrer à l'étranger de l'Espagne. Il est donc fort probable que le musée du Prado fasse partie de ces incontournables du tourisme en Espagne puisqu'il regorge de symboles espagnols. Or, si le musée du Prado a à sa disposition des œuvres et des objets d'art susceptibles de mettre l'Espagne à l'honneur, il est peu plausible que l'Etat franquiste ait laissé de côté cet espace muséal fortement symbolique.

La relation de personnes est un autre point central. De 1960 à 1970, deux directeurs se succèdent. Quelles approches ont-ils du musée du Prado ? Quelle politique culturelle mènent-ils ? Se montrent-ils complaisants envers le pouvoir franquiste ? Ou gardent-ils une certaine distance ? A quel degré s'élève la collaboration du musée du Prado avec les projets de l'Etat ? Il faut également s'interroger sur les raisons du départ de Diego Angulo Íñiguez, directeur du musée du Prado de 1968 à 1971. Est-ce un départ volontaire ou une décision du gouvernement ?

Notre étude se divise en cinq chapitres. Le premier s'attarde sur Francisco Javier Sánchez Cantón, le directeur du musée du Prado entre 1960 et 1968. Il s'agit de brosser son portrait et de dessiner sa trajectoire professionnelle qui le mène jusqu'à la direction du Prado. Le second se concentre sur les expositions temporaires de 1960 à 1966 dont le principal motif est la commémoration. On y aborde une première analyse comparative entre le programme du musée du Prado et celui de la direction générale des Beaux-Arts.

Le troisième s'applique à mettre en avant les motifs particuliers d'expositions, que ce soit au Casón del Buen Retiro ou au musée du Prado. De grandes divergences apparaissent entre les deux directions.

Le quatrième chapitre se centre sur les actes commémoratifs des années 1969-1970 autour du musée du Prado. Ces manifestations sont le fruit du travail de Diego Angulo Íñiguez.

C'est ce brillant personnage que l'on découvre tout au long de l'ultime chapitre : arrivée à la tête du Prado en 1968, il en part seulement deux ans plus tard. Pourquoi ?

Chapitre I Francisco Javier Sánchez Cantón, l'enfant surdoué de Pontevedra

Un homme érudit

Formation universitaire

En 1963, le musée du Prado rend hommage à l'un de ces plus fidèles servants, Francisco Javier Sánchez Cantón. A cette occasion, hommes et femmes de la sphère intellectuelle et culturelle se sont réunis pour rédiger un ouvrage consacré à l'homme qui a donné plus de cinquante ans de sa vie au musée national du Prado. Cet ouvrage est une source essentielle pour comprendre comment est perçu Francisco Javier Sánchez Cantón au début des années 1960. José Filgueira Valverde signe quelques notes biographiques de l'homme, qui sont suivies par cinq éloges d'Elías Tormo, le marquis de Lema, Gregorio Marañón, le duc d'Albe et à nouveau José Filgueira Valverde. Isabel Mateos se penche quant à elle sur la relation des écrits de Sánchez Cantón. Ce document imprimé est partial et élogieux. Il permet néanmoins de dresser le portrait de celui qui, en 1960, après plus de quarante-cinq ans de service, est nommé à la direction de la plus grande pinacothèque de Madrid.

L'incipit²³ de cet ouvrage dit une chose essentielle : on ne le connaît pas. C'est un homme de savoir et d'influence, méconnu du public. Cette introduction est capitale car elle donne à voir l'homme sous toutes ces facettes. Le musée de Pontevedra lui a auparavant consacré une exposition qui a fait connaître ses œuvres écrites ; il est l'enfant prodige de Pontevedra, il jouit d'une renommée locale²⁴. José Filgueira Valverde dessine un homme humble qui fait preuve de retenue ; un intellectuel qui consacre sa vie à la recherche, à la culture et à l'enseignement. Il a un goût pour la recherche variée et éclectique car il peut travailler sur le *Christ Crucifié* de Pompeo Leoni et se documenter sur le mobilier et les tableaux conservés par Goya à son domicile. Il ne se cantonne pas à une période stricte de l'histoire de l'art. Alors qu'il garde en mémoire les conférences de ces confrères, il ne prend pas en compte ses propres

²³ *Sánchez Cantón, Bio-bibliographie du cinquantième de ses services rendus au musée du Prado*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1964, p.9.

²⁴ *Ibid.*, p.9.

interventions. Au lieu de se centrer sur lui-même, il semble davantage prendre soin de ses amitiés. Finalement, cet ouvrage rend hommage à un homme plutôt modeste et farouche qui n'aime guère être sous le feu des projecteurs²⁵. Ce ne sont pas moins de 35 personnalités qui cosignent cette introduction, où l'on trouve des membres importants de la noblesse et de la sphère intellectuelle espagnole.

Cet ouvrage n'a été tiré qu'à 300 exemplaires, ce qui laisse penser qu'il est rédigé pour les proches et les fidèles du directeur. La bibliothèque du musée du Prado reçoit le 275^e exemplaire, signé et daté du mois de mai 1964. Les notes biographiques de José Filgueira Valverde analysées ici sont un condensé de documents écrits et oraux que l'auteur a pu rassembler en 1963. Il ne donne pas les sources exactes qui lui ont permis d'établir cette petite biographie.

Avant de devenir directeur du musée du Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón a suivi une formation universitaire qui lui permet déjà de nouer des relations amicales et professionnelles fondamentales pour sa carrière dans les hautes fonctions administratives.

Après avoir obtenu son baccalauréat en mai 1907 à l'institut général et technique de Pontevedra²⁶, Francisco Javier Sánchez Cantón décide de s'inscrire à la faculté de Philosophie et de Lettres à l'université Centrale de Madrid, contrariant ainsi les souhaits familiaux. Son père est professeur agrégé à l'institut où il fait ses études secondaires. On apprend que son parrain est un militaire et un avocat. Le souhait familial d'une carrière dans le génie militaire n'est pas anodin, il est à mettre en lien direct avec le milieu dans lequel évolue Francisco Javier et ses proches parents. Par ailleurs, la famille dispose d'une propriété secondaire sur les terres de Trasdeza où Sánchez Cantón passe ses étés, enfant et adolescent. C'est dans cette « maison de Marza » qu'a vécu depuis le XVII^e siècle les ancêtres de la lignée directe de Sánchez Cantón²⁷. Il semble qu'il soit très attaché à cette propriété familiale. Ces quelques éléments permettent d'affirmer que Francisco Javier Sánchez Cantón a grandi dans un milieu favorable à la culture et à la bonne éducation. Cela explique aussi son attachement à Pontevedra et à la Galice.

Toutefois, grâce à cette opposition affirmée et assumée à la carrière militaire, Francisco Javier Sánchez Cantón fait un parcours universitaire brillant. Le 11 juin 1911, il obtient une licence de Lettres et reçoit deux prix, le prix Extraordinario et le prix Rivadeneyra. Ces deux

²⁵ *Ibid.*, p.9.

²⁶ *Ibid.*, p.16.

²⁷ *Ibid.*, p.16.

distinctions révèlent déjà chez lui une aptitude à la recherche et un goût pour l'écriture. Selon l'ouvrage tiré à très peu d'exemplaires en 1964, le jeune Francisco Javier a eu des professeurs d'université pour certains connus et reconnus à travers toute l'Espagne. Il rencontre José Giles Rubio (1850-1912), Antonio Sánchez Moguel (1847-1913), Cayo Ortega y Mayor et surtout Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), « le maître, gloire de l'Espagne »²⁸, et Andrés Ovejero (1871-1954) qui, selon José Filgueira Valverde, a exercé sur le jeune Francisco Javier une influence décisive.

Ramón Menéndez Pidal, philologue et historien, obtient la chaire de Philologie comparée de latin et de castillan en 1899 à l'université Centrale de Madrid, chaire qu'il conserve jusqu'en 1939. Alors qu'il arrive à l'âge légal de la retraite, il n'est pas reconduit par le nouveau régime franquiste mais au contraire marginalisé au sein de la sphère universitaire. C'est à cette chaire que l'étudiant Francisco Javier fait la connaissance de Menéndez Pidal. En 1910, il crée le Centre d'Etudes Historiques (Centro de Estudios Históricos) qui devient le centre de recherches à la pointe en matière de sciences humaines. A tel point qu'il crée une école à laquelle les grands philologues veulent se joindre comme Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Antonio García Solalinde, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Samuel Gili Gaya et Rafael Lapesa. Ses recherches scientifiques lui ont permis d'être reconnu par ses pairs en Espagne et à l'étranger – il est fait *doctor honoris* à la Sorbonne et à l'université d'Oxford. Après avoir été fait membre de l'Académie Royale Espagnole en 1902, il en devient le directeur en 1925 et ce, jusqu'en 1939. Ramón Menéndez Pidal qui est le représentant de la philologie en Espagne, est un professeur incontournable de Francisco Javier. Ramón Menéndez Pidal et Francisco Javier sont deux héritiers de Menéndez Pelayo : l'un est son disciple, l'autre est un lecteur régulier de ses œuvres.

Quant à Andrés Ovejero, il est professeur d'université, historien de l'art et de la littérature. Il est aussi membre à part entière du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (Partido Socialista Obrero Español) à partir des années 1910. Il devient par la suite député de la ville de Madrid en 1931, avant d'abandonner le P.S.O.E. lors de la révolution asturienne en 1934. Dans son éloge funèbre prononcé à l'Académie Royale Espagnole, Fernando Álvarez de Sotomayor souligne la facilité avec laquelle il s'exprimait devant ses élèves, plein d'esprit et de vivacité. On ne sait pas si la tendance politique d'Andrés Ovejero a pu jouer une quelconque influence

²⁸ *Ibid.*, p.16.

sur l'étudiant Sánchez Cantón. Il a néanmoins su captiver son attention par ses cours et son éloquence.

En 1911, à l'aube de son cursus doctoral, Francisco Javier a développé un goût certain pour les études historiques, littéraires et artistiques. Lors de ses premières années universitaires, Francisco Javier publie ses premiers écrits notamment dans le journal de Pontevedra. Sa première publication effectuée en collaboration avec Erasmo Buceto, *Influence du Christianisme sur la condition ouvrière* est récompensée par accessit lors du concours organisé à Pontevedra en août 1907. De même que son écrit *Influence de la littérature galicienne sur la littérature nationale* lui permet de remporter le premier prix du concours organisé à Vigo en 1910, écrit qui n'a pas été publié par la suite.

Après cette brillante première période universitaire où il se forme auprès des plus grands professeurs espagnols du début du XX^e siècle, Sánchez Cantón se dirige naturellement vers le monde de la recherche par l'intermédiaire d'un doctorat. Sa thèse doctorale qui porte sur *Les peintres de chambre des rois d'Espagne* est dirigée par le professeur d'histoire de l'art Elías Tormo (1869-1957). Ce dernier intègre la thèse doctorale de son disciple dans son vaste ouvrage portant sur *Gaspar Beverra*, sous la forme d'un chapitre. D'ailleurs, son directeur de recherches se prend d'affection pour lui et fait de lui son assistant²⁹. Elías Tormo est un historien de l'art et un membre du Conseil d'administration du musée du Prado à partir de 1913. C'est en 1903 qu'il intègre l'université Centrale de Madrid en tant que premier titulaire de la première chaire d'histoire de l'art en Espagne. Devenu recteur de la faculté, Tormo est le directeur de recherches de toute une génération d'historiens. Engagé, Elías Tormo est aussi un homme politique puisqu'il multiplie les postes à responsabilité : il obtient les charges de sénateur, de conseiller d'Etat et même ministre de l'Instruction Publique à partir de 1930 sous la dictature de Miguel Primo de Rivera. Il est enfin membre des académies royales de San Fernando et d'Histoire. Elías Tormo est donc un homme lettré, un homme de pouvoir et un homme d'influence.

En janvier 1913, Sánchez Cantón entre à la section d'histoire de l'art du Centre d'Etudes Historiques, dirigée par E. Tormo. Il y fait la connaissance de Ricardo de Orueta, Leonardo Jesús Domínguez Sánchez-Bordona, Sinués, Ángel Sánchez Rivero, Floriano, Antonio García y Bellido, Diego Angulo Íñiguez et Enrique Lafuente Ferrari. Actif, il est aussi membre de la section d'archéologie où il rencontre Manuel Gómez Moreno, le

²⁹ GAYA NUÑO Juan Antonio, *Histoire du musée du Prado (1819-1969)*, Léon, Espagne, Ed. Everest, 1969, 233 pages.

directeur, Moreno Villa, Juan Cabré, Emilio Camps Cazorla, Leopoldo Torres Balbás et Juan Allende-Salazar qui allait et venait dans les deux sections. Il est donc formé par l'élite intellectuelle du pays et devient docteur en Philosophie et Lettres dans la section Lettres le 15 mars 1913.

Carrières et Reconnaissances

Lorsqu'il obtient son doctorat, Francisco Javier Sánchez Cantón s'est créé un solide réseau de connaissances. Deux d'entre elles – E. Tormo et Juan Allende-Salazar – lui permettent d'entrer au musée du Prado en janvier 1919 et plus précisément à la commission chargée de rédiger le nouveau catalogue du musée. Il s'agit de réactualiser le catalogue réalisé par Madrazo plusieurs années auparavant. Il prépare en même temps le concours pour obtenir une place de professeur de Théorie et de Littérature à l'université de Grenade.

En 1922, il obtient non seulement la place de professeur agrégé à Grenade mais il est aussi nommé par ordre royal sous-directeur-conservateur de la peinture du musée du Prado. Ce n'est qu'après avoir travaillé trois ans au sein du musée que Sánchez Cantón est promu au rang de sous-directeur. Cela montre à quel point son travail et son attitude plaisent. Il ne faut pas oublier ses bonnes relations qui peuvent être une aide précieuse dans ce type de promotion. Il privilégie donc sa carrière au sein du Prado et écourte son engagement pédagogique à Grenade.

E. Tormo lui accorde une si grande affection qu'il lui présente de précieuses amitiés comme le duc d'Albe³⁰, qui fait partie des personnalités qui ont signé l'ouvrage-hommage de 1963. Francisco Javier Sánchez Cantón est un homme pressé car il arrive précocement à des postes à hautes responsabilités. Il réintègre plus tard la carrière universitaire en concourant à nouveau pour un poste de professeur à l'université Centrale de Madrid. C'est en 1943 que Sánchez Cantón y est nommé professeur d'histoire de l'art. Sa nomination ne pose pas de grandes questions car Francisco Javier Sánchez Cantón a obtenu son concours de professeur agrégé dans les années 1920. Lors de l'arrivée de Francisco Franco à la tête de l'Etat espagnol, une épuration du corps professoral a lieu, marginalisant les soutiens au régime républicain et favorisant la venue et même le parachutage d'hommes et de femmes pro-nationalistes. Il fallait alors prêter allégeance au pouvoir pour obtenir un poste – on sait que certains ont feint

³⁰ *Ibid.*

de soutenir le pouvoir franquiste pour obtenir un poste de professeur. Néanmoins, peu de choses apparaissent sur Francisco Javier Sánchez Cantón à ce propos.

De 1950 à 1958, il est le doyen de la faculté de Philosophie et de Lettres de l'université Centrale de Madrid. Puis, il devient le vice-recteur de l'université.

Sánchez Cantón est un homme très actif qui multiplie les postes à hautes fonctions. Il est sous-directeur du musée du Prado, professeur puis vice-recteur de l'université de Madrid. Le 29 septembre 1930, il se rapproche du pouvoir puisqu'un décret royal le nomme conseiller du ministère de l'Instruction Publique. En 1949, il est nommé vice-directeur de l'Institut Diego Velázquez du Conseil Supérieur de la Recherche Scientifique. Francisco Javier Sánchez Cantón est donc à la fois actif dans le monde de la recherche scientifique, dans le monde universitaire et dans le monde de la culture. Il fait une grande carrière riche, complète et diversifiée. En 1963, il devient l'inspecteur général des musées des Beaux-Arts. La même année, il est fait vice-président du Conseil National de l'Education.

Au fil des années, sa carrière prend une dimension internationale. Son travail et ses recherches intéressent certains Etats européens et américains qui lui offrent des postes importants ou le convient à des inaugurations. En 1928, Sánchez Cantón devient correspondant des commissions d'art des musées royaux de Belgique où il s'était rendu l'année précédente. Lors d'un second voyage effectué aux Etats-Unis en novembre-décembre 1930, Francisco Javier Sánchez Cantón se rend à l'inauguration d'un édifice de l'*American of Arts and Letters*. Cette invitation signifie qu'il est considéré comme un membre important de la sphère intellectuelle internationale. Il est aussi membre du comité de direction de l'Office International des Musées de la Société des Nations. Cette dernière distinction est capitale pour l'Espagne car elle a un auditeur et un représentant au sein d'organisations internationales ce qui, à la sortie de l'autarcie et de l'isolement diplomatique à la fin des années 1950, peut être d'une grande aide pour tout le secteur culturel et touristique espagnol. Autre fonction à l'internationale : en 1953, il devient un conseiller de la commission espagnole de l'UNESCO. Il participe au choix du décor de la maison espagnole de l'Unesco qui se tient à Paris. Les deux principales commandes ont été faites à Picasso et à Miró. Là encore sa position est stratégique pour l'Etat franquiste puisqu'il est au cœur du système international.

La reconnaissance de son travail arrive aussi très rapidement. Dès 1926, il intègre l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, cinq ans avant Manuel Gómez-Moreno, alors que ce dernier est le conseiller du ministre de l'Instruction Publique. Pour son entrée, il

prononce un discours sur « François d'Assises dans la sculpture espagnole ». Il en devient le directeur le 28 novembre 1966. Un article de presse de *Informaciones*³¹ dit à propos de Sánchez Cantón qu'il est « l'une des personnalités les plus prestigieuses de la recherche, tant en histoire qu'en art. Ses travaux sont mondialement connus, comme une autorité indiscutable dans ces deux domaines. » Dans les années 1960, l'homme est peu connu mais l'historien jouit lui d'une renommée internationale.

En 1935, en pleine guerre civile, Sánchez Cantón prend place à l'Académie d'Histoire, dissertant sur « Diego Sarmiento d'Acuna, Comte de Gondomar ». Et en 1949, il obtient un siège à l'Académie des Lettres à la suite d'un discours sur « Antonio Francisco de Castro, poète préromantique ». Les honneurs qu'il reçoit sont encore plus importants car il devient le président de l'Académie d'Histoire à la mort d'Agustín González Amezcua et de l'Académie des Beaux-Arts lorsque meurt l'Infant José Eugenio de Bavière. C'est en 1956 qu'il est élu directeur de l'Académie royale d'Histoire, puis réélu en 1959 et 1962.

Cette reconnaissance nationale est aussi internationale. En 1933, il devient académicien correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne. Il est également décoré à de nombreuses reprises par des pays européens et nord-américains. En 1922, Francisco Javier Sánchez Cantón est fait Officier de l'Ordre de Sant Yago da Espada par l'Etat portugais, puis Commandeur en 1941 pour finir Grand Officier en 1955. L'Etat espagnol le décore également en 1924 et le fait Commandeur de l'Ordre d'Isabelle la Catholique. Le Maroc le fait Commandeur de l'Ordre d'Ouissam alaouite Chérifien en 1929. C'est au tour de la France de le faire Chevalier de la Légion d'Honneur la même année puis Officier en 1941. Le 2 novembre 1949, Sánchez Cantón reçoit la médaille d'art et de littérature de la *hispanic Society of America* de New York. Il faut attendre le 26 janvier 1951 pour que Sánchez Cantón soit décoré de la Grande Croix d'Alphonse X Le Savant.

Francisco Javier Sánchez Cantón accumule donc les charges à responsabilité. C'est un homme actif et brillant. Il est aussi présent dans le monde de la presse. D'ailleurs, une lettre de 1963 révèle un aspect moins connu de l'homme. Carlos Robles Piquer, directeur général de l'Information, écrit, sous le sceau de la discrétion, à Sánchez Cantón (annexe 2) :

« L'encart ci-joint reproduit les pages d'un libelle dont les auteurs et les éditeurs ont mérité une condamnation pleinement justifiée. Dans l'impossibilité morale de le diffuser publiquement, nous vous le remettons à présent de manière confidentielle et

³¹ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, correspondance professionnelle de Sánchez Cantón, 1960, caja 137-8, Article de presse d'*Informaciones*, daté du 29 novembre 1966, inséré dans la colonne « Figuras ».

en vertu de la fonction de recteur que vous exercez dans la société espagnole. Je vous prie de bien vouloir en faire l'usage que vous estimez le plus discret et conseiller. »³²

Cet échange montre à la fois la puissance de la censure en Espagne, encore dans les années 1960, les conséquences qu'elle porte sur la société espagnole et le climat d'opposition qui réapparaît. Les membres des ministères ne restent pas cloîtrés dans leur domaine, ils échangent avec d'autres à l'image de Carlos Robles Piquer et Francisco Javier Sánchez Cantón. Cette seule lettre ne permet de tirer des conclusions, nous n'avons pas la certitude de l'existence d'une correspondance régulière ou ponctuelle entre les deux hommes, ni de l'objectif de cet échange. Toutefois, il montre que le directeur général de l'Information, c'est-à-dire de la propagande, donne une information confidentielle au directeur du musée du Prado, un homme aux multiples fonctions professionnelles. Le statut qu'il a obtenu dans la sphère intellectuelle et culturelle tant nationale qu'internationale, lui confère une crédibilité jusqu'aux sommets de l'Etat espagnol. Etant mis dans la confiance, Sánchez Cantón approuve et participe, au moins passivement, à l'action de l'Etat franquiste car rien n'indique qu'il ait manifesté son mécontentement vis-à-vis de cette situation répressive.

L'accumulation de tous ces postes prestigieux et de tous ces honneurs ne font pas oublier le musée du Prado. Au contraire, il est surprenant de constater qu'il ait fallu attendre ses 70 ans pour qu'il obtienne les rênes du musée³³.

Une arrivée attendue et considérée à la direction du Prado

1960 : l'année de la titularisation

A la mort de Fernando Álvarez de Sotomayor en mars 1960, Francisco Javier Sánchez Cantón est nommé directeur du musée du Prado. Ce dernier est l'un des premiers professionnels en matière d'art nommé à la tête du musée. Jusqu'à Sotomayor, il était de tradition de nommer un peintre à la direction du musée mais cette habitude a rencontré ses limites. La venue d'un professionnel de l'art a donné un nouveau souffle à ce monument madrilène.

³² Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, correspondance professionnelle de Sánchez Cantón, 1960, caja 137-8, Lettre datée du 12 janvier 1963 de Carlos Robles Piquer à Francisco Javier Sánchez Cantón.

³³ GAYA NUÑO Juan Antonio, op. cit.

La disparition de Sotomayor n'est évidemment pas souhaitée mais la venue de Sánchez Cantón est vécue comme un soulagement. Sous-directeur du musée depuis plusieurs décennies, Sánchez Cantón est perçu par ses pairs et ses amis comme celui qui devrait être le directeur du musée.

Le 12 avril 1960³⁴ l'ambassadeur d'Espagne, le duc de Baena écrit une lettre à Sánchez Cantón dans laquelle il lui exprime ses sincères félicitations. Il se réjouit pour lui que cette reconnaissance officielle vienne compléter la reconnaissance morale que bon nombre de ces amis et admirateurs lui confèrent depuis de très nombreuses années. Cela montre que dans le monde culturel, la figure de proue du musée du Prado est Sánchez Cantón et non Sotomayor. Sánchez Cantón s'est imposé comme l'homme qui gère le musée alors qu'il n'en a pas encore la fonction officielle.

Sa nomination est relayée par la presse écrite et notamment en Galice, région natale de Sánchez Cantón. Selon l'un de ces amis, Pedro Echevarria³⁵, l'annonce de sa nomination au musée national est parue dans les nouvelles de la presse régionale ce qui n'est pas étonnant car Francisco Javier est depuis longtemps l'enfant chéri de Pontevedra et de la Galice. Il est d'ailleurs une figure importante de Pontevedra puisqu'il y a créé et dirige un musée. L'un de ces anciens élèves, José María Laso González³⁶ lui adresse ses félicitations pour sa nouvelle nomination. Celui-ci l'a appris dans la presse madrilène. Ces deux dernières lettres montrent que l'information est parue non seulement dans la capitale mais aussi en région et même à l'international.

Le 1^{er} avril 1960, un article d'un journal rédigé en anglais³⁷ publie la nouvelle sous le titre « Directeur du musée du Prado ». Cet article, précis et concis, donne les principales informations, à savoir que Sánchez Cantón est nommé directeur du Prado à la suite de la récente mort de Sotomayor et que cette nomination a été approuvée par le Conseil des ministres. Le nouveau directeur est présenté comme étant une personnalité de notoriété publique dans le milieu de la culture et membre de nombreuses académies espagnoles. Enfin trois de ces ouvrages sont cités : *Les grands thèmes de l'art chrétien en Espagne* (1948), *Naissance et*

³⁴ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, correspondance professionnelle de Sánchez Cantón, 1960, caja 137-8, Lettre datée du 12 avril 1960 de l'ambassadeur d'Espagne, le duc de Baena à Sánchez Cantón.

³⁵ Archives du musée de Pontevedra, op. cit., Lettre datée du 4 mai 1960 de Pedro Echevarria, envoyée de Saint-Jacques-de-Compostelle à Sánchez Cantón.

³⁶ Archives du musée de Pontevedra, op. cit., Lettre datée du 4 avril 1960 de José María Laso Gonzalez, adressée à Sánchez Cantón.

³⁷ Archives du musée de Pontevedra, op. cit., Coupure d'article d'un journal rédigé en anglais, daté du 1^{er} avril 1960 (le nom du journal d'apparaît pas).

enfance du Christ, (1948) et *Les portraits du musée du Prado* (1919). Cet article indique que le gouvernement approuve la nomination du Conseil d'administration du musée, son parcours a donc été analysé et jugé en accord avec la politique menée en Espagne. Le second point important est la notoriété de Sánchez Cantón qui n'est plus à prouver. Le choix des trois ouvrages est intéressant puisqu'il cite deux ouvrages publiés en 1948 sous le régime autoritaire de Francisco Franco et qui aborde la question de l'art chrétien en Espagne. Or en 1964 une exposition de la direction générale des Beaux-Arts célèbre la venue de saint Paul en Espagne, exposition patronnée par l'archevêque-cardinal de Tarragone qui lui demande de l'aide pour son organisation. Sánchez Cantón s'accommode de la censure et publie des ouvrages susceptibles d'être acceptés par le ministère de l'Information et du Tourisme.

Pourquoi cette nomination est-elle si encensée ? Pourquoi arrive-t-elle à point nommé ? En 1960, l'Etat franquiste amorce une nouvelle politique économique et géopolitique. L'autarcie et l'isolation diplomatique sont finies, on laisse place à une économie plus libérale et surtout on s'ouvre sur le monde extérieur, principalement l'Europe de l'Ouest et l'Amérique. Ce changement de cap a été opéré dès 1957 avec l'arrivée au gouvernement de membres de l'Opus Dei, ces technocrates qui ont étudié dans les plus grandes universités mondiales et qui reviennent en Espagne avec une vision de la politique beaucoup plus pragmatique que les ministres phalangistes des premières décennies de la dictature franquiste. C'est dans cette perspective de réintroduire l'Espagne dans le giron des grandes puissances internationales que les institutions culturelles sont utilisées.

Le musée du Prado est l'une des vitrines favorites du gouvernement car il est un symbole national pour le peuple espagnol. Les expositions temporaires, les commémorations, toutes les occasions sont bonnes pour créer l'événement et montrer un nouveau visage de l'Espagne. Il s'agit non seulement de plaire au monde extérieur mais aussi de perpétuer la propagande franquiste qui vise à véhiculer les symboles nationaux récupérés ou transformés par le gouvernement afin de créer une unité.

Francisco Javier Sánchez Cantón est le candidat idéal pour diriger le musée du Prado car il jouit depuis plusieurs années d'une reconnaissance pour son travail tant en Espagne qu'à l'international. C'est la carte de visite idéale pour le gouvernement espagnol. Par ailleurs, Sánchez Cantón connaît parfaitement le musée car il y travaille depuis 1919, de manière quasiment interrompue. Dans la sphère culturelle et intellectuelle, il est déjà considéré comme

le directeur du musée. Cette candidature est donc naturelle. C'est en cela que son arrivée à la tête du musée est attendue et considérée par ses pairs en Espagne et dans le monde.

Cinquante ans de carrière au musée du Prado

En 1960, Francisco Javier Sánchez Cantón devient le directeur du musée du Prado, sur la proposition du Conseil d'administration qui est validée par le Conseil des ministres le 1^{er} avril. Toutefois, Sánchez Cantón est un habitué des lieux. Il y travaille depuis ses années universitaires.

S'il a commencé en tant que membre de la commission chargée de rénover et de refondre le catalogue des œuvres d'art du musée du Prado, il est très vite promu sous-directeur conservateur des peintures du musée du Prado en 1922 par ordre royal. Lors de la Guerre Civile (1936-1939), Sánchez Cantón est chargé de la protection des peintures. Alfonso E. Pérez Sánchez³⁸ rappelle que Sánchez Cantón a exposé, en tant que responsable du Prado, dans un numéro de la revue *Museion* du Conseil International des Musées, les mesures qu'il a pris, propos qui s'inséraient dans un dossier consacré à la sauvegarde du patrimoine artistique national situé en zone républicaine. Il décide alors de faire la liste de 250 tableaux qui doivent être évacués à la première alerte. « Curieusement, cet article a été soigneusement occulté à la fin de la guerre »³⁹.

Pourquoi occulter un tel article ? Il est révélateur des dégâts causés par l'affrontement entre républicains et nationalistes lors de la Guerre Civile. Les bombardements sur la capitale madrilène ont provoqué de nombreux dégâts matériels et humains. Le musée du Prado n'a pas été épargné, comme d'autres monuments. La politique de l'oubli imposé par le nouveau gouvernement franquiste explique cette occultation. A noter que le 11 janvier 1938, Sánchez Cantón est renvoyé du Prado puis retrouve son poste le 31 mars 1939, sous l'impulsion du chef national de la récupération artistique qui est confirmé par le chef national des Beaux-Arts. Il semble que cet article ait, un temps, nui à la carrière du sous-directeur du Prado.

Ce numéro de la revue *Museion* était absent de la bibliothèque du musée jusque dans les années 1960. Il a été subtilisé de la collection de la revue. D'une certaine manière, on occulte une partie du travail de Sánchez Cantón au Prado. Les œuvres évacuées ont été transférées à Genève jusqu'en 1939. Afin de tourner la situation à son avantage, le nouveau gouvernement

³⁸ PEREZ SANCHEZ Alfonso E., *Passé, présent et futur du musée du Prado*, Madrid, Espagne, Fondation Juan March, 1977, pp.45-62.

³⁹ *Ibid.*, p.45.

franquiste organise dans la ville suisse une grande exposition pour faire connaître les fonds d'œuvres d'art du musée. Il s'agit de tirer parti d'une situation particulièrement fragile. A la sortie de la guerre, Sotomayor est renommé directeur du Prado avec comme sous-directeur Sánchez Cantón ainsi que le Conseil d'administration, avec l'idée de rétablir l'Espagne d'avant 1931. Le retour à l'avant 1931 s'arrête là⁴⁰ car les expositions scientifiques de 1928 et 1929 ne sont pas réitérées. Seule une publication de Sánchez Cantón en 1952 sur les *Dessins de Goya* est à relever, ce qui est bien peu pour une institution culturelle nationale. La gestion de Sotomayor est peu significative, elle relève de la survivance, du maintien en vie du lieu et des œuvres, aucune recherche de modernisation ni de stimulation intellectuelle n'est effectuée. Le musée est comme à demi mort. Cela s'explique en partie par le contexte dans lequel Sotomayor dirige le musée : autarcie, répression, crise économique grave, manque de moyen...



Francisco Javier Sánchez Cantón et des visiteurs au musée du Prado⁴¹

Pendant ce temps, Sánchez Cantón fait visiter le musée à des visiteurs prestigieux comme on peut le voir sur la photographie n°1 (Francisco Javier Sánchez Cantón est l'homme au premier plan, à gauche) ou encore au chef de l'Etat (photographie n°2, Francisco Franco est

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance officielle, photographie représentant F. J. Sánchez Cantón lors d'une visite avec un couple au musée du Prado dans les années 1950.

l'homme en tenu militaire avec à sa gauche, face à l'objectif, Francisco Javier Sánchez Cantón).



Francisco Franco et Francisco Javier Sánchez Cantón au musée du Prado⁴²

Finally, Sánchez Cantón had to wait more than forty years to be promoted director but he arrived in a more favorable context than that of his predecessor. He imposed the idea of putting in place studies scientifically proven in museums, which was already applied in all the great international museums but which was not the norm in Spain. Sánchez Cantón tends to modernize the museum, to give it back all its nobility. To do so, he can rely on the new deputy director, Xavier de Salas⁴³. This university professor was director of the museums of Barcelona between 1939 and 1947, cultural agregado and director of the Institut d'Espagne in London. This man who has created a vast network of knowledge, is the young spirit, a hardworking man who was missing in the museum. He is also a great connoisseur of the international artistic world, which is even more useful for the Prado in the 1960s.

The arrival of this new team coincides with the new economic orientation of the Francoist power: tourism. The Prado Museum becomes one of the attractive poles

⁴²Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance officielle, photographie de Francisco Franco et F. J. Sánchez Cantón en visite au musée du Prado dans les années 1950.

⁴³ PEREZ SANCHEZ Alfonso E., op. cit., pp.50-62.

touristiques de la capitale madrilène. L'Etat franquiste souhaite faire rayonner la vie et la culture espagnole à l'international pour mieux séduire les potentiels touristes. La présence du musée dans les grandes expositions internationales s'inscrit dans cette nouvelle gestion.

Depuis quelques décennies, l'Espagne est absente des grands événements internationaux car le Conseil d'administration du musée du Prado et l'Etat espagnol refusent les prêts d'œuvres. C'est une politique menée bien avant l'arrivée au pouvoir de Francisco Franco. Une loi restreint fortement l'exportation du patrimoine artistique espagnol ce qui anéantit toute tentative de participation du musée du Prado à de grandes expositions à l'étranger. Les musées espagnols sont les absents des grands rendez-vous culturels, ce qu'Enrique Lafuente Ferrari critique⁴⁴.

L'une des premières actions de Sánchez Cantón est d'octroyer des prêts à des grands musées tels que le Louvre ou le musée de La Haye. De cette manière, il recrée le lien avec les grands musées internationaux. Ainsi les musées espagnols sont de plus en plus présents à l'étranger. Néanmoins, ils le sont tant dans les expositions monographiques scientifiques (exemple de *Mantegna* à Mantoue, *Poussin* à Paris, *Le Guerchin* à Bologne...) que dans des expositions où les œuvres d'art deviennent de vulgaires instruments d'une propagande politique opportuniste⁴⁵. Aucun discours scientifique ne structure le propos, seul le divertissement semble primer dans ce second cas de figure. Il s'agit par exemple de :

« la Foire internationale de New York, (...) la Foire de Tokyo où les œuvres d'art espagnoles côtoient les produits agricoles, le folklore et la cuisine, offrant ainsi une image optimiste et voyante, invitant au tourisme, la panacée économique de ces années-là.⁴⁶ »

Avant de pouvoir mettre en place un programme régulier d'expositions temporaires, la nouvelle équipe dirigeante du Prado s'attache à rénover le musée, à le moderniser et à y apporter de toutes nouvelles techniques de muséographie telles que l'éclairage. On sait que les salles dédiées aux œuvres de Velázquez bénéficient d'une grande rénovation. Leur inauguration a lieu au même moment que les commémorations du III^e centenaire de la mort du peintre. L'éclairage est l'un des grands problèmes rencontrés au musée et auquel s'attèle le directeur. Elle est l'une des problématiques des années 1960. En 1966, l'œuvre du flamand

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

Franz Hals est exposée dans les salles dédiées à Velázquez car la luminosité est mauvaise dans l'espace réservée à la peinture flamande.

La rénovation du musée et la reprise des expositions temporaires participent au développement touristique de Madrid et de l'Espagne. C'est la grande problématique des années 1960 qui se reflète parfaitement dans le cas du musée du Prado. Le 20 juillet 1966⁴⁷, le chef de l'Etat espagnol décerne la médaille d'or de l'ordre du mérite touristique au musée du Prado, ce qui représente un grand honneur pour le musée et prouve que la direction a tout mis en œuvre pour que la stratégie politique nationale fonctionne au musée du Prado. Le 11 octobre 1968⁴⁸, l'assemblée de Pontevedra va même jusqu'à soumettre au gouvernement une proposition concernant Francisco Javier Sánchez Cantón : lui délivrer à titre personnel la médaille d'or de l'ordre du mérite touristique. Cette année là, le directeur du Prado prend officiellement sa retraite après cinquante-cinq ans de service rendus à l'Etat espagnol. Il n'en reste pas moins le directeur honoraire du musée.

Il est évident que le musée du Prado intéresse le pouvoir franquiste, que celui-ci tente de le contrôler ou mieux d'en faire une utilisation politique. En interne, on sait que le Conseil d'administration avait été présidé par un ancien ministre identifié comme un phalangiste, Rafael Sánchez Mazas à partir de 1950⁴⁹. Lors de sa démission en 1963, un autre ex-ministre lui succède, Jesús Rubio. Des hommes du monde de la recherche et des érudits l'ont accompagné et ont donné au Conseil d'administration une relative autorité et indépendance. Il s'agit de Diego Angulo Íñiguez (vice-président), Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, le marquis de Lozoya, María Luisa Caturla. Le sérieux scientifique et la rigueur sont leur marque de fabrique qui rencontre un succès considérable ; les augmentations de fréquentation du musée notamment par les touristes le montre. Si le musée répond en cela à la fonction qui lui attribue le pouvoir, il ne répond pas à des exigences sociales qui permettraient aux foyers les plus modestes d'avoir accès gratuitement aux collections. Le manque d'organisation des collections, le désordre causé par la restauration de certaines salles sont d'autres reproches adressés au musée. La relative indépendance que le Conseil d'administration avait réussi à se constituer est cinq ans plus tard réduit à néant par une

⁴⁷ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, exposition, caja 450, n°exp.10, Lettre du ministère de l'Information et du Tourisme datée du 20 juillet 1966 adressée à Francisco Javier Sánchez Cantón.

⁴⁸ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance professionnel de Sánchez Cantón, 1968, caja 143-3, Lettre de l'assemblée de Pontevedra datée du 11 octobre 1968.

⁴⁹ PEREZ SANCHEZ Alfonso E., op. cit., pp.50-62.

réforme de celui-ci qui vise à sa disparition pure et simple. La modification de son règlement, la mise à pied de certains de ses membres par le détour d'une loi qui oblige un fonctionnaire à prendre sa retraite après 70 ans amène à la démission de son président et provoque la dislocation du Conseil d'administration du musée du Prado.

Si l'on compare le programme culturel du musée du Prado et de la direction générale des Beaux-Arts au Casón del Buen Retiro, on remarque que le second est beaucoup plus constant dans sa programmation que le musée du Prado. C'est ce que les chapitres II et III tendent à démontrer. Sous la direction de Sánchez Cantón, le musée reprend lentement vie avec quelques expositions temporaires et il faut attendre l'arrivée de son successeur, Diego Angulo Íñiguez pour que le volume des événements culturels augmentent.

Chapitre II La commémoration, motif récurrent des expositions temporaires (1960-1966)

Commémorer des artistes espagnols

Lors de l'analyse des expositions temporaires réalisées sous la direction de Francisco Javier Sánchez Cantón, il apparaît nettement que le principal motif pour l'organisation d'une exposition au musée national du Prado et au Casón del Buen Retiro est la commémoration. Que ce soit le directeur du Prado ou le directeur général des Beaux-Arts, la logique est la même : commémorer la mort d'un artiste espagnol.

Avant d'analyser ce phénomène culturel propre au XX^e siècle, il est nécessaire de définir le concept de commémoration. On peut d'ores et déjà affirmer que la commémoration est une pratique symbolique politique⁵⁰. Elle s'inscrit en cela dans la politique symboliste franquiste. Le régime franquiste s'appuie, depuis sa prise du pouvoir en 1939, sur des symboles de l'histoire espagnole : les rois catholiques, l'empire espagnol et son unité. Il crée ainsi un mythe, celui de l'hispanité. Des artistes peintres tels que Velázquez ou Zurbarán ont été utilisés par la propagande franquiste car ils appartiennent au Siècle d'Or espagnol qui a vu le royaume d'Espagne atteindre son apogée artistique et culturel. L'histoire se substitue à la politique⁵¹ où des personnages tels qu'Isabelle de Castille se transforme en modèle pour le peuple espagnol.

Commémorer c'est avoir l'opportunité de dire et de transmettre l'attachement à des valeurs ou au contraire prendre ses distances et même manifester son désaccord vis-à-vis de certaines valeurs. La commémoration est un des outils efficaces pour mettre en place des stratégies politiques de positionnement et de reconnaissance⁵². La commémoration entendue comme geste de mémoire est volontaire. Cet acte de mémoire collective n'est pas dû au hasard, il est provoqué et convoqué. Le geste de mémoire est mis en place pour un événement ou un personnage. Il opère un choix et le public entretient un rapport de dévotion

⁵⁰ DAVALLON Jean, DUJARDIN Philippe et SABATIER Gérard (sous la dir.), *Politique de la mémoire : commémorer la révolution*, Lyon, France, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 201.

⁵¹ BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste (1936-1945)*, ELLUG, Grenoble, France, 1998, pp.179-221.

⁵² DAVALLON Jean, DUJARDIN Philippe et SABATIER Gérard (sous la dir.), op. cit., p. 202.

avec l'objet de cette commémoration. Ce rapport est temporel, le geste doit pouvoir se répéter dans le temps. La répétition du geste commémoratif serait un indice sur la qualité de la dévotion à l'objet commémoré.

Il s'agit d'analyser en deux temps le programme commémoratif du Casón del Buen Retiro et celui du Prado de 1960 à 1966 pour démontrer les similitudes et les différences de traitement de la question de la commémoration dans les deux institutions culturelles. Il y a une action directe et indirecte de l'Etat sur le programme culturel. La direction générale des Beaux-Arts et le musée du Prado disposent d'outils différents pour atteindre des objectifs semblables.

La commémoration au Casón del Buen Retiro

Le programme proposé par la direction générale des Beaux-Arts dans les années 1960 au Casón del Buen Retiro est le reflet de la politique symbolique nationale menée dans la décennie précédente. Il s'agit de célébrer les grandes figures artistiques espagnoles – Velázquez, Alonso Berruguete et Zurbarán. On reste dans la logique de l'Espagne de la Renaissance et du Siècle d'Or, on se focalise sur le sujet national comme si l'art européen et international n'avait que peu d'importance. Le sujet est un peintre, un sculpteur, un architecte espagnol de grande renommée. Ils deviennent l'emblème de la nation espagnole, la marque de fabrique artistique espagnole. On est dans la logique de l'autolâtrie, de l'autocélébration. Ce savoir-faire dans l'exposition temporaire rencontre, semble-t-il, un succès car il y a une constance dans la réflexion menée autour de l'artiste commémoré, dans l'organisation de l'exposition temporaire, dans le personnel employé. Consuelo Sanz-Pastor est le commissaire d'exposition choisi par la direction générale des Beaux-Arts pour ces trois expositions. Le système est bien pensé.

L'exposition *Velázquez et l'héritage velazquezien (Velázquez y lo velazqueño, annexe 3)* est organisée au Casón del Buen Retiro du 30 décembre 1960 au 23 février 1961. Une lettre datée du 11 juillet 1960⁵³ du ministère de l'Education Nationale indique :

⁵³ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98519, 734, Lettre datée du 11 juillet 1960 du ministère de l'Education Nationale.

« Le III^e Centenaire de la mort du grand peintre Diego Velázquez doit être commémoré par l'Etat espagnol avec la solennité et l'éclat dus à la place qu'a, dans l'art universel, notre prodigieux peintre ».

C'est l'Etat franquiste qui veut diriger cette exposition, elle est primordiale car elle se situe à une époque charnière. L'Espagne passe depuis 1957 de l'autarcie, de l'isolement diplomatique à un monde plus libéral, qui échange avec les puissances internationales. L'Espagne doit redorer son image. Cette exposition est l'occasion de donner une image positive, une sorte d'image d'Épinal piochée dans son glorieux passé. Il est probable que cela explique en partie pourquoi la direction générale des Beaux-Arts est en charge de ce projet alors que le musée national du Prado conserve une grande partie des œuvres de Velázquez. L'autre raison donnée dans un document signé d'Antón Maestín et daté du 5 novembre 1960⁵⁴, est que le Casón del Buen Retiro est situé à seulement 200 mètres du Prado. La réparation et la restauration du plafond de Luca Giordano a été l'occasion d'installer l'exposition au Casón. Exposer au Prado aurait demandé de déménager des salles d'exposition et d'études. La direction générale des Beaux-Arts et le musée du Prado se sont donc mis d'accord pour faire coïncider l'inauguration de l'exposition avec celle des trois salles rénovées consacrées à Velázquez au Prado.

L'Etat souhaite coordonner toutes les manifestations culturelles réalisées en l'honneur de Velázquez. Il veut contrôler l'image de cette commémoration et donc de l'Espagne. C'est l'un des arguments qui permet de dire que cette exposition fait partie d'une stratégie politique. Cette exposition est à cheval sur deux périodes du franquisme : il y a l'héritage du deuxième franquisme avec l'importance de l'autocélébration et la nouveauté issue du troisième qui est l'ouverture et la position à l'international de l'Espagne. La valeur et la place de Velázquez est mesurée à l'échelle internationale lorsque le ministère fait référence à « l'art universel ».

Le ministère de l'Education Nationale décide de constituer une commission chargée de coordonner les différentes manifestations de commémoration et d'en rédiger le programme. Cette commission est formée par le directeur général des Beaux-Arts, des Relations Culturelles, des Archives et des Bibliothèques, de l'Information, du Tourisme, et du Trésor, le directeur de l'Institut de Culture Hispanique, le secrétaire général de la Technique de l'Education Nationale, le président de l'Académie royale d'Histoire et des Beaux-Arts de

⁵⁴ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition Velázquez y lo velazqueño, Caja 3, n^oexp. 9, Lettre signée d'Antón Maestín, du 5 novembre 1960.

San Fernando, le directeur du musée du Prado, de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Madrid, le maire de Madrid, le Recteur de l'Université de Madrid, le maire de Séville, le Recteur de l'Université de Séville et le chef de la Section de Développement des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation Nationale qui est présent en tant de secrétaire. Ce comité, large et richement pourvu, inclus Francisco Javier Sánchez Cantón. Bien souvent, le directeur du Prado est membre des commissions chargées de l'organisation d'expositions qui se tiennent au Casón. Il y prend donc part de manière détournée.

Le projet porte sur Velázquez et les peintres qui l'entourent⁵⁵ ; Velázquez est montré comme l'inventeur d'une nouvelle école : l'école Velázquez. En réalité, aucune école n'est créée après sa mort, seuls des artistes tels que son gendre s'inspirent et imitent sa technique. Cette exposition qui doit créer l'événement fait appel aux collections privées, aux musées espagnols et étrangers. La direction générale des Beaux-Arts le justifie en affirmant :

« L'hommage au premier de nos peintres et à la grande peinture espagnole de son siècle justifient la demande d'aide à ce projet et d'exaltation à l'une des plus pures œuvres spirituelles d'Espagne. »

L'honneur et la gloire de l'Espagne tient à la qualité des prêts concédés à la direction générale des Beaux-Arts pour cette exposition. Le musée du Prado y participe activement car il possède bon nombre d'œuvres de Velázquez. La direction générale des Beaux-Arts lui exprime toute sa gratitude pour sa précieuse collaboration. On peut noter la bonne entente entre les deux directions : on ne décèle aucune tension entre le musée du Prado et le ministère de l'Éducation Nationale, il collabore facilement avec lui et approuve donc son action. Le Prado prête tout ce qui lui avait été demandé : la série des *Travaux d'Hercule* de Zurbarán, l'*Autoportrait* d'Alonso Cano, *La profession de San Buenaventura* d'Herrera le Vieux et un paysage d'Aguëro ; il faut ajouter à cela une table italienne, quatre chaises du XVII^e siècle et deux vases de porphyre acquis en Italie par Velázquez ; du côté des sculptures, le Prado cède temporairement l'*Hermaphrodite* et les bustes d'*Antinoüs* et de *Laocoon*.

Cette commémoration est suivie en 1961 par l'exposition *Alonso Berruguete* (annexe 4) organisée à l'occasion du IV^e centenaire de la mort du peintre. Le ministère de l'Éducation

⁵⁵ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition Velázquez y lo velazqueño, caja 3, Lettre datée du 4 novembre 1960 de la direction générale des Beaux-Arts adressée au musée du Prado.

Nationale a nommé un Conseil d'administration pour cette commémoration. A la suite d'une réunion qui s'est tenue le 2 juin 1961⁵⁶, le Conseil d'administration convient de faire une exposition qui doit « montrer directement à l'admiration générale et publique le meilleur de l'œuvre de ce glorieux artiste et y frapper une médaille commémorative ». La lettre du ministère de l'Education Nationale accorde donc la célébration d'une exposition des œuvres du sculpteur Alonso Berruguete qui doit comprendre « toutes celles que désigne la Commission permanente créée par ordre ministériel le 6 mai de l'année en cours, et le frappage d'une médaille commémorative »⁵⁷. Il annonce également que l'exposition doit se tenir à Madrid, lors de la deuxième quinzaine du mois de novembre 1961. Le ministère est à la tête de la commémoration, il distribue les attributions tout en restant l'ultime décideur. Le geste commémoratif se renforce et prend une ampleur supérieure car ils prennent l'initiative de frapper une médaille commémorative. Le public adhère à ces manifestations de communion nationale et le frappage d'une médaille commémorative peut être l'occasion d'attirer un plus large public. Le frappage d'une médaille a une connotation militaire ce qui peut davantage plaire à Francisco Franco. Dans un dossier consacré à Alonso Berruguete, une note datée de 1961⁵⁸ indique qu'à la suite de l'ordre ministériel du 17 octobre de cette même année, une exposition des œuvres d'Alonso Berruguete est convoquée et que cette exposition, qui doit avoir un caractère national, est l'un des actes commémoratifs du IV^e centenaire de la mort de l'artiste. La médaille commémorative, le caractère national indispensable à cette exposition fait de cet événement une grand-messe laïque franquiste. On y met les moyens nécessaires à sa réalisation : les dépenses s'élèvent, selon les prévisions, à 1 220 000 pesetas. Comme pour l'exposition précédente, l'Etat s'engage financièrement et politiquement dans ces gestes commémoratifs.

En 1963, le ministère de l'Education Nationale organise une exposition consacrée au premier centenaire de la naissance de Sorolla. Nous n'avons pas trouvé d'archives concernant cette exposition. Elle est néanmoins recensée dans l'encyclopédie du musée du Prado. Cette exposition a lieu d'avril à mai 1963 et expose 226 œuvres du peintre. Le catalogue d'exposition est notamment composé de trois articles consacré au peintre : « Joaquín

⁵⁶ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98481, 695, Lettre du ministère de l'Education Nationale.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98481, 695, Note de 1961 faisant partie d'un dossier de la section Trésor Artistique du ministère de l'Education Nationale, « Dossier sur l'exposition des œuvres d'Alonso Berruguete ».

Sorolla »⁵⁹, « Etude critique »⁶⁰ et « Sorolla et les peintres espagnols de son époque »⁶¹. Ces brefs articles se centrent sur la vie du peintre, ses œuvres et la situation de Sorolla vis-à-vis des autres peintres espagnols. C'est la même logique que pour l'exposition Velázquez : on veut montrer l'influence d'un grand peintre espagnol. On est là encore très centré sur l'Espagne, sur un peintre espagnol qui pourtant voyage en Europe, s'inspire d'autres peintres allemands, français, italiens. Il est important d'évoquer cette exposition car elle met à l'honneur un peintre du XIX^e siècle ce qui est un fait nouveau. Le XIX^e siècle espagnol est très difficile politiquement : coups d'Etat, invasion française, monarchie fragilisée, première république, Restauration, perte définitive de l'empire colonial en 1898. Cela apparaît comme la première inconstance dans le programme de la direction générale des Beaux-Arts.

En 1965, la direction générale des Beaux-Arts organise une autre exposition consacrée à un artiste du Siècle d'Or : Zurbarán (annexe 5). Elle se tient d'octobre 1964 au 28 février 1965 après une prolongation voulue par le ministère de l'Education Nationale. Le 11 avril 1964 paraît dans le Bulletin Officiel un décret sur la commémoration du III^e centenaire de la mort de Zurbarán. C'est une décision qui émane directement du pouvoir exécutif. L'introduction du décret est essentielle car elle dit l'objectif de cette exposition :

« Cette année se tient le III^e centenaire de la mort de Francisco de Zurbarán, l'un des grands peintres espagnols, dont la signification dans l'Histoire Universelle de la Peinture mérite d'être tout spécialement soulignée et exaltée à cette occasion. Pour cela, en hommage à cet illustre peintre de Fuente de Cantos, et pour que son œuvre attire l'attention et l'intérêt générales, et dont l'importance se dessine chaque jour avec les caractéristiques les plus vigoureuses, sur proposition du ministre de l'Education Nationale (...) »⁶²

L'intention est claire : il s'agit de mettre en lumière ce peintre du XVII^e siècle, un peintre espagnol dont la cote de popularité ne cesse de grandir. C'est le ministre de l'Education Nationale, membre important du gouvernement, qui propose ce décret au Conseil des ministres le 6 mars 1964. C'est donc encore une fois le gouvernement qui orchestre

⁵⁹ Catalogue d'exposition, *Premier centenaire de la naissance de Sorolla*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1963, pp.11-19.

⁶⁰ *Ibid.*, pp.21-25.

⁶¹ *Ibid.*, pp.27-28.

⁶² Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, Exposition Zurbarán, 1964-1965, caja 82819, 881, Décret sur la commémoration du III^e centenaire de la mort de Zurbarán publié le 11 avril 1964 dans le Bulletin Officiel.

l'exposition au Casón del Buen Retiro. Selon l'article 3, les actes commémoratifs du centenaire de Zurbarán sont organisés par une commission composée du directeur général des Beaux-Arts (président de la commission) et de 18 membres dont le directeur du musée du Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón. Une nouvelle fois, Sánchez Cantón participe indirectement à l'organisation d'actes commémoratifs décidés et orchestrés par l'Etat. Une nouvelle fois, l'Etat investit de l'argent pour cette commémoration : un crédit extraordinaire de 2 600 000 pesetas est accordé à la direction générale des Beaux-Arts le 4 juin 1964⁶³.

Des prêts sont accordés par des musées espagnols, des paroisses mais aussi par des musées étrangers. Les demandes de prêts à l'étranger sont importants – Boston, Chicago, Bonn, Montpellier, Stockholm... Les consuls d'Espagne et le ministère des Affaires Etrangères jouent un rôle essentiel dans la diffusion des informations au sujet de cette exposition et pour faciliter les prêts d'œuvres d'art. A travers l'organisation de cette exposition s'exprime toute la complexité de l'Etat franquiste : d'un côté la diplomatie espagnole se détend, elle a repris contact avec les puissances internationales, et s'ouvre à un monde libéral économique. D'un autre côté le gouvernement maintient une propagande et une censure forte sur la population avec des thèmes d'exposition qui servent la stratégie symbolique franquiste.

Les expositions temporaires au musée du Prado

De son côté, le Prado met doucement en place un programme d'expositions temporaires. Ce programme est moins constant, moins homogène, moins linéaire lors de cette première moitié des années 1960 que celui de la direction générale des Beaux-Arts. Il se compose d'une véritable exposition temporaire qui réunit plusieurs œuvres sélectionnées pour répondre à un thème précis : il s'agit de l'exposition des *Radiographies des tableaux de Velázquez*. Un deuxième type d'exposition est expérimenté : ils prennent le parti de mettre en valeur une œuvre d'un peintre. Deux œuvres ont été cataloguées dans la catégorie des expositions temporaires car elles faisaient parties d'un échange d'œuvres entre le musée du Prado et le musée du Louvre, et entre le musée du Prado et un particulier, Frederick Mont.

Lors de l'arrivée de Francisco Javier Sánchez Cantón en 1960, le musée du Prado a comme politique de ne pas prêter ses œuvres, probablement pour des raisons de conservation des œuvres d'art et du patrimoine national. Cette même année, le musée reçoit une demande

⁶³ Op. Cit. Lettre datée du 4 juin 1964

de prêt d'une œuvre de Nicolas Poussin du musée du Louvre pour une grande exposition monographique. Sánchez Cantón répond positivement à cette sollicitude en disant :

« Alors que, comme vous le savez, prédomine le critère opposé à la sortie des peintures du Prado, dans ce cas, puisqu'il s'agit d'une exposition monographique, et pour correspondre à l'attitude du musée du Louvre par rapport à l'envoi de tableaux pour l'exposition de *Velázquez*, nous [le Conseil d'administration] vous accordons le prêt. (...) J'ai un vrai plaisir à ce que ma première intervention en tant que directeur soit favorable aux relations entre nos musées »⁶⁴.

Ce premier contact entre le Prado et le Louvre ouvre une période d'échanges d'œuvres entre les deux musées nationaux. Ce contact important avec le musée français s'inscrit dans un contexte national d'ouverture aux pays occidentaux tels que l'Europe du bloc de l'Ouest et les Etats-Unis. C'est l'arrivée d'hommes au gouvernement issus de l'Opus Dei qui ont étudié dans les universités européennes et américaines qui permet la création de réseaux internationaux. Progressivement, le Prado échange avec les musées européens et sud-américains. La dimension monographique a été un argument de poids pour l'obtention de ce prêt, à l'image de ce que le ministère de l'Education Nationale organise au Casón del Buen Retiro. Du point de vue de la gestion du Prado, Sánchez Cantón bouscule un peu une gestion très conservatrice de son prédécesseur. C'est l'une des grandes caractéristiques de sa gestion du Prado : il profite d'un contexte national favorable aux échanges avec l'étranger. D'ailleurs, le prêt du *Parnasse* de Poussin est prolongé d'un mois en raison d'une prolongation de l'exposition du Louvre qui rencontre un franc succès.

L'exposition *Radiographies des tableaux de Velázquez, réalisées par le musée national de Stockholm* (annexe 6), organisée en février 1961 est l'exposition à caractère commémoratif du Prado sous la direction de Francisco Javier Sánchez Cantón. Elle fait suite à la grande exposition consacrée au quatrième centenaire de la mort de Velázquez quelques mois auparavant réalisée par le ministère de l'Education Nationale. Il y a une continuité entre les deux programmes. Le musée de Stockholm a réalisé une radiographie à rayons X des tableaux de Velázquez à des fins scientifiques. Elle est l'une des techniques d'analyse utilisées pour rechercher une signature, mettre en évidence des dessins préparatoires, visualiser des

64 Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Caja 1191, Correspondance 1960-1961, Lettres du sous-directeur A-B-C-Ch-D-E, Lettre de Francisco Javier Sánchez Cantón.

repentirs ou identifier des restaurations. Ces 24 radiographies⁶⁵ à rayons X ont été ensuite offertes⁶⁶ au Prado qui a décidé de les mettre en valeur lors d'une exposition. Ce don est important car il a permis l'approfondissement de l'étude de l'œuvre de Velázquez.

Un court reportage vidéo permet d'avoir de plus amples informations sur l'intérêt de cette exposition. Il s'agit d'un commentaire bref et précis du contenu de l'exposition. Il apparaît que les radiographies les plus nettes et les plus vigoureuses correspondent aux tableaux les plus travaillés du peintre. A mesure que Velázquez acquiert une maîtrise de la peinture, on observe qu'il utilise une matière plus mince, y compris plus ténue et transparente. On met ainsi en évidence les premières taches légèrement détachées des œuvres et la constante exigence de perfection du peintre. Les radiographies permettent de voir les retouches successives des tableaux, parfois plusieurs années après l'exécution de l'œuvre⁶⁷. Des modifications surprenantes ont été révélées pour des tableaux tels que *Le triomphe de Bacchus* ou *Philippe IV* vêtu de noir. Le changement de composition a aussi été noté pour *Les Lances*. L'autoportrait de Velázquez dans *Les Ménines* a été remplacé par la figure-modèle.

Dans les années 1960, Velázquez est l'un des sujets favoris des chercheurs. Il a également permis d'affirmer un autre contact européen. Cette exposition est mise à l'honneur lors de son inauguration où de nombreuses invitations ont été adressées à des membres du gouvernement. Du personnel du ministère de l'Education Nationale est convié ainsi que celui des ambassades. Dans une lettre du 10 février 1961 adressée à l'ambassade de Suède, il apparaît que l'exposition est relativement petite car elle occupe deux salles du Prado, les salles voisines à celle de la peinture anglaise. L'inauguration, en grande pompe, a lieu le 10 février 1961 à midi trente ; les membres de l'ambassade et du consulat ainsi que des personnalités de la colonie suédoise⁶⁸ sont invités. Cette exposition a certes un thème espagnol mais elle met en valeur un échange scientifique entre deux musées européens. Le programme du musée du Prado s'inscrit dans le contexte d'ouverture des années 1960.

⁶⁵ Vidéo de 1min 4sec, « 1961 Radiographies des tableaux de Velázquez exposées au musée du Prado – Rayons X » <https://www.youtube.com/watch?v=jepyduYRnu8>, visionnée le 7 mai 2016.

⁶⁶ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance professionnelle de Sánchez Cantón, 1960, caja 137-7, Lettre datée du 3 décembre 1960 de Carl Nordenfalk, directeur du musée national de Stockholm à Francisco Javier Sánchez Cantón.

⁶⁷ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, caja 3, Radiographies des œuvres de Velázquez, document dactylographié intitulé « Radiographies des tableaux de Velázquez installées au musée du Prado » qui s'apparente à un communiqué de presse.

⁶⁸ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Correspondance officielle de Sánchez Cantón, caja 1192, correspondance 1961, directeur Ñ-O-P, Lettre datée du 10 février 1961 de Francisco Javier Sánchez Cantón à la Maison de Suède de Madrid.

Cela se confirme par deux autres expositions d'œuvres qui ont pour particularité de n'être composées que d'une seule œuvre. Il s'agit de mettre en valeur une œuvre d'un peintre, prêtée par un collectionneur ou par un musée étranger. Soit l'objet de la peinture est espagnol, soit le peintre est espagnol, l'ensemble n'est pas purement espagnol. C'est une autre différence à noter entre le musée du Prado et la direction générale des Beaux-Arts.

En 1960, le Prado accueille pour quelques mois un tableau de Zurbarán, *L'enterrement de sainte Catherine* (annexe 7), qui appartient à un collectionneur privé, Frederick Mont. Selon des informations émanant des Archives Directory for the History of Collecting de la Frick Collection⁶⁹, Frederick Mont, également connu sous le nom d'Adolf Fritz Mondschein ou Frederick Mondschein (1894-1994) est un Américain, immigré autrichien. C'est un marchand d'œuvres d'art de grands maîtres de New York dont le siège de l'entreprise se situe au 465 Park Avenue. Avant d'immigrer à New York dans les années 1930, Frederick Mont a été le propriétaire et le directeur d'une galerie, la Sanct Lucas. Il vend principalement des œuvres d'art européennes de grands maîtres à des musées américains. Il a également été l'agent exclusif du prince du Liechtenstein lors de la vente d'œuvres d'art de sa collection privée. C'est un homme dont le savoir-faire en matière de vente d'œuvres d'art est reconnu sur la scène internationale. Dans une lettre datée du 26 octobre 1960⁷⁰, nous y apprenons que Frederick Mont a fait affaire avec le musée du Prado qui a acquis un tableau d'Antonio de Puga. On sait aussi que le tableau de Zurbarán arrive avec du retard, le 28 octobre. Le plus troublant dans cette lettre c'est le voile qui est jeté sur la provenance du tableau :

« Je souhaiterais vous demander que tout ce que je vous ai raconté sur la provenance du tableau de Zurbarán soit traité avec la plus stricte confidence et qu'elle ne soit communiquée sous aucune forme au public. »⁷¹

Nous n'avons aucun indice dans la réponse de Francisco Javier Sánchez Cantón concernant cette provenance qui attise la curiosité du chercheur. Le 31 octobre, le directeur du Prado répond à F. Mont en lui annonçant que le tableau est arrivé en parfait état et le remercie pour son magnifique cadeau. Le prêt du Zurbarán qui est une pièce de la collection privée de F.

⁶⁹ Archives Directory for the History of Collecting de la Frick Collection, <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6126>, consultée le 8 mai 2016.

⁷⁰ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, Caja 3, Lettre datée du 26 octobre 1960 de Frederick Mont adressée au directeur du Prado.

⁷¹ *Ibid.*

Mont montre que le marchand d'art et le musée du Prado entretiennent de très bonnes relations et augure de futures acquisitions. Il a vendu une œuvre d'un peintre baroque espagnol, il expose une œuvre d'un peintre espagnol du Siècle d'Or, sa démarche est flatteuse pour le musée du Prado qui, en retour, a probablement acquis des œuvres d'art vendu par F. Mont.

On réitère l'expérience en 1966 où le musée du Prado accueille une œuvre de Frans Hals, *La Bobémienne* (annexe 7).



Frans Hals, *La Bobémienne*, musée du Louvre.

La situation est toutefois différente car le Prado accepte le prêt de deux œuvres au musée du Louvre qui organise une grande exposition *La lumière de Vermeer*. Le Prado concède le prêt d'une nature morte de Zurbarán et *Visites du Jardin de la Villa Médicis* de Velázquez. En échange, le musée du Prado reçoit le prêt d'une œuvre de Frans Hals *La Bobémienne* pendant près de cinq mois. Les premiers contacts de 1960 ont été fructueux car les deux musées parviennent à s'entendre sur le prêt d'œuvres. Le Prado adopte une politique moins conservatrice en matière de prêt temporaire de ses œuvres. C'est en décembre 1966 que le retour des tableaux est organisé. Le sous-directeur du Prado, Xavier de Salas, adresse ses remerciements au nom du musée à la direction générale des Douanes pour leur efficace collaboration dans l'exportation et l'importation d'œuvres à l'étranger pour qu'elles puissent

figurer dans des expositions en dehors de l'Espagne⁷². Le musée du Louvre est ravi de cet échange, d'autant plus que leur exposition à rencontrer un grand succès – 320 000 visiteurs⁷³.

Les programmes du Prado et du Casón del Buen Retiro se distinguent par les thèmes, les œuvres exposées et par leur forme. Alors que la direction générale des Beaux-Arts exécute les volontés du ministère de l'Education Nationale et donc du gouvernement franquiste, le musée du Prado apparaît un peu plus libre de ses mouvements. Il ne se focalise pas sur les actes commémoratifs bien qu'il y participe indirectement. Il ne faut pas oublier que le directeur du Prado a été sollicité à plusieurs reprises dans les expositions du Casón, pour le prêt d'œuvres et la participation dans les commissions créées tout spécialement pour les commémorations.

Commémorer : un culte laïc de figures artistiques nationales pour promouvoir une identité espagnole

Analyser une commémoration c'est aborder en premier lieu son programme pour comprendre quel est l'objet commémoré. Il faut ensuite analyser l'organisation de cette commémoration. Il s'agit de saisir quels sont les outils, les techniques utilisées pour mettre en valeur l'objet et le discours qui enveloppent chaque exposition.

Des photographies de l'exposition consacrée à la commémoration du III^e centenaire de la mort de Velázquez sont conservées aux archives de l'administration générale. Ces documents iconographiques sont une source d'informations précieuse car ils permettent de faire une analyse de la muséographie de cette exposition.

Le Casón del Buen Retiro est le cadre qui a été choisi pour cette exposition-événement. Ce n'est pas une coquille vide, ce bâtiment faisait partie du palais du Buen Retiro qui a été en grande partie démoli sous le règne d'Isabelle II à cause de sa très forte détérioration. Des peintures de Luca Giordano ont été sauvegardées et restaurées. Le muséographe est donc contraint d'utiliser la structure du monument avec ses cloisons fixes et l'*Allégorie de la Toison*

⁷² Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, Caja 5, Lettre datée du 10 décembre 1966 de Xavier de Salas, sous-directeur du Prado, à la direction générale des Douanes.

⁷³ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, Caja 5, Lettre datée du 22 décembre 1966 d'Hélène Adhémar, conservateur des Galeries du Jeu de Paume et de l'Orangerie et commissaire de l'exposition à Paris, à Francisco Javier Sánchez Cantón.

d'or peinte sur la voûte de l'édifice. Ce n'est pas un espace malléable, on doit composer avec les contraintes du lieu.



Salle de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*, 1960⁷⁴

L'espace d'exposition a un degré de remplissage assez inégal car il y a à la fois une saturation de la cimaise de peintures et de tapisseries dans certaines salles et un accrochage plus linéaire et plus fluide dans d'autres. Tout dépend de la configuration de la salle qui est, soit en longueur (photographie 3), soit en hauteur (photographie 4 ci-dessous).

⁷⁴ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, *Velázquez y lo velazqueño*, 1961, caja 98519, 734.



Salle de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*, 1960⁷⁵.

Les supports des expôts sont avant tout primaires, c'est-à-dire des éléments qui ne bougent pas tels que les murs et les sols. Les tableaux du peintre sont accrochés aux murs. L'exposition est complétée par d'autres expôts du XVII^e siècle : des supports secondaires tels que des niches et des vitrines sont utilisées et des supports tertiaires comme les étagères. Il y a une variété assez large des supports qui empêche toute monotonie. Toutefois, l'accrochage au mur reste majoritaire. Le jeu des supports est somme tout classique : les documents écrits ou imprimés sont dans des vitrines tables ce qui permet au visiteur de lire et d'observer à hauteur les expôts. Les statuts et bronzes sont quant à eux sur des socles situés dans les coins des salles ou dans des niches ce qui réduit tout risque de dégradation. Néanmoins, ce type de présentation empêche le visiteur de faire le tour de l'œuvre car aucun miroir ne semble être disposé derrière l'expôt ce qui permettrait de l'observer à 360 degrés.

⁷⁵ *Ibid.*



Salle de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*, 1960⁷⁶.

Autre point important dans une exposition : l'éclairage. Il est un facteur d'ergonomie, il permet de rendre visible les objets. C'est aussi un moyen d'expression, de mise en espace et il crée des effets d'ambiance. Il ne faut pas oublier qu'un mauvais éclairage peut détériorer une œuvre. Bien que les photographies soient en noir et blanc, on peut en déduire que l'éclairage général est celui qui domine, l'éclairage directionnel n'est que très peu utilisé dans cette exposition. L'éclairage général se trouve sous différentes formes : il est inséré dans un faux plafond avec un éclairage qui semble être blanc (photographie 5).

⁷⁶ *Ibid.*



Salle de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*, 1960⁷⁷.

Il est aussi présent sous la forme d'une suspension classique que l'on trouve dans toutes les habitations (photographie 6) et enfin l'éclairage zénithal qui a pour inconvénient de ne pas être constant. Comme cet éclairage est assez froid et que les œuvres picturales qui sont la principale attraction de cette exposition sont fixées au mur, cela donne une ambiance froide, cela ne permet d'apprécier l'œuvre à sa juste valeur. Il apparaît çà et là des meubles parfois organisés sous la forme de *period room* pour tenter de casser ce manque de dynamisme et de fermeture de l'espace. La photographie 5 rend compte de cette tentative de rendre l'espace plus vivant avec l'installation d'une table en bois agrémentée d'un porte-plume et ses deux plumes, d'un document posé sur la table, d'un pupitre à pied orné d'un ouvrage ouvert et d'un objet volumineux de forme arrondie, en fer, percé de petits trous réguliers qui est posé au pied du pupitre. Cela laisse à penser que l'on souhaite recréer l'ambiance de travail de Velázquez ou du moins un intérieur typique du XVII^e siècle. On dispose dans les différentes salles d'exposition des objets, des meubles, des statuts pour donner du dynamisme et de la vie à cette exposition.

⁷⁷ *Ibid.*



Salle de l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*, 1960⁷⁸.

Un type d'éclairage directionnel a été relevé : il s'agit de *La Vénus au miroir* (photographie 7) qui bénéficie d'un éclairage dirigé qui met en valeur le tableau et son environnement. Il y a une mise en scène du tableau qui est mis en retrait du reste de l'exposition. On crée une sorte d'autel rectangulaire recouvert d'un drap placé sous le tableau, ceint de deux chandeliers posés sur des socles eux aussi recouverts d'un drap. Le mur qui soutient le tableau est lui recouvert d'un tombé de drap. Cette mise en scène au caractère quasi mystique et l'éclairage dirigé crée une ambiance de recueillement et de contemplation. L'œuvre est seule, dans une alcôve qui est un espace de transition entre deux salles.

Cette exposition d'œuvres d'art comme toute exposition doit être étudiée comme un fait de langage⁷⁹, c'est-à-dire qu'elle véhicule un discours par la mise en scène des objets et de l'espace. L'exposition est un média, elle est à la fois un support de monstration et un moyen de diffusion d'un discours. Elle est en cela un outil idéal pour toute manifestation

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France, L'Harmattan, collection Communication et Civilisation, 1999.

commémorative. Pour qu'un discours soit compris de tous, il faut que l'exposition soit claire et expliquée. Or dans cette exposition, aucun panneau explicatif n'apparaît, ni cartel, ni signalétique qui permettrait à un visiteur de se cultiver ou d'avoir quelques repères chronologiques et historiques. En 1960, les expositions semblent être avant tout un objet culturel des classes aisées. La dimension didactique est peu développée.

Où alors, l'objectif n'est pas de faire appel à un bagage culturel mais seulement de répandre l'idée que Velázquez est le plus grand peintre du Siècle d'Or, représentatif de l'âme espagnole. On se situe dans ce cas dans une politique symbolique qui ne cherche pas tant à instruire ou à faire appel à une culture mais à utiliser à outrance quelques repères culturels que l'on détourne pour le compte de la propagande nationale franquiste.

Un autre document permet de rendre compte de la muséographie d'une exposition, il s'agit d'un reportage⁸⁰ audio et vidéo d'une minute et quatre secondes réalisé en noir et blanc. Ce court reportage porte sur l'exposition au musée du Prado en 1962 des *Radiographies des tableaux de Velázquez réalisées par le musée national de Stockholm*. Le réalisateur et le producteur de ce reportage ne sont pas connus mais il est fort probable qu'il s'agisse de la télévision espagnole car le sujet est commenté en espagnol. Le directeur de la télévision espagnole est convié à l'inauguration de l'exposition ce qui laisse entendre que c'est la télévision espagnole qui a réalisé ce court reportage pour diffuser l'information au niveau national.

Ce reportage est riche d'informations. En commençant par une vue de la façade ouest du musée du Prado qui donne sur le Paseo del Prado, le réalisateur confirme que l'exposition a lieu au musée du Prado. Ce premier plan est suivi par une vue d'ensemble de la salle d'exposition où sont entreposées les radiographies (voir la capture d'écran ci-dessous). Il s'agit d'un espace voûté, plongé dans l'obscurité. Il y a un jeu de lumière et d'ombre très intéressant car il permet de mettre en évidence les radiographies. La salle a une hauteur sous plafond assez basse ce qui permet de créer une atmosphère intime. Des cloisons mobiles ont été créées et disposées en épis le long des murs.

⁸⁰ Vidéo d'une 1'30, reportage portant sur l'exposition des Radiographies des tableaux de Velázquez qui se tient au musée du Prado en 1962, <https://www.youtube.com/watch?v=jepyduYRnu8>, consultée le 8 mai 2016.



Capture d'écran à la 8^e seconde, reportage sur l'exposition *Radiografías des tableaux de Velázquez* au musée du Prado, 1962⁸¹.

Elles soutiennent les radiographies et les tableaux tels qu'ils sont en 1962 afin de pouvoir faire une comparaison entre l'œuvre achevée et ce qui se cache derrière la dernière couche de peinture. Un ingénieux système éclaire parfaitement les radiographies ce qui permet au visiteur de les observer facilement.

Cette exposition peut être considérée comme une exposition de savoir scientifique car elle met au jour la signature, les techniques picturales, l'évolution créative du peintre. Ce sont tous les secrets de peintres qui sont dévoilés. C'est une exposition qui se dirige avant tout vers un public professionnel ou de grands connaisseurs de l'œuvre de Velázquez. Toutefois, elle invite aussi l'amateur ou le novice en art à s'intéresser de plus près à l'art pictural et à la technique du peintre. Cette exposition a un caractère plus ludique que celle qui a été réalisée au Casón del Buen Retiro. Le Prado propose une exposition dont l'axe central est la recherche scientifique alors que le Casón del Buen Retiro s'attache à rassembler des œuvres du peintre pour faire ressortir le génie créatif abouti. La mise en scène du discours est plus simple et efficace au Prado qu'il ne l'est au Casón del Buen Retiro.

L'autre point important de ce reportage c'est qu'il y a tout un travail de promotion, de publicité fait autour des expositions temporaires. Si l'Etat franquiste accorde un reportage à

⁸¹ *Ibid.*

cette exposition, c'est qu'il l'approuve et qu'il y retire un intérêt. Il s'agit de montrer le génie espagnol sous un angle nouveau.

Toute commémoration doit susciter l'engouement, l'intérêt et la participation du public. Que ce soit la direction générale des Beaux-Arts ou le musée du Prado, tout est fait pour faire connaître au plus grand nombre leur exposition. La presse joue un rôle primordial dans la communication. Avant tout, il s'agit d'aborder ce qui est créé par les institutions pour que ces expositions soient des événements culturels.

En 1960, le directeur du Prado échange activement avec Luis A. Bolin, conseiller de l'Information à l'Ambassade d'Espagne à Washington. Dans une lettre datée du 1^{er} juillet 1960, Luis Bolin projette de faire voyager des groupes de personnes de New York à Madrid par l'intermédiaire d'un vol assuré par Iberia, dans le but de se rendre au Prado pour voir les nouvelles salles dédiées à Velázquez. Il dit même :

« Je pense que les visites proposées peuvent donner lieu à une magnifique publicité, susceptible de rehausser le prestige des valeurs artistiques espagnoles »⁸².

Ces échanges avec le continent américain est révélateur de la politique menée par l'Etat franquiste. Il s'agit de redonner une image positive de l'Espagne, ce qui passe nécessairement par des manifestations culturelles capables d'attirer les foules. Le développement économique qui s'appuie sur le tourisme encourage ce type d'initiatives proposées par l'ambassade de Washington. Dans une précédente lettre, Luis Bolin expliquait son projet : selon des informations autorisées qui lui sont parvenues, Luis Bolin sait qu'en 1960 se tiennent deux événements artistiques de grande importance. Il s'agit de l'exposition des œuvres de Velázquez au Casón del Buen Retiro et d'une exposition organisée par le Patrimoine National – exposition des objets d'art conservés pendant des siècles sous un régime claustral. Selon lui, ces événements peuvent servir de fondement aux informations publiées dans la presse mondiale. Cela constitue une magnifique propagande des valeurs culturelles et artistiques de l'Espagne⁸³. C'est la confirmation que l'Espagne cherche à diffuser une nouvelle image dans

⁸² Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, Velázquez y lo velazqueño, caja 3, Lettre datée du 1^{er} juillet 1960 de Luis A. Bolin, Conseiller de l'Information de l'ambassade d'Espagne à Washington adressée au directeur du musée du Prado.

⁸³ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, caja 1191, Lettre de Luis Bolin datée du 9 mai 1960 et adressée à l'ambassadeur d'Espagne de Washington, au directeur général des Beaux-Arts, au directeur général du Tourisme, au conseiller délégué gérant du patrimoine national et au directeur du musée du Prado.

le cadre des échanges politiques et économiques avec l'Europe et les Etats-Unis mais aussi à développer le secteur touristique international. Il faut vanter les mérites artistiques et culturels de l'Espagne pour attirer l'attention d'un tourisme mondial. Il va même jusqu'à comparer les valeurs culturelles et artistiques de l'Espagne avec celles de la France, l'Angleterre et l'Italie. Cela montre à quel point il a confiance en son projet. Il dit même qu' « il serait dommage que les expositions en question passent inaperçues »⁸⁴ comme cela avait été le cas de l'inauguration de nouvelles salles au Prado les années précédentes. L'Espagne ne veut plus être coupée du reste du monde, elle veut être un acteur de la culture mondiale. Il y a une volonté offensive de l'Espagne de prouver qu'elle a un trésor national.

C'est dans le but de divulguer l'importance et la qualité artistique des deux expositions aux Etats-Unis que Luis Bolin projette de les faire visiter à cinq personnes. Ces dernières jouissent d'un prestige dans le monde des arts, travaillent dans le monde de l'édition et journalistique. L'autorité qu'elles exercent ou ont exercé dans leur domaine sont un atout pour atteindre l'objectif que fixe Luis Bolin : promouvoir la culture espagnole. Le voyage de huit jours est entièrement organisé et financé par l'Etat franquiste. Ce projet bien pensé est envoyé à l'ambassadeur de l'Espagne à Washington, au directeur général des Beaux-Arts, au directeur générale du Tourisme, au conseiller délégué gérant du Patrimoine National et au directeur du musée du Prado.

Une autre note⁸⁵ de Luis Bolin est instructive sur le rôle joué par les expositions temporaires pour l'image de l'Espagne à l'étranger. Nous y apprenons que Luis Bolin a eu une conversation des plus intéressantes avec Theodore Rousseau, le directeur du Metropolitan Museum of Art, et Alfred Frankfurter, le directeur de la revue *Art News*, au sujet de l'exposition *Velázquez et l'héritage velázquezien*. Selon lui, les deux hommes ont attribué :

« une importance extraordinaire à l'exposition (...), la considérant comme une occasion incomparable pour rehausser le prestige des plus grandes valeurs de notre peinture et éveiller dans les pays étrangers l'intérêt qu'elle mérite. »

Alfred Frankfurter faisait partie de la liste des cinq personnes retenues pour se rendre une semaine à Madrid dans le but de visiter les hauts lieux culturels de la capitale espagnole. Les

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, caja 1191, note de Luis Bolin, datée du 29 juillet 1960.

commentaires de ces deux hommes confirment la réussite de la stratégie politique employée par le gouvernement franquiste. Sans savoir que le projet était en route, les deux hommes ont suggéré l'opportunité de donner à Madrid durant le temps de l'exposition des conférences à la charge de critiques d'art espagnols et étrangers tels que Lafuente Ferrari. Frankfurter propose de travailler sur ce projet et pense même à un calendrier qui pourrait satisfaire tant les étudiants américains que ceux venant d'autres pays étrangers. On mise avant tout sur la qualité des chercheurs et de l'auditoire venu du monde entier. Il s'agit bien d'une stratégie politique de séduction. A Luis Bolin d'ajouter :

« Frankfurter et Rousseau estiment que la visite de Madrid des critiques d'art nord-américains déjà invités par l'Ambassade d'Espagne à Washington, des critiques d'autres nationalités que l'on pourrait inviter directement et des étudiants auxquels je viens de faire référence, pourrait être l'occasion idéale pour faire connaître les nouvelles salles du musée du Prado, les Déchaussés Royales et l'Incarnation, et les autres monuments dépendants du Patrimoine National, avec l'assurance que la connaissance de tout cela constituerait une forte propagande touristique pour l'Espagne »⁸⁶.

Ces notes s'inscrivent dans une volonté de concilier ouverture de l'Espagne, mise en valeur de la culture artistique espagnole et échanges universitaires de prestige, toujours dans l'idée de magnifier l'Espagne.

L'acte commémoratif organisé par la direction générale des Beaux-Arts connaît une rapide ascension et atteint son apogée avec l'exposition *Zurbarán* en 1964-1965. L'Etat franquiste ne se contente plus de faire une exposition-événement au Casón del Buen Retiro. Le ministère des Affaires Etrangères est mobilisé pour favoriser les prêts d'œuvres étrangers, diffuser l'information concernant cette exposition à l'international. D'ailleurs, l'ICOM félicite l'Espagne pour cette exposition. Le plus significatif est l'action menée au niveau national : dans le décret du 11 avril 1964, l'article 1 annonce : « au long de l'année 1964, on donnera des leçons spécialement dédiées à Zurbarán dans les universités, les Ecoles Supérieures des Beaux-Arts et les centres d'enseignement secondaire ». L'Etat se focalise sur un type de population : la jeunesse. Il y a une offensive menée dans le domaine de l'éducation car il est

⁸⁶ *Ibid.*

plus facile de modeler un esprit jeune. L'article 3 renforce cet outil propagandiste puisqu'il dit :

« La direction générale [des Beaux-Arts] annoncera un concours qui récompensera la meilleure étude monographique publiée durant l'année 1964 sur Zurbarán et son œuvre.

Elle annoncera également un concours qui récompensera le meilleur article publié dans la presse périodique sur un thème similaire. »⁸⁷

Une fois encore, c'est l'Etat qui finance ces deux prix car il s'agit de concourir pour de l'argent. Seuls les jeunes espagnols peuvent concourir, on n'ouvre pas à la jeunesse étrangère. Francisco Javier Sánchez Cantón est le président du jury qui décerne les deux prix. C'est une autre manière de participer à la politique franquiste pour le directeur du Prado.

La commémoration s'est aussi des inaugurations d'expositions en grande pompe où le chef d'Etat est présent ainsi que des membres du gouvernement et différents invités prestigieux. Un document dactylographié⁸⁸ donne la liste des invités établie par le directeur du musée du Prado pour l'inauguration de l'exposition des *Radiographies des tableaux de Velázquez* en 1961. Sur cette fiche sont indiqués les noms suivant : l'ambassadeur de Suède, Monsieur H. Ribbing, des membres de l'Hôtel de Suède, 14 patrons d'entreprises, des directeurs d'émissions de radios et de journaux et des critiques d'art, 13 directeurs de musées, le directeur général des Relations Culturelles, le directeur général de l'Europe du ministère des Affaires Etrangères, le ministre de l'Education Nationale et son sous-secrétaire, le directeur générale des Beaux-Arts et les 7 directions générales du ministère de l'Education Nationale. Ont été rajoutés au crayon à papier le secrétaire général de la Technique du ministère de l'Education Nationale, différents chefs de section du ministère, le directeur de la télévision espagnole et Manuel Gallego Morell (un autre nom est inscrit mais il n'est pas lisible).

Différentes personnalités représentatives de la Suède sont invitées car les radiographies ont été réalisées par le musée de Stockholm et offertes par celui-ci ; c'est un acte diplomatique. L'invitation a également été envoyée à des membres du ministère des Affaires Etrangères, éléments clés dans l'échiquier diplomatique. Dans les années 1960, l'Espagne dépose une

⁸⁷ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, Zurbarán, 1964-1965, caja 82819, 881, Décret pour la commémoration du IIIe centenaire de la mort de Zurbarán du 11 avril 1964.

⁸⁸ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Expositions, caja 3, document dactylographié « invitations envoyées à ».

première candidature pour entrer dans la Communauté Economique Européenne, mais en 1962 celle-ci est rejetée à cause de l'absence de démocratie. Il y a ce premier enjeu européen qui est associé à un deuxième enjeu national. La présence de chefs d'entreprise, de directeurs d'émissions de radio, de journaux, de critique d'art, de la télévision espagnole est essentielle pour la stratégie engagée par l'Espagne : séduire les principaux secteurs économiques espagnols pour mieux séduire les membres de la Communauté Economique Européenne. Manuel Gallego Morell a par ailleurs publié en 1963 un ouvrage portant sur *L'exposition Velázquez dans la presse espagnole et étrangère*. Cet ouvrage démontre un grand intérêt de la presse nationale et internationale pour les grandes commémorations du ministère de l'Education Nationale et notamment l'artiste Velázquez.

La médaille commémorative créée en l'honneur d'Alonso Berruguete s'inscrit dans ce processus de mise en valeur de l'art espagnol. Elle doit marquer les esprits. Représentative de la politique symbolique franquiste, elle est un symbole pour le public. Dans l'imaginaire collectif, la médaille commémorative a une connotation militaire et solennelle. Il ne faut pas oublier que la direction générale des Beaux-Arts a l'obligation de donner un caractère national à l'exposition ce qui signifie qu'elle doit participer à la propagande nationale. Dans une lettre datée du 14 mars 1962⁸⁹, le directeur général des Beaux-Arts nommé délégué de la direction générale le chef de la section Trésor Artistique de l'exposition qui doit se tenir à Barcelone. Le 3 mai 1962⁹⁰, le président de l'Institut d'art barcelonais, le vicomte de Güell, adresse ses félicitations à Gratiniano Nieto Gallo pour le succès rencontré par l'exposition des œuvres de Berruguete dans l'ancienne chapelle de Sainte Águeda au palais royal de Barcelone. Le directeur général des Beaux-Arts a permis le transfert d'œuvres du sculpteur à Barcelone et a ainsi participé au succès de l'exposition barcelonaise. Ce transfert des œuvres permet une plus grande diffusion de l'exposition madrilène auprès d'une population qui s'est longtemps montrée hostile au pouvoir franquiste. La stratégie propagandiste franquiste s'applique donc non seulement dans la capitale politique de l'Espagne mais aussi dans la province la plus productive du pays et l'une des plus contestataires.

⁸⁹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, Exposition Alonso Berruguete, 1961-1962, caja 98481, 695, Lettre du directeur général des Beaux-Arts datée du 14 mars 1962 adressée au chef de la section Trésor Artistique.

⁹⁰ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, Exposition Alonso Berruguete, 1961-1962, caja 98481, 695, Lettre du président de l'Institut d'art barcelonais, le vicomte de Güell datée du 3 mai 1962 adressée à Gratiniano Nieto Gallo.

Il est nécessaire de souligner que toutes ces expositions-événements sont relayées et encensées à l'étranger. Le Brésil est un bon exemple. Le 12 mai 1962⁹¹, le consul d'Espagne au Brésil, Juan González-Camino y García, adresse une lettre au ministre des Affaires Etrangères dans laquelle il lui fait part du programme de commémoration du quatrième centenaire de la mort d'Alonso Berruguete dans sa juridiction consulaire. Une conférence a fait l'objet d'une forte mobilisation des médias : la presse et la radio locale ainsi que des journaux de la capitale tel que le *O Estado de Sao Paulo* ont largement annoncé cet événement. Les convives regroupent toute la haute société intellectuelle et diplomatique de la région, et toutes personnes intéressées par le sujet. On apprend que les autorités civiles, militaires et ecclésiastiques de Santos ont été conviées, tout comme le corps consulaire, diverses personnalités brésiliennes et des membres remarquables de la colonie espagnole et tous les Espagnols de la juridiction consulaire et personnes intéressées par l'événement. On annonce plus de 200 personnes, chiffres importants pour une conférence sur un sculpteur du XVI^e siècle espagnol. Le thème commémoratif rassemble au-delà des frontières espagnoles, et c'est ce que cherche à souligner le consul. Les médias jouent un rôle important car ils transmettent l'information, ils font savoir qu'un événement culturel a lieu.

La presse écrite et la télévision sont des canaux de communication efficaces. Des petits articles de presse avec parfois une reproduction en noir et blanc des œuvres sont retrouvés. C'est notamment le cas pour l'exposition du tableau de Frans Hals, *La Bohémienne*. Un document dactylographié qui s'apparente à un communiqué de presse parle de « L'installation temporaire d'un tableau admirable de Frans Hals au Prado »⁹². Ce document 1) indique le lieu d'exposition, la salle où sont exposés *Les Nains* de Velázquez, 2) présente l'œuvre exposée et l'artiste – présentée comme une œuvre magistrale de Frans Hals, grand peintre hollandais –, 3) donne l'origine de cette exposition temporaire – le Louvre accorde le prêt de ce tableau en échange du prêt du Prado de deux œuvres, *Paysages de la Villa Médicis* de Velázquez et une nature morte de Zurbarán pour une exposition qui est célébrée à La Haye et à Paris. Cet échange de bon procédé entre les deux musées permet au musée du Prado de se hisser au niveau du Louvre qui est une figure de proue du monde muséal international. Ce prêt est doublement intéressant pour le Prado car il lui permet de mettre en avant deux de ces

⁹¹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, Exposition Alonso Berruguete, 1961-1962, caja 98481, 695, Lettre du consul d'Espagne au Brésil datée du 12 mai 1962 adressée au ministre des Affaires Etrangères.

⁹² Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, *La Zingara* de Frans Hals, caja 5, Document dactylographié intitulé « Installation temporaire d'un tableau admirable de Frans Hals au Prado », avec le tampon de la direction du musée national du Prado.

œuvres et de montrer un partenariat prestigieux avec le Louvre. Le communiqué met l'accent sur l'importance de ce prêt car les musées espagnols sont dépourvus d'œuvres de ce peintre. Il prend fin comme il a commencé sur la localisation de l'œuvre : le tableau est exposé dans la salle consacrée à Velázquez car la lumière est mauvaise dans la salle de l'Ecole flamande, et cela doit contribuer à l'étude comparative de deux grands génies de la peinture. Une fois encore, et cette fois indirectement, Velázquez est mis en valeur.

L'hypothèse du communiqué de presse est confirmée par une coupure de presse intitulé « Un tableau de Franz Hals, temporairement installé au Prado » qui reprend mot pour mot ce que la direction du Prado a rédigé. D'autres articles ont été retrouvés dans un petit dossier de presse⁹³. *Ya*, *Arriba* et *ABC* ont respectivement publié le 24 juin pour les deux premiers et le 25 juin 1966 pour le troisième des articles sur cette exposition. Alors que *Ya* qui intitule son article « 'La Gitane' de Franz Hals au Prado » reprend les grandes lignes du communiqué de la direction du musée, l'illustrant d'un détail du tableau, *ABC* fait aussi le choix du détail du tableau pour attirer l'attention du lecteur, une reproduction assorti d'un titre accrocheur « Au musée du Prado, temporairement ». Seul *Arriba* semble consacrer un article plus conséquent avec une reproduction complète du tableau et la reprise en bonne et due forme du communiqué officiel.

Que ce soit la direction générale des Beaux-Arts ou le musée du Prado, les médias sont au service de la communication et de la médiatisation des événements culturels. Le public doit participer aux actes commémoratifs. Il faut pour cela que la presse qui subit la censure, fasse son travail de communication des informations. L'Etat franquiste et plus précisément le ministère de l'Information et du Tourisme contrôle d'une main de fer la presse et le monde de l'édition. Jusqu'en 1966, la censure est de mise, tout ce qui est publié doit passer par les petites mains du régime qui inspectent tous les écrits et relèvent tout ce qui pourrait faire du tort de près ou de loin à l'Etat franquiste et à son chef, Francisco Franco. Il n'est donc pas étonnant qu'un journal comme *Arriba* est repris mot pour mot le communiqué de la direction du Prado. Celui-ci contrôle ainsi l'image qu'il renvoie aux Espagnols.

⁹³ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition, *La Zingara* de Frans Hals, caja 5, Dossier de presse composé de 7 documents.

Chapitre III Les motifs particuliers d'expositions temporaires (1960-1966)

Intervention de l'Eglise espagnole dans les affaires culturelles de l'Etat

De janvier à mars 1964, Madrid célèbre saint Paul, personnage incontournable de la doctrine catholique. On fête alors le XIX^e centenaire de la venue de l'apôtre en Espagne. Une grande exposition est organisée au Casón del Buen Retiro par la direction générale des Beaux-Arts (annexe 8). Elle est placée sous le patronage du cardinal-archevêque de Tarragone, Benjamín de Arriba y Castro⁹⁴. Cela signifie que l'Eglise espagnole, par l'intermédiaire de ce cardinal, s'impose comme la caution morale de cette manifestation culturelle et même religieuse. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer l'apôtre dans l'art espagnol mais aussi la figure chrétienne dans toute la symbolique qu'elle dégage. Cette exposition apparaît comme le prétexte idéal pour l'Eglise de reprendre l'ascendant dans la société espagnole. On réaffirme le caractère catholique et apostolique de l'Espagne.

Francisco Javier Sánchez Cantón reçoit une lettre datée du 9 février 1963 (annexe 9), dont l'entête indique « XIX^e centenaire de la venue de saint Paul en Espagne, Commission de Propagande »⁹⁵. Il est probable que l'auteur de cette lettre soit Ángel Sagarminaga⁹⁶. Ce sont des indices tels que la nomination de ce prêtre dans l'entête et la formule de politesse (« Votre très dévoué et sûr serviteur et très dévot prêtre »⁹⁷) qui permettent d'envisager cette hypothèse. Ce prêtre bisciaien organise des campagnes de propagation de la foi pendant près

⁹⁴ Né le 8 avril 1886 à Santa María de Peñamayor, près de Lugo en Galice, Benjamín de Arriba y Castro étudie à Madrid, Rome et Tolède. Chanoine et vicaire général de l'archidiocèse de Madrid, il est également professeur au séminaire. En 1935, il est élu évêque de Mondoñedo puis il est transféré au diocèse d'Oviedo en 1944. C'est en 1949 qu'il est promu archevêque de Tarragone (place qu'il conserve jusqu'en 1970). Lors du consistoire du 12 janvier 1953, Benjamín de Arriba y Castro est fait cardinal par le pape Pie XII. Il participe par la suite aux conclaves de 1958 et de 1963 qui élisent les papes Jean XXIII et Paul VI. Il meurt le 8 mars 1973 à Barcelone.

⁹⁵ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance Professionnelle de Sánchez Cantón de 1963, caja 139-5, Lettre datée du 9 février 1963 adressée à F. J. Sánchez Cantón.

⁹⁶ Né le 1^{er} mars 1890 à Igorre, il étudie à l'université de Comillas, et s'installe au séminaire de Vitoria. Il est nommé directeur des Œuvres Pontificales Missionnaires en 1926, puis directeur de l'Union Missionnaire du Clergé. Il meurt dans un accident le 15 mars 1968.

⁹⁷ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance Professionnelle de Sánchez Cantón de 1963, caja 139-5, Lettre datée du 9 février 1963 adressée à F. J. Sánchez Cantón.

de quarante ans, une diffusion de la foi chrétienne qui rencontre un grand succès. En tant que directeur des œuvres pontificales missionnaires, Ángel Sagarminaga participe activement à la politique franquiste comme conseiller religieux⁹⁸ dans les long-métrages espagnols tournés pendant la dictature. *La Mies es Mucha*, *Misión Blanca* et *Sor Intrépida* sont des exemples de films qui ont subi la censure ou reçu l'autorisation de Sagarminaga. Le rattachement de ce prêtre à la propagande franquiste dans le cinéma et à la commission de propagande amène à l'identifier comme l'auteur de cette lettre. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une démarche personnelle car il annonce parler au nom de la commission nationale du XIX^e centenaire de la venue de saint Paul en Espagne. C'est l'événement de 1964 et une commission a été créée pour l'occasion. Cette commission est présidée par le cardinal-archevêque de Tarragone, d'où le patronage de l'exposition par Benjamín de Arriba y Castro. Pour réaliser une « glorieuse commémoration »⁹⁹, la commission supplie Francisco Javier Sánchez Cantón pour qu'il leur accorde sa « précieuse coopération »¹⁰⁰. Ce n'est pas seulement le directeur du musée du Prado qui est sollicité, c'est aussi le directeur des autres institutions culturelles qu'il dirige, le professeur d'université, l'homme d'influence qu'il est.

Il apparaît clairement que cette exposition doit avoir un caractère religieux car il s'agit pour la commission de célébrer un événement de tout premier ordre pour la patrie espagnole : son cheminement vers Dieu¹⁰¹. Ils veulent saisir cette occasion pour :

« approfondir la connaissance du message paulinien, ranimer [l']action catholique selon les modèles et avec l'énergie de l'apôtre des foules et présenter à toute la nation la figure et la doctrine à partir de laquelle, par la vocation divine, il a été constitué messager et proclamateur du ministère du Christ à toute la terre. »¹⁰²

Tel est l'objectif de cette commission nationale. On ne peut donc pas nier le caractère hautement sacré et même évangéliste de l'exposition. L'Eglise espagnole désire continuer l'apostolat à l'image de l'apôtre saint Paul en Espagne. Cette commission assure qu'elle « ne pourra pas réaliser ses souhaits sans la collaboration des divers secteurs de l'Espagne,

⁹⁸ Auñamendi Eusko Entziklopedia, Fonds Bernardo Estornés Lasa, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/119755>, consultée le 19 avril 2016.

⁹⁹ Archives du musée de Pontevedra, fonds Sánchez Cantón, Correspondance Professionnelle de Sánchez Cantón de 1963, caja 139-5, Lettre datée du 9 février 1963 adressée à F. J. Sánchez Cantón.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

notamment de ceux qui ont entre leurs mains le ressort de la diffusion des idées et de la communication des opinions »¹⁰³. Cette commission veut s'appuyer sur les institutions culturelles espagnoles pour légitimer son action. Parmi ses grandes institutions se trouve le musée national du Prado. L'auteur de cette lettre qualifie le travail de Sánchez Cantón :

« Dans votre travail, toujours de propagande, depuis le lieu que vous occupez, par les moyens dont vous vous servez de manière ordinaire et extraordinaire pour la réalisation de votre travail ; aidez-nous à envahir la vie des Espagnols de la connaissance, de l'esprit, de l'ascèse, de l'« humanité divine » de saint Paul. »¹⁰⁴

Non seulement un jugement est porté sur le travail effectué par le directeur du Prado, un travail de propagande au service de l'Etat franquiste, mais aussi sur la manière dont il parvient à atteindre ses objectifs. La commission semble vouloir se servir de l'image du Prado et de ses moyens – catalogues d'œuvres d'art, savoir-faire en matière d'exposition temporaire – pour réaliser sa propre exposition. L'objectif de cette commission se précise : il s'agit d'envahir la vie des Espagnols de saint Paul, c'est une reconquête de la religion catholique au sein d'une société en mutation qui aspire à plus de libertés de pensée, d'expression, de conscience, obligée à se plier à la morale catholique et à ses mœurs rigides depuis 1939. Cette commission sait ce qu'elle attend de Francisco Javier Sánchez Cantón car elle dit exactement ce qu'il peut faire pour les aider efficacement :

« un article dans votre publication favorite ; un cours depuis votre chaire ou n'importe quel autre moyen moderne de propagande ; un colloque avec ceux qui suivent vos enseignements ou qui se réunissent lors de vos discussions littéraires ou scientifiques ; n'importe quel autre moyen que votre profession ou les circonstances de votre vie mettent entre vos mains pourront servir d'aide efficace à notre Commission Nationale et plus précisément à cette Commission de Propagande, dans la tâche qui lui a été confiée »¹⁰⁵.

Cela confirme que ce n'est pas qu'en tant que directeur du Prado que Sánchez Cantón est approché mais comme homme influent de la sphère culturelle espagnole. Qu'il soit directeur du Prado participe de cet aura. Nous ne disposons pas de la réponse de Sánchez Cantón,

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

celle-ci faisant défaut pour permettre de mieux comprendre le personnage. La correspondance de celui-ci étant très abondante, il n'est pas impossible qu'une recherche systématique et longue permette la découverte de cette réponse. Néanmoins, il a participé activement à cette exposition en tant que prêteur d'œuvres d'art. Le directeur du Prado se voit adresser une lettre de Gratiniano Nieto Gallo en janvier 1964¹⁰⁶ dans laquelle on lui annonce que le ministère de l'Éducation Nationale l'autorise à prêter douze œuvres d'art à l'exposition patronnée par le cardinal-archevêque de Tarragone. Ses œuvres sont cédées temporairement en qualité de dépôt.

L'exposition « nationale »¹⁰⁷ produite par la direction générale des Beaux-Arts, fait partie d'un ensemble d'événements organisés pour commémorer le XIX^e centenaire de la venue de saint Paul en Espagne. Dans la préface du catalogue d'exposition, le cardinal-archevêque de Tarragone tente de la légitimer ainsi que l'ensemble du programme dédié à saint Paul en démontrant que la venue de l'apôtre en Espagne est un « fait historiquement incontestable »¹⁰⁸. Il cite pour cela saint Clément de Rome ainsi que les écrits de saint Jérôme, et évoque le Canon de Muratori et les Saints Pères des IV^e et V^e siècles, comme si la simple énonciation de ces noms et tout ce qu'il représente dans l'Église catholique donnait la preuve intangible et historique à son propos. Deux cartes situées en annexe du catalogue rendent compte de ce présumé voyage : elles retracent les voyages apostoliques de saint Paul en Espagne et dans tout le bassin méditerranéen¹⁰⁹. Toutefois, nous ne savons pas sur quelles données historiques ni sur quels documents l'on s'appuie pour réaliser ces cartes précises. Il affirme même que le « séjour [de saint Paul] en Tarragone est également un fait avéré »¹¹⁰ comme si sa place d'archevêque de Tarragone lui donnait une plus grande légitimité dans cette année de fêtes jubilaires.

Il présente cette exposition comme étant « une magnifique Exposition dans laquelle vous pourrez voir comment l'iconographie et la dévotion à l'Apôtre est ininterrompue dans notre Patrie depuis les premiers siècles du Christianisme »¹¹¹. L'éloge est certain, le zèle et la rigueur avec lesquels a été faite cette exposition ont également été soulignés par le cardinal-

¹⁰⁶ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 82818, 880, Lettre datée du 11 janvier 1964, de la direction générale des Beaux-Arts, Gratiniano Nieto Gallo, à Francisco Javier Sánchez Cantón.

¹⁰⁷ Catalogue d'exposition, *Saint Paul dans l'art, XIX centenaire de sa venue en Espagne*, Madrid, Espagne, direction générale des Beaux-Arts, 1964, p.1.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

archevêque. L'accent est une fois encore mis sur la patrie comme dans les discours franquistes. Il rend hommage aux autorités civiles et ecclésiastiques, ainsi qu'au peuple espagnol « avec son glorieux Caudillo à sa tête »¹¹² pour leur collaboration. Le cardinal-archevêque participe donc activement et consciemment à la politique franquiste qui consiste à s'appuyer sur l'Église catholique afin d'éduquer et d'encadrer le peuple espagnol.

Cette courte préface est complétée par une présentation de Gratiniano Nieto Gallo. Il s'agit, selon lui, de mettre en évidence le culte de saint Paul en Espagne à travers la production artistique. Si cette exposition ne prétend pas être exhaustive, elle affirme exposer quelques-unes des œuvres maîtresses qui permettent d'affirmer l'existence d'un culte et d'un type iconographique qui serait présent dans toute la péninsule ibérique, depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'aux années 1960¹¹³. C'est le fil conducteur de cette exposition. La direction générale des Beaux-Arts a bénéficié de l'aide du cardinal-archevêque de Tarragone pour la réalisation de cette exposition. Ce dernier a bénéficié personnellement d'une aide efficace du gouverneur civil, de la députation provinciale, de la municipalité de Tarragone et de la commission nationale du centenaire. Ses aides jointes à celles du ministère de l'Éducation Nationale ont rendu possible la réalisation de cette exposition, selon Gratiniano Nieto Gallo, qui félicite également la commissaire de l'exposition, Consuelo Sanz-Pastor.

L'idée d'une telle exposition a probablement été proposée par le cardinal-archevêque de Tarragone qui a su s'entourer de personnages politiques clés pour que cette « exposition nationale »¹¹⁴ ait lieu. L'État franquiste a nommé une commission nationale chargée de l'organisation de la célébration de la venue de saint Paul en Espagne. Le rôle du ministère de l'Éducation Nationale est d'organiser l'exposition temporaire par l'intermédiaire de la direction générale des Beaux-Arts et de délivrer les autorisations de prêts d'œuvres aux différents exposants. C'est donc lui qui, en dernier lieu, fixe la liste des œuvres exposées. Le système semble ainsi fait : le musée se voit adresser une lettre de la direction générale des Beaux-Arts qui lui demande des prêts d'œuvres pour l'exposition. Le musée fait des

¹¹² Catalogue d'exposition, *Saint Paul dans l'art, XIX centenaire de sa venue en Espagne*, Madrid, Espagne, direction générale des Beaux-Arts, 1964, p.2.

¹¹³ *Op. Cit.*, p.3.

¹¹⁴ *Op. Cit.*, p.1.

propositions et le ministère impose son choix définitif. Une lettre datée du 7 octobre 1963¹¹⁵ de Gratiniano Nieto Gallo au directeur du musée national de Sculpture de Valladolid, Federico Wattenberg, annonce le projet de l'exposition de *saint Paul dans l'art espagnol* et lui demande s'il est possible de prêter quelques-unes ou l'ensemble des cinq œuvres qu'il nomme et qui sont conservées au musée national de Sculpture. Cette lettre est au début du processus de prêt d'œuvres. Une autre lettre datée du 8 janvier 1964¹¹⁶ du ministère de l'Education Nationale au directeur général des Beaux-Arts autorise le directeur du musée provincial des Beaux-Arts de La Coruña le prêt d'un tableau de Murillo pour cette exposition. Des demandes de prêt d'œuvres sont faites auprès des musées espagnols, mais aussi auprès de l'Académie des Beaux-Arts, de la Bibliothèque Nationale, du Patrimoine National, de cathédrales, de couvents, de fondations, d'églises, de paroisses et de collectionneurs privés. On recense 84 exposants espagnols dans le catalogue d'exposition¹¹⁷. Aucun exposant étranger n'apparaît. Le volume de demandes a été plus important encore car des refus écrits ont été adressés à la direction générale des Beaux-Arts. Bien souvent, une politique de refus de prêt d'œuvres est pratiquée par les ecclésiastiques car les œuvres sont en mauvais état ou bien absentes des fonds. Dans les demandes adressées aux ecclésiastiques, il est systématiquement précisé que l'inauguration a été prévue en présence du Légat Pontifical le cardinal Cicognani, comme si cela devait inciter les membres du clergé espagnol à prêter des œuvres. Ce qui s'apparente à une politique de chantage n'a pas toujours rencontré un franc succès. Le cardinal-archevêque de Tarragone souligne cet envoi diplomatique du pape Paul VI sans préciser pourquoi. L'inauguration de l'exposition a également lieu en présence de Francisco Franco.

Le troisième acteur important de cette exposition, après le cardinal-archevêque et le ministère de l'Education Nationale, est la commissaire générale de l'exposition, Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola. Elle signe le seul article de ce catalogue d'exposition, « Les références à saint Paul dans l'art espagnol à travers les temps ». Dans cet article d'à peine dix pages, l'auteur s'évertue à justifier cette commémoration de la venue de saint Paul en

¹¹⁵ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 82818, 880, Lettre datée du 7 octobre 1963, de Gratiniano Nieto Gallo au directeur du musée national de Sculpture de Valladolid, Federico Wattenberg.

¹¹⁶ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 82818, 880, Lettre datée du 8 janvier 1964, du ministère de l'Education Nationale au directeur général des Beaux-Arts.

¹¹⁷ Catalogue d'exposition, *Saint Paul dans l'art, XIX centenaire de sa venue en Espagne*, Madrid, Espagne, direction générale des Beaux-Arts, 1964, pp.5-7.

Espagne : elle donne une date précise, « l'an 63 de notre ère »¹¹⁸, elle invoque une « raison historique circonstancielle », moteur de cette exposition. Elle adopte la démarche de l'historien : elle utilise une chronologie précise, elle argumente son propos. L'une des justifications est que « ce voyageur infatigable, porteur d'un message nouveau et profond (...) devait toucher l'origine même de notre être hispanique ». Il s'agit de dire que saint Paul a contribué fortement à la christianisation de l'Espagne et que ce caractère chrétien fait partie de l'essence même de l'être espagnol. Ce discours s'inscrit parfaitement dans la propagande franquiste qui reçoit officiellement le soutien de l'Eglise espagnole. Pour argumenter son propos, l'auteur s'appuie sur quatre textes du *Nouveau Testament* dans lesquels apparaissent saint Paul. Elle identifie l'Espagne dans ces textes comme faisant partie du voyage apostolique de l'apôtre sans toutefois dire sur quelle démonstration elle s'appuie. Dans la *Première lettre aux Corinthiens* de saint Clément de Rome, Consuelo Sanz-Pastor identifie l'Espagne à « la limite de l'Occident »¹¹⁹. Elle joue également d'anachronismes en disant que saint Paul vient en Espagne. Or l'Espagne comme espace géographique et entité politique n'existe pas encore au I^{er} siècle après Jésus-Christ. Il y a une volonté de convaincre de la véracité de la venue de saint Paul en Espagne. Consuelo Sanz-Pastor va même jusqu'à devancer les critiques en argumentant que l'absence de preuves directes de saint Paul dans les premiers siècles de l'ère chrétienne en Espagne, ne peut être interpréter, sans un minimum de rigueur scientifique, comme une preuve négative de sa venue. Elle développe en expliquant qu'il n'y a que très peu de témoignages de Jésus et de la Vierge Marie dans les premiers siècles de la chrétienté ; que le culte des martyrs n'apparaît qu'au III^e siècle et que celui des apôtres qu'au IV^e siècle... Son argumentaire repose sur un fait : l'absence de preuve ne permet pas d'affirmer que son argumentaire est faux. En réalité, son propos repose sur des hypothèses et sur une doctrine religieuse (qui n'est pas scientifiquement prouvée).

La thèse que développe Consuelo Sanz-Pastor dans cette exposition est l'importance du trésor artistique espagnol autour de la figure de l'apôtre saint Paul. Il s'agit de mettre en évidence l'existence d'un culte rendu à saint Paul et qui serait la conséquence de la venue de l'apôtre en Espagne. De cette manière, l'exposition met en lumière l'Espagne et sa création artistique. Cela sert également la propagande franquiste. Elle explique par la suite l'organisation de l'exposition qui suit les différentes périodes historico-artistiques dans

¹¹⁸ *Ibid.*, p.9.

¹¹⁹ *Ibid.*, « (...) Et après avoir enseigné la justice à tout le monde, et avoir été jusqu'à la limite de l'Occident [Espagne] et fait témoignage auprès des princes, il partit ainsi de ce monde (...) » p.16.

lesquelles apparaît saint Paul sous différentes manières. L'auteur montre sa partialité en dénonçant l'absence de l'apôtre dans la création artistique contemporaine – probablement représentatif d'une perte de vitesse de la religion catholique en Espagne. Elle prend également position contre la « vésanie antireligieuse de nos révolutions nationales ou que l'on rencontre aujourd'hui de l'autre côté de notre frontière »¹²⁰. Il y a un refus des mouvements anticléricaux, comme si l'Espagne était épargnée de ces réalités. Les mouvements anticléricaux ont existé en Espagne, comme ils ont existé en Europe au XIX^e siècle notamment.

Le propos de cette exposition est de montrer, au contraire, que l'Espagne a, depuis la venue de saint Paul en 63 après Jésus-Christ, rendu un culte artistique à l'apôtre. Des notes biographiques permettent au lecteur du catalogue d'exposition de comprendre, brièvement, qui est saint Paul. Comme il s'agit de démontrer un culte national rendu à l'apôtre, un recensement des œuvres majeures dédiées à saint Paul en Espagne a été effectué en architecture, sculpture, peinture, dessin, gravure, gravure populaire, tapisserie, tissu et faïence. Ce recensement précis est ordonné selon un ordre chronologique qui suit les périodes artistiques connues. Il est agrémenté de reproductions en noir et blanc. Bien que cette exposition se cantonne à l'Espagne, le catalogue relève, sur trois pages, l'art paulinien espagnol présent à l'étranger. On reste donc bien dans le domaine national tout en proposant une petite ouverture sur l'extérieur. Suivent sept pages consacrées au recensement des temples dédiés à saint Paul en Espagne, comme s'il s'agissait de montrer l'exemple. Cette liste est assortie d'une carte située en annexe qui permet de rendre compte de cet engouement pour l'apôtre. Le principal propos de ce catalogue reste le guide de l'exposition qui est réalisé avec clarté. Nous ne disposons pas de photographie ni de document écrit portant sur la muséographie. Néanmoins, le catalogue indique que la commissaire d'exposition a utilisé huit salles et un vestibule. Le nombre d'œuvres et d'objets d'art exposés s'élèvent à 207. Si l'on compare avec l'exposition consacrée à la peinture catalane organisée elle aussi par la direction générale des Beaux-Arts, l'exposition *Saint Paul dans l'art* dispose davantage d'œuvres. Ce catalogue nomme, pièce par pièce, le nom des œuvres exposées, leur attribution, leur dimension, leur provenance, une bibliographie non exhaustive portant sur l'œuvre et une photographie en noir et blanc. Le seul désavantage de ce catalogue est le parti pris pour le noir et blanc qui ne permet pas d'apprécier à sa juste valeur chaque œuvre. Une statue en

¹²⁰ *Ibid.*, p.15.

polychrome par exemple ne peut pas être étudiée correctement parce que les couleurs n'apparaissent pas. Ce catalogue semble avoir été pensé et produit comme un ouvrage de recensement des œuvres dédiées à saint Paul, on ne donne pas les outils nécessaires à l'étude. La présence d'une bibliographie pour chaque œuvre explique ce parti pris.

Le catalogue est à l'image du discours qui entoure cette exposition : il s'agit de promouvoir à l'excès saint Paul, son message apostolique et donc l'Eglise catholique qui, jusqu'à Vatican II (en 1965), est un soutien plus ou moins assumé pour la dictature franquiste. Dès l'arrivée de Paul VI en 1962, le Vatican commence à prendre ses distances avec le régime franquiste. C'est en cela que la présence du Légat Pontifical est importante : elle signifie que le Vatican s'intéresse de près à l'Espagne. Cette exposition est exemplaire car elle est représentative des entrelacs politiques franquistes : le gouvernement, l'Eglise espagnole, les institutions culturelles. Ces trois secteurs fonctionnent ensemble, ils sont les trois piliers de la politique culturelle menée par l'Etat franquiste.

La peinture catalane, une politique de rapprochement du peuple catalan ?

Le 27 février 1962 sur proposition de la direction générale des Beaux-Arts, le ministère de l'Education Nationale décide l'organisation d'une exposition temporaire consacrée à la peinture catalane (annexe 10). Cette exposition doit retracer toute l'histoire de cette peinture régionale, de la préhistoire jusqu'aux années 1960.

Une lettre du ministère, datée du 27 février 1962, atteste de cette décision :

« La proposition formulée par cette Direction Générale a été vue.

Ce MINISTERE a décidé la célébration d'une exposition de peinture de la Catalogne, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, qui se tiendra à partir du mois d'avril ou de mai au Casón del Buen Retiro, réalisée avec la coopération de la municipalité de Barcelone. »¹²¹

¹²¹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98523, 738, Lettre datée du 27 février 1962, de la section trésor artistique du ministère de l'Education Nationale adressée au directeur général des Beaux-arts, Gratiniano Nieto.

Cette lettre permet de mettre en évidence un des rouages du système politique franquiste. La direction générale des Beaux-Arts, qui dépend du ministère de l'Education Nationale, soumet un projet d'exposition au ministère afin qu'il le valide ou l'interdise. Il s'agit donc bien d'une mainmise du pouvoir sur la programmation culturelle. Le musée du Prado n'est pas à la tête de cette exposition, ne la monte pas et ne l'organise pas. Il permet toutefois son organisation par le prêt d'œuvres qui sont présentes dans son catalogue. Aborder cette exposition temporaire permet de comprendre comment agit le ministère de l'Education Nationale avec la direction générale des Beaux-Arts et de mettre en évidence des similitudes ou des différences avec les expositions faites par le musée du Prado.

Ce projet d'exposition monographique a l'ambition de montrer l'évolution de la peinture catalane de la préhistoire jusqu'à nos jours, ce qui signifie qu'on fait exister la Catalogne à la Préhistoire. Or la notion de Catalogne ne date pas de la préhistoire, c'est un anachronisme. Cela revient à faire exister une région qui historiquement n'existe pas. Si la direction générale des Beaux-Arts et le ministère de l'Education Nationale décident volontairement d'utiliser comme première borne chronologique la période de la préhistoire, c'est qu'il y a un acte politique. Ils reconnaissent une région qui, jusqu'alors, était soumise au silence et à l'hispanisation. Depuis 1939, le régime franquiste ne cesse de vouloir faire taire les revendications identitaires régionales de la Catalogne et du Pays Basque qui sont les plus résistants et les plus forts.

Il y a, dans les échanges épistolaires, une variation de cette première borne : « les primitifs », « l'époque romaine », « la Préhistoire ». Toutefois, le terme qui apparaît officiellement à cette exposition est celui de la Préhistoire car il figure dans le titre du catalogue d'exposition. Nous avons considéré ce choix comme étant celui qui prime sur les autres.

Ce choix est d'autant plus politique que cette exposition est réalisée avec la coopération de la municipalité de Barcelone. L'arrivée en 1957 de Josep Maria de Porcioles à la tête de la mairie barcelonaise correspond à une nouvelle phase du régime franquiste, celle d'une ouverture au dialogue. J. M. Porcioles a œuvré pour un échange entre la bourgeoisie, l'entrepreneuriat et le régime. C'est en cela qu'il est un interlocuteur de choix pour le ministère. Une lettre, datée du 10 mars 1962 du directeur général des Beaux-Arts Gratiniano Nieto Gallo, et adressée au

maire-président de Barcelone, soumet le projet de faire une exposition de peinture catalane à Madrid :

« A la suite de l'échange d'expositions initié avec succès, j'ai l'honneur de soumettre à la considération de votre excellentissime corporation l'opportunité de célébrer le mois d'avril prochain une exposition de peinture de la Catalogne, depuis l'époque romaine jusqu'à nos jours, qui pourrait avoir lieu au Casón del Buen Retiro de la capitale. »¹²²

La municipalité de Barcelone a l'opportunité de donner son avis, elle est invitée à s'exprimer sur le sujet. Comme le projet a été validé antérieurement par le ministère, cette invitation a l'apparence de n'être que formelle. Cela montre tout de même que l'on octroie un statut d'interlocuteur à Barcelone. La décision du maire ne se fait pas attendre et, il faut le souligner, elle est assez complaisante. :

« (...) c'est non seulement une grande satisfaction mais aussi un grand honneur pour cette municipalité, Barcelone et toute la région catalane que représente cet intérêt du gouvernement espagnol et de la direction générale qui, avec tant de zèle et d'efficacité, a intentionnellement organiser cette grande manifestation artistique. Elle mettra en valeur, dans la capitale de l'Espagne, la qualité et la vitalité de l'art pictural catalan à travers les temps, par l'intermédiaire d'une sélection nourrie, représentative de ses principales périodes, styles et tendances.

La municipalité de Barcelone ne peut qu'adresser sa gratitude pour ce magnifique dessein (...) et vous témoigner notre accord et vous assurer que cette direction générale rencontrera dans la municipalité barcelonaise une coopération active et enthousiaste que cette belle entreprise mérite. »¹²³

Le maire est manifestement heureux de l'organisation de cette exposition et il n'hésite pas à flatter l'action du gouvernement, de la direction générale des Beaux-Arts. Surtout, il voit dans cette exposition le moyen de faire exister aux yeux de tous la Catalogne. Cette manifestation artistique est l'occasion pour Barcelone et la Catalogne de donner une autre image au régime, une image positive. On peut qualifier le comportement du maire de pragmatique, il cherche à mettre en valeur sa région et à améliorer, semble-t-il, les relations avec le gouvernement.

¹²² Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98523, 738, Lettre datée 10 mars 1962, du directeur général des Beaux-Arts adressée au maire-président de Barcelone.

¹²³ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98523, 738, Lettre de 1962 du maire de Barcelone adressée à la direction générale des Beaux-Arts.

J. M. Porcioles met les formes avec le gouvernement franquiste et obtient gain de cause. Non seulement la municipalité barcelonaise est invitée à participer à l'élaboration de l'exposition, mais aussi des professionnels catalans du patrimoine et de la culture. C'est par une lettre du 14 mars 1962 de Gratiniano Nieto Gallo adressée au chef de la section du Trésor Artistique, qu'on apprend que la direction générale a décidé de nommer « délégués de celle-ci à l'exposition (...) messieurs Juan Ainaud de Lasarte, directeur des musées d'art de la Catalogne et Carlos Cid Priego, Commissaire de la 4^{ème} Zone du Patrimoine Artistique National »¹²⁴. Ces hommes disposent de toutes les facultés nécessaires pour intervenir, en collaboration avec la municipalité de Barcelone, dans l'organisation, le développement et la conclusion de l'exposition. Une commission organisatrice est créée pour l'occasion ; elle est composée du ministre de l'Education Nationale, du directeur général des Beaux-Arts, du maire de Barcelone et tout un personnel barcelonais travaillant dans le monde culturel. Le commissariat de l'exposition est confié une fois encore à Consuelo Sanz-Pastor.

Les premiers mots de la préface du catalogue d'exposition¹²⁵ signés de Gratiniano Nieto Gallo, indique qu'il s'agit de la quatrième exposition monographique créée par la direction générale des Beaux-arts. Les expositions de Velázquez et de Berruguete, qui ont été abordées précédemment, sont citées. La troisième exposition évoquée, consacrée à Francisco de Goya, est probablement celle qui a été organisée en 1946. Elle s'est tenue au Palais d'Orient dans le cadre de la commémoration du deuxième centenaire de la naissance du peintre. Alors que les trois premières expositions commémorent la naissance ou la mort d'un peintre, le projet de 1962 présente l'œuvre picturale de la Catalogne à travers son histoire¹²⁶. Alors que le régime franquiste a jusqu'alors tout mis en œuvre pour étouffer la revendication identitaire catalane et basque notamment, la direction générale des Beaux-arts fait l'éloge de la Catalogne et de son apport à la culture espagnole.

« Dans sa grande contribution à la culture péninsulaire, la région catalane apporte, avec les particularités de son art, une marque très personnelle à notre glorieux passé

¹²⁴ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 98523, 738, Lettre datée du 14 mars 1962, du directeur général des Beaux-Arts, adressée au Chef de la Section du Trésor Artistique.

¹²⁵ Catalogue d'exposition, *Pintura catalana: desde la prehistoria hasta nuestros días*, Madrid, Espagne, direction générale des Beaux-arts, 1962, 122 pages.

¹²⁶ *Ibid.*

artistique et représente aujourd'hui l'une des zones les plus vitales et les plus fécondes de l'art. »¹²⁷

La Catalogne est mise en avant artistiquement. Cette valorisation de l'art catalan est possible seulement parce qu'il est mis au service de la nation espagnole. Cette exposition s'insère dans un projet culturel plus large : elle est centrée sur l'art catalan qui doit inaugurer un cycle d'expositions consacrées à l'art régional espagnol. Le choix d'ouverture de cette programmation n'est pas anodin car le régionalisme catalan est le plus fort et le plus résistant dans l'Espagne franquiste. Il apparaît que ce choix est politique, la volte-face du ministère de l'Education Nationale étant probablement la conséquence d'un changement de politique nationale.

Quatre autres projets d'expositions sont évoqués : les Asturies, Palenque, Salamanque et Guadalajara. Le directeur des Beaux-Arts affirme qu'elles sont en cours d'élaboration ou même déjà préparées. Or, aucune trace de ces expositions n'a été trouvée dans les archives du musée du Prado, où sont conservées les archives du Casón del Buen Retiro. Soit elles ont été déposées aux archives de l'administration générale à Alcalá de Henares, soit ces expositions n'ont jamais eu lieu. Quoiqu'il en soit, il y a un projet pensé, organisé et longuement étudié. Il s'agit de montrer à Madrid, capitale politique, les chefs-d'œuvre de toute l'Espagne. La direction générale des Beaux-arts revendique une pluralité artistique espagnole qui découlerait de la géographie riche et variée de l'Espagne¹²⁸.

L'exposition catalane doit être vue et pensée comme un élément de compréhension de l'histoire espagnole. Les quatre autres projets d'expositions doivent compléter cette vision historique de la péninsule ibérique. Gratiniano Nieto Gallo donne une définition de l'œuvre artistique : elle est l'expression d'une individualité marquée par son époque, son milieu, les circonstances historiques d'alors. Cette individualité est l'expression d'une subjectivité, elle est donc partielle. Elle détermine le style du peintre. Son objectif est d'exposer des peintures de différentes régions espagnoles afin de les comparer et de démontrer qu'un même fait a pu être perçu d'une manière totalement différente que l'on soit Catalan ou Asturien. Cette comparaison doit être aussi esthétique mais dans le contexte des années 1960, il apparaît que

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

c'est avant tout la relecture historique qui importe. Il est également préciser que cette exposition de la peinture catalane doit mettre en lumière les périodes fastes et les périodes plus pauvres de l'art régional ; elle s'inscrit dans un temps long, de la préhistoire jusqu'aux années 1960, afin de montrer les mutations et les tendances artistiques. Cette analyse historique de l'art catalan, comparée par la suite avec d'autres arts régionaux, doit permettre de démontrer la constante création espagnole, comme s'il n'y avait pas de période pauvre dans l'histoire de l'art espagnol. Il s'agit de montrer que lorsque l'art catalan connaît un appauvrissement de la création artistique, une autre région espagnole est à l'apogée de son art.

Ce projet s'inscrit dans un temps long ; des choix ont donc été opérés car il est impossible d'exposer toutes les œuvres picturales catalanes depuis la préhistoire jusqu'aux années 1960. Il s'agit d'une anthologie, d'une sélection de peintures caractéristiques de l'art catalan, selon le ministère de l'Education Nationale. Des choix ont été faits pour créer cette synthèse d'œuvres picturales, « la plus complète possible »¹²⁹, selon Gratiniano Nieto Gallo. Pourtant, il dit qu'« il y a des lacunes et des manques nécessaires mais non moins regrettables »¹³⁰. C'est une manière détournée de justifier l'absence de l'Ecole catalane de peinture contemporaine connue à travers le monde. Picasso et Miró qui sont les symboles internationaux de cette peinture contemporaine sont volontairement absents de cette exposition car ils sont des opposants au pouvoir franquiste. Et bien que l'Etat franquiste soit parvenu à accepter d'être représenté par ces artistes sur la scène internationale, notamment lors de grandes foires ou de biennales, il apparaît très clairement que cet effort est impossible sur le sol espagnol. Pourtant, cette exposition se veut représentative de l'évolution de l'art catalan. Le manque d'espace est invoqué, ainsi que l'importance de cette école qui nécessite une grande exposition monographique à elle seule. Enfin, c'est un événement culturel madrilène que de mettre en valeur la peinture catalane en 1962, c'est significatif du changement de politique des années 1960.

Cette exposition a quelque chose d'improbable. Elle est possible grâce au contexte des années 1960 et bien que celui-ci soit très tendu à cause de la multiplication des manifestations contre le régime dictatorial. C'est assez paradoxal. Et pourtant elle est faite dans un but précis : réconcilier la Catalogne avec l'Espagne. Le rôle joué par le maire de Barcelone est essentiel dans ce processus de rapprochement. José María de Porcioles est un homme

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

d'affaires, un homme assez réaliste qui comprend qu'il faut se rapprocher de l'Etat franquiste pour être mieux vu de lui. L'Etat franquiste a de son côté tout intérêt à flatter les Catalans pour calmer leurs revendications identitaires et leur rejet de la politique autoritaire franquiste. La flatterie a ses limites : celles-ci se heurtent à la peinture contemporaine qui exprime clairement son opposition au régime.

L'exposition de tableaux du duc de Montellano et la mise en valeur du collectionnisme

En 1965, le musée du Prado monte une exposition temporaire qui a comme particularité d'être totalement issue d'une collection privée : il s'agit de la collection du duc de Montellano (annexe 11). Cette exposition est plutôt semi-officielle car elle ne dispose que d'une seule salle, ouverte quotidiennement de douze à quatorze heures¹³¹. Le catalogue d'exposition qui ne fait que huit pages, n'est pas destiné à être publié. C'est avant tout un petit livret constitué d'une courte introduction suivie de l'énumération des quatorze œuvres prêtées par le duc de Montellano. La plupart des œuvres disposent d'une description de quelques lignes et parfois même une bibliographie non exhaustive. Il n'y a aucune reproduction des œuvres, ni photographie de la muséographie. Cette absence iconographique est également constatée aux archives du musée du Prado.

Le public attendu de cette exposition doit, selon ces quelques indices, être un public éclairé passionné d'art, connaissant de près ou de loin la collection du duc de Montellano. Probablement la population aisée madrilène, disposant d'une heure ou deux de libre avant le déjeuner, fréquente cette exposition qui ne constitue pas un événement qui attire les foules. Cette exposition se monte parce que le duc a « gentiment »¹³² proposé ou accepté d'exposer une petite partie de sa collection au musée du Prado. Exposer au Prado c'est présenter des œuvres dans la grande pinacothèque espagnole qui a été créée grâce aux collections royales en 1819. Qu'un duc, un membre important de la noblesse, expose quelques œuvres de sa collection privée au Prado, fait écho à l'histoire même de ce musée.

¹³¹ Catalogue d'exposition, *Cuadros de la colección del Duque de Montellano expuestos en el Museo del Prado*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1965, p.1.

¹³² *Ibid.*, p.1.

Avant d'étudier le contenu de cette exposition, il est nécessaire de comprendre qui est le duc de Montellano. Le duché de Montellano est un titre nobiliaire espagnol qui fait référence à la ville de Montellano de la province de Séville, en Andalousie. Le titre de duc de Montellano est décrété le 4 février 1705 par le roi Philippe V, petit-fils de Louis XIV, alors en pleine guerre de Succession d'Espagne. Ce titre nobiliaire est donc créé par la dynastie des Bourbons. En 1965, le titre de duc de Montellano est porté par Manuel Falcó y Escandón (né à Paris le 2 septembre 1892, il meurt le 28 juillet 1975 à Madrid). Il est alors le neuvième duc de Montellano. Son père est le huitième duc de Montellano Felipe Falcó. Manuel Falcó y Escandón se marie le 16 juillet 1928 à Madrid avec la marquise de Mirabel, Hilda Fernández de Córdoba y Mariateguia. Ils ont ensemble quatre enfants. Il est duc mais aussi onzième marquis de Castel Moncayo, neuvième gentilhomme Grand d'Espagne – comme son père – du roi Alphonse XIII. Il fait donc partie du cercle fermé des proches de la famille royale. Il se prend d'affection pour le jeune Juan Carlos de Bourbon et est favorable à ce que ce dernier étudie en Espagne contrairement à ce que pensent la plupart des aristocrates espagnoles. On apprend dans un reportage de *El Mundo*¹³³ que ce grand d'Espagne est très cultivé et passionné par la Restauration. Il possède une bibliothèque de très grande valeur qui laisse penser qu'il est également un grand lecteur. Il apparaît que la famille du duc vit selon trois principes : la culture, les bonnes manières et la tolérance. Lors de la Guerre Civile, les Montellano doivent fuir Madrid, assiégée par les troupes de Franco où les bombes ne cessent pas de tomber sur le palais de Liria. Ils reviennent quelques temps plus tard vivre à la capitale au palais du Paseo de la Castellana qui dispose d'un hectare de jardin dans lequel la diplomatie américaine avait établi son siège lors de la Guerre Civile.

Le duc de Montellano prête quatorze œuvres picturales allant du XVI^e au XX^e siècle. Le catalogue ordonne les œuvres en suivant l'ordre alphabétique des peintres. Ce catalogue d'exposition, bien que minimaliste, garde une neutralité dans sa présentation. Le premier tableau est celui d'un anonyme castillan du XVI^e siècle. Ce tableau a une thématique biblique ; il représente la *Descente [de la croix] et la Piété* (T. 1,37 x 1,76), épisode très présent dans la représentation picturale de la Semaine Sainte précédant Pâques dans le calendrier chrétien. Ce thème religieux est complété par un tableau du XVIII^e siècle, *L'Immaculée Conception* de Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734). Ce peintre espagnol, connu pour ces portraits, entre à la cour

¹³³ Article portant sur la famille du duc, <http://www.elmundo.es/magazine/2002/136/1020435185.html>, consulté le 14 avril 2016.

du roi Philippe V en 1712 comme peintre du roi. Il est l'un des représentants de la peinture madrilène du premier tiers du XVIII^e siècle. C'est une période de transition où à la fois perdure la tradition baroque du Siècle d'Or et s'impose peu à peu de nouveaux courants esthétiques qui mènent au rococo. Ce tableau (L. 2,15 x 1,48) est signée « Mez. Pr. Ro. Fat. 1734 »¹³⁴, authentifié comme œuvre de Meléndez de 1734, année de sa mort. Cette œuvre est décrite comme étant intéressante puisqu'elle « montre la grande habileté du peintre à imiter la peinture d'il y a cinquante ans »¹³⁵. Le commentateur considère cette œuvre comme une copie de la composition de Carreño. L'autre point important c'est la découverte de la date de mort du peintre, en 1734 et non en 1731 comme l'ont pensé les historiens. Alors qu'ils ne soient que deux tableaux à représenter le caractère religieux de cette exposition, ils rendent compte de deux moments importants de la religion catholique. Cette dernière est encore un soutien au pouvoir franquiste en 1965 par l'intermédiaire des grands prélats espagnols, bien que le Vatican ait déjà pris ses distances et que des clercs se manifestent contre le franquisme.

Une autre thématique est abordée : les portraits. Ce sont deux peintres des XIX^e-XX^e siècles qui ont été choisis pour leurs œuvres : Giovanni Boldini (1842-1931) et Ignacio Zuloaga (1870-1945). Le premier est un peintre italien, c'est un portraitiste de réputation internationale et il est l'un des plus en vues à Paris. Il signe un *Portrait de la duchesse de Montellano* (L. 2,21 x 1,13) en 1910, exécuté à Paris. Il s'agit de la mère de Manuel Falcó, Carlota Maximiliana de Escandón y Barrón, duchesse de Montellano, marquise de Castel Moncayo, dame de ses Majestés les reines María Cristina et Victoria Eugenia. Le second est l'un des plus importants peintres espagnols de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Deux de ses tableaux sont exposées, le *Portrait du VIII^e duc de Montellano* (L. 1,59 x 0,98) peint à Paris en 1928 et le *Portrait du IX^e duc de Montellano* (L. 1,41 x 1,01) signé « I. Zuloaga »¹³⁶ et peint à Zumaya (Pays-Basque) en 1944. Ces portraits complètent la petite galerie familiale et rendent compte du pouvoir de la famille ducal. Sous chaque tableau est précisé les titres et distinctions de chacun des membres de la famille. Manuel Falcó est gentilhomme de la chambre du roi, ce qui le place en très bonne position d'influence auprès de ce dernier. Ces trois portraits symbolisent le pouvoir ducal au sein de la monarchie ; le duc est un fervent monarchique. La famille est cultivée et passionnée d'art, elle choisit des portraitistes incontournables de l'histoire de l'art européen.

¹³⁴ Catalogue d'exposition, op. cit., p.7.

¹³⁵ Catalogue d'exposition, op. cit., p.7.

¹³⁶ Catalogue d'exposition, op. cit., p.8

La troisième thématique est plus onirique, fantastique. Il s'agit de quatre peintures de Francesco Guardi (1712-1793). Ce peintre vénitien du XVIII^e siècle est considéré comme l'un des représentants les plus significatifs du védutisme italien. Sont exposés quatre *Paysage de fantaisie* avec des thématiques qui tournent autour de Venise, de la lagune, de l'obélisque et des représentants de métiers tels que les bergers, les pêcheurs et les lavandières. Ce sont des images d'une vie rêvée, paisible, heureuse. Il s'agit avant tout de tableaux majeurs, caractéristiques d'un courant artistique. C'est en cela que ce choix est pertinent d'autant plus que l'introduction à cette exposition met l'accent sur deux artistes : Francisco de Goya et Francesco Guardi.

« (...) et les quatre paysages de Francesco Guardi, le plus envoûtant des paysagistes italiens, dont le Prado manque d'œuvres, rarissimes en Espagne, constitueront pour les visiteurs des motifs de purs plaisirs »¹³⁷.

Ces deux peintres sont les principales attractions de cette exposition : le musée donne à voir des peintures quasiment invisibles en Espagne dans les institutions publiques. La rareté est le moteur de l'exposition. Le sixième peintre présent est donc Francisco de Goya à travers cinq peintures. *L'attaque de la diligence* (L. 1,69 x 1,27) est une commande de la duchesse d'Osuna en 1786-1787 pour la promenade des ducs d'Osuna. C'est le père de Manuel Falcó qui l'achète en 1896 lors de la vente de la maison d'Osuna, selon les précisions données par le commentateur. Les cinq œuvres présentées ont pour points communs d'avoir été commandées par la duchesse d'Osuna et d'avoir été achetées par le duc de Montellano, huitième du nom, en 1896. Il faut ajouter à cela que *L'Attaque de la diligence*, *La chute*, *La balançoire* et *Le mât de cocagne* sont des œuvres qui ont été prêtées pour d'autres expositions en 1961 à Madrid, en 1961-1962 à Paris et à Londres en 1963-1964 sous la forme de reproduction – sans doute car elles devaient être préservées d'une trop longue exposition à la lumière et aux visiteurs. Ces quatre œuvres font partie d'une série qui s'articule autour des thèmes campagnards ; elle est complétée par trois autres toiles : *Procession de village*, *La Conduite d'une charrue* et *Apartado de toros*. La cinquième peinture exposée est *Las floreras*, que l'on peut traduire par *Les marchands de fleurs*, aussi appelé *Le Printemps*. Cette toile, exposée à Madrid en

¹³⁷ Catalogue d'exposition, op. cit., p.1

1928, est une réduction ou bien une esquisse d'un carton pour une tapisserie, peinte en 1786 et qui fait partie de la série des *Saisons*¹³⁸.

Quel est l'objectif de cette exposition en 1965 ? Est-ce que faire une exposition autour d'une collection privée dans les années 1960 à Madrid c'est extra-ordinaire ou cela s'inscrit-il dans une mode européenne ? L'introduction du catalogue de l'exposition donne quelques indices. L'objectif est de donner envie à d'autres collectionnites d'œuvres d'art d'exposer au Prado, « comme le duc d'Alba il y a quelques années »¹³⁹. Autrement dit, une exposition à dimension humaine, au caractère intime qui permet au visiteur d'avoir une certaine proximité avec l'œuvre. L'autre objectif de cette exposition est de rendre accessible des chefs d'œuvre habituellement fermés au public, calfeutrés dans les salons des collections privées. Il s'agit de favoriser la contemplation des « trésors hérités et acquis »¹⁴⁰ par autrui. Cette exposition a donc une dimension didactique. Bien que cette question d'ouvrir le monde des œuvres d'art à un public plus large ne soit pas autant développé que dans d'autres pays européens tels que la France, le musée du Prado touche du doigt cette nouvelle problématique à travers cette exposition en 1965. C'est le prélude à des expositions tournées vers un public plus hétérogène.

On revient d'une certaine manière à l'essence même du musée du Prado, créé sur ordre d'Isabelle II avec les collections royales issues d'un collectionnisme qui remonte au XVI^e siècle. Le collectionnisme est un caractère ineffaçable de l'histoire et de la formation de ses collections de peintures, sculptures, arts décoratifs et dessins. Or le collectionnisme est une question de goût et de subjectivité. C'est en cela que les collections du musée du Prado sont la vive et effective expression d'un amour inconditionnel pour l'art, avec ses irrégularités et ses excès. C'est pour combler ses irrégularités, le temps d'une exposition, que le Prado souhaite développer la présentation d'échantillons longuement réfléchi d'œuvres d'art issues de collections privées. En 1965, la part belle est laissée aux œuvres à caractère champêtre de Goya et de celle de Guardi. A eux seuls, ils représentent les trois quarts des œuvres exposées. Les œuvres au caractère sacré ne sont là que pour satisfaire le pouvoir, semble-t-il. Quant aux trois portraits, ils manifestent le goût de ses propriétaires, leur pouvoir sur le monde artistique. Ils permettent aussi au visiteur d'identifier le collectionneur.

¹³⁸ Catalogue d'exposition, op. cit., p.5

¹³⁹ Catalogue d'exposition, op. cit., p.1

¹⁴⁰ Catalogue d'exposition, op. cit., p.1

Chapitre IV Les années de célébrations du musée du Prado (1969-1970)

Le musée du Prado, objet de toutes les attentions culturelles et intellectuelles

Un anniversaire, des actes commémoratifs, quatre expositions temporaires

En 1969-1970, le musée du Prado célèbre le cent-cinquantième anniversaire de sa fondation par le roi Ferdinand VII. D'abord musée royal de Peintures et de Sculptures, le musée du Prado est nationalisé en 1868 par la reine Isabelle II.

La commémoration est un motif récurrent d'expositions temporaires principalement à la direction générale des Beaux-Arts. Néanmoins, ce cycle commémoratif se distingue de ce que la direction générale des Beaux-Arts a réalisé les années précédentes.

Contrairement à ce qui se faisait sous la direction de Francisco Javier Sánchez Cantón, ces commémorations sont liées au musée et non à un artiste en particulier. Autre différence de taille : c'est le musée du Prado qui s'occupe de l'organisation des expositions commémoratives. C'est un élément fondamental pour la compréhension du discours et de l'objectif donné dans chacune de ces manifestations culturelles.

La direction générale des Beaux-Arts contribue à la diffusion de la propagande culturelle franquiste à travers la multiplication d'expositions temporaires commémorant la mort de différents artistes espagnols du XVI^e-XVII^e siècle. Elle célèbre des figures relevant du Siècle d'Or, du glorieux passé espagnol que l'État franquiste réoriente selon ses envies. Dire que le musée du Prado se différencie de la direction générale des Beaux-Arts en ne participant pas à la politique folklorique franquiste est excessif. Il n'est pas possible de parler d'indépendance du musée vis-à-vis du pouvoir, nous ne disposons pas des preuves nécessaires. Néanmoins, nous pouvons affirmer que la nouvelle direction du musée a mis en place de nouveaux objectifs à atteindre lors des expositions temporaires. L'un d'eux est le caractère scientifique des manifestations culturelles. C'est même une priorité pour Diego Angulo Íñiguez. Cela passe par le discours délivré dans les expositions et par le catalogue.

Pour ces actes commémoratifs, le musée du Prado propose un programme riche et varié. Quatre expositions se succèdent en l'espace de quelques mois. Néanmoins, Diego Angulo Íñiguez a dû voir à la baisse ces actes commémoratifs à cause de problèmes de financement. Il était donc prévu initialement d'autres expositions temporaires accompagnées de conférences.

En 1969, l'exposition commémorant le quatrième centenaire de la mort du peintre Pieter Bruegel ouvre les festivités. Cette petite exposition est une petite révolution, qui fait suite à l'exposition du tableau de Frans Hals en 1966. Elle met en valeur un peintre flamand du XVI^e siècle.

Elle est suivie par les estampes et les dessins préparatoires de Francisco de Goya qui revient à l'honneur au musée après une longue absence.

Avec toujours cette idée éducative et d'échanges avec le public, le musée du Prado organise une exposition qui met à l'honneur les œuvres acquises pendant dix ans, de 1958 à 1968. Cette initiative est appréciée par les spécialistes d'histoire de l'art tant en Espagne qu'à l'étranger.

En 1970, ces actes commémoratifs se closent par l'exposition la plus médiatisée, la peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne. Sa grande médiatisation tient au fait qu'elle s'inscrit parfaitement dans l'historiographie des chercheurs en histoire de l'art. L'art italien a le vent en poupe et notamment celui du XVII^e siècle dans les années 1960.

Nous pouvons déjà souligner que ces expositions rencontrent un franc succès en Espagne mais surtout à l'étranger grâce aux revues spécialisées d'art qui vantent les mérites de ces événements culturelles. Les expositions sur les acquisitions du musée et sur la peinture italienne du XVII^e siècle arrivent en tête des expositions les plus appréciées.

Pieter Bruegel et la collaboration avec la Bibliothèque Nationale Espagnole

Premier des actes commémoratifs de la fondation du musée du Prado, l'exposition « Pieter Bruegel » (annexe 12) célèbre le quatrième centenaire de la mort du peintre¹⁴¹. On assiste à un emboîtement des commémorations. A l'intérieur de la grande commémoration de la fondation du musée se trouve une autre commémoration, celle d'un artiste-peintre flamand du XVI^e siècle.

¹⁴¹ Catalogue d'exposition, Le musée du Prado dans le cent-cinquantième anniversaire de sa fondation, *Pieter Bruegel, Exposition commémorative du quatrième centenaire de sa mort*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1969, 21 pages.

Cette petite exposition tourne autour de l'une des œuvres du peintre, *Le Triomphe de la Mort*¹⁴², considérée comme l'une de ses œuvres maîtresses. Le catalogue de l'exposition qui ne fait que 21 pages est assez sommaire. Il a pour fonction première de rendre compte de la vie de l'artiste et de l'évolution de son art.

Elève de Pieter Coecke, puis membre de la confrérie des peintres d'Anvers, Pieter Bruegel (1525 ; 1530-1569) étudie l'œuvre du Bosco qu'il reproduit dans une série d'estampes pour l'éditeur Jérôme Cock. Comme bon nombre des artistes du XVI^e-XVII^e siècle, Pieter Bruegel effectue un voyage en Italie, à Naples et en Sicile. De passage à Rome en 1553, on dénombre parmi ses dessins de nombreux paysages alpins. Il est manifestement davantage émerveillé par les montagnes alpines que par les ruines antiques. En 1564, P. Bruegel peint trois tableaux importants aux thèmes religieux : *l'Adoration des rois*, *le Chemin du Calvaire* et *la Mort de la Vierge*. En 1565, le peintre réalise la série des *Mois* et celle des *Saisons* qui exprime son goût profond pour la nature. Lors des dernières années de sa vie, Bruegel peint deux tableaux dits « optimistes »¹⁴³, *la Danse des paysans* et *le Banquet nuptial* (conservés au musée de Vienne), et deux autres tableaux d'une profonde amertume¹⁴⁴, *la Parole des Aveugles* et *les Estropiés* (conservés au musée de Naples et du Louvre).

Pieter Bruegel est présenté comme un artiste à la personnalité brillante. Peintre du XVI^e siècle où la Renaissance italienne rencontre un grand succès, Bruegel se démarque en se désintéressant de cette atmosphère classique pour mieux se heurter à la nature et aux scènes de la vie quotidienne. Artiste à contre-courant de ce qui triomphe partout sur le continent européen, Bruegel devient l'un des précurseurs de la grande peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle, aux côtés de Jan van Eyck, Jérôme Bosch, Pierre Paul Rubens, membres de l'Ecole flamande. Il révolutionne l'art pictural en abandonnant les superficies lisses et continues des anciens maîtres pour les remplacer par de toutes petites touches de peinture qui remplissent de vie le tableau¹⁴⁵. Admirateur de Bosch, Pieter Bruegel a un goût pour le genre moraliste issu du Moyen Âge¹⁴⁶.

Le musée du Prado présente ainsi à grands traits le peintre flamand : « le peintre naturaliste, le peintre de paysage et le peintre moraliste »¹⁴⁷. Ce catalogue s'attache à être concis et précis.

¹⁴² *Ibid.*, p.1.

¹⁴³ *Ibid.*, p.3.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.3.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.5.

L'exposition s'articule autour de ces trois aspects de la personnalité du peintre, en s'appuyant sur des œuvres originales et des reproductions. Surtout, il est précisé qu' « (...) en plus de son caractère commémoratif, cette exposition a aussi une finalité didactique »¹⁴⁸. L'arrivée de Diego Angulo Íñiguez permet au musée de se renouveler après les huit années de direction de Sánchez Cantón. Alors que ce dernier s'attache à rénover le musée, Diego Angulo Íñiguez a à cœur de faire des expositions temporaires qui ont comme objectif d'instruire quiconque viendrait les voir. Pour cela, il exige que chaque exposition ait un caractère scientifique et non folklorique.



Pieter Bruegel, *Triomphe de la Mort*, 1562, musée du Prado.

La deuxième partie de ce catalogue est l'explication du *Triomphe de la Mort* (Tableau 2). Ce tableau du peintre moralisateur qui laisse une grande place aux détails est au centre de l'exposition. Conservé au musée du Prado depuis sa fondation en 1819 – l'œuvre faisait partie des collections royales – le *Triomphe de la Mort* donne le ton de l'exposition : la thématique de la mort, de son imaginaire religieux et légendaire est présente sous toutes ses formes. Cette allégorie de la Mort est une digne héritière des tableaux de Jérôme Bosch.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.5.

« Ces artistes ne sont en réalité que le reflet de l'environnement spirituel de l'époque dans laquelle ils vivent. L'idée du *Triomphe de la Mort* tient son origine dans le sentiment religieux qui se canalise telle une source d'inspiration artistique à travers diverses légendes pieuses.¹⁴⁹ »

Pour illustrer ces propos, le catalogue explique à quel moment et de quelle manière apparaissent ces légendes. Celles des *Trois vivants et des trois morts* et de la *Danse macabre* ont inspiré à Bruegel plusieurs tableaux. L'exposition rend compte de ces légendes par l'intermédiaire de textes originaux prêtés par la Bibliothèque Nationale notamment. On apprend par exemple que le texte le plus ancien de la *Danse macabre* est un manuscrit datant du XIV^e siècle, conservé à la Bibliothèque Mazarine de Paris. En Espagne, l'exemplaire le plus ancien de ce siècle est au monastère de l'Escorial dont une version modernisée est présente à l'exposition. Une autre source littéraire est évoquée et exposée au musée du Prado : il s'agit de *l'Ars Moriendi* ou *l'Art de bien mourir*¹⁵⁰. C'est un commentaire de la terreur qu'inspirent la Mort et les espoirs chrétiens du moribond. Cet ouvrage d'un religieux français du début du XV^e siècle qui a connu de multiples rééditions illustrées répand un peu partout en Europe ce à quoi ressemblent les scènes précédant la mort et celles des tourments des condamnés. Un exemplaire de cet ouvrage est prêté temporairement par la Bibliothèque Nationale.

D'ailleurs, l'auteur de ce catalogue fait une incise dans son propos pour souligner la collaboration de la Bibliothèque Nationale. Il dit :

« Grâce à la Bibliothèque Nationale sont exposés, dans deux vitrines en qualité de prêt, diverses estampes et livres de thèmes divers en relation avec la Mort. Alors que la sélection s'est limitée au XVII^e siècle, quelques œuvres de l'époque baroque sont présentes.¹⁵¹ »

Cette collaboration se confirme par des documents retrouvés aux archives du musée du Prado. Dans une lettre datée du 2 octobre 1969¹⁵², Diego Angulo Íñiguez informe le directeur de la Bibliothèque Nationale de la prochaine exposition du musée consacrée au peintre Pieter Bruegel. Le directeur du Prado demande le prêt de livres et d'estampes qui entrent en relation

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.6.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.10.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.11.

¹⁵² Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition *Pieter Bruegel*, caja 92, Lettre datée du 2 octobre 1969 de Diego Angulo Íñiguez au directeur de la Bibliothèque Nationale, Guillermo Guastavino.

avec les thèmes évoqués dans le *Triomphe de la Mort*, œuvre centrale de l'exposition. Dans une autre lettre¹⁵³, Diego Angulo Íñiguez demande le prêt d'un ouvrage, le tome III de l'*Histoire des gravures* de Vindel pour pouvoir faire des reproductions de certaines gravures. Les actes de remise et de dévolution des œuvres prouvent de la bonne entente entre ces deux institutions culturelles espagnoles. Le Prado obtient non seulement des prêts de grands musées européens mais aussi des grandes institutions espagnoles ce qui lui garantit un corpus d'œuvres de qualité pour chacune de ses expositions temporaires. De la Bibliothèque Nationale, le musée du Prado obtient le prêt de onze estampes originales et de quatre livres¹⁵⁴.

Si le *Triomphe de la Mort* est l'œuvre centrale de cette exposition c'est bien parce qu'elle est considérée comme l'une des œuvres maîtresses de Pieter Bruegel et que cette œuvre est conservée au musée du Prado. On le voit à travers le catalogue de l'exposition, le discours tourne autour de cette œuvre. Il s'agit de la définir, de la décrire et de l'expliquer pour que le visiteur en comprenne toutes les nuances. Il y a un véritable travail de fond qui est mené sur cette première exposition.

La dernière partie du catalogue se penche sur les autres peintures exposées à cette occasion, mettant en valeur les différents motifs présents dans la peinture de Bruegel. Elle explique comment l'exposition tend à rendre compte de la réflexion du peintre autour de la nature et des paysages. Croquis, dessins de voyages, estampes, gravures et peintures sont exposées pour montrer en quoi ils s'influencent dans l'œuvre de Pieter Bruegel.

L'approche didactique des expositions temporaires

Les Estampes de Goya et ses dessins préparatoires et le retour des peintres dix-neuviémistes au musée

En 1969, lors de la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de la fondation du musée du Prado, l'un des événements réalisés à cette occasion est une

¹⁵³ Archives du musée du Prado, fonds musée du Prado, Exposition *Pieter Bruegel*, caja 92, Lettre datée du 6 novembre 1969 de Diego Angulo Íñiguez à la section de l'information bibliographique de la Bibliothèque Nationale.

¹⁵⁴ Document signé de la conservatrice Gloria Fernández Bayton comportant la liste des œuvres remis temporairement au musée du Prado.

exposition consacrée aux *Estampes de Goya et ses dessins préparatoires* (annexe 13). La principale source d'informations de cette exposition est son catalogue¹⁵⁵ dactylographié de 34 pages, conservé à la bibliothèque du musée. Bien qu'il soit court, il est bien organisé. Après une présentation de l'exposition, le catalogue présente cinq grands thèmes qui représentent cinq grandes séries d'estampes de Francisco de Goya. Il s'agit de « Les Caprices », « Les Désastres de la guerre », « La Tauromachie », « Les Proverbes » et « Les Gravures particulières ».

La première de couverture indique que les estampes exposées par le musée du Prado sont le fait d'un don d'un certain Tomás Harris alors que les dessins préparatoires proviennent des anciens fonds du musée.

Fils d'une mère espagnole¹⁵⁶ – pourquoi préciser cette parenté si ce n'est de mettre en avant un don à la nation espagnole – Tomás Harris a été un agent hispanophone pour le compte du MI5 durant la Seconde Guerre mondiale qui a travaillé avec Garbo, un important agent double pour les Britanniques, plus connu sous le nom de Joan Pujol García. Harris est soupçonné d'avoir été un agent double pour les Soviétiques. Il meurt dans un accident de voiture à Majorque en 1965 que certains ont qualifié de meurtre. Il semblerait que le KGB ait rendu silencieux un homme que le MI5 voulait interroger sur ses connaissances du service de renseignements soviétiques. Quoi qu'il en soit, il a fait don d'œuvres de sa collection privée de peinture espagnole au musée du Prado ; une grande partie de sa collection a été acquise par le British Museum après sa mort.

La provenance des œuvres exposées donne une indication précieuse sur la constitution des fonds du musée : l'une est issue d'un don récent, l'autre fait partie du musée, c'est un fonds qui est à la disposition de la direction. Le musée du Prado conserve dans les années 1960 la plus importante collection de dessins de Francisco de Goya¹⁵⁷. Depuis 1951, aucune exposition n'a mis à l'honneur Francisco de Goya. L'exposition *De Barnabé de Modène à Francisco de Goya. Exposition des peintures du XIV^e au XIX^e siècle récupérées par l'Espagne* a été dirigée par Francisco Javier Sánchez Cantón en juillet 1939. Il s'agissait de mettre en exergue les fonds du musée après qu'ils ont été mis à l'abri à Genève lors de la Guerre Civile. En juillet 1951, une autre exposition, l'une des seules qui se soit tenue au Prado, a pour objet *Francisco de Goya*. L'exposition de 1969 signe donc le retour en grâce du peintre. Il représente

¹⁵⁵ Catalogue d'exposition (dactylographié) *Les estampes de Goya et ses dessins préparatoires*, Madrid, Espagne, musée du Prado, Madrid, 1969, 34 pages.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.1.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.1.

le XIX^e siècle et les crises politiques et économiques espagnoles. Il critique et il manie l'ironie dans ces estampes notamment. Ce n'est pas le peintre favori de la propagande franquiste. C'est pour cela que ce choix est audacieux et étonnant. Toutefois, il est un contemporain de la création du musée. Telle est peut-être la justification qu'a donnée le directeur du musée pour cette exposition.

Tomás Harris est présenté par le musée du Prado comme un bon connaisseur de l'art espagnol qui a dédié les dernières années de sa jeune vie à l'étude des gravures de Goya. Il écrit d'ailleurs *Goya, Gravures et Lithographies*, qui est, en 1969, un ouvrage capital dans la bibliographie goyesque sur l'artiste graveur¹⁵⁸. C'est cet intérêt pour Goya qui a motivé la réunion des dessins préparatoires et des estampes au musée du Prado. L'idée d'exposer ces deux étapes du travail de Goya est venue de T. Harris. Ce souhait du collectionneur est d'abord réalisé à Londres où le musée du Prado octroie le prêt de ses dessins préparatoires pour qu'il puisse organiser une exposition des gravures et dessins préparatoires de Goya – Harris a semble-t-il prêté quelques-unes de ses gravures au musée britannique. C'est sur cette même dynamique que le musée du Prado propose en 1969 une exposition des gravures et dessins préparatoires de Goya, dans le cadre des commémorations du cent-cinquantième anniversaire de la création du musée. C'est aussi l'occasion de rendre hommage¹⁵⁹ au collectionneur, passionné de Goya, qui a offert ces précieuses gravures au Prado. Sa femme Hilda Harris et sa fille Enriqueta Harris Frankfort sont venues assister à l'inauguration de l'exposition, ce qui montre l'intérêt que porte le musée pour ce défunt collectionneur, bienfaiteur de la pinacothèque.

On peut raisonnablement considérer que la forme de l'exposition de 1969 est reflétée dans le catalogue conservé à la bibliothèque du musée. La présentation des 110 œuvres exposées se fait sous la forme de cinq thèmes, tous précédés par un court article de présentation. Le propos de l'exposition repose sur ces cinq grands thèmes qui reprennent la structure de cinq grandes séries de gravures de Goya. Il s'agit de « Les Caprices », « Les Désastres de la guerre », « La Tauromachie », « Les Proverbes » et « Les Gravures particulières ». Cette exposition repose sur une approche scientifique et didactique de l'œuvre de Goya : mettre en valeur le travail préparatoire d'un artiste et l'œuvre achevée, montrer les variations et les constances du dessin préparatoire à la gravure finie et donc le cheminement intellectuel de l'artiste graveur. On observe une évolution dans la construction de l'exposition.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.1.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.1.

Il ne s'agit pas d'une simple commémoration, il y a une vraie réflexion scientifique derrière cette proposition. Non seulement on met en valeur un domaine artistique moins connu de Goya, mais on donne à voir le travail artistique et intellectuel de l'artiste. On délivre un savoir sur un artiste et on donne à voir le processus créatif. Autrement dit, on tend à expliquer au public comment l'artiste crée.

« Les Caprices » sont les premières gravures présentées lors de cette exposition. Elles comptent parmi les plus connues de Francisco de Goya¹⁶⁰. Leurs dessins préparatoires font partie des ensembles de dessins de Goya les plus importants du musée. Ces dessins se retrouvent dans deux des albums de dessins de l'artiste, ceux de Sanlúcar et de Madrid. Le court commentaire du catalogue consiste à présenter les dessins préparatoires de Goya et d'en donner quelques clés de compréhension. C'est ainsi que l'on apprend que les dessins de l'album de Sanlúcar représentent en grande partie des scènes de la vie quotidienne. Ceux-ci ont été réalisés alors que Goya se trouve à la cour de la duchesse d'Albe en Andalousie à l'hiver 1792-1793 et en 1797. Bien que l'album de Madrid soit réalisé après celui de Sanlúcar, il est considéré comme étant de plus grande importance. Il contient aussi des scènes de la vie quotidienne et des dessins faits de mémoire qui s'appuient sur d'autres réalisés à Sanlúcar. Le plus intéressant de tous ces dessins est la satire de la société contemporaine que dresse Goya. Il apparaît que l'artiste ait été influencé par ses amis « éclairés »¹⁶¹. La série des « Caprices » a été annoncée dans le journal de Madrid le 6 février 1799 comme une critique des erreurs et des vices de l'humanité, autrement dit, Goya dépeint ses contemporains tels des hommes immoraux. Surtout, « son interprétation est bien souvent difficile et il est fort possible que, sous une critique générale, Goya ne dissimula pas ses critiques à l'encontre de personnes ou de faits concrets.¹⁶² » Le plus surprenant c'est qu'en 1803, Goya offre au roi Charles IV les planches et les exemplaires tirés qu'il conservait pour la chalcographie en demandant une pension pour l'un de ses fils. Il s'agissait d'une dénonciation de l'Inquisition, que le roi accepte.

Au-delà de la recontextualisation et de la brève explication de la série des « Caprices », le catalogue livre des informations intéressantes sur la manière dont est perçue l'œuvre gravée de Goya en Espagne dans les années 1960. Alors que les grands thèmes sont nommés – scènes de la vie quotidienne, satire de la société, critique des erreurs et des vices de

¹⁶⁰ *Ibid.* p.2.

¹⁶¹ *Ibid.* p.2.

¹⁶² *Ibid.* p.2.

l'humanité, dénonciation de l'Inquisition – l'analyse reste très artificielle, elle ne cherche pas à développer les raisons de ces critiques et de cette satire de la société. Le lecteur n'a droit qu'à quelques points de repères mais rien qui épanche sa soif de savoir. D'ailleurs, cela est brièvement précisé au lecteur à la fin de cette première présentation : « dans les billets de ce catalogue dactylographié qui n'est pas destiné au spécialiste, ont été recopiés deux commentaires explicatifs des « Caprices » (...)»¹⁶³. Les présentations de chaque série sont une entrée en matière pour un public large auquel on donne les données historiques pour qu'il puisse apprécier l'œuvre, sans aucun superflu. Celui qui souhaiterait approfondir la réflexion doit se tourner vers des ouvrages scientifiques ou intellectuels plus approfondis tels que celui de T. Harris.

La série des « Caprices » comprend 63 expôts ; un expôt correspond ici à un dessin préparatoire et l'estampe correspondante. En réalité, cette première série est composée de 126 œuvres. Chaque expôt est agrémenté des deux commentaires explicatifs auxquels il a été fait référence précédemment. Ces commentaires qui ne sont pas de l'artiste, proviennent de manuscrits de la Bibliothèque Nationale et du musée du Prado¹⁶⁴. Le premier expôt est exemplaire car il donne à voir deux commentaires qui tentent d'expliquer le sens de cette estampe « Le Père fouettard arrive ! ». Voici ce que rapporte le catalogue de l'exposition en 1969 :

« Abus néfaste de la première éducation. Faire qu'un enfant ait plus peur du Père fouettard que de son père et l'obliger à craindre ce qui n'existe pas. », musée du Prado.

« Les idiots mères rendent les enfants peureux en feignant le Père fouettard ; et d'autres pires se servent de cet artifice pour être seules avec leurs amants quand elles ne peuvent pas éloigner elles-mêmes leurs enfants. », Bibliothèque Nationale.¹⁶⁵

Ces brefs commentaires sont très intéressants pour celui qui cherche à comprendre la société espagnole de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Ils tentent d'éclairer des titres et des représentations imagées quelquefois difficiles. Associés à la technique et aux matériaux utilisés pour chaque dessin et estampe, ces commentaires tentent à vulgariser et à diffuser aux plus grands nombres l'œuvre gravée de Francisco de Goya.

¹⁶³ *Ibid.* p.3.

¹⁶⁴ *Ibid.* p.3.

¹⁶⁵ *Ibid.* p.3.

On retrouve cette même approche pour les quatre autres séries de gravures et dessins, à une exception près : elles ne disposent pas de commentaires explicatifs. Pourquoi ? Il est possible qu'aucun commentaire n'ait été retrouvé ou que l'interprétation de ces estampes soit très difficile. On peut d'ores et déjà observer un déséquilibre quantitatif important des œuvres exposées dans chaque série : « Les Caprices » (63 expôts), « Les Désastres de la guerre » (41 expôts), « La Tauromachie » (2 expôts), « Les Proverbes » (2 expôts) et « Les Gravures particulières » (2 expôts). Il apparaît nettement que « Les Caprices » et « Les Désastres de la guerre » sont les deux séries les plus richement pourvues, elles ne doivent pourtant pas occulter les trois autres séries aux thèmes forts pour l'Espagne et l'histoire espagnole.

« Les Désastres de la guerre » font directement référence à l'invasion française au début du XIX^e siècle, elles sont réalisées par Goya en réaction à l'invasion napoléonienne, la guerre contre Joseph Napoléon et les misères qu'elle a produites. Alors que la collection de Ceán Bermúdez puis de Carderera porte le titre manuscrit de « Les conséquences fatales de la guerre sanglante en Espagne contre Bonaparte et les autres caprices emphatiques (...) », la première édition de 1863 réalisée par l'Académie royale de San Fernando l'intitule « Les désastres de la guerre (...) ». Un changement de titre est opéré qui gomme toutes références historiques à la guerre contre l'empire napoléonien. Le titre choisi par l'Académie « implique que cette série soit un commentaire de la guerre en général »¹⁶⁶. Il s'agit de l'interprétation communément faite de cette série en 1969. Bien que l'Espagne parvienne à retrouver son indépendance en 1814, l'épisode de l'invasion française reste douloureux pour le peuple espagnol. L'indépendance de 1814 est le fruit d'une résistance commune où l'Eglise catholique retrouve une nouvelle vigueur au sein de la société espagnole. Elle signe aussi le retour des grandes crises politiques, le règne de Ferdinand VII ne parvient pas à faire oublier les grandes divergences politiques. Le pays est dévasté par la guerre et il passe à côté de la modernisation agricole et industrielle du XIX^e siècle. Il est d'autant plus complexe pour la propagande franquiste qui souhaite faire revivre l'empire espagnol par l'expansion culturelle. L'Etat franquiste met tout en œuvre pour faire vivre le mythe de l'hispanité en réaffirmant son attachement à ses anciennes colonies de l'Amérique latine notamment. Or de nombreuses colonies profitent de la guerre d'indépendance pour s'émanciper. Il est donc intéressant, car paradoxal, de voir des gravures dénoncer la guerre être mise en valeur dans une exposition qui rend hommage au musée du Prado.

¹⁶⁶ *Ibid.* p.23.

Les gravures ne font pas seulement référence à la guerre et à ses conséquences. Elles sont aussi, dit-on, une série de chimères et de représentations satiriques dans lesquelles l'artiste se réfère à la politique et à la religion¹⁶⁷.

« La Tauromachie » constitue la troisième série d'estampes de Goya. Passionné par la tauromachie, ses planches montrent une grande connaissance du combat d'alors. La recherche sur ces planches porte dans les années 1960 sur l'année d'exécution de celles-ci. Lafuente Ferrari en est arrivé à la conclusion que cette collection a été commencée en tant que commentaire graphique de la *Lettre historique sur les origines et le progrès des corridas de taureaux en Espagne* de Nicolás Fernández de Moratín¹⁶⁸. Finalement, Goya en vient à dessiner et graver ses propres souvenirs.

« Les Proverbes » sont une série de gravures de Goya publiées sous ce nom par l'Académie royale de San Fernando en 1864. Connues sous le nom de « Proverbes », elles n'ont pourtant pas été intitulées ainsi par l'artiste. Certains tirages portent une inscription manuscrite qui semble être celle de Goya qui intitule ces planches « Sottises ». Néanmoins, en 1969, nul ne sait pourquoi Francisco de Goya a intitulé ces estampes ainsi. Nous apprenons également que Tomás Harris a gardé ce titre de « Proverbes »¹⁶⁹. Les hypothèses se multiplient sur ce mystérieux titre « Proverbes », « Sottises », « Proverbes, Rêves et Sottises ». Il semblerait également que cette série soit la dernière réalisée par Goya alors qu'il est gravement malade.

La dernière série exposée en 1969 est celle des « Gravures particulières ». Réunies en une série, il s'agit de diverses œuvres réalisées tout au long de la vie de l'artiste.

Cette exposition a, selon toutes vraisemblances, eu pour objectif de mettre en lumière un art peu connu de Goya : les estampes. Pour preuve de cette méconnaissance, le plus grand spécialiste d'alors sur les estampes de l'artiste espagnol est un agent secret britannique. Quant à ses dessins, le dernier ouvrage consacré à l'artiste en 1969 était de Francisco Javier Sánchez Cantón *Les dessins de Goya* (1952). Le seul catalogue d'exposition ne permet pas d'être catégorique quant à l'orientation didactique de celle-ci. Néanmoins, le propos clair, concis et précis est un indice sérieux quant à cette volonté de donner quelques clés de compréhension de l'œuvre de Goya. L'introduction de notions de compréhension dans la description des œuvres exposées va dans le sens d'une ouverture du musée à un public plus large. Il y a une

¹⁶⁷ *Ibid.* p.23.

¹⁶⁸ *Ibid.* p.31.

¹⁶⁹ *Ibid.* p.32.

petite progression avec les premières expositions des années 1960. Cela s'inscrit dans cette volonté de proposer des expositions au caractère scientifique qui délivrent un discours clair et vérifié. On s'appuie sur des recherches récentes, on met en valeur des débats sur tels ou tels objets.

Les acquisitions du musée du Prado entre 1958 et 1968, vers une politique de transparence ?

Lors de cette même année commémorative, le musée du Prado programme une exposition qui fait la lumière sur les principales acquisitions d'œuvres d'art par le musée de 1958 à 1968. Ce n'est autre que Diego Angulo Íñiguez, le directeur du musée, qui dirige cette exposition en tant que commissaire. Si celle-ci est relativement petite – 66 œuvres sont exposées – elle a le mérite de créer un sentiment de proximité avec le public du musée. On l'informe des nouvelles acquisitions, on lui donne donc la possibilité de découvrir les nouveaux trésors de la nation espagnole.

Si les trois expositions réalisées à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la fondation du musée mettent en valeur une nouvelle diversité des sujets de la politique culturelle du musée, cette exposition a l'avantage de souligner l'effort fourni par la direction et l'Etat dans la politique d'acquisition d'œuvres afin d'enrichir les fonds de la pinacothèque madrilène.

Cette rétrospective des œuvres acquises sur dix années est judicieuse car elle s'inscrit dans un temps de commémoration, de célébration de la fondation du musée. On montre par là que le musée de 1819 et le musée de 1969 sont certes très similaires d'un point de vue esthétique, bien que le musée ait subi de multiples transformations, mais que sur le plan des corpus d'œuvres, les modes d'acquisition ont su évoluer. Lors de sa fondation, les fonds du musée reposent sur les collections privées du roi Ferdinand VII. Le musée et les collections gardent ce caractère royal jusqu'en 1868 où Isabelle II nationalise le musée et offre ses collections au peuple espagnol. Les dons et les legs viennent enrichir peu à peu les collections. Quelques œuvres sont acquises. De 1958 à 1968, dans un contexte de reprise économique, le musée annonce avoir acquis pas moins de 66 œuvres, soit en moyenne 6 à 7 œuvres par an. Nous n'avons pas eu accès au catalogue de l'exposition car des choix ont dû être opérés.

Néanmoins, cette exposition doit être présente dans cette présentation des expositions réalisées en 1969 car elle s'inscrit dans un programme de commémoration bien précis.

Une nouvelle politique culturelle amorcée en 1970 ?

La peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne, l'événement autour d'une peinture non espagnole

En 1970, le musée du Prado est au centre des attentions pour la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de sa fondation. Comme nous l'avons vu précédemment, le programme est assez large. Ce cycle de célébration se clôt par une exposition-événement : *La peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne* (annexe 14).

D'avril à juin 1970, les Madrilènes, les Espagnols et les touristes étrangers ont eu l'opportunité d'admirer au Casón del Buen Retiro *La peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne*. Si la direction du musée du Prado organise d'un point de vue technique l'exposition, la direction générale des Beaux-Arts est en charge de la conservation des œuvres exposées¹⁷⁰ et du commissariat de l'exposition. C'est une exposition codirigée par les deux institutions culturelles.

La première chose qui interpelle est le sujet de cette exposition : la peinture italienne. Il ne s'agit plus de mettre en exergue un artiste espagnol ou l'art espagnol. C'est la peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne, ce qui signifie que le caractère national des précédentes expositions de la direction générale des Beaux-Arts est gommé au profit de l'art étranger. Néanmoins, on garde l'Espagne comme point de repère géographique. Il s'agit de montrer l'intérêt de l'Espagne et notamment de la royauté pour les peintres italiens, mais aussi l'influence qu'ils ont sur des peintres espagnols tels que Velázquez. C'est une petite révolution dans la politique culturelle de la direction générale des Beaux-Arts et du ministère de l'Éducation et des Sciences. Ils acceptent de réserver le Casón del Buen Retiro pour cette exposition¹⁷¹, ils acceptent donc le projet de Diego Angulo Íñiguez.

¹⁷⁰ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 29 septembre 1970 de Joaquín de la Puente, sous-commissaire général de l'exposition adressée au chef de la section des musées et expositions de la direction générale de Beaux-Arts.

¹⁷¹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 20 juin 1969 de Luis Gonzáles Robles (directeur du musée espagnol d'art contemporain) à Diego Angulo Íñiguez.

Ce n'est pas Consuelo Sanz-Pastor qui est convoquée une énième fois comme commissaire d'exposition mais Alfonso E. Pérez Sánchez. Ce dernier obtient son doctorat en 1963 à l'université Complutense de Madrid avec une thèse portant sur *La peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne*, sous la direction de Diego Angulo Íñiguez. Qui de mieux pour diriger cette exposition qu'un docteur en histoire de l'art ayant travaillé précisément sur ce thème sept ans auparavant ! C'est l'homme de la situation. On peut d'ailleurs se demander si ce choix d'exposition par Diego Angulo Íñiguez n'a pas été orienté par la thèse de son étudiant qu'il a visiblement très apprécié.

Cette exposition a pour objectif de présenter un panorama complet et cohérent de l'un des fonds les plus riches et l'un des moins connus du musée du Prado¹⁷². Elle s'inscrit dans un contexte de recherches bien précis : dans les années 1960, la peinture italienne du XVII^e siècle est l'objet favori des chercheurs dans le monde entier. Il est alors perçu comme l'un des moments les plus intéressants de l'histoire de l'art. Il a donc paru évident de mettre en valeur les fonds du musée et de les faire découvrir au plus grand nombre. Le commissaire de l'exposition n'est autre que le spécialiste espagnol de la question, Alfonso E. Pérez Sánchez. Toutes les conditions étaient réunies pour faire de cette exposition un grand événement culturel.

Comme il est question de rendre compte de manière cohérente de la peinture italienne au XVII^e siècle, il est logique que l'exposition repose sur les courants artistiques qui ont cours en Italie au XVII^e siècle, depuis la tradition maniériste jusqu'au style décoratif de la fin du siècle. La tradition maniériste est représentée par le Cavalier d'Arpin, le naturalisme ténébreux par Caravage, le classicisme par Le Guerchin, Francesco Albani, Le Dominiquin etc., sans oublier le style décoratif de la fin du siècle dont Luca Giordano est le plus bel emblème. Ce dernier entretient avec l'Espagne une relation particulière puisqu'il a décoré une partie des palais royaux espagnols sous la dynastie des Bourbons. Le Casón del Buen Retiro en est un excellent exemple car il a fait partie du Palais du Buen Retiro qu'il a décoré. Le Casón del Buen Retiro conserve l'une de ces décorations peintes sur l'une de ses voûtes. Le lieu de l'exposition est un clin d'œil à ce peintre. Si c'est l'un des fonds les plus richement pourvu du musée c'est dû au contexte du XVII^e siècle : l'Espagne maintient ses liens avec l'Italie grâce à

¹⁷² Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Document explicatif portant sur la *Peinture italienne du XVII^e siècle*.

ses relations avec le vice-roi de Naples, les ambassadeurs de Rome et surtout grâce au collectionnisme des rois espagnols tels que Philippe IV.

L'autre aspect important de cette exposition est le discours volontairement didactique de Diego Angulo Íñiguez et d'Alfonso E. Pérez Sánchez. Le point de départ de cette exposition est la commémoration de la fondation du musée. Comment célébrer un musée si ce n'est par ses collections. Or le directeur affirme que le fonds de la peinture italienne du Prado est peu connu et que cette peinture bénéficie d'un large engouement dans la sphère scientifique et intellectuelle. Cette exposition est donc marquée du sceau de la recherche scientifique et non du divertissement, prouvé par la présence d'Alfonso E. Pérez Sánchez.

Cette exposition de très grande envergure réunit près de 198 œuvres d'art, dont 114 du musée du Prado. On peut d'ores et déjà souligner la richesse des fonds du musée pour la peinture italienne du XVII^e siècle dont de nombreuses œuvres n'avaient pas été exposées depuis longtemps ou bien oubliées dans des dépôts en dehors de Madrid tels que les universités, les musées de province, les instituts, les églises... A ces œuvres appartenant au fonds du Prado, il faut ajouter des œuvres du Patrimoine National, de l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando, la cathédrale de Tolède et de Séville, ainsi que de collections privées venant de toute l'Espagne¹⁷³.

Selon un ordre ministériel d'octobre 1969, la direction générale des Beaux-arts reçoit temporairement du musée municipal de San Telmo de San Sebastián¹⁷⁴ deux œuvres, *Paysage avec saint Jean-Baptiste* de Maíno et *Les Amours jouant avec des guirlandes* d'un anonyme.

Le musée provincial de Lugo s'est vu ordonné¹⁷⁵ par la direction générale des Beaux-Arts le prêt d'un tableau de Federico Barocci *La Vierge et les Saintes* pour l'exposition organisée par la direction du musée du Prado.

Autre exemple de prêts, le musée d'archéologie de la province de Burgos concède le prêt de deux œuvres, l'une de Gennari et l'autre de Fermo Stella¹⁷⁶.

Selon une lettre date du 16 mars 1970 de Joaquín de la Puente qu'il adresse à la direction générale des Beaux-Arts, 22 œuvres d'art ont été prêtées par l'Académie royale des Beaux-

¹⁷³ Archives de l'administration générale, fonds Culture-exposition, caja 754, Copie de la note incluse dans le journal parlé retransmis à 14h30 le 7 avril 1970.

¹⁷⁴ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 17 février 1970 de Joaquín de la Puente à la direction générale des Beaux-Arts.

¹⁷⁵ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 23 septembre 1970 du chef de section des musées et des expositions de la direction générale des Beaux-Arts au directeur général des Beaux-Arts.

¹⁷⁶ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 27 juin 1970 du directeur du musée d'archéologie de la province de Burgos au sous-commissaire général de l'exposition.

Arts de San Fernando pour l'exposition de peinture italienne. Il s'agit de : *Le Jugement de Paris* de Francesco Albani, *L'Immaculée Conception* du Cavalier d'Arpin, *Mort d'Abel* et *Les pleurs pour Abel mort* de Giovanni Battista Benaschi, *David et Goliath* d'Orazio Borgianni, *Le Vase* de Margherita Caffi (au nombre de deux), *Les fiançailles mystiques de sainte Catherine* de Bartolomeo Cavarozzi, *La tête de Baptiste* de Le Dominiquin, *Vision de sainte Madeleine de Pazzzi* de Ciro Ferri, *Repos pendant de la fuite en Egypte* de Luca Giordano...

Le catalogue de l'exposition est le symbole d'un virage pris dans la politique culturelle du musée du Prado.

Plus que jamais, Diego Angulo Íñiguez affirme la volonté de faire des expositions au caractère scientifique. Cette dimension scientifique doit se retrouver dans le catalogue de l'exposition. Ses instructions sont très claires : il souhaite faire une grande édition pour que le caractère et l'appareil scientifique de cette exposition apparaissent pleinement. Ce catalogue, cher à ses yeux, doit être un catalogue destiné à survivre à l'exposition, il doit durer dans le temps tel la Bible, il veut en faire un ouvrage de référence. Pour ce faire, il pense à le distribuer au musée du Prado et dans les librairies spécialisées à l'étranger. Autant dire que Diego Angulo Íñiguez a une vision très contemporaine de ce que doit être une exposition, il n'est nullement conservateur. Il va même plus loin lorsqu'il propose de « faire une première édition limitée puis une seconde corrigée à laquelle on pourrait ajouter les opinions et les jugements recueillis lors des premières semaines d'ouverture de l'exposition.¹⁷⁷ » Il pense ce catalogue comme le témoin présent et futur d'une grande exposition. Il devient un véritable outil de recherche pour l'historien.

L'autre point cher à Diego Angulo Íñiguez est l'accessibilité. Il parle de la nécessité de disposer d'une édition du texte sans les planches pour que les visiteurs sans ressources et notamment les étudiants, puissent accéder à ce type de documents¹⁷⁸. Le catalogue illustré est nécessairement plus onéreux.

Ce directeur a pour politique de délivrer un savoir scientifique c'est-à-dire qu'une exposition est un moyen pour instruire le public sur un thème donné et non pas une simple récréation où l'on viendrait voir des œuvres d'art comme pour se distraire. Il veut également diversifier le public, rendre accessible financièrement le savoir scientifique qu'il souhaite délivrer en proposant différents types de catalogues.

¹⁷⁷ Les archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Lettre datée du 11 mars 1970 de Diego Angulo Íñiguez à Luis González Robles.

¹⁷⁸ *Ibid.*

Le ministre de l'Éducation et des Sciences, José Luis Villar Palasí préside le 7 avril 1970 l'inauguration de l'exposition¹⁷⁹, aux côtés du directeur général des Beaux-Arts, de l'ambassadeur de l'Italie à Madrid, du commissaire général de l'exposition, du directeur du musée du Prado et de nombreux académiciens des Beaux-Arts et d'autres personnalités conviées pour l'occasion. Comme d'habitude, les cérémonies d'inauguration sont l'occasion pour inviter des personnes importantes pour faire connaître dans les sphères intellectuelles les événements culturels espagnols. Cela participe à la politique économique nationale.

Le retour définitif du musée du Prado sur la scène internationale

Cette exposition attire l'attention des spécialistes de la peinture italienne à travers le monde. Quelques coupures de presse ont été retrouvées dans le dossier de cette exposition aux archives de l'administration générale. Ces quelques documents permettent de rendre compte de la nature de l'exposition et de l'engouement autour de celle-ci.

La presse écrite

Le premier rôle rempli par la presse écrite est d'informer le public sur l'exposition qui se tient au Casón del Buen Retiro dans le cadre de la commémoration du cent-cinquantième anniversaire de la fondation du Prado. Elle donne non seulement l'information mais aussi elle attise la curiosité du public en lui donnant quelques clés de compréhension de cette exposition. Deux articles de presse sont intéressants à étudier à ce sujet : un premier article de Raul Chávarri¹⁸⁰ et un second A. M. Campoy¹⁸¹.

Le premier article se développe sur une double page qui comprend des gros titres – « La peinture italienne du XVII^e siècle », « Cent ans de splendeur et de faste se donne rendez-vous au Casón del Buen Retiro », « Deux cent tableaux synthétisent l'œuvre des peintres italiens au service des rois d'Espagne », « Une fois encore le musée du Prado démontre la

¹⁷⁹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Copie de la note incluse dans le journal parlé retransmis à 14h30 le 7 avril 1970.

¹⁸⁰ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, Raul Chávarri, article de presse de deux pages sur l'exposition *La peinture italienne du XVII^e siècle* (le journal n'est pas précisé, il s'agit d'une coupure de journal).

¹⁸¹ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, caja 754, A. M. Campoy, article de presse de quatre pages sur l'exposition *La peinture italienne du XVII^e siècle*, rubrique « Critique d'expositions », *ABC des Arts*.

richesse de ses collections » – pour attirer le regard du lecteur, assorti de quatre reproductions de tableaux présents à l'exposition – *La Découverte de Moïse* d'Orazio Gentilchi, *Le Christ glorieux et les saints* de Matia Preti, *La vision de sainte Madeleine* de Pazzi de Ciro Ferri et *Les obsèques d'un empereur romain* du Dominiquin. Le développement du journaliste s'intercale entre les reproductions.

Les gros titres de cet article donnent au lecteur les principales informations qui doivent lui donner envie de se rendre à l'exposition. Ils donnent des informations croustillantes sur l'exposition, sans oublier de rattacher ce thème à l'histoire de l'Espagne car il est bien préciser à juste titre que ces peintres ont été au service des rois espagnols ce qui indirectement flatte le lecteur. Les rois espagnols ont eu le bon goût de faire appel aux grands peintres italiens, que l'on retrouve en grande partie au musée du Prado, le grand musée espagnol. Cet article se divise en six points. Le premier met en valeur le musée du Prado et sa capacité à faire rêver. « Il a montré une dimension seulement connue des spécialistes du grand musée : la peinture italienne du XVII^e siècle, qui s'étudie actuellement dans le monde entier comme l'un des moments les plus importants de l'histoire de l'art (...) »¹⁸². Les peintres italiens inventent et expérimentent des techniques et des styles que des maîtres et des écoles s'approprient par la suite tel que Velázquez. Cette exposition est d'autant plus appréciée qu'elle fait découvrir un vrai trésor aux Espagnols : la peinture italienne conservée au Prado. « (...) le musée du Prado n'est pas seulement riche de la splendide collection de peinture espagnole, mais il est aussi nourri par le trésor pictural des rois d'Espagne (...) »¹⁸³. Il est donc question de saluer la démarche du musée qui a su mettre en valeur l'un de ses trésors méconnu du grand public. Cette collection fait partie du fonds historique du musée du Prado.

Le journaliste s'applique ensuite à donner des clés de compréhension du XVII^e siècle et explique :

L'exposition « ose offrir une fenêtre ouverte sur un siècle très important pour la création de la conscience individuelle et collective de l'homme moderne, et dans lequel la peinture de Rome, de Bologne et de Naples, en grande partie traditionnaliste et conservatrice est non seulement rénovatrice dans un répertoire de techniques et

¹⁸² Archives de l'administration générale, fonds Culture-Article, exposition *Peinture italienne du XVII^e siècle*, caja 754, Raul Chávarri, article de presse de deux pages sur l'exposition *La peinture italienne du XVII^e siècle* (le journal n'est pas précisé, il s'agit d'une coupure de journal).

¹⁸³ *Ibid.*

d'attitudes, mais aussi contraire absolument le rythme des temps, elle prend une dimension et un caractère de témoin exemplaire.¹⁸⁴ »

Le musée du Prado réussit à éveiller l'intérêt, ce long papier démontre que le pari est gagné. Les Espagnols sont sensibles à leur trésor national, que cela touche à la peinture espagnole ou étrangère. Le journaliste fait tout un développement sur le contexte politique, économique et culturel dans lequel la peinture italienne implose au XVII^e siècle et en quoi elle change totalement la vision et la technique picturale. Elle révolutionne l'art pictural. C'est cette révolution que le musée du Prado conserve depuis tant d'années sans que personne ne le sache.



Orazio Gentileschi, *Moïse sauvé des eaux du Nil*, musée du Prado.

D'ailleurs le journaliste souligne le succès rencontré par l'exposition grâce à une affiche qui reproduit l'un des tableaux les plus représentatifs de l'exposition et l'un des moins connus, *Moïse sauvé des eaux du Nil* d'Orazio Gentileschi (voir tableau 3). Cette reproduction du tableau n'est évidemment pas l'affiche mais celle-ci n'a pas été retrouvée. La reproduction donne un aperçu de ce qu'a pu être l'affiche en 1970 de cette exposition-événement.

Dans un quatrième point, le journaliste s'attarde sur la manière dont les peintres appréhendent leur siècle et la manière dont ils en rendent compte. Puis, l'auteur revient sur la relation qu'entretiennent les peintres avec les rois espagnols. Cette relation est fondamentale

¹⁸⁴ *Ibid.*

car elle crée le lien entre la peinture italienne et l'Espagne et entre la peinture du XVII^e siècle et les collections du musée du Prado. Il y a toujours une référence de faite à Velázquez. Comme d'autres artistes du XVII^e siècle, Velázquez a réalisé deux voyages en Italie pour rencontrer certains de ces artistes, admirer les œuvres d'art italiennes et voir de leurs propres yeux cette Italie immortalisée par bon nombre de tableaux, patrie des artistes italiens que les cours européennes convoitent. Les rois et la cour espagnole ne dérogent à la règle. L'auteur finit par un inventaire non exhaustif des œuvres présentées au Casón del Buen Retiro. Il évoque les peintures du plafond du Casón de Lucas Jordan, un peintre du XVII^e siècle qui participe de la scénographie. Comme évoqué précédemment, l'exposition tire parti des peintures murales et des plafonds datant du XVII^e siècle en les intégrant à l'événement. L'espace scénographique tend à se confondre avec les œuvres exposées. Cet article est un témoignage de la réussite de cette exposition. Il se clôt de la manière suivante :

« Parce que – et là est le témoignage de cette grande exposition – l'art, le véritable art né du cœur de l'homme, vit toujours, qu'importe l'époque qu'il l'ait créé, il ne mourra jamais.¹⁸⁵ »

Cette exposition n'a pas laissé indifférent le visiteur, elle a su créer une émotion particulière en s'appuyant sur une démarche et un discours scientifique. Une autre coupure de journal¹⁸⁶ vient confirmer cet éloge de l'exposition par la presse espagnole. C'est un article qui à la fois définit l'exposition comme une exposition muséale et apporte des nuances aux propos élogieux vus précédemment. L'auteur le présente comme un rapport, c'est-à-dire qu'il rend compte de sa propre expérience de l'exposition. Il exprime un point de vue personnel sur une exposition qui reçoit les éloges de la presse notamment. Il met en avant la richesse du musée du Prado en peinture italienne du XVII^e siècle. Il dit :

« L'exposition est digne d'être visitée et gardée en mémoire ; étudiée et expliquée dans ses vertus à d'autres situations picturales plus ou moins actuelles. »

Bien qu'il soit enthousiasmé par cette exposition, il en garde son esprit critique. Il s'attarde à démontrer que certes l'exposition s'ancre dans un contexte scientifique propice à l'étude de la

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Archives de l'administration générale, fonds Culture-Exposition, exposition *Peinture italienne du XVII^e siècle*, caja 754, Coupure de journal titrée « Casón del Buen Retiro : arte italiano del siglo XVII ».

peinture italienne du XVII^e siècle mais que la plupart des études portent sur un aspect de cette école, à savoir le maniérisme. Il explique que l'exposition ne montre qu'un aspect du maniérisme et qu'elle ne peut pas se targuer d'être exhaustive.

Quant à l'article d'ABC, celui-ci montre un enthousiasme sans faille pour l'exposition célébrant le cent-cinquantième anniversaire du musée du Prado. Là encore la collection est qualifiée de possiblement la meilleure qui soit en peinture italienne du XVII^e siècle due au collectionnisme royal espagnol. Cette exposition clôt les actes commémoratifs de la fondation du Prado. Le roi Fernand VII retrouve un peu de gloire grâce à la fondation du musée. Cet article est intéressant car il livre un bref bilan de ces actes commémoratifs en affirmant que les événements marquants ont été l'exposition sur les principales acquisitions du musée et celle de *Peinture italienne du XVII^e siècle*. Cela montre tout de même que les Espagnols et l'Etat reste très attaché à leur patrimoine et à sa mise en valeur. L'auteur dit :

« Moi, qui n'ai pas de position nationaliste en matière d'art, je me sens orgueilleux de notre très grand musée. Et de même que le Prado est le plus grand représentant de Rubens ou du Titien ou même des maîtres du XVII^e siècle, je crois qu'il est aussi accompli que le Louvre, la Galerie de Londres ou l'Hermitage sont orgueilleux de « leurs » Velázquez et de leurs Goya. »

Le sentiment national n'est pas effacé de cette exposition. Même s'il n'est pas un moteur de celle-ci, on le retrouve tout de même dans les perceptions qu'ont les visiteurs de l'exposition. La presse écrite en donne un avis globalement élogieux ; il ne faut pas oublier qu'elle subit encore le poids de la censure imposée par la loi de Fraga Iribarne.

Les médias visuels

Les médias sont curieux de cette exposition et souhaitent en faire des reportages vidéo. Pour cela, ils envoient des demandes d'autorisation au musée du Prado pour tourner des séquences de l'exposition. La télévision italienne souhaite faire un reportage sur l'exposition. Une demande d'autorisation a été déposée auprès de Luis González Robles le 14 mai 1970 par Massimo Olmi. Nous ne disposons pas de la réponse mais il est probable que celle-ci ait été positive. C'est une exposition qui célèbre la peinture italienne, il semble donc

naturel que la télévision italienne ait eu accès à celle-ci pour en rendre compte dans son propre pays et ainsi participer à la politique touristique espagnole.

Chapitre V Diego Angulo Íñiguez, un passage salubre contrarié

Un universitaire, un académicien

Né le 18 juillet 1901 à Valverde del Camino dans la province de Huelva en Andalousie, Diego Angulo Íñiguez est issue d'une famille aisée. Son père, Diego Angulo Laguna est un homme de lois, auteur en matière de droit, conservateur des hypothèques et notaire. Diego Angulo Íñiguez et ses deux frères sont d'ascendance castillane bien qu'en réalité ils cumulent différentes origines de provinces espagnoles.

Le 18 juillet 2001, le département d'histoire de l'art « Diego Velázquez » du Centre Supérieur de la Recherche Scientifique célèbre le centenaire de la naissance de celui qui en a été le directeur pendant de nombreuses années. A cette occasion, les membres du CSIC et les disciples de Diego Angulo Íñiguez publie un ouvrage lui rendant hommage, *Diego Angulo Íñiguez, historien de l'art*¹⁸⁷. Ce dernier est l'une des sources d'informations précieuses pour comprendre qui est ce nouveau directeur du Prado entre 1968 et 1970. Cet ouvrage rend compte de la vie et de l'œuvre de Diego Angulo Íñiguez dans la sphère scientifique. C'est à Alfonso E. Pérez Sánchez que revient l'honneur de rédiger la biographie de son directeur de recherches. Selon les dires d'Isabel Mateo Gómez, la coordinatrice de l'ouvrage, « avec cet ouvrage nous souhaitons manifester le respect et l'affection que nous a toujours inspiré Diego en tant que maître et ami.¹⁸⁸ »

Formation universitaire

Elève brillant, Diego Angulo Íñiguez obtient son baccalauréat en 1916. Il entre à l'université de Séville en tant qu'étudiant de Lettres alors que son père projetait pour lui des études de Droit, pensant ainsi que son second fils reprendrait le flambeau. Il rentre rapidement en contact avec Francisco Murillo, son maître à penser qu'il vénère jusqu'à la fin

¹⁸⁷ MATEO GÓMEZ Isabel (coord.), *Diego Angulo Íñiguez, historien de l'art*, Madrid, Espagne, CSIC, 2001, 341 pages.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.9.

de sa vie. Francisco Murillo est professeur agrégé de Théorie de Littérature et des Arts. Personnalité à part, Francisco Murillo fait partie des ces professeurs qui marque un étudiant.

« Homme d'une très grande culture et d'une non moins grande curiosité intellectuelle, très doué pour l'enseignement, informé des nouvelles méthodologies qui ne sont alors pas encore essayées en Espagne, doté d'un amour profond pour le travail d'enseignant, il n'est pourtant pas un homme d'écriture et n'a presque rien laissé à publier. Néanmoins, et surtout à travers son très cher disciple et son audacieux « Laboratoire » d'art à l'université sévillane, il marqua une rupture dans l'histoire de l'Histoire de l'art espagnol.¹⁸⁹ »

Francisco Murillo est un professeur qui paraît fantasque dans le milieu professoral sévillan mais qui en réalité met en place des méthodes éducatives aujourd'hui communes. Pour l'étude d'œuvres, il utilise des reproductions sur cristal qu'il projette au mur. Son propos se voit ainsi illustrer et devient davantage percutant qu'un simple bavardage sur quelque chose que la plupart des étudiants ne connaîtraient pas.

En 1920, Diego Angulo Íñiguez achève sa maîtrise et se rend à Madrid pour préparer son doctorat. Il n'est alors possible de préparer un doctorat qu'à l'université Centrale de la capitale. Il y rencontre Manuel Gómez-Moreno (archéologue et historien de l'art) avec qui il garde une relation affectueuse et constante pendant près de cinquante ans. Tout comme Francisco Javier Sánchez Cantón, Diego Angulo Íñiguez rencontre Elías Tormo, l'autre grand maître de l'histoire de l'art espagnole. Il suit également des cours d'Histoire de l'Amérique et de Sociologie.

Diego Angulo s'établit dans la résidence des étudiants, située sur les hauteurs de l'hippodrome et régie par Alberto Jiménez Frau. Absorbé par ses études, le jeune doctorant ne fait pas partie des groupes les plus dynamiques de la vie de la résidence. Néanmoins, il rencontre constamment des intellectuels de grande renommée. On apprend que Diego Angulo y fait la connaissance d'Einstein et Ortega, Paul Valéry et Frobenius, Unamuno et Valle Inclán...¹⁹⁰ Il y rencontre les intellectuels les plus en vue des années 1920. Il fait l'expérience de la grande effervescence intellectuelle qui y règne alors ; il y rencontre de futurs hommes politiques tels que Juan Negrín ou Ricardo Orueta.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.17.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.18.

Lors d'une excursion dans la république du Portugal avec Ballesteros et Gómez-Moreno, Diego Angulo fait la connaissance de Francisco Javier Sánchez Cantón, assistant assez réservé du maître Tormo.

De cette visite, Diego Angulo parle avec ironie du président dont il perçoit sa présence et son vocabulaire comme dépassés, d'un autre temps. Alfonso E. Pérez Sánchez décrit ainsi Diego Angulo :

« L'estime de la précision et du concret, et le dédain pour l'oripeau superficiel et la vaine prosopopée s'affirment très tôt du goût et dans les valeurs d'Angulo et l'ont accompagné dans toute sa vie laborieuse.¹⁹¹ »

Diego Angulo n'est pas la dupe des flatteries et des approximations. Il a toujours à cœur d'offrir à son auditoire exactitude et véracité, ce qui s'est vérifié dans l'étude des expositions réalisées en l'honneur du cent-cinquantième anniversaire de la fondation du Prado. Le caractère scientifique qu'il ne cesse de marteler dans les catalogues d'exposition est l'expression de son désir d'instruire et non de divertir.

Il part étudier un an en Allemagne, sur les conseils avisés de Francisco Murillo qui y voit une grande opportunité pour rencontrer les grands spécialistes d'histoire de l'art allemand, un monde universitaire en pointe et une manière de se démarquer dans le paysage universitaire espagnol pour le jeune doctorant. Son travail doctoral porte alors sur l'orfèvrerie sévillane.

Carrière et Reconnaissances

Il rentre à Madrid en juillet 1922 au moment où est annoncée la mort du directeur du musée du Prado, Aureliano de Beruete. Le nouveau directeur n'est autre que Fernando Álvarez de Sotomayor dont la nomination annonce le retour à la tradition du directeur-peintre. Son sous-directeur est le jeune Francisco Javier Sánchez Cantón. Diego Angulo est appelé à travailler au sein de la commission chargée de la mise à jour du catalogue du musée. Il s'agit de sa première activité au sein du musée, travail qu'il continue dans divers postes par la suite. Lors de ces années de catalogueur, Diego Angulo a l'occasion de rencontrer des grands spécialistes de périodes d'histoire de l'art précises : Hulin de Loo, spécialiste des primitifs flamands avec lequel il entretient une relation amicale jusqu'à sa mort, Herman

¹⁹¹ *Ibid.*, p.19.

Voss, spécialiste de la peinture baroque italienne, qu'il avait eu l'occasion de rencontrer à Berlin.

« La surprenante richesse des collections du Prado à ce sujet, ont été vantées avec admiration par l'historien germanique, face à l'indifférence de quelque « autorité » du Prado, encore baignée de l'attitude dédaigneuse héritée du XIX^e siècle, pleine de préjugés contre le *seicento* italien, qui a déjà initié en dehors de l'Espagne un parcours triomphal de révision critique. »¹⁹²

Cette critique de la position de la direction du Prado vis-à-vis de l'un de ses trésors picturaux est précieuse pour l'analyse et la compréhension des expositions réalisées par Diego Angulo. Son voyage à Berlin lui a permis de prendre la mesure du retard de l'histoire de l'histoire de l'art espagnol et des nouvelles recherches effectuées un peu partout en Europe. La peinture italienne du XVI^e-XVII^e siècle a le vent en poupe dès les années 1920-1930 en Allemagne. Il faut attendre les années 1960 pour que les chercheurs espagnols s'emparent de ce champ d'études. Cela explique aussi pourquoi Diego Angulo souhaite faire une exposition-événement de la peinture italienne du XVII^e siècle en 1970, à l'occasion de la commémoration de la fondation du Prado : il veut mettre en lumière un fonds d'œuvre longtemps négligé par la direction du musée.

Diego Angulo voit déjà, dans les années 1920, la nécessité de réaliser en Espagne l'étude et la valorisation de ce trésor d'art non espagnol. Il veut éviter que ce terrain vierge de toute étude ne soit accaparé par d'autres chercheurs scientifiques étrangers.

« Il s'imposa déjà la nécessité de former des spécialistes espagnols dans des champs d'études spécifiques (peinture flamande primitive et baroque, peinture baroque italienne, dessins italiens, orfèvrerie et marbrerie, et tant d'autres spécialités) comme un devoir patriote scientifique. Ce fut l'une de ses principales préoccupations et il manifesta toujours sa plus grande satisfaction de maître lors de la réussite de quelques spécialistes. »¹⁹³

¹⁹² *Ibid.*, p.22.

¹⁹³ *Ibid.*, p.22.

A l'image des grands spécialistes allemands qu'il a pu connaître en Allemagne, Diego Angulo souhaite que la recherche espagnole sorte de ses idées préconçues héritées du XIX^e siècle et commence à aller voir ses trésors d'art méconnus.

Entre 1922 et 1924, Diego Angulo travaille au sein du musée du Prado et au Centre d'Etudes Historiques dirigé par Manuel Gómez-Moreno et Elías Tormo. La prise du pouvoir par Miguel Primo de Rivera en 1923 met en suspens la réalisation du concours d'agrégation qu'il préparait. Lors de son service militaire, Diego Angulo reprend sa préparation au concours pour la chaire de Théorie de la Littérature et des Beaux-Arts de Grenade, précédemment occupée par Sánchez Cantón.

Il commence en 1925 une longue carrière universitaire. Il n'a alors donné aucun cours. Il est hébergé avec d'autres professeurs célibataires ou étrangers. Il y rencontre des personnalités de tout horizon aux idéologies diverses et variées : un professeur d'économie, de chimie qui meurent en 1936 dans les combats contre les nationalistes. Diego Angulo n'a pas pour habitude de se rendre dans les réunions de café avec les autres professeurs, mais à Grenade la présence est obligatoire à la « Volière » de la Zacatín où se réunissent les intellectuels. C'est ici qu'il fait la connaissance de García Valdecasas, celui qui quelques années plus tard fonde la Phalange, et Fernando de los Ríos, le chef des socialistes. La vie politique grenadine est intense bien que la dictature de Primo de Rivera ait maintenu souterraines les tensions politiques. Diego Angulo ne prend pas position, fidèle à son scepticisme politique, il se maintient toujours à l'écart de tout engagement politique formel¹⁹⁴. Le seul qu'il garde est un engagement moral avec lui-même et avec son travail. On a affaire à un intellectuel qui se refuse à afficher une position politique ferme et définitive ce qui lui permet de ne pas être inquiété lors des différents changements de régime.

Entre 1925 et 1930, il publie surtout des articles scientifiques portant sur les primitifs espagnols, pour lesquels il a également étudié les primitifs flamands et italiens dans leurs relations avec l'Espagne. Suite à la grande exposition ibéro-américaine de Séville de 1926, Diego Angulo s'intéresse également à l'art hispano-colonial. Une chaire d'Art hispano-colonial est créée à l'initiative d'Elías Tormo à Séville où le nom de Diego Angulo est proposé. En 1931, la République crée à Séville l'Ecole d'Etudes Hispano-américaine où Diego Angulo délivre un enseignement.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.23.

Il est pendant quelques temps fait inspecteur du Trésor Artistique alors que Manuel Gómez-Moreno est directeur général des Beaux-Arts et E. Tormo, ministre de l'Instruction Publique. Cependant, sa principale occupation reste sa chaire et ses recherches aux archives des Indes. D'ailleurs, à partir de 1933 et jusqu'à la fin de la Guerre Civile, il publie les *Plans des monuments architectoniques d'Amérique et des Philippines*. Il s'agit de trois tomes de planches, de deux catalogues et de deux autres tomes de textes. Ce travail fondamental pour son intérêt et son importance dans la recherche scientifique a été reconnu à travers le monde.

Ce n'est qu'en 1934 que Diego Angulo décroche la bourse de la commission des Relations Culturelles pour partir visiter le Mexique. Il reste trois mois à Mexico, où il se lie d'amitié avec le secrétariat de l'Education et du département des Monuments Coloniaux, récemment créé. C'est un véritable échange culturel qui s'effectue entre les deux parties : d'un côté, Diego Angulo souhaite parfaire sa connaissance des monuments de l'époque coloniale – il les croque et les photographie, ce qui représente aujourd'hui une vraie source pour les historiens –, de l'autre, les autorités mexicaines bénéficient des nouvelles données du professeur Angulo pour la protection de leur patrimoine.

Lorsque la Guerre Civile éclate à l'été 1936, Diego Angulo est en vacances à Tarragone. Il se rend à Barcelone puis à Valence où il parvient à obtenir un sauf-conduit, délivré sans aucune forme de formalité. La tournure des événements le dirige alors vers Madrid où il passe une grande partie de la guerre. Sa carte de professeur agrégé ne signifie évidemment rien à ce moment-là et Diego Angulo n'est affilié à aucun parti politique ni syndicat. Pour obtenir une certaine sécurité et se rendre utile, Diego Angulo décide de se présenter au service du recouvrement de la commission du Trésor Artistique qui tente alors de protéger de très nombreuses pièces d'art menacées par les incendies et les saccages incontrôlés. Il travaille directement avec Nati Gómez-Moreno, la fille de Manuel Gómez-Moreno avec qui il doit fichier, classer, étiqueter et photographier les œuvres picturales et les sculptures avant qu'elles ne soient mises à l'abri.

« Angulo s'est toujours souvenu de l'abnégation et du dévouement de tous ceux qui sont intervenus dans ce service, dont l'organisation a ensuite été volontairement et malicieusement ignorée par les vainqueurs.¹⁹⁵ »

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.29.

Evidemment, comme pour la mise à l'abri d'œuvres du Prado par Francisco Javier Sánchez Cantón, le pouvoir franquiste n'a pas rendu un hommage à tous ceux qui ont permis au trésor national de survivre aux bombardements et aux attaques incendiaires des nationalistes. Cela ne correspondait pas au mythe de la Victoire qu'ils souhaitaient répandre.

Lors la résistance de Madrid aux forces nationalistes, le pouvoir républicain a lui aussi eu recours à la propagande pour tenter de rassurer la population. Pour cela, certaines informations vraies filtraient pendant que d'autres fausses étaient distillées dans la presse. On a demandé à Diego Angulo de signer un document pour la propagande concernant la restauration d'œuvres du musée du Prado mais il refuse de le faire, « conscient des risques que cela impliquait dans la situation dans laquelle il était.¹⁹⁶ » Il sait que sa situation est précaire, d'autant plus qu'il est affilié à aucun parti, ni syndicat. Il lui est impossible de rentrer chez lui à Séville auprès de ses proches. En octobre 1937, il se fait aider par des amis de la commission du Trésor Artistique pour partir de Madrid et rejoindre Valence. Il souhaite alors obtenir une sorte de sauf-conduit ou un document valide sans souscrire une adhésion à un groupe pour pouvoir rentrer à Séville, en vain. Il retourne donc à Barcelone. Pour éviter d'être rappelé sous les drapeaux et trouver une solution à son problème, il se fait aide-soignant. Il échappe de justesse à la réquisition car Barcelone chute le 26 janvier 1939. Il part de Barcelone accompagné d'un ingénieur sévillan, l'une de ses vieilles connaissances, passe une journée à Vitoria où s'est établi le nouveau ministère de l'Éducation puis rentre enfin à Séville.

Comme depuis le début de sa carrière, Diego Angulo garde son indépendance de critère et le même détachement vis-à-vis des groupes ou groupuscules politiques ou de pouvoir pendant la dictature franquiste. Il reste concentrer sur son travail et sur la formation des futurs historiens de l'art.

A la sortie de la guerre en 1939, il obtient par concours la chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain de l'université Centrale de Madrid. Il donne également des cours au musée du Prado et organise de fréquentes sorties d'études avec ses étudiants. Par ailleurs, il fait partie du Conseil d'administration du musée du Prado à partir de 1941 et devient même conservateur adjoint à la direction entre 1942 et 1946. Il réalise le catalogue des *Joyaux du Dauphin* (en 1944 puis réédité en 1955), initie la classification et l'étude de la collection des

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.29.

dessins, jusqu'alors inconnue. C'est grâce à cette étude que Diego Angulo organise en 1969 une exposition mettant en lumière les dessins préparatoires de Francisco de Goya.

D'une manière générale, il est très présent dans la sphère intellectuelle espagnole. Son indépendance et sa rigueur sont sans cesse rappeler.

« Son indépendance et sa rigueur contrastaient – alors et toujours – avec certaines situations et attitudes accommodantes et marquées par les circonstances très spéciales. »¹⁹⁷

C'est en cela que Diego Angulo est intéressant car il apparaît comme un être à part qui défend âprement sa liberté de pensée et son indépendance.

En 1941, il est élu membre de l'Académie d'Histoire sur la présentation de Manuel Gómez-Moreno, Francisco Javier Sánchez Cantón et Elías Tormo. Ce n'est qu'en 1954 qu'il intègre l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Il ne prend possession de son siège qu'en 1958. Comme pour l'Académie d'Histoire, Diego Angulo prononce un discours portant sur l'Amérique : *l'Architecture néoclassique au Mexique*. Il souligne ainsi sa vocation et ses préoccupations pour les thèmes américains.

A partir de 1949, Diego Angulo est le directeur de la revue *Archive espagnol de l'Art* jusqu'en 1953 où il devient le directeur de l'Institut Diego Velázquez jusqu'à sa retraite en 1972.

L'article qu'il publie en 1947 sur les « Fileuses » lui ouvre les portes de Londres et du Warburg Institute qui l'invite à donner des conférences au sujet de l'iconographie espagnole. L'ouvrage *La Mythologie et l'art espagnol de la Renaissance* est le fruit de ce cycle de conférences et de recherches menées sur ce thème ; il s'agit d'un travail pionnier à propos de ce genre d'études qui rencontre un très fort écho. En 1950, c'est au tour des universités américaines de lui demander de donner des conférences en anglais. Parmi elles se trouvent celles de New York, Washington, Yale, Ann Arbor, Harvard, Toledo, Kansas, Cleveland et Buffalo. C'est également pendant les années 1950 que Diego Angulo mène une étude approfondie sur l'œuvre de Murillo.

En 1963, il devient le Vice-président du Conseil d'administration du musée du Prado. Il s'efforce d'y mettre en place un travail de divulgation et d'éducation populaire¹⁹⁸ avec un

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.32.

cycle de conférences qui ont lieu le samedi après-midi et le dimanche matin. Il prend le soin de sélectionner les conférenciers parmi les jeunes professeurs de l'Université ; il manifeste ainsi son désir de liberté de choix et sa volonté de délivrer un savoir exact.

Il voyage énormément pour ses études, répondant aussi à de multiples invitations que lui adressent de nombreuses institutions dans le monde. Progressivement, Diego Angulo devient un homme lettré prestigieux désiré par toutes les sphères intellectuelles.



Diego Angulo Íñiguez au musée du Prado, 1968, photographie de Pérez Sánchez.¹⁹⁹

En septembre 1968, Diego Angulo est fait directeur du musée du Prado, ce qui augmente ses activités et sa présence à l'international. Comme nous l'avons vu précédemment, en 1969 sont célébrés les cent-cinquante ans d'existence du premier musée espagnol. Toutefois, Diego Angulo n'a pas eu la possibilité de réaliser tous les projets

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.36.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.37.

auxquels il avait pensé pour cet hommage à cause de problèmes budgétaires. Ce que nous apprend Alfonso E. Pérez Sánchez²⁰⁰ c'est que l'exposition de *Peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne* a été beaucoup plus célébrée par la presse spécialisée étrangère que par la presse nationale. Or nous avons vu un petit échantillon de cette dernière qui manifestait un enthousiasme certain pour cette exposition. Il faut donc imaginer que l'admiration de celle-ci a été encore plus forte à l'international. Cela dit beaucoup de l'importance de ce projet dans l'histoire de l'histoire de l'art espagnol et pour la vie culturelle espagnole. Le travail de Diego Angulo durant ces deux années à la direction du Prado ne doit pas être réduit à ces quatre expositions. Il a également travaillé à la multiplication des conférences de vulgarisation et à la publication de nouvelles éditions des catalogues et guides. Ce bref passage au musée du Prado est fondamentalement marqué par une volonté de faire du musée un centre de culture et d'éducation, ouvert et populaire, « à la différence de la mesquinerie habituelle, avec les intérêts personnels et tant de fois troubles des « autorités » officielles »²⁰¹. Dans cette incise, les auteurs remettent très clairement en doute les intentions des directeurs ou des directions qui ont précédé Diego Angulo au musée du Prado ou des autorités qui lui ont barré la route. Parallèlement, il s'occupe du réaménagement de certaines collections telles que celle de la peinture flamande du XVI^e-XVII^e siècle qui bénéficie d'un nouvel éclairage beaucoup plus avantageux que le précédent. Les sculptures sont quant à elles davantage mises en valeur.

Alors qu'il est à la retraite, il est à sa grande surprise et à l'unanimité élu directeur de l'Académie d'Histoire en 1976. Il y mène un lourd travail de restauration et de réaménagement indispensable à l'académie et à son musée.

De nombreux Etats sud-américains le réclament pour des conférences, des inaugurations d'expositions, de musées ; ils voient en lui celui qui a su mettre en valeur une partie de leur patrimoine, leur enseigner l'architecture et la restauration...

Il faut attendre 1980 pour qu'il reçoive la médaille d'or des Beaux-Arts et la Grande Croix d'Alphonse X le Savant. En février 1985, l'université de Grenade où il a fait ses premières armes le nomme *Doctor Honoris Causa* en reconnaissance de son large et généreux travail de chercheur et d'intellectuel mené tout au long de sa vie. Il meurt l'année suivante, le 4 octobre, d'un grave problème de santé.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.38.

²⁰¹ *Ibid.*, p.38.

Un départ forcé de la direction du musée du Prado ?

Une crispation de la politique nationale

Les manifestations estudiantines de 1968-1969 trouvent leurs origines dans des manifestations antérieures, datant de la fin des années 1950 pour les premières. Les étudiants ne supportent plus le SEU (syndicat universitaire espagnol) imposé aux étudiants et aux professeurs par le régime franquiste. Les universités de Madrid et de Barcelone notamment mettent en place, clandestinement, des Fédérations Universitaires Démocratiques Espagnoles, expression de leur désir de liberté. L'une des caractéristiques fondamentales du mouvement étudiant espagnol des années 1960 est cette volonté d'unir la lutte pour la démocratie à l'université avec la lutte pour la démocratie en Espagne²⁰².

Les étudiants réclament un syndicat indépendant mais aussi un système universitaire de meilleure qualité, subventionné – les moyens mis à la disposition de chaque département sont dérisoires. Preuve que ces revendications sont soutenues par une partie de la société espagnole, la signature par 1 161 intellectuels espagnols d'une lettre envoyée au ministère de l'Information et du Tourisme de Manuel Fraga Iribarne en mars 1965²⁰³ dans laquelle ils se disent solidaires des ouvriers et des étudiants réprimés et où ils réclament la liberté d'association et de syndicalisation, la liberté d'expression et d'information, le droit à la grève et à la liberté pour les réprimés, ainsi que la réhabilitation des étudiants soumis au conseil de discipline à la suite des luttes estudiantines.

Lors de la rentrée universitaire de 1965-1966, l'opposition étudiante atteint son niveau maximum lorsque des professeurs sont démis de leurs fonctions pour avoir soutenu les manifestations s'opposant au gouvernement et à l'Etat franquiste. C'est en mars 1966 que le premier syndicat démocratique étudiant universitaire est créé. Les manifestations connaissent alors une avancée significative.

A partir de 1967, les Forces d'Ordre Public sont présentes dans les universités de Madrid et de Barcelone. Des agents s'infiltrèrent dans les cours pour dénoncer les étudiants membres du nouveau syndicat. A partir de 1968 et jusqu'à la fin de la dictature, le mouvement étudiant d'opposition se durcit, se radicalise et tombe dans la violence.

²⁰² GÓMEZ OLIVER Miguel, « El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975) », *Revue Crítica de Ciências Sociais* (81), 2008, p.98, consulté le 8 juin 2016.

²⁰³ *Ibid.*, p.100.

C'est dans ce climat de crispation de la politique nationale que Diego Angulo Íñiguez prend les commandes du musée du Prado pour deux ans. Aucune raison n'a été trouvée pour expliquer un si court passage à la tête du Prado. L'ouvrage du CSIC publié en 2001 ne fait pas la lumière sur ce brusque départ. Il apparaît tout à fait improbable que Diego Angulo ait rencontré des problèmes avec les manifestations estudiantines car il n'a jamais exprimé son point de vue politique, ni adhérer à un quelconque parti, mouvement ou syndicat. C'est un homme qui se concentre sur les tâches qui lui incombent et sur son désir de bien former les futurs historiens. Une première réponse apparaît dans l'article consacré à « Diego Angulo Íñiguez » dans l'encyclopédie du musée du Prado. Elle dit la chose suivante :

« Les problèmes bureaucratiques et les pressions politiques l'ont obligé à démissionner en 1971 avant que ne se soit écoulé les trois ans de sa direction, alléguant, de manière diplomatique, des raisons de santé, mais répondant fondamentalement à la malheureuse création et conduite du Conseil d'administration national des Musées qui absorbait le Conseil d'administration du Prado, supprimait son autonomie, et rendait difficile la vie du musée en l'étouffant. »²⁰⁴

Sans rentrer dans les détails, cet article donne les clés de compréhension nécessaire pour pousser plus loin la recherche. Bien que nous n'ayons pas eu à notre disposition des documents écrits attestant de la véracité de ces informations et du détail de celles-ci. Nous allons néanmoins avancer des explications hypothétiques pour éclairer le propos de l'encyclopédie du musée du Prado.

Evolution du Conseil d'Administration

Créé en 1912 par décret royal, le Conseil d'administration du musée du Prado connaît une profonde évolution en 1968. Un décret daté du 14 mars 1968 affirme que le Conseil d'administration du musée du Prado est intégré au Conseil d'administration national des musées ce qui signifie qu'il perd toute l'autonomie qu'il avait su acquérir depuis le début des années 1960. Il y a une recentralisation des conseils de décisions par l'Etat qui essaye de reprendre la main sur les moyens de diffusion de propagande.

²⁰⁴ PEREZ SANCHEZ Alfonso E., Encyclopédie du musée du Prado, article « Diego Angulo Íñiguez », <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/angulo-iguez-diego/7297bae9-d1d6-4043-bbcf-6299cf002c23?searchid=82539eaf-d5fe-79c7-6d93-0f889a3daac6>, consulté le 8 juin 2016.

Membre depuis 1941, Diego Angulo est élu à la vice-présidence du Conseil d'administration du musée en 1963. Il est un membre actif du Conseil qui ne ménage pas ses efforts au sein de l'institution. Il mène une politique d'ouverture du musée à un public varié et populaire. Il veut pour cela un musée éducatif et instructif : catalogues et guides sont améliorés, vendus sous différentes gammes de prix pour qu'un public avec de faibles revenus puisse se rendre au musée. Il pense notamment aux étudiants dont les finances ne leur permettent pas souvent d'acheter les ouvrages dont ils ont besoin pour leurs études, tels que les catalogues d'exposition.

La prise de la direction par Francisco Javier Sánchez Cantón en 1960 et la vice-présidence du Conseil d'administration par Diego Angulo Íñiguez en 1963 provoquent une plus grande prise d'autonomie du Conseil et donc du musée. Ce qui n'est pas du goût du gouvernement. Ce dernier n'a plus la même emprise autoritaire sur le premier musée espagnol ce qui est une véritable complication pour l'application de sa politique de reconquête du peuple espagnol à sa cause. Comme nous l'avons vu précédemment, les soutiens au gouvernement s'essouffent, les manifestations antifranquistes sont de plus en plus fortes, à commencer par les manifestations estudiantines et professorales même si elles restent minoritaires au sein du corps universitaire. La politique appliquée au Prado à savoir une divulgation du savoir et une éducation du public ne semble pas du goût du pouvoir qui, pour tenter de s'immiscer dans la gestion du musée, décide de réformer le Conseil d'administration en 1968 en l'intégrant dans le Conseil d'administration national des musées. Autrement dit, il lui retire toute possibilité de mener en toute autonomie sa politique culturelle et lui impose ses orientations.

Un nouveau Conseil d'administration est créé mais avec 25 membres, ce qui est ingérable. Finalement, en 1970, celui-ci est définitivement rattaché au gouvernement. Le pouvoir franquiste essaye par tous les moyens de s'insérer dans la gestion du musée. L'indépendance et l'autonomie ne sont pas tolérées, seule la soumission aux décisions gouvernementales doit exister.

A titre d'exemple, seule une exposition a été relevée pour la décennie soixante-dix : en 1973, Xavier de Salas, nouveau directeur du Prado, organise une exposition commémorant le centenaire de la mort du peintre espagnol Eduardo Rosales, dans le cadre du Congrès d'Histoire de l'art célébré à Grenade.

En 1971, la direction générale des Beaux-Arts a organisé une exposition sur *L'art espagnol du XIX^e siècle : de Vicente López à l'impressionnisme espagnol*, placée sous la direction de Joaquín de la Puente. Il semble que le musée du Prado ait pris part à cette exposition sous la forme de prêts d'œuvres. Il faut attendre la décennie quatre-vingt pour retrouver des expositions temporaires au musée du Prado. Autrement dit, la reprise des événements culturels n'est possible qu'après la fin de la dictature à la mort de Francisco Franco en 1975.

Le musée du Prado est, paradoxalement, présent dans les sphères artistiques et intellectuelles internationales dans les années 1970. Il prête des œuvres à la direction générale des Beaux-Arts en 1971 pour l'exposition précédemment évoquée, mais aussi pour l'exposition *Goya* réalisée d'avril à juin 1977 à Barcelone par le Conseil d'administration national des musées. Il est clairement indiqué qu'une sélection d'œuvres a été effectuée dans les fonds du musée du Prado. Le musée est également l'objet d'expositions. En 1975, le musée du Prado et les musées royaux des Beaux-Arts belges ont organisé une exposition sur *Les maîtres flamands du XVII^e siècle du Prado et des collections privées espagnoles*. L'année suivante, le roi et la reine d'Espagne, Juan Carlos I^{er} et Sofía, ont patronné une exposition du Metropolitan Museum of Art de New York, *Les peintures de Goya au Prado*. Au lendemain de la fin du régime dictatorial, Juan Carlos, désigné par Francisco Franco comme son successeur, tente de rétablir un régime démocratique et de redonner ses lettres de noblesse à l'Espagne. Il s'appuie pour cela sur un peintre, Francisco de Goya, et sur une institution culturelle, le musée du Prado. Ce choix n'est pas dû au hasard, ils doivent véhiculer une nouvelle image de l'Espagne en passant par des valeurs positives. Enfin, une exposition itinérante, en France et en Espagne permet de clore ce survol des principales convocations du musée dans les années 1970. Cette exposition de *L'art européen à la cour d'Espagne au XVIII^e siècle* passe par Bordeaux et Paris en 1979 pour finir à Madrid de janvier à avril 1970. Ainsi, malgré un Conseil d'administration difficile, la direction du Prado est parvenue à faire vivre le musée à l'internationale par l'intermédiaire d'expositions qui lui sont consacrées ou par des prêts clés.

Raisons officielles et officieuses du départ de Diego Angulo Íñiguez

En 1971, Diego Angulo Íñiguez prend congé de la direction du musée du Prado après ne l'avoir seulement dirigé près de deux ans. Officiellement, il donne sa démission pour des raisons médicales qui l'empêcheraient d'assurer pleinement ses fonctions. Or comme nous l'avons vu précédemment, cette annonce du départ de Diego Angulo Íñiguez est loin d'être

aussi évidente. Il semblerait que ces problèmes de santé ne soient qu'un prétexte diplomatique pour signifier un congé des autorités. On ne peut pas lui demander de céder sa place à cause de son âge car il n'a pas encore atteint l'âge légal de 70 ans.

Les raisons officieuses de ce départ précipité seraient liées à des tensions politiques et à des problèmes bureaucratiques. Dans cette deuxième partie de chapitre, nous avons essayé de comprendre les raisons de ce départ forcé. Il est apparu que les mutations du Conseil d'administration de 1968 aient provoqué un blocage de la politique mise en place par Diego Angulo Íñiguez depuis 1963. Les nouveaux membres imposés à partir de 1968, loin de partager sa vision de la culture, n'ont cessé de mettre un frein à ses projets. L'exemple des commémorations de 1969-1970 est instructif car il dévoile que tous les projets de Diego Angulo ne se sont pas concrétisés. Il faudrait se pencher sur les livres du Conseil d'administration du musée du Prado pour se rendre compte de la teneur des séances.

Par ailleurs, il a voulu développer ce que Francisco Javier Sánchez Cantón avait commencé à mettre en place avec des expositions temporaires à caractère scientifique, des expositions aux thèmes plus variés que celles réalisées au Casón del Buen Retiro par la direction générale des Beaux-Arts.

Quoi qu'il en soit, ce départ démontre que les institutions culturelles sont surveillées par le pouvoir qui, dans les années 1960, tente d'en faire un allié dans sa politique de séduction et de propagande par l'imposition de sujets nationalistes. Contrairement à Francisco Javier Sánchez Cantón qui fait profil bas et fait en sorte de ne pas s'attirer les foudres de l'Etat franquiste, Diego Angulo Íñiguez tente d'appliquer ses convictions morales, à savoir la justesse scientifique et éthique. Dans un contexte de troubles sociaux, l'audace de Diego Angulo Íñiguez a été perçue comme un affront et l'a mené à la démission.

Conclusion

L'étude des expositions temporaires du musée du Prado des années 1960 permet de dire que l'Etat franquiste s'intéresse de près au musée pour différentes raisons. Il est la vitrine idéale de l'Espagne, à la fois prestigieuse et culturelle. Francisco Javier Sánchez Cantón et Diego Angulo Íñiguez sont deux directeurs brillants dont les travaux scientifiques et les personnalités sont appréciées et récompensées à travers le monde. Ils jouent en cela le jeu du pouvoir qui tente de redorer l'image de l'Espagne et de son régime longtemps condamné et isolé. C'est un élément important de la politique d'ouverture à l'international.

Il est également un enjeu économique non négligeable. L'Espagne développe dès les années 1960 le secteur touristique avec des circuits prédéfinis qui donnent à voir aux touristes le meilleur du pays. La capitale est comprise dans cette nouvelle stratégie économique ; le musée du Prado est l'une des attractions privilégiées de la ville avec ses peintures et ses sculptures qui attirent des touristes venus du monde entier. La médaille d'or du mérite touriste que reçoit le musée en 1966 confirme le succès de cette politique.

L'Etat investit même dans les expositions temporaires de la direction générale des Beaux-Arts. C'est le cas pour l'exposition *Zurbarán* lorsqu'il faut financer les prix du concours d'écriture lancé auprès de la jeunesse et des étudiants espagnols. Néanmoins, l'Etat s'investit davantage dans les expositions de la direction générale des Beaux-Arts que dans celle du musée du Prado. La comparaison des deux programmes du début des années 1960 le confirme : alors que la direction du Prado se concentre sur l'amélioration du musée et de la mise en valeur de ses collections permanentes, la direction générale des Beaux-Arts multiplie les expositions à caractère national. Elle va même jusqu'à faire une exposition sur la peinture catalane, ce qui laisse penser que l'Etat tente de calmer les revendications régionalistes. Il ne faut pas oublier que le musée du Prado participe indirectement à la plupart de ces expositions, soit par le prêt d'œuvres, soit en étant membre de commissions d'organisation. Une des expositions laisse quelques doutes sur la neutralité de Francisco Javier Sánchez Cantón. Il s'agit de l'exposition de *saint Paul dans l'art*.

L'arrivée de Diego Angulo Íñiguez apporte quelques évolutions au niveau des expositions temporaires. L'offre est plus importante et surtout, il met un point d'honneur à organiser des expositions à caractère scientifique. Il se refuse à tomber dans des manifestations folkloriques qui ne respecteraient pas une véracité scientifique. Cet aspect de sa direction est d'autant plus

déterminant qu'il donne en décembre 1970 sa démission. L'hypothèse d'une démission réclamée est celle que nous soutenons car de nombreux indices y mènent. Cet homme a voulu innover en faisant fi des exigences gouvernementales – folklore, caractère national, mythes fondateurs du régime... En voulant s'émanciper de cette tutelle, la direction a été sommée de partir.

Cette reprise en main de l'Etat franquiste du musée est également présente au Conseil d'administration du musée. Entre 1963 et 1968, celui-ci connaît une certaine autonomie, il est formé de spécialistes en histoire de l'art qui fourmillent d'idées, dont Diego Angulo Íñiguez. Or, un décret de 1968 vient bouleverser son fonctionnement. Rendu inutilisable, le Conseil d'administration du musée est transféré au Conseil d'administration national des musées. Autrement dit, il est placé sous la tutelle du pouvoir.

Pour conclure, on peut parler d'une volonté du musée du Prado d'être plus autonome vis-à-vis du pouvoir franquiste, en s'appuyant notamment sur son Conseil d'administration. Néanmoins, cette autonomisation a été annulée par l'Etat qui a utilisé le système législatif pour faire disparaître toute initiative personnelle qui irait à l'encontre de ses principes. A l'image des manifestations estudiantines, les sphères intellectuelles et artistiques ont tenté d'être plus autonomes, de se détacher du pouvoir franquiste, en vain.

Annexes

Annexe 1

Musée du Prado

DATE : de 1960 à 1970

CATALOGUES :

Museo del Prado, Catálogo de las pinturas, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1963, 896 pages.

Museo del Prado, Catálogo de las pinturas, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1972, 972 pages.

CORPUS D'ŒUVRES

Collection de peinture espagnole

Collection de peinture italienne

Collection de peinture flamande

Collection de peinture hollandaise

Collection de peinture française

Collection de peinture allemande

Collection de peinture anglaise

Collection de dessins

- Dessins et estampes de Goya

Collection de sculptures et d'art décoratif

- Le Trésor du Dauphin

Annexe 2

Lettre de Carlos Robles Piquer

Dirección General de Información

Reservado

Madrid, 12 de enero de 1963

Distinguido señor mío:

El adjunto folleto reproduce páginas del libelo cuyos autores y editores han merecido una condena plenamente justificada. En la imposibilidad moral de difundirlo públicamente, se le remite ahora con carácter confidencial y en virtud de la función rectora que usted ejerce en la sociedad española. Le ruego haga de él el uso que estime más discreto y orientador.

Reciba un atento y cordial saludo.

Carlos Robles Piquer

Annexe 3

Velázquez y lo velazqueño.

Exposition hommage au IIIe centenaire de sa mort

(1660-1960)

DATES : 30 décembre 1960-23 février 1961

LIEU : Casón del Buen Retiro

COMMISSAIRE : non indiqué

CATALOGUE : *Velázquez y lo velazqueño : catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, Madrid, ministère de l'Education Nationale et direction générale des Beaux-Arts, 1960.

Deux articles :

- Enrique Lafuente Ferrari, « El mensaje del arte velazqueño », pp. 11-17
- Manuel Lorente Junquera, « El Casón del Buen Retiro, sede de la exposición », pp. 19-25

CORPUS D'ŒUVRES : 453 œuvres d'exposées.

Il se compose de peintures, dessins, gravures et estampes, sculptures, armes et tapisseries, manuscrits, documents et livres, ainsi que de divers autres objets d'art.

Elles proviennent du musée du Prado mais aussi de musées espagnoles et internationales mais aussi de collections privées, et notamment des hauts dignitaires ecclésiastiques.

Annexe 4

Alonso Berruguete

Exposition commémorant le IV^e centenaire de sa mort

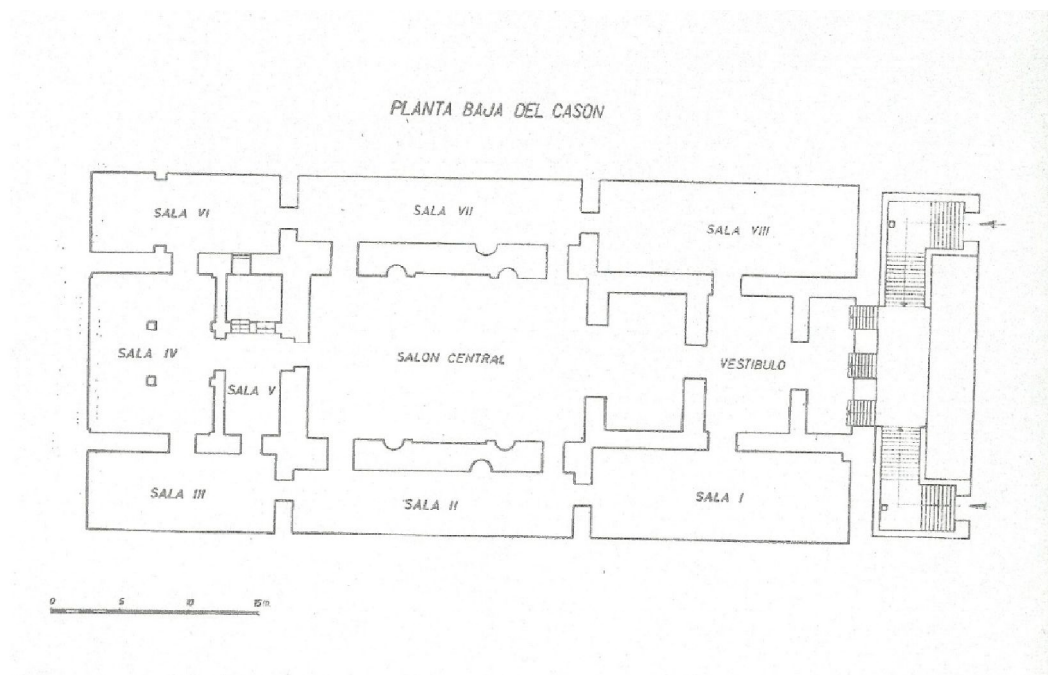
DATE : Novembre-Décembre 1961.

LIEU : Casón del Buen Retiro, Madrid.

COMMISSAIRE : Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola.

CATALOGUE : *Alonso Berruguete, guía de la exposición conmemorativa del IV centenario de su muerte*, Madrid, direction générale des Beaux-Arts, 1961, 102 pages.

CORPUS D'ŒUVRES : 122 œuvres exposées, réparties dans 8 salles, selon le plan ci-dessous.



EXPOSANTS : 33.

Les œuvres proviennent d'archives, de cathédrales, de couvent, de collège, de fondation, de galerie, de musées nationaux et provinciaux, de paroisses, du Patrimoine National, de l'Académie royale des Beaux-Arts et de particuliers.

Le musée du Prado ne participe pas à cette exposition, ni dans les prêts, ni dans l'organisation.

Zurbarán dans le III^e centenaire de sa mort

DATE : Novembre 1964-Février 1965.

LIEU : Casón del Buen Retiro, Madrid.

COMMISSAIRE : Consuelo Sanz-Pastor.

CATALOGUE : *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte*, Madrid, ministère de l'Education Nationale et direction générale des Beaux-Arts, 1965, 210 pages.

Quatre articles :

- María Luisa Caturla, « Vida y evolución artística de Zurbarán », pp. 15-57
- María Luisa Caturla, « Síntesis biográfica », pp. 61-63
- Diego Angulo Íñiguez, « La obra de Zurbarán », pp. 67-80
- César Pemán, « El taller y los discípulos de Zurbarán », pp. 83-91

CORPUS D'ŒUVRES : 122 œuvres exposées.

- 104 tableaux répartis dans 7 salles.

Annexe 6

*Radiographies des tableaux de Velázquez,
réalisées par le musée de Stockholm*

DATE : Février 1962.

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

COMMISSAIRE : non indiqué.

CATALOGUE : non trouvé.

CORPUS D'ŒUVRES

Le musée de Stockholm a réalisé une radiographie de 24 tableaux de Velázquez dont on peut avec certitude citer :

- *Philippe IV*, 1623-24. Huile sur toile, 198 x 101,5 cm.
- *Le Triomphe de Bacchus* ou *Les Buveurs*, 1628-29. Huile sur toile, 165 x 188 cm.
- *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós et son fils don Luis*, vers 1632. Huile sur toile, 215 x 110 cm.
- *Les Lances* ou *La Reddition de Breda*, 1634-35. Huile sur toile, 307 x 367 cm.
- *Portrait du bouffon Calabacillas*, dit *El Bobo de Coria*, vers 1635-40. Huile sur toile, 106 x 83 cm.
- *Le Bouffon don Diego de Acedo, le Cousin*, vers 1644. Huile sur toile, 107 x 82 cm.
- *Les Ménines* ou *La Famille de Philippe IV*, 1656. Huile sur toile, 318 x 276 cm.
- *Les Fileuses* ou *La Légende d'Arachné*, vers 1657. Huile sur toile, 167 x 252 cm.

Annexe 7

Prêts d'œuvres exposées temporairement au musée du Prado

Zurbarán, *L'Enterrement de sainte Catherine*, 778 x 800 cm.

DATE : 1960

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

Œuvres prêtée par **Frederick Mont**.

Elle fait aujourd'hui partie de la collection privée du comte d'Ibarra, à Séville.

Frans Hals, *La Bohémienne*, 58 x 52 cm.

DATE : 1966.

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

Œuvre prêtée par le **musée du Louvre**.

Saint Paul dans l'art

XIXe centenaire de sa venue en Espagne

DATE : Janvier-Mars 1964.

LIEU : Casón del Buen Retiro, Madrid.

COMMISSAIRE : Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola.

CATALOGUE : *San Pablo en el arte, XIX Centenario de su venida a España*, Madrid, Espagne, Direction générale des Beaux-Arts, 1964.

CORPUS D'ŒUVRES : 207 œuvres exposées.

EXPOSANTS : 84.

Œuvres du musée du Prado :

- Salle V, n°66, *Saint Paul*, El Greco, 72 x 55 cm.
- Salle V, n°67, *Saint Paul*, El Greco, 70 x 56 cm.

Œuvre du musée du Prado, en dépôt au musée de Pontevedra :

- Salle V, n°71, *Saint Pierre et saint Paul*, atelier de El Greco, 119 x 127 cm.

Œuvre du musée du Prado, en dépôt au musée d'Archéologie de Burgos :

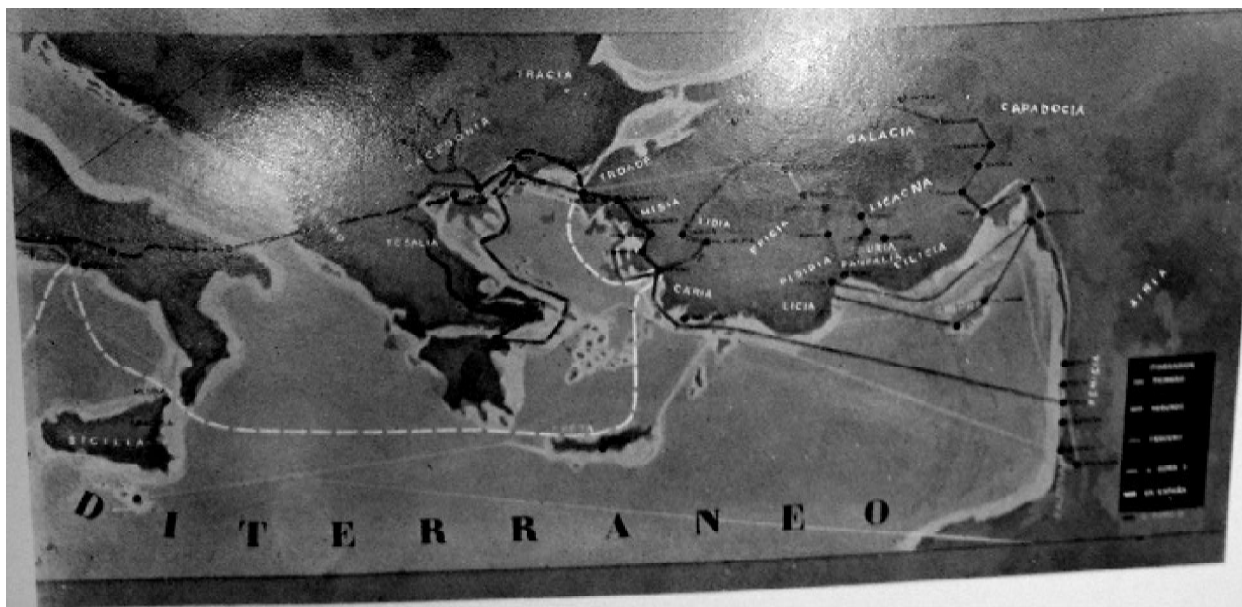
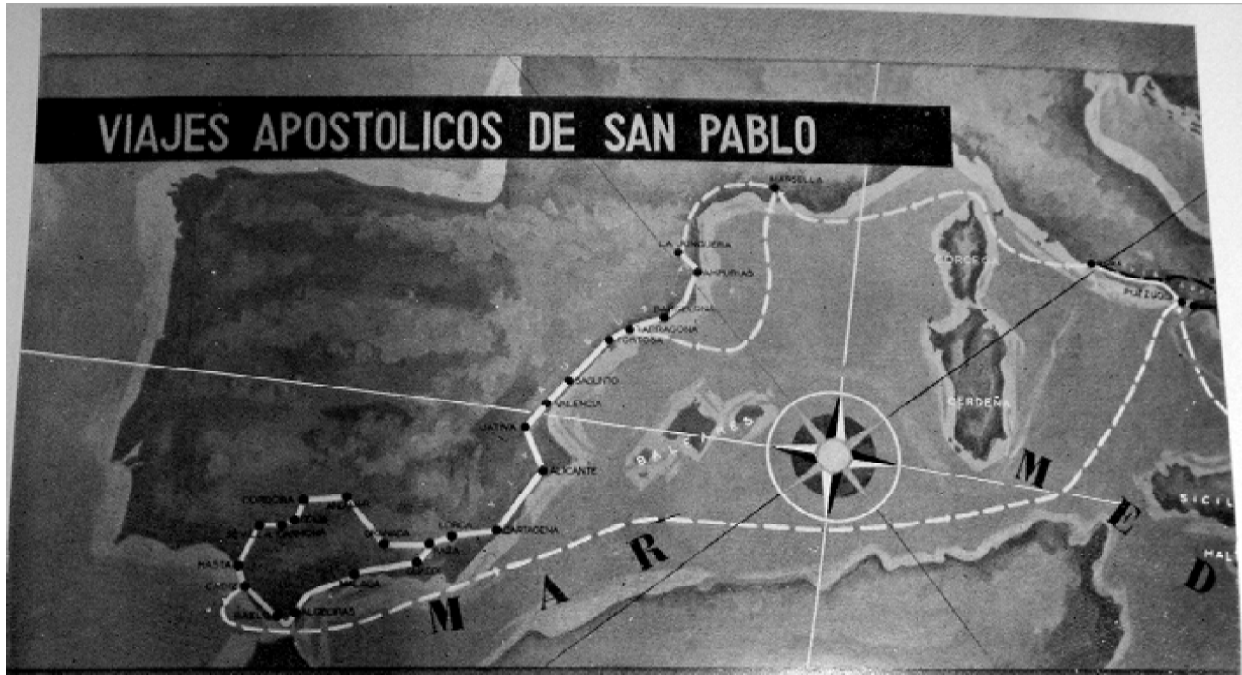
- Salle VI, n°74, *Prédication de saint Paul aux Philippines*, Van Swanevelt, 210 x 155 cm.

Œuvre du musée du Prado, en dépôt au musée des Beaux-Arts de La Coruña :

- Salle VI, n°75, *Tête de saint Paul*, attribué à Murillo, 50 x 77 cm.

Œuvre du musée du Prado :

- Salle VI, n°86, *Conversion de saint Paul*, Palma le Jeune, 207 x 335 cm.
- Salon central, n°112, *Saint Paul apôtre*, Ribera, 75 x 63 cm.
- Salon central, n°127, *Ruines avec saint Paul prêchant*, Paninni, 63 x 48 cm.
- Salon central, n°128, *Conversion de saint Paul*, Bartolomé Estéban Murillo, 125 x 169 cm.
- Salon central, n°129, *Saint Paul et saint Barnabé à Lystra*, Sébastien Bourdon, 47 x 36 cm.



Lettre de la Commission de Propagande

XIX Centenario de la venida
De San Pablo a España
Comisión de Propaganda

Muy Sr. mío y distinguido amigo:

En nombre de la Junta Nacional del XIX CENTENARIO DE LA VENIDA DE SAN PABLO A ESPAÑA, y para que mejor se consignan los fines de tan gloriosa conmemoración; acudo a Vd. suplicándole su cooperación valiosa.

La efeméride representa para nosotros una página de subrayada trascendencia en el camino de nuestra Patria hacia Dios. También había su misma. Gracia singular, exige de todos los españoles el que aprovechemos esa ocasión para profundizar en el conocimiento del Mensaje paulino, espolear nuestra acción apostólica según los moldes y con la energía del Apóstol de las gentes y presentar a toda la nación la figura y la doctrina del que, por vocación divina, fue constituido en heraldo y proclamador del Ministerio de Cristo a toda la tierra.

Pero esta Junta Nacional segura esta de que no podrá realizar sus deseos sin la colaboración de los diversos sectores de España, especialmente de aquellos que llevan en sus manos el resorte de la difusión de las ideas y de la comunicación de los sentimientos.

Entre ellos esta Vd. Por eso a Vd. acudo. En su quehacer, siempre propagandístico, desde el lugar que ocupe, por los medios de que Vd. se vale ordinaria y extraordinariamente para la realización de su trabajo; ayúdenos a invadir la vida de los españoles del conocimiento, del espíritu, de la ascesis, de la “humanidad divinizada” de San Pablo.

Un artículo en su publicación preferida; una lección desde su cátedra o desde cualquiera de los medios modernos de propaganda; un coloquio con los que sigan sus enseñanzas o se reúnan en sus tertulias literarias o científicas; cualquier otro medio que su profesión o las circunstancias de su vida pongan en sus manos de Vd.; podrían servir de ayuda eficazísima a nuestra Junta Nacional y más concretamente a esta Comisión de Propaganda, en la tarea que le ha sido encomendada.

Muchas gracias y que le Santo, propagandista genial e incansable, le agradezca con bendiciones fecundas de su Cristo Persona y Cristo Iglesia.

De Vd. affmo.s.s. y devotísimo Capellán

La peinture catalane, depuis la Préhistoire jusqu'à nos jours

DATE : Mai-Juillet 1962.

LIEU : Casón del Buen Retiro, Madrid.

COMMISSAIRE : Consuelo Sanz-Pastor.

CATALOGUE : *Exposición de pintura catalana, desde la Prehistoria hasta nuestros días*, Madrid, direction générale des Beaux-Arts, 1962, 122 pages.

Quatre articles

- Carlos Cid, « Préhistoire et Antiquité »
- Juan Ainaud, « Peinture médiévale »
- Santiago Alcolea, « Peinture de la Renaissance, Baroque et Néoclassique »
- José Selva, « Du romantisme à l'époque actuelle »

CORPUS D'ŒUVRES : 202 œuvres exposées.

Echantillon de prêts du musée du Prado :

- Mariano Fortuny, *Les enfants du peintre dans le salon japonais*, 1874
- Mariano Fortuny, *Las Flores*
- Mariano Fortuny, *Fantaisía sobre Fauste*

Annexe 11

Tableaux de la collection du duc de Montellano

DATE : 1965.

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

COMMISSAIRE : (non indiqué).

CATALOGUE : *Cuadros de la Colección del Duque de Montellano expuestos en el Museo del Prado*, Madrid, Espagne, musée du Prado, 1965, 10 pages.

CORPUS D'ŒUVRES

Anonyme castillan, *Descente de la croix et piété*, XVI^e siècle, 137 x 176 cm.

Giovanni Boldini (1845-1931), *Portrait de la duchesse de Montellano*, 1910 (Paris), 221 x 113 cm.

Francisco de Goya (1746-1828), *L'Attaque de la diligence*, 1786-1787, 169 x 127 cm.

Francisco de Goya (1746-1828), *La chute*, 1787, 169 x 100 cm.

Francisco de Goya (1746-1828), *La balançoire*, 1787, 169 x 100 cm.

Francisco de Goya (1746-1828), *Le mât de cocagne*, 1787, 169 x 88 cm.

Francisco de Goya (1746-1828), *Les marchands de fleurs* ou *Le printemps*, 1787, 33 x 23 cm.

Francesco Guardi (1712-1793), *Paysage fantastique avec la lagune et les bergers*, 94 x 137 cm.

Francesco Guardi (1712-1793), *Paysage au bord de la rivière et les pêcheurs*, 94 x 137 cm.

Francesco Guardi (1712-1793), *Paysage fantastique avec le lac et les lavandières*, 94 x 137 cm.

Francesco Guardi (1712-1793), *Paysage fantastique avec le lac et l'obélisque*, 94 x 137 cm.

Miguel Jacinto Meléndez (1679-après 1734), *L'Immaculée Conception*, 1734, 215 x 148 cm.

Ignacio Zuloaga (1870-1945), *Portrait du VIII^e duc de Montellano*, 1928 (Paris), 159 x 98 cm.

Ignacio Zuloaga (1870-1945), *Portrait du IX^e duc de Montellano*, 1944 (Zumaya), 141 x 101 cm.

Pieter Bruegel

Exposition commémorant le quatrième centenaire de sa mort

DATE : 1969

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

COMMISSAIRE : non indiqué.

CATALOGUE : *Pieter Bruegel, exposición conmemorativa del cuarto centenario de su muerte*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1969, 21 pages.

CORPUS D'ŒUVRES

Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort*, 1562, musée du Prado.

Prêts de la Bibliothèque Nationale Espagnole

OUVRAGES

- *Ars Moriendi*
- Achille Jubinal, *Danse des morts de la Chaise-Dieu*
- Carlos Bundeto, *El espejo de la muerte*
- Hans Holbein, *Imagines Mortis*
- Vindel, *Histoire de la Gravure*, tome III

ESTAMPES ORIGINALES

- Albrecht Dürer, *Le chevalier et la mort* et *Le bouclier de la mort*.
- Miguel Angel, *Une femme surprise par la mort* (*Mujer sorprendida por la muerte*).
- Agostino Veneziano, *Les squelettes*.
- Heinrich Aldegrever, *Le Cardinal*.
- Johann Theodore de Bry, *Le Triomphe de la Mort*, d'après Titien.
- Galle, *Allégorie de la Mort*.
- Wierix, *Les amants guettés par la mort*.
- Hondius, *Le chevalier et la mort*.

- Andrea del Sarto, *Le Triomphe de la Mort*.
- Stefano Della Bella, *La Mort sur un champ de bataille*.

Le catalogue de l'exposition ne cite pas précisément l'ensemble des œuvres exposées. Nous avons pu relever les œuvres suivantes :

- Des reproductions en couleur,
- Différentes photographies des estampes et des dessins de paysages dont certains sont antérieurs à Joachim Patinier (v.1483-1524) et d'autres postérieurs à Lucas van Valckenborch (1535-1597) et à Paul Bril (1553 ; 1554-1626).

Les deux documents manuscrits ci-joints sont conservés à la bibliothèque du musée du Prado, inséré dans le catalogue de l'exposition. Ils sont difficiles à déchiffrer mais ces listes indiquent 13 œuvres de Pieter Bruegel et au moins 4 œuvres d'Holbein. Ces deux listes sont numérotées – « 5 » et « 6 » - ce qui signifie qu'il manque quatre feuilles qui peut-être complétaient ce corpus d'œuvres.

El Bosco, los enanos y los gigantes.

Del carro del tiempo. Museo
del Prado

" La Injusticia, de los Pequeños
capitales

Holbein, la muerte y las condenadas

Breughel - Los enanos y los gigantes

Holbein: La muerte, los enanos y los gigantes

Holbein: La muerte, el caballero

Breughel: El caballero

Holbein: La muerte, el guerrero

El Bosco: Los jugadores y el Compositor
cazador - Del Jardín de
las Delicias. Museo del
Prado.

Breughel: El cazador cazado
por la muerte

" : Los jugadores

Breughel: La Hora de la muerte

" : La muerte de los ajustados
condenados

" : Los tumbales de la muerte

" : La muerte ^{del tiempo} de la noche
nacidos

" La Compra de la muerte
y la muerte de los árboles

" La muerte del peregrino

" La muerte de los navegantes

" La muerte de la perdiz?

" La muerte de los revalados

Estampes de Goya et ses dessins préparatoires

DATE : 1969.

LIEU : Musée du Prado, Madrid.

COMMISSAIRE : non indiqué.

CATALOGUE : *Catálogo Estampas de Goya y sus dibujos preparatorios*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1969, 34 pages.

CORPUS D'ŒUVRES

Les estampes sont une collection donnée au musée du Prado par Tomás Harris.

Les dessins préparatoires proviennent des anciens fonds du musée.

Quatre séries sont exposées :

- « Les Caprices » : 63 estampes et 63 dessins préparatoires.
- « Les Désastres de la guerre » : 40 estampes et 40 dessins préparatoires.
- « La Tauromachie » : 2 estampes et 2 dessins préparatoires.
- « Les Proverbes » : 2 estampes et 2 dessins préparatoires.
- « Les Gravures particulières » : 2 estampes et 2 dessins préparatoires.

La présentation de la première série, « Les Caprices », est jointe ci-dessous. Elle permet de rendre compte de la présentation du corpus d'œuvres.

3 - Ni así la distingue

=====

"¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es, no basta el anteojo, se necesita juicio y práctica del mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre ceballero" P. "Se ciegan tanto los hombres luxuriosos, que ni con lente distinguen que la Señora que obsequian, es una ramera" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Firmado "Goya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: Tinta china. Se grabó con variantes, simplificándose el fondo del que desaparecieron el edificio y la figura de la izquierda, quedando sólo la dama sentada a la derecha, modificada también.

Rótulo a lápiz: "Por abrirlo yo dicho que tenía buen mobimiento no puede ablar sin colear". Hay otros dibujos preparatorios para la misma estampa.

4 - Que se la llevaron

=====

"La mujer que no se sabe guardar es del primero que la pilló y cuando ya no tiene remedio se admiran de que se la llevaban" P. "Un eclesiástico que tiene un amor ilícito, busca un gatán que le ayude al rapto de su querida" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta. Dibujo: De aguada roja. Al grabarlo se mudó el fondo y ennegrecióse el cielo. Goya recorrió esta composición al dibujar el proyecto de mausoleo de la Duquesa de Alba, en la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús en Madrid, que no llegó a realizarse.

5 - Tántalo

=====

"Si el fuese más galán y menos fastidioso ella reviviría" P. "Una buena hembra al lado de un bicho que no la satisfice, tiene deliquios, y es como el que tiene sed, está junto al agua, y no puede gustarla" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. En el fondo, poco definida, la pirámide, forma arquitectónica predilecta de Goya, que precisó más al grabar la estampa.

6 - El amor y la muerte

=====

"Ve aquí un amante de Calderon que por no saberse reír de su com-

En las papeletas de este Catálogo mecanografiado no destinado al especialista, se copian dos comentarios explicativos de los Caprichos, ninguno de los cuales fue hecho por Goya, aunque quizás aclaran su intención: los de los Manuscritos de la Biblioteca Nacional y del Museo del Prado. Van señalados respectivamente con las letras: RN y P.

Las notas referentes a las estampas y a los dibujos están tomadas de las obras básicas de Harris: "Goya. Engravings and Lithographs", (1968), y Sánchez Cantón: "Los dibujos de Goya", (1952).

1 - Que viene el Coco

=====

"Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que a su padre y obligarle a temer lo que no existe" P. "Las madres tontas hacen medrosos a los niños figurando el Coco; y otras pecores se valen de este artificio para estar con sus amantes á solas cuando no pueden apartar de sí a sus hijos" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Grabado con ligeras variantes, en particular en el fondo.

2 - Nadie se conoce

=====

"El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce" P. "Un General afeminado ó disfrazado de hujer en una fiesta, se lo está pidiendo á una buena moza; él se deja conocer por los bordados de la manga; los maridos están detras, y en vez de sombreros, se figuran con tremendos cuernos como un unicornio. Al que se tapa bien, le sale derecho; al que no, torcido". BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. En el reverso y al revés, un dibujo para: "El sueño de la razón produce monstruos". (véase el nº 32). Las figuras del Doctor y de Polichinela, inspiradas en la "Commedia dell'arte", se modificaron en la estampa en la cual, además se añadió a la izquierda un tipo no enmascarado.

ción. "Sueño de unos hombres que se nos comían", que subraya su carácter anticlerical.

10 - Que sacrificio!

=====
"Como ha de ser! El novio no es de los más apetecibles pero es rico y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta. Así va el mundo" P. "El vil interés obliga á los padres á sacrificar una hija joven y hermosa casándola con un viejo jorobado, y no falta un cura que apadrine semejante bodas" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Firmado "Goya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta china. Grabado fielmente. Letrero a pluma: "Sacrificio del vi-
tenés", y otro a lápiz: "(Son?) señoritos a cual más ricos y la pobre no sabe qual escoger".

11 - Bien tirada está

=====
"Oh! la tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas" P. "Una prostituta se estira la media para enseñar su bella pierna, y no hay cosa más tirada por los suelos que ella" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Se conocen otros dibujos para la misma composición. Y un grabado de J. Jacquemart "Scene espagnole" con la indicación de "Goya del.", también en relación con la misma composición.

12 - Y se le quema la casa

=====
"Ni acertará á quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino!" P. "Los viejos lascivos se queman vivos, y están siempre con las bragas en la mano" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De tinta sepia. Letrero a lápiz: "Espartero borracho que no acierta a desahogar y dando buenos consejos a un candil yncendia la casa". El librero Vinde!, de Madrid, anunció en 1927 un dibujo para la misma estampa, más próximo al grabado; se ignora donde se conserva.

petidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo" P. "De los amores ilícitos, no se suelen seguir más que ruidos y pendencias" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. El Prado posee también otro dibujo de aguada roja, más ligero, para la misma composición.

7 - Muchachos al avío

=====
"Las caras y el traje están diciendo lo que ellos son" P. "Los con-
trabandistas en acecho de cuantos pasa: cerca de un camino, poco se diferencian de los ladrones" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: A pluma con tinta sepia. En el ángulo inferior izquierdo el núm. 29 antiguo. En el grabado se suprimieron las dos figuras del fondo, a la izquierda, y se añadió una cabeza en el centro, en segundo término. Con lápiz negro el letrero: "Los mercaderes silbestrés".

8 - A caza de dientes

=====
"Los dientes de ahorcado son eficacísimos para los hechizos; sin este ingrediente no se hace cosa de provecho. Lástima es que el vulgo crea tales desastinos" P. "Por salirse con la suya, sobre todo si está enamorada, es capaz de arrancar los dientes á un ahorcado" BN.

Estampa: Agua fuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. La estampa presenta en el fondo un paisaje pommerizado.

9 - Están calientes

=====
"Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación" P. "Los Frayles estúpidos se atracan bien en sus refectorios, y se rien del mundo; ¡que han de hacer después si no están calientes!" BN.

Estampa: Agua fuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: Aguada roja. Para la composición se conocen tres dibujos preparatorios con diferentes técnicos. El expuesto es quizás el más próximo a la estampa, aunque no el más acabado. Otro de ellos lleva la inscrip-

leyes solo se han hecho para los pobres" BN.
Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Cambios al grabarlo, en particular en el fondo.

17 - Aquellos polbos

"Mal hecho! a una mujer de honor, que por una friolera servía á todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así; mal hecho!" P. "El vulgo de curas y frayles es el que vive con las fiestas de autillos. (Perico el cojo.)" BN.

Estampa: Aguafuerte; aguatinta pulimentada, punta seca y buril.
Dibujo: De aguada roja. Forma parte de un grupo de siete y la composición del Capricho 24 (para el que no se conoce estudio), en todos los cuales el, o le protagonista son penitenciados con coroza.

18 - Si quebró el cántaro

"El hijo es travieso y la madre colérica. Qual es peor?" P. "Hay madres que rompen á sus hijos el culo á zapatazos si quiebran un cántaro, y no les castigarán por un verdadero delito" BN/
Estampa: Aguafuerte, aguatinta y punta seca. Dibujo: De lápiz rojo.

Variantes en la ropa tendida y la expresión de los rostros.

19 - Ya tienen asiento

"Para que las niñas casquivanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponerlo en la cabeza" P. "Muchas mujeres sólo tendrán juicio, ó asiento en sus cabezas, cuando se pongan las sillas sobre ellas. Tal es el furor de descubrir su medio cuerpo, sin notar que los pilastrones se burlan de ellas" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. En la estampa se cambió algo la expresión de las caras y la figura de la mujer sentada.

20 - Quien más rendido?

"Ni uno ni otro. El es un charlatan de amor que etodos dice lo mismo y ella está pensando en evacuar 5 citas que tiene dadas entre 8 y 9 y son las 7 y $\frac{1}{2}$ ". P. "Un casquivano cuando solicita a una

13 - Todos caerán

"Y que no escarmenten los que van á caer con el ejemplo de los que han caído! pero no hay remedio todos caerán" P. "Una puta se pone de senuelo en la ventana, y acuden militares, paisanos y hasta frayles y toda especie de avechuchos revoloteando alrededor: la alcahueta pide a dios que caigan, y las otras putas los despluman, y hacen vomitar, y les arrancan hasta las tripas como los cazadores a las perdices" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Difiere mucho de la estampa, en particular en los seres que vuelan.

14 - Ya van desplumados

"Si se desplumaron ya, vayan fuera: que van á venir otros". P. "Después de la cópula de los avechuchos, las putas los arrojan a escobazos, desplumados, cojos y cabizbajos: dos frayles muy reverendos los guardan las espaldas, y son los que celebran la burla con sendos rosarios a la cintura" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y punta seca. Dibujo: De aguada roja. Primer estudio con la composición invertida y algunas variantes: un niño y más aves con cabeza humana. Hay otro dibujo en la composición definitiva.

15 - Qual la descañonan!

"También las pollas encuentran milanos que las despluman y aun por eso se dijo aquello de: Donde las dan las toman" P. "Los jueces superiores hacen capa regularmente á los escribanos y alguaciles para que roben y desplumen á las putas pobres" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: Cambios al grabarlo en las figuras y el fondo.

16 - Fobrecitas!

"Vayan á coser las descosidas. Recojanlas, que bastante anduvieron sueltas". P. "Las infelices que se hacen prostitutas, tal vez por miseria, son llevadas a las cárceles, cuando se les antoja á los alguaciles; las de rumbo viven como les da la gana, porque las

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Dibujo: Lá-
piz rojo. Variante principal en la estampa: el sombrero alto de
la figura de la derecha. Al reverso, estudios para las cabezas,
hecho excepcional dentro de Los Caprichos y rarísimo dentro de la
colección de dibujos de Goya.

24 - Las rinde el sueño
=====

"¿Que han de hacer sino dormir los frailes y monjas, después de
borrachos y estragados allá en sus conventos?" P. "Los frailes sue-
len entrar de noche en los conventos de monjas y se entregan á
toda relaxacion con ellas, hasta que las rinde y las coge el sue-
ño" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: A pincel con
tinta china. Al dorso apunte de una cabeza femenina.

25 - Mala noche
=====

"A estos trabajos se exponen las niñas pindongas, que no se quie-
ren estar en Casa" P. "Noche de viento recio, mala para las putas"
BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: A pluma, con
tinta sepia. Grabado con escasos cambios. Letrero a lápiz. "Asien-
to: Si ay culpe en la escena la tiene el traje."

26 - Si sebrá más el discípulo?
=====

"No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es
el personaje más grave que se ha podido encontrar" P. "Un maestro
burro no puede enseñar más que á rebuznar" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y buril. Dibujo: De aguada roja.
Al grabarlo se ocultaron las orejas del asno maestro bajo un go-
rro y en el libro se ven cuatro AA, quizá por el dicho infantil:
"A, la primera letra que el burro da", como sugirió Sánchez Cun-
tón.

27 - Irabísimo!
=====

"Si para entenderlo basten las orejas, nadie habrá más inteligén-
te: pero es de temer que aplauda lo que no suena" P. "Hasta los

mujer, hace con ella las mismas muecas y zalamerías que un puerri-
llo faldero. (Duquesa de Alba, y Goya)" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Firmado "Goya" en el
ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Al
grabarlo desaparecieron el campanario y las ténues indicaciones
de casería y paisaje. Letrero a tinta: "Antiguo y moderno origen
del orgullo", encima de otro a lápiz: "Pintor de Miniatura. A mi-
mentos la corta (i corteja?) al cruzar la plaza de San Antonio de
Cadiz", referencia alusiva a la estancia de Goya en Andalucía en
1797, confirmada por ser el primer estudio de esta composición,
la pg. 26 del cuaderno grande de Sanlúcar.

21 - Chiton
=====

"Excelente madre para un encargo de confianza" P. "Las Señoras de
distinción se valen de aquellas viejas que se suelen estar rezan-
do a las puertas de las Iglesias para llevar billeticos y embiar
citas á sus amantes" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Se
grabó con escasos cambios.

22 - Esto si que es leer
=====

"Le peinan, le calzan, duermen y estudia. Nadie dirá que desaprue-
ba el tiempo" P. "Los Ministros, Consejeros y otros tales aguar-
dan para leer, estudiar y enterarse de los negocios á la hora que
el peluquero los va a trabajar la cabeza, les despeluza y ciega
de polvo, y el zapatero los prueba los zapatos" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Dibujo:
De lápiz rojo.

23 - Porque esconderlos
=====

"La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar, y no los gas-
ta, porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes
todavía teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan
equivocados son los cálculos de la avaricia" P. "Un clérigo avaro
y muy respetable, esconde sus talegas; pero ya se las buscan sus
sobrinos y otros sacristanes" BN.

á los burros, ó cargan con todo el peso de las contribuciones del estado" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De aguada roja. Reproducido en la estampa con leves cambios en el paisaje. El rótulo es parte del dicho: "Tú que no puedes, llévame a cuestras".

32 - El sueño de la razón produce monstruos

"Ta fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas" P. "Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Segundo estudio, más cercano al grabado que el otro, también a pluma en el dorso del núm. 2. Por la fecha y la significación que zás se dibujaría para portada de la serie, que tal vez pensó titulyarla el autor "Idioma Universal. Dibujado y Grabado por Francisco de Goya. Año 1797, según se lee en el bufete o apoyo. Al pie el letrado: "El autor soñando. Su yntento sólo es desterrar bulgáridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de Caprichos el testimonio sólido de la verdad".

33 - Mucho hay que chupar

"Los que llegan á 80, chupan chiquillos: los que no pasan de 18 chupan á los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado" P. "Los rufianes y alcabuetas desgracian centadas de chiquillos, dando drogas para abortar: cuando el secreto lo exige" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Grabado con variantes en los vampiros y en la expresión de las caras.

34 - Corrección

"Sin corrección ni censura no se adelanta en ninguna facultad: y la de la Brujería necesita particular talento, aplicación, edad madura, sumisión y docilidad á los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barabona" P. "Los picaros de todos estados y condiciones, mercaderes, frailes y villanos, aparentan deseo de

burros aplauden por moda la música mala, cuando ven otros que dicen brabísimo" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Dibujo: De lápiz rojo. Lleva los núms. 20 y 33. Se grabó sin cambios, salvo la expresión de las cabezas. Letrero: "Bravo".

28 - Asta su abuelo

"A este pobre animal lo volvieron loco los genealogistas y reyes de Armas. No es él solo". P. "Los borricos preciados de nobles descienden de otros tales hasta el último abuelo" BN.

Estampa: Aguainta. Dibujo: De aguada roja. Primera idea para la estampa. Hay otro dibujo con la versión definitiva y el letrado "El asno literato".

29 - De que mal morirá?

"El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. Qué más hay que pedir?" P. "No hay que preguntar de que mal ha muerto el enfermo que hace caso de médicos bestias é ignorantes" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Letrero a lápiz casi ilegible: "Brujas disfrazadas en físicos comunes", y otro igual: "Casi medita". Más próximo al grabado hay otro segundo estudio de aguada roja.

30 - Ni más ni menos

"Hace bien en retratarse: así sabran quien es los que no le concen ni ayan visto" P. "Un animal que se hace retratar, no dejará de parecer por eso animal, aunque se le pinte con su Gollilla y afectada gravedad" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada, punta seca y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Se grabó invirtiendo la composición. Letrero "No morirás de ambre". Estampa alusiva, sin duda, a un pintor aduleador.

31 - Tu que no puedes

"¿Quien no dirá que estos caballeros son caballerías?" P. "Los púbres y clases útiles de la sociedad, son los que llevan acuestas

ma, con tinta sepia. Letrero a pluma: "La enfermedad de la trazón" y debajo otra a lápiz: "Fesadilla soñando que no me podía desgranar... de nobleza en donde..." Difiere bastante de la lámina grabada para la cual hay otro dibujo aún más próximo. Quizás de éste se llegase a preparar la plancha, pues, se observa en el papel la huella de la plancha de cobre sobre la cual se colocaría para el reporte.

38 - Se repulien
=====

"Esto de tener uñas largas es tan perjudicial, que aun en la Bruxería está prohibido" P. "Los empleados que roban al estado, se ayudan y sostienen unos á otros. El Gefe de ellos levanta erguido su cuello, y les hace sombra con sus alas monstruosas" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Se grabó con cambios en la figura de la derecha y se añadieron las nubes en el fondo. En el ángulo inferior izquierdo el nº 34, y en el derecho el nº 7, indicando seriación.

39 - Lo que puede un sastre!
=====

"Quántas veces un bicho ridículo se transforma de repente en un fantasmón que no es nada y aparenta mucho! tanto puede la habilidad de un sastre y la bobería de quien juzga las cosas por lo que parecen" P. "La superstición general hace que todo el pueblo se prosterne y adore con temor á un tronco cualquiera, vestido de santo" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada, punta seca y buril. Dibujo: De aguada roja. Al grabarlo se añadieron brujas, una de ellas montada en una lechuza, en el cielo.

40 - Que pico de Oro!
=====

"Esto tiene trazas de Junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina pero no hay que creerlo sobre su palabra. Médico hay que cuando habla es un pico de oro y cuando receta un Erros: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba á los enfermos y atesta los cementerios de calaberas" P. "Los frailes son regularmente predicadores plagiarios: pero co-

la emienda cuando les predica un mono cualquiera: pero pronto vuelven á las andadas porque todo lo hacemos por imitación" BN. Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Vebió de haber otro dibujo, pues quiebra la constancia con que Goya concentraba la composición suprimiendo figuras al grabar: en esta ocasión añadió dos a la izquierda y en el fondo brujas y duendes.

35 - Obsequio á el maestro
=====

"Es muy justo: serien discipulos ingratos, si no visitaran á su catedrático, á quien deben todo lo que saben en su diabólica facultad" P. "Las monjas y frailes que adoran la luxuria, cuyo sacrilacro se ve delante en la figura cabruna, no tienen mas arbitrio regularmente que tocarse la pera, ó tener poluciones continuas" BN. Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. En la estampa la mano o pezuña de la bruja maestra que besa la bruja vieja, se ha convertido en un niño.

36 - Soplones
=====

"Los bruxos soplones son los más fastidiosos de toda la Bruxería y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterían a soplones" P. "La confesión auricular no sirva más que para llenar los oídos de los frailes de suciedades, obscenidades y porquerías" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Se conoce otro estudio para esta misma composición en el Gabinete de estampas de Berlín. En la estampa la joven que se coge la cabeza fue trocada por un brujo.

37 - Los chinchillas
=====

"El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece á la numerosa familia de los Chinchillas, que nunca han servido de nada" P. "Los necios precitados de nobles siempre están con su executoria al pecho, reclinados desdiciosamente, rezando como unos fanáticos el rosario y bostezando. Le ignorancia les alimenta groseramente, y tienen su entendimiento cerrado a candado" BN. Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y buril. Dibujo: A plu-

lexanos apenas se conocen, y es necesario anteojos para ver lo que está cerca" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Este dibujo debió de grabarse, por la huella dejada por la lámina de cobre cuando se colocó encima y, mediante presión, quedó "re-portado". Sin embargo, la estampa conocida repite más fielmente otro dibujo también del Prado. P. Cassier publica un dibujo del Louvre, análogo a esta versión, con el letrero: "La apunta por el mafroáitá". Del letrero de lápiz no se lee más que: "... de cari caturás..." y pv su significado.

44 - Trágala, perro
=====

"El que viva entre hombres será geringado irremediablemente: si quiere evitarlo habrá de irse á habitar los montes, y quando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una geringa" P.
"No le echan mala lavativa á cierto Juan lanas unos frailes que galantean á su muger, y le ponen un taleguillo al cuello á manera de reliquia para que se cure y calle. La muger se ve detrás cubierta por un velo, y un monstruo de enorme ornamento preside la función autorizando todo nuestro Padre Prior" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y punta seca. Dibujo: De aguada roja. Las variantes principales en la estampa, en la figura del macho cabrío y en la figura de la derecha, en el fondo.

45 - Y aun no se van!
=====

"El que no reflexiona sobre la inestabilidad de la fortuna, duerme tranquilo, rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza, ni hay desgracia que le sorprenda" P. "Aun estando con el pie en la sepultura, se hallan tan encenagados en los vicios, que no huyen de la losa de la muerte que va á caer sobre ellos, ó no piensan en la enmienda". BN.

Estampa: Aguafuerte, aguatinta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Al grabar se modificaron varios rostros.

46 - "Poco á poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá más que su maestra" P. "Dexar las labores del sexo; regañar continuamente los casados; robar y estar siempre como gatos, son ensayos y principios de cabronería" BN.

mo se alaban mucho unos á otros, el auditorio necio está con la boca abierta" BN.

Estampa: Agua fuerte, aguatinta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Al grabarlo se suprimió la figura del niño y se modificaron varias cabezas.

41 - El vergonzoso
=====

"Hay hombres cuya cara es lo más indocente de todo su cuerpo, y sería bien que, los que la tienen tan desgraciadas y ríafulas, se las metieran en los calzones" P. "Los hombres de grandes narices suelen ser también de gran birrote y gordas gandumbas. Como suelen dar en sodomías, se representa este con calzones por gorro, descubriendo sus verguenzas por la trampa, y en el acto de echarse sobre un pobre diablo, y de remangarle la faldamenta" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguatinta. Dibujo: A pluma, con tinta sepia y manchado con aguada roja. Al grabarlo se detalló la figura del fondo y se recubrieron con calzas las piernas del protagonista. Letrero a lápiz: "Este es un hombre que p^o que le dijeron que tenía la cara y decente se puso los calzones en la cabeza y solo p^o como se descubriría, y con razón que ay caras que debían yr en calzones" Enfrente del ángulo inferior derecho del recuadro el nº 23.

42 - Subir y bajar
=====

"La fortuna trata muy mal á quien la obsequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle" P. "El Príncipe de la Paz levantado por la luxuria, y con la cabeza llena de humo, vibra rayos contra los buenos ministros. Caen estos y rueda la bola; que es la historia de los favoritos" BN

Estampa: Aguafuerte y aguatinta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Al ser grabado se cambió la expresión de las caras y la figura de la izquierda.

43 - La filiación
=====

"Aquí se trata de engatusar al novio haciéndole ver por la ejecución que quienes fueron los padres, abuelos, bisabuelos, y tatarabuelos de la Señorita y ella quien es? luego lo verá" P. "La gente vana pretende descender de hombres grandes, cuando los parientes

49 - Miren que grabes!
=====

"La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias, y autores que han salido á hacer un poco de ejercicio á caballo" P. "No se ven en el mundo mas que monstruosidades: dos fieras monstruos llevan á cuestas á dos personas: el uno da por ser valiente, pero ladrón; el otro por fanático, pero salvaje. Tales son los Reyes y Principales magistrados de los pueblos; y con todo esto los llaman de lexos; les aclaman y les confían su gobierno" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Firmado "Coya" en el ángulo inferior derecho. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Otro estudio para esta composición en el Gabinete se Estampas de Berlín. Se grabó con ligeras modificaciones en el fondo. Letrero a lápiz casi ilegible: "Sueño. Los fanáticos (?) de las Brujas".

50 - Buen viage
=====

"¿Adonde va esta caterva infernal dando ahullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? ¿Aun si fuera de día, ya era otra cosa, y, á fuerza de escopetazos, caería al suelo toda la gorullada; pero como es de noche nadie las ve" P. "Los vicios remontan el vuelo por la región de la ignorancia. Estragados los hombres, caen en el vicio nefando de la sodomia" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. La estampa se grabó suprimiendo el brujo encapuchado de la derecha, para el cual parece ser estudio mas detallado otro dibujo que está al dorso de la misma hoja.

51 - Donde va mamá?
=====

"Madama es hidrópica y la mandan pasear. Dios quiera que se alivie" P. "La lascivia y honradez en las mugeres traen tras de sí infinitos desordenes y brujerías verdaderas" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Firmado "Coya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Se grabó fielmente, advirtiéndose la huella de la plancha al repostar el dibujo. Letrero a pluma: "Sueño. Brujas poderosas (sic) que por ydrópicas sacan a paseo las mejores boladoras".

Estampa: Aguafuerte, aguainta y buril. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Se grabó con escasos cambios en los cerros del fondo y de la derecha se suprimió el poyo (?). Letrero a lápiz: "Ensayos de Brujas primerizas de primer vuelo y con temor se prueban para trabajar".

47 - Volaverunt
=====

"El grupo de brujas que sirve de peana á la petimetre, más que necesidad, es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable, que no necesitan para volar ni globo, ni brujas" P. "Tres toreros levantan de cascos á la Duquesa de Alba, que pierde al fin la cabeza por su veleidad" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Dibujo: De lápiz rojo. Principal cambio al grabar: la sustitución por un manto o mantilla de las alas de mariposa, que se añadieron de menor tamaño en la cabeza. Se modificaron los rostros de todas las figuras, siendo la de la derecha una vieja con moño, lo que demuestra lo infundado de suponerlas de tres toreros. La protagonista se parece más en la estampa que en el dibujo a la Duquesa de Alba, y refuerza la semejanza el dibujo para el grabado no incluido en la serie: "Sueño de la mentira y la ynconstancia"

48 - Quien lo creyera!
=====

"Ve aquí una pelotera cruel sobre cuál es más bruja de las dos: quién diría que la petiñosa y la crespá se repelaran así: la amiga es hija de la virtud; los malvados pueden ser cómplices, pero amigos, no" P. "Una vieja y un viejo lascivos idean nuevas posturas de fornicación; regañan por no poder hacer cosa derecha y los monstruos de la luxuria los van arrebatando para el abismo" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Al grabarlo quedó poco visible el monstruo de la parte superior y se añadió otro en la inferior. Letrero a lápiz: "De lo más alto de su vuelo son arrojadas las soborbias brujas".

55 - Sopla
=====

"Gran pesca de chiquillos hubo, sin duda, la noche anterior; el banquete que se prepara será suntuoso; buen provecho" P. "Los hombres estragados hacen mil diabluras con los niños; les fornican unos con otros por fuerza, los chupan la minga, y otras varias obsequiosidades" EN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta, punta seca y buril. Firmado "Goya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Letrero a lápiz: "Sueño de brujas (¿ven unt?) adas". Se modificaron mucho las figuras secundarias. Según Mayer en la colección Rothenstein, de Londres, hay otro estudio, también de tinta sepia. El tema emparenta con el del dibujo de aguada roja: "Fresón de brujas", legado por Fernández Duran que debe ser considerado como estudio para un Capricho que no se grabó. El papel presenta la hue- lla de haber sido reportado el dibujo sobre la plancha de cobre.

56 - Devota profesión
=====

"¿Juras obedecer y respetar á tus maestras y superiores? barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, cocer, soplar, freír, cada y qué se te mande? Pues, hija, ya eres bruja. Sea en ora buena" P. "Dos hombres cualesquiere, salidos de la nada, son levantados en alto por la lascivia y la ignorancia, y llegarán á ser mitrados atenazeando los libros sagrados. (Las Bulas.)" EN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Firmado "Goya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Primera idea de la composición, para la cual se conserva otro dibujo más cercano al grabado, pero con la composición invertida.

57 - Si amanece; nos vamos
=====

"Y aunque no hubierais venido, no hicierais falta" P. "Los rufianes y alcabuetas conferencian de noche sobre sus liviandades, y los medios de ir echándose mas niños al cinto" EN

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo. En la estampa se simplificó la composición y el cielo negro se tachonó de estrellas. El letrero que ostenta pesó sin va-

52 - Allá va eso
=====

"Ahí va una bruja á caballo en el diablo cojuelo. Este pobre diablo, de que todos hacen burla, no deja de ser útil algunas veces" P. "Las viejas astutas, son las que pierden a los jóvenes; las echan á volar; y enseñan á ser sierpes y garduñas de los bolsillos" EN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta y punta seca. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. En la estampa se suprimió la figura volante del ángulo superior izquierdo y se hizo minuciosamente el paisaje. Letrero a pluma: "Sueño. Bruja maestra dando lecciones a su discípulo del primer vuelo"; debajo con lápiz: "Brujas en ensayo."

53 - Guarda que te unten
=====

"Te embian á un recado de importancia y quiere irse á medio untar; entre los brujos los hay también troneras, precipitados, botarates, sin pizca de juicio; todo el mundo es país" P. "Con la untura de la ignorancia, y la torpeza, se convierten al fin los hombres en cabrones. (la extrema-unción)" EN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Dibujo: De lápiz rojo.

54 - Linda maestra!
=====

"La escoba es uno de los utensilios más necesarios á las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará" P. "Las viejas quitan la escoba de las manos á las que tienen buenos vigotes; las dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas" EN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y punta seca. Firmado "Goya" en el ángulo inferior izquierdo. Dibujo: A pluma, con tinta sepia. Al grabarlo se eliminaron todas las figuras del fondo, excepto la lechuza del ángulo superior derecho. Letrero á lápiz: "Sueño de brujas... agostas en diligencia de brujas... agoste en diligencia..." (?)

rinción al grabado, por caso inusitado.

58 - No Grites, tonta
=====

"¡Pobre Paquilla, que yendo á buscar al lacayo se encuentra con el duende, pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal" P. "A las mugeres feas de distinción, se las entran los frailes por las ventanas a pares: ellas hacen como que se asustan; pero no tienen otra cosa y les reciben con los brazos abiertos" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. En la estampa se cambió la cara de la mujer y su colocación, el tocado del que entra por la ventana y los gestos de las tres figuras.

59 - ¿No hay quien nos desate?
=====

"Un hombre y una mujer atados con sogas y forcejeando por soltarse y gritando que los desaten á toda prisa? O yo me equivooco, ó son dos casados por fuerza" P. "Dos jobenes amancebados en vano intenten desatarse por sí mismos: mas mudas se dan" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Hay también en el Prado, otro estudio para la misma composición, más alejado de la versión definitiva.

60 - Esta Un^d... pues, como digo... ah! cuidado! Si nó...
=====

"La escarpapela y el bastón le hacen creer á este majadero que es de superior naturaleza, y abusa del mando que se le confía para fastidiar a quantos le conocen, soberbio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y vil con los que pueden más que él" P. "Los militares finchados, llenos de gota y de potra, echan brabatas á los tullidos, ya que no las echaron á los enemigos" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. Al grabarse quedó destacado el personaje de segundo término, se les puso sombrero a los otros dos y se añadió un cuarto con muleta y bastón a la izquierda.

61 - Unos á otros
=====

"Así va el mundo, unos á otros se burlan y se tomean: el que hacía el toro, hoy hace de caballero en plaza. "a Fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles, según la inconstancia de sus caprichos" P. "todavía se tomean unos á otros los viejos carcamales, (Voltaire y Firon)" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada, punta seca y buril. Dibujo: De lápiz rojo. Seguido el dibujo en la estampa con bastante fidelidad.

62 - Despacha, que despiertan.
=====

"Los duendecitos son la gente más acendosa y servicial que puede hallarse: como la criada los tenga contentos, esfuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren y acallan el niño; mucho se ha disputado si son Diablos o no; desengañémonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan: bien, ó en no hacer nada" P. "Los frailes tienen sus comilonas á solas de noche con las monjas; ellos friegan los platos y ellas soplan la lumbré" BN.

Estampa: Aguafuerte y aguainta pulimentada. Dibujo: De lápiz rojo. En la estampa desapareció el gorro del que aplica el fuelle, mientras el de la escoba tiene calada la capucha.

63 - Nadie nos ha visto
=====

"¿Y qué importa que los mart, cos baxen a la bodega y echen cuatro tragos si han trabajado toda la noche, y queda la espetera como un ascua de oro?" P. "Los curas y frailes echan valientes tragos cuando nadie les ve; pero el mundo bien lo sabe. El vaso del abate es de buena marca para indicar el mayor desorden que hay en el clero" BN.

Estampa: Aguafuerte, aguainta pulimentada y buril. Dibujo: De lápiz rojo, con algunos trozos de lápiz negro. Cuando se grabó se hizo continuo el fondo y se modificó, fundamentalmente, la figura de segundo término de la derecha.

La peinture italienne du XVIIIe siècle en Espagne

DATE : Avril-Mai 1970

LIEU : Casón del Buen Retiro

DIRECTION : Musée du Prado et Direction générale des Beaux-Arts.

COMMISSAIRE : Alfonso E. Pérez Sánchez.

CATALOGUE : Pérez Sánchez Alfonso E., « Catálogo », *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Museo del Prado, 1970, 603 pages.

CORPUS D'ŒUVRES

Cette exposition se compose de 198 œuvres. Il ne s'agit pas d'énumérer l'ensemble des œuvres exposées, le volume d'œuvres est trop important. Nous allons vous présenter les œuvres prêtées pour cette exposition.

Œuvres provenant des fonds de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando :

- Francesco Albani, *Le Jugement de Paris*
- Cavalier d'Arpin, *L'Immaculée Conception*
- Giovanni Battista Benaschi, *Mort d'Abel*
- Giovanni Battista Benaschi, *Les pleurs pour la mort d'Abel*
- Orazio Borgianni, *David et Goliath*
- Margherita Caffi, *Le Vase X2*
- Bartolomeo Cavarozzi, *Les fiançailles mystiques de sainte Catherine*
- Le Dominiquin, *La tête de Baptiste*
- Ciro Ferri, *Vision de sainte Madeleine*
- Luca Giordano, *Repos pendant la fuite en Egypte*
- Jan Janssens, *La Charité romaine*
- Pietro Antonio Novelli, *Sainte Rosalie de Palerme*
- Pietro Antonio Novelli, *Sainte Thérèse en Gloire*
- Guido Reni, *Le Christ serrant dans ses bras la Croix*
- Vaccaro, *San Pedro curando a Santa Agueda*
- Vaccaro, *Santa Lucia arrastrada por toros*

- Vaccaro, *Santa Teresa coronada por la Virgen y San José*
- Anonyme, *Saint Paul*
- Anonyme, *Saint Matthieu*

Une lettre de Joaquin de la Puente adressée à la direction générale des Beaux-Arts fait état des prêts d'œuvres des musées provinciaux pour l'exposition de la peinture italienne du XVII^e siècle. Ci-joint le contenu de cette lettre :

Museo Provincial de BBAA de Salamanca: Andrea Vaccaro "Inmaculada", Morales "Piedad" (con intervención de la Casa MACARRON).

Museo Provincial de BBAA de Pontevedra (por conducto de la Casa MACARRON): Guercino "Amor desinteresado".

Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo (por conducto de la casa MACARRON): Anónimo "Las Marías en el sepulcro", Anónimo boloñés "Arco Triunfal".

Museo Arqueológico de Burgos (por conducto de la Casa MACARRON): Gennari "San Jerónimo y un sobrino", Stella "Sagrada Familia".

Museo Provincial de BBAA de Lugo (por conducto de la Casa MACARRON): Baroccio "LA Virgen y Santas".

Museo Provincial de BBAA de Sevilla (por conductor de la Casa MACARRON): Matia Preti "San Juan increpa a Herodes", Atribuido a Caravaggio "Salomé en la degollación del Bautista".

Catedral de Sevilla (por intervención de la Casa de MACARRON): Matia Preti "Angel de la Guarda", "Santa Ana y la Virgen", "Degollacion de San Juan", "Rebecca y Eliezer".

Museo Provincial de BBAA de Córdoba (por conducto de la Casa MACARRON): Giaquinto "La Santísima Trinidad", Guido Reni "Santa Apolonia".

Museo Provincial de BBAA de Tarragona (por conducto de la Casa MACARRON): Giaquinto "Paisaje" X2 – 1,52 x 2,21 – P. Fenollo "Viaje de Baco" – 2,30 x 3,63 – S.R "Céfalo y Pocris" – 1,80 x 2,30.

Museo Provincial de BBAA de Castellón (por conducto de la Casa MACARRON):
Guercino “Magdalena en el desierto” (1,20 x 1,02m. cat. n°203) Guercino “Diana”
(0,53 x 0,45m. cat. n°206).

Museo Provincial de BBAA de Valencia (por conducto de la Casa MACARRON):
Valerio Casello “Rapto de las Sabinas”, Rutilio Manetti “Lot y sus hijos”, Hanshot
“San Sebastián”, Onofrio Loth “Bodegón del centello”.

Museo Provincial de BBAA de Zaragoza (por conducto de la Casa MACARRON):
Caravaggio “El hijo prodigo” (n°64, 1,12 x 1, 48), Marazzone “Muerte de Lucrecia”
(n°261, 1,23 x 1,02), Rusticci “Magdalena” (n°325, 0,58 x 0,86).

Sources

SOURCES MANUSCRITES

Archives du musée du Prado

FONDS EXPOSITION

CAJA 3

1960 – Exposition *Velázquez y lo velazqueño*.

1960 – Tableau de Zurbarán, prêté par Frederick Mont.

1962 – Radiographies des oeuvres de Velázquez.

1962 – *Peinture catalane*.

CAJA 5

1966 – *La Bonhémienne* de Frans Hals.

CAJA 92

1969 – *Pieter Brugel*. Commémoration 150e anniversaire fondation Prado.

FONDS CORRESPONDANCE OFFICIELLE DE SANCHEZ CANTON

1960 – Caja 1191

1961 – Caja 1192

1962 – Caja 1193

1962 – Caja 1232

1963 – Caja 1194

1963 – Caja 1195

FONDS DIRECTION DU PRADO

CAJA 450 : organisation du musée à la fin des années 1960.

CAJA 431 : activités culturelles au musée.

CAJA 626 : personnel et installations du musée/ Législation historico-artistique.

CAJA 752 : règlements.

CAJA 1381 : actes de réunions du Conseil d'administration du musée du Prado entre 1959 et 1972 (livres manuscrits).

Archives de l'administration générale
FONDS 110 (3) CULTURE-EXPOSITION

Velázquez y lo velazqueño, 1961, Código 1.1.7, Caja 98519, 734.
Velázquez y lo velazqueño, 1960-1961, código 1.1.7, caja 98645, 863.
Velázquez y lo velazqueño, 1961, código 1.1.7, caja 98659, 877.
Photographies de l'exposition temporaire.
Velázquez y lo velazqueño, 1960, código 1.1.7, caja 82818, 880.
Alonso Berruguete, 1961-1962, código 1.1.7, caja 98481, 695.
La pintura catalana, 1962, 1.1.7, Código 1.1.7, Caja 98523, 738.
San Pablo en el arte español, 1964, código 1.1.7, caja 82818, 880.
Zurbarán (I, II, III), 1964-1965, código 1.1.7, caja 82819, 881.
La pintura italiana del siglo XVII en España, 1969-1972, código 1.1.7, caja 98538, 754.
La pintura italiana del siglo XVII en España, 1969, código 1.1.7, caja (?), 737.

Archives du musée de Pontevedra

FONDS SANCHEZ CANTON - Correspondance professionnelle annuelle.

1960 – CAJA 137-8

Lettres félicitations nomination comme directeur du musée. Reconnaissance du travail effectué au sein du musée comme sous-directeur.

Lettre concernant de près ou de loin l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*.

1960 – CAJA 137-7

Articles de presse, sujet : exposition *Velázquez y lo velazqueño*.

Lettres concernant l'exposition des *Radiographies des tableaux de Velázquez réalisées par le musée de Stockholm* et l'exposition *Velázquez y lo velazqueño*.

1961 – CAJA 138-4

Deux documents d'une coopération internationale.

1961 – CAJA 138-5

Fiche sur Juan Antonio Gaya Nuño.

1962 – CAJA 139-1

Recommandations de la direction générale des Beaux-Arts à la suite d'une conférence tenue à Paris.

1963 – CAJA 139-5

Lettre du cardinal-archevêque de Tarragone sur l'exposition *San Pablo en el arte en España*.

1963 – CAJA 139-6

Lettre confidentielle sur un exemple de censure réalisée par le ministère de l'Information et du Tourisme.

1964 – CAJA 140-3

Lettre d'un éditeur à propos de l'exposition *Zurbarán*.

1966 – CAJA 141-7

Article de presse concernant la nomination de Sánchez Cantón en tant que directeur de l'Académie des Beaux-arts.

1966 – CAJA 141-8

1967 – CAJA 142-3

Lettre manuscrite, félicitation pour gestion du musée.

1968 – CAJA 143-3

Documents portant sur la médaille du Mérite Touristique attribuée au musée du Prado.

1968 – CAJA 143-4

Lettre de Gratiniano Nieto Gallo à propos de la retraite de Francisco Javier Sánchez Cantón.

CAJA 1-25

1962 – Madrid. Hommage rendu pour les 40 années passées à la tête du musée du Prado.

CAJA 2-10

1933-1969 : nominations et fin de carrière au musée du Prado.

CAJA 5-3

CAJA 22-14

Exposition de tableaux et de dessins préparatoires de Goya au musée du Prado.

CAJA 17-5

Guide complet du musée du Prado (II): articles divers sur le musée du Prado, correspondance avec diverses revues, etc.

SOURCES IMPRIMEES

Bibliothèque du musée du Prado

- Catalogues d'exposition

Alonso Berruguete, guía de la exposición conmemorativa del IV centenario de su muerte, Madrid, direction générale des Beaux-Arts, 1961, 102 pages.

Exposición de pintura catalana, desde la Prehistoria hasta nuestros días, Madrid, direction générale des Beaux-Arts, 1962, 122 pages.

San Pablo en el arte, XIX Centenario de su venida a España, Madrid, Espagne, Direction générale des Beaux-Arts, 1964

Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte, Madrid, ministère de l'Education Nationale et direction générale des Beaux-Arts, 1965, 210 pages.

Cuadros de la Colección del Duque de Montellano expuestos en el Museo del Prado, Madrid, Espagne, musée du Prado, 1965, 10 pages.

Pieter Bruegel, exposición conmemorativa del cuarto centenario de su muerte, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1969, 21 pages.

Catálogo Estampas de Goya y sus dibujos preparatorios, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1969, 34 pages.

Pérez Sánchez Alfonso E., « Catálogo », *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Museo del Prado, 1970, 603 pages.

- Ouvrages biographiques et bibliographiques

Sánchez Cantón, Bio-Bibliografía en el cincuentenario de servicios en el Museo del Prado, Museo del Prado, Madrid, 1963.

Isabel MATEO GÓMEZ (coord.), *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del arte*, CSIC, Madrid 2001.

- Ouvrages sur le musée du Prado

Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Fundación Juan, Madrid, 1977.

Juan Antonio GAYA NUÑO, *Historia del museo del Prado (1819-1969)*, Madrid, 1969.

Source audio-visuelle

Reportage d'une 1'30 portant sur l'exposition des *Radiographies des tableaux de Velázquez* qui se tient au musée du Prado en 1962, <https://www.youtube.com/watch?v=jepyduYRnu8>.

Bibliographie

Ouvrages généraux et articles utiles à l'ensemble de l'étude

ALTARRIBA Antonio, BUJ Serge, CAMPOS Ricardo *et al.*, *Los intelectuales y la dictadura franquista: cultura y poder en España de 1939 a 1975*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2014, 183 pages.

ÁLVAREZ CASADO Ana Isabel, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*, Madrid, Espagne, Fundación universitaria española, 1999, 515 pages.

ANDRIEUX Jean-Yves, *Patrimoine, sources et paradoxes de l'identité: actes du cycle de conférences prononcées à l'Université Rennes 2, 5 novembre 2007 - 2 avril 2008*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011, 306 pages.

ANDRIEUX Jean-Yves, *Patrimoine et société: actes du cycle de conférences prononcées à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes 2... « Patrimoine et histoire », 13 nov. 1995-25 mars 1996... « Patrimoine et société », 18 nov. 1996-7 avril 1997*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 1998, 319 pages.

ANDRIEUX Jean-Yves, *Patrimoine et histoire*, Paris, France, Belin, 1997, 283 pages.

ANES ÁLVAREZ Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del museo del Prado*, Madrid, Espagne, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, 349 pages.

ASCUNCE ARRIETA José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, 532 pages.

BABY Sophie, LUIS Jean-Philippe, MICHONNEAU Stéphane *et al.*, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours: Politique et société*, Paris, France, Armand Colin, 2014, 336 pages.

BALLE Catherine, POULOT Dominique et MAZOYER Marie-Annick, *Musées en Europe: une mutation inachevée*, Paris, France, la Documentation française, 2004, 286 pages.

BARRACHINA Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste: 1936-1945*, Grenoble, France, ELLUG, 1998, 318 pages.

BARREIRO LÓPEZ P., “La invención de la vanguardia en la España franquista: estrategias políticas, realidades aparentes”, en *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico*, Madrid, Espagne, CSIC, 2009, pp. 347-362.

BENNASSAR Bartolomé, *Histoire des Espagnols*, T.2, Paris, France, Tempus, 2011, 739 pages.

BENNETT Tony, *The birth of the museum: history, theory, politics*, Londres, Royaume Uni, Routledge, 1995, 269 pages.

BOLAÑOS María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Espagne, Ed. Trea, 2008, 486 pages.

BONET Juan, « À propos de politique culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 74 (2), 2002, pp. 131-139.

BONNASSIE Pierre, GUICHARD Pierre et GERBET Marie-Claude, *Histoire des Espagnols*, Paris, France, A. Colin, 1985, 559 pages.

BOSWELL David et EVANS Jessica (éds), *Representing the nation: a reader*, London, Royaume-Uni, Etats-Unis, 1999, 471 pages.

BOURDIEU Pierre et CHARTIER Roger Auteur, *Le sociologue et l'historien*, Marseille, France, Agone, 2010, 104 pages.

BOX VARELA Zira, *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Espagne, Alianza, 2010, 391 pages.

BOX VARELA Zira, *La fundación de un régimen: la construcción simbólica del franquismo*, Thèse doctorale, Madrid, Espagne, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2009.

BOYD Carolyn P., *Historia patria: política, historia e identidad nacional en España, 1875-1975*, Barcelona, Espagne, Pomares-Corredor, 2000, 399 pages.

CABAÑAS BRAVO Miguel, *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, 750 pages.

Enciclopedia del Museo del Prado [en ligne], Madrid, Espagne, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2016.

CANAL Jordi et LUZÓN Javier Moreno, *Historia cultural de la política contemporánea*, Madrid, Espagne, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009, 309 pages.

CARRILLO, Jesús, “Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo”, *Arte y políticas de identidad*, 2009, vol. 1, pp. 1-22.

CASAR PINAZO José Ignacio, ESTEBAN CHAPAPRIA Julián, *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo, 1936-1958*, Valencia, Espagne, Pentagraf, 2008, 330 pages.

CASTILLA DEL PINO Carlos, *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Espagne, Ediciones de Bolsillo, 1977, 306 pages.

- CAZORLA SÁNCHEZ Antonio, *Las políticas de la victoria: la consolidación del Nuevo Estado franquista, 1938-1953*, Madrid, Espagne, M. Pons, 2000, 266 pages.
- CHAPPE François, CABANTOUS Alain et LESPAGNOL André, *Histoire, mémoire, patrimoine: du discours idéologique à l'éthique humaniste*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 424 pages.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, France, Seuil, 1999, 270 pages.
- CIRICI Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Espagne, G. Gili, 1977, 195 pages.
- DARNTON Robert, CHARTIER Roger et BOURDIEU Pierre, « Dialogue à propos de l'histoire culturelle », *Actes de la recherche en sciences sociales* 59 (1), 1985, pp. 86-93.
- DAVALLON Jean, DUJARDIN Philippe et SABATIER Gérard, *Politique de la mémoire: commémorer la Révolution*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 1993, 245 pages.
- DESVALLEES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, France, A. Colin, 2011, 722 pages.
- DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013, 346 pages.
- DUBOIS Vincent, *Les politiques culturelles en Europe du sud*, Castelnau-le-Lez, France, Ed. Climats, 1999.
- FERRARY Alvaro et CAÑELLAS MAS Antonio, *El régimen de Franco: unas perspectivas de análisis*, Pamplona, Espagne, Ed. universidad de Navarra, 2012, 327 pages.
- FOX Inman, *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Espagne, Cátedra, 1998, 224 pages.
- FUSI Juan Pablo, *Un siglo de España*, Madrid, Espagne, M. Pons, 1999, 228 pages.
- GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA Antonio, *La historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- GAYA NUÑO Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado: 1819-1969*, León, Espagne, Ed. Everest, 1969, 233 pages.
- GEAL Pierre, *La naissance des musées d'art en Espagne: XVIIIe-XIXe siècles*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2005, 557 pages.
- GIELLY Louis, *La Peinture au musée au Prado: l'école espagnole*, Paris, France, A. Calavas, (n. d.), 8 pages.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris, France, Phaidon, 2006, 1046 pages.

GRACÍA GARCÍA Jordi et RUIZ CARNICER Miguel Ángel, *La España de Franco, 1939-1975: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Espagne, Ed. Síntesis, 2001, 446 pages.

GRACIA Jordi, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004 404 pages.

GRACIA Jordi et MAINER José-Carlos, *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, 1996, 236 pages.

GRATON Florian et POUY Jean-Bernard, *Espagne: les chemins de la mémoire antifasciste*, Paris, France, No pasaran, 2010, 160 pages.

GUEREÑA Jean-Louis, *Les nationalismes dans l'Espagne contemporaine: idéologies, mouvements, symboles*, Paris, France, Éd. du Temps, 2001, 383 pages.

HARO GARCÍA, Noemí de, "El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración", *Arte, Individuo y Sociedad* 23 (2), 2011, pp. 85-96.

JIMÉNEZ-BLANCO María Dolores et CALVO SERRALLER Francisco, *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Espagne, Alianza, 1989, 299 pages.

LLORENTE HERNÁNDEZ Angel, *Arte e ideología en el franquismo: 1936-1951*, Madrid, Espagne, Visor, 1995, 340 pages.

LUZÓN Javier Moreno, *Construir España: nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Espagne, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, 327 pages.

MAYORDOMO PÉREZ Alejandro, *Historia de la educación en España: textos y documentos*, 2 vol., Madrid, Espagne, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

MORALES MOYA Antonio (coord.), *La cultura*, Madrid, Espagne, Sociedad estatal España nuevo milenio, 2001, 339 pages.

MICHONNEAU Stéphane et NÚÑEZ SEIXAS Xosé Manoel, *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2014, 281 pages.

MOLEÓN-GAVILANES Pedro, *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*, Madrid, Espagne, Museo Nacional del Prado, 1996, 360 pages.

MORADIELLOS GARCÍA Enrique, *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*, Madrid, Espagne, Síntesis, 2008, 319 pages.

MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1963, 896 pages.

MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Espagne, Musée du Prado, 1972, 972 pages.

NEGRI Vincent, *Le patrimoine culturel, cible des conflits armés: De la guerre civile espagnole aux guerres du 21^e siècle*, Primento, 2014, 216 pages.

NEGRIER Emmanuel, « La politique du patrimoine en Espagne », *Culture et Musées* 9 (1), 2007, pp. 23-38.

ORS Eugenio d', *Tres horas en el Museo del Prado*, 11e Ed., Madrid, Espagne, Tecnos: ANAYA-Grandes Obras, 1993, 216 pages.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2004, 127 pages.

PALLAS-BERNARD Claire, *Art et pouvoir: arts plastiques et politique culturelle sous le franquisme*, Lille, A.N.R.T., 1997, 787 pages.

PELLISTRANDI Benoît et SIRINELLI Jean-François, *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2008, 450 pages.

PELLISTRANDI Benoît, *Histoire de l'Espagne: des guerres napoléoniennes à nos jours*, Paris, France, Perrin, 2013, 657 pages.

PELLISTRANDI Benoît, *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España: coloquio internacional, noviembre de 1999*, Madrid, Espagne, Casa de Velázquez, 2002, 480 pages.

PÉREZ GARCÍA Carlos, BONET Juan Manuel (coord.), *España, años 50: una década de creación*, Madrid, Espagne, SEACEX, 2004, 221 pages.

PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso Emilio, MENA MARQUÉS Manuela B., DÍAZ PADRÓN Matías *et al.*, *Le Prado*, Paris, France, 1994, 256 pages.

PORTÚS Javier et LUZÓN NOGUÉ José María, *Museo del Prado, memoria escrita, 1819-1994*, Madrid, Espagne, Museo Nacional del Prado, 1994, 325 pages.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris, France, Hachette, 2014, 255 pages.

POULOT Dominique, *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle: du monument aux valeurs*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2006, 192 pages.

POULOT Dominique, *Patrimoine et modernité*, Paris, France, L'Harmattan, 1998, 311 pages.

VAN-PRAËT Michel, *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, France, L'Harmattan, 2007, 225 pages.

RICHARD Elodie et VORMS Charlotte, « Chronologie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, (127), p. 265-267.

RICHARD Elodie et VORMS Charlotte, « Les historiens pris dans les conflits de mémoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (127), 2015, p. 3-12.

RICHARD Elodie et VORMS Charlotte, « Transition historiographique ? Retour sur quatre-vingts ans d'histoire de l'Espagne, de la Seconde République à la transition », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (127), 2015, p. 13-41.

SÁNCHEZ GÓMEZ Luis Ángel, « La antropología al servicio del Estado: El Instituto 'Bernardino de Sahagún' del CSIC (1941-1970) », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (47), 1992, pp. 22-44.

SANZ HOYA Julián, « El partido fascista y la conformación del personal político local al servicio de las dictaduras de Mussolini y Franco », *Historia Social* (71), 2011, pp. 107-123.

SAZ Ismael, *Las caras del franquismo*, Granada, Espagne, Editorial Comares, 2013, 188 pages.

SERRANO Carlos, *El nacimiento de Carmen: símbolos, mitos, nación*, Madrid, Espagne, Taurus, 1999, 364 pages.

SEVILLANO CALERO Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo: 1936-1951*, San Vicente del Raspeig, Espagne, Universidad de Alicante, 2003, 150 pages.

TEMIME Émile, BRODER Albert et CHASTAGNARET Gérard, *Histoire de l'Espagne contemporaine: de 1808 à nos jours*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1979, 317 pages.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales: Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, France, Ed. du Seuil, 2001, 307 pages.

TIO BELLIDO Ramon, *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, Paris, France, Isthme éditions, 2005, 317 pages.

TIO BELLIDO Ramon, *Formes et discours critiques d'expériences artistiques dans un contexte totalitaire: le cas de l'Espagne de 1945 à 1975*, Thèse de doctorat, France, Université Rennes 2, 2001, 258 pages.

VERGNIOLLE-DELALLE Michelle et ARROYO Eduardo, *Peinture et opposition sous le franquisme: la parole, en silence*, Paris, France, L'Harmattan, 2004, 370 pages.

VERGNIOLLE DELALLE Michelle et SIRERA CONCA María, *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*, Valencia, Universitat de València, 2008, 327 pages.

VIÑAS MARTÍN ÁNGEL, *En el combate por la historia: la República, la guerra civil, el franquismo*, Barcelona, Espagne, Pasado & Presente, 2012, 942 pages.

Ouvrages et articles utilisés pour chaque chapitre

CHAPITRE I

COLORADO CASTELLARY Arturo, *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*, Madrid, Espagne, Universidad Complutense, 2010, 514 pages.

COLORADO CASTELLARY Arturo, *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Espagne, Cátedra, 2008, 400 pages.

HUERTAS GARCÍA-ALEJO Rafael et ORTIZ GARCÍA Carmen, *Ciencia y fascismo*, Madrid, Espagne, Doce Calles, 1998, 213 pages.

OTERO CARVAJAL Luis Enrique, *La universidad nacionalcatólica: la reacción antimoderna*, Madrid, Espagne, Universidad Carlos III de Madrid: Dykinson, 2014, 1098 pages.

OTERO CARVAJAL Luis Enrique, *La destrucción de la ciencia en España: depuración universitaria en el franquismo*, Madrid, Espagne, Editorial Complutense, 2006.

PALLOL TRIGUEROS Rubén, (traduit de l'espagnol par) TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le renouvellement du corps des professeurs d'histoire pendant le premier franquisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, (127), p. 101-115.

SANCHEZ CANTON Francisco Javier et MUSEO DEL PRADO, *La peinture au Prado*, Paris, France, Editions Aimery Somogy, 1974, 261 pages.

Le fascisme détruit le trésor artistique de l'Espagne: Le Musée du Prado (Madrid), Madrid, 1938, Espagne, 1938, 14 pages.

CHAPITRE II

ANGULO ÍÑIGUEZ Diego et PITA ANDRADE José Manuel, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, 347 pages.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain et SCHNAPPER Dominique, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, France, Les Éd. de Minuit, 1969, 247 pages.

CALERO Francisco Sevillano, « La industria cultural en España durante los años sesenta », *Cercles: revista d'història cultural* (16), 2013, pp. 83-102.

CALERO Francisco Sevillano, « Cultura de guerra y políticas conmemorativas en España del franquismo a la transición », *Historia social* (61), 2008, pp. 127-145.

CALVO SERRALLER Francisco, *La Teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Espagne, Ed. Catedra, 1981, 699 pages.

CENTRE D'ETUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES DU XXE SIECLE (éd.), *Memoria memorias en el siglo XX: cultura hispánica*, Dijon, France, Presses de l'Université de Bourgogne, 1993, 273 pages.

CRIVELLO Maryline, GARCIA Patrick et OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Concurrence des passés: usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, France, Publications de l'université de Provence, 2006, 298 pages.

COLMEIRO José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Espagne, Anthropos, 2005, 286 pages.

CUESTA BUSTILLO Josefina, *Memorias históricas de España (siglo XX)*, Madrid, Espagne, Fundación Francisco Largo Caballero, 2007, 455 pages.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France, L'Harmattan, 2000, 378 pages.

DESVALLEES André et MAIRESSE François, *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM, 2010, 86 pages.

DUJARDIN Philippe, « Des possibles usages de la mémoire », *Chypre hier et aujourd'hui entre Orient et Occident*, [Actes du colloque tenu à Nicosie, 1994, Université de Chypre et Université Lumière Lyon 2], Lyon, France, 1996, pp. 97-101.

FINLEY Moses I., *Mythe, mémoire, histoire: les usages du passé*, Paris, France, Flammarion, 1981, 270 pages.

GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1986, 210 pages.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, France, Albin Michel, 1997, 295 pages.

JOHNSTON William Michael, *Post-modernisme et bimillénaire: le culte des anniversaires dans la culture contemporaine*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1992, 291 pages.

JUSTI Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 675 pages.

LAVABRE Marie-Claire, « La commémoration: mémoire de la mémoire? » *Bulletin des bibliothèques de France* (3), 2014.

LAVABRE Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de science politique* (3), 1994, pp. 480-493.

MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon, 2002, 215 pages.

MAURO Frédéric, « Sur les Commémorations », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* (27), 1992, p. 4.

MOSQUIN Alexandra, HAMELIN Danielle et COURNOYER Catherine, « La pratique de l'histoire publique et la commémoration contemporaine : aperçu et enjeux », *Revue d'histoire de l'Amérique française* (1), 2003, p. 79-89.

MULLER Marc, « Le phénomène commémoratif. Enjeu d'une quête sociale d'identité », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique* (57), 1998. pp. 17-24.

NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris, France, Klincksieck, 1987, 242 pages.

NAMER Gérard, *La commémoration en France, 1944-1982*, Paris, France, S.P.A.G.: Papyrus, 1983, 213 pages.

NAVARRO GARCÍA Clotilde, *La educación y el nacional-catolicismo*, Cuenca, Espagne, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, 105 pages.

ORY Pascal, *Une nation pour mémoire: 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, France, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992, 281 pages.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2010, 122 pages.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, France, Ed. du Seuil, 2000, 675 pages.

SANCHEZ CANTON Francisco Javier et MUSEO DEL PRADO, *Trésors de la peinture au Prado*, Paris, France, Éditions Aimery Somogy, 1966, 317 pages.

SOMMERER Erwan et EEUWEN Daniel VAN, *Théorie politique du conflit des représentations: diffusion de l'idéologie et construction de la réalité sociale*, France, Atelier national de reproduction des thèses, 2003, 760 pages.

WIEVIORKA Annette, « 1992. Réflexions sur une commémoration », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 48 (3), 1993, pp. 703-714.

CHAPITRE III

AGUAYO COBO Antonio, *Los emblemas morales del Nacional-Catolicismo: un Juego de la Oca*, Madrid, Espagne, Peripicias libros, 2015, 174 pages.

ANGULO ÍÑIGUEZ Diego et PITA ANDRADE José Manuel, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, 347 pages.

BAUBEROT Jean, *Christianisme: religion, cultures, identités*, Paris, France, EJL, 2008, 94 pages.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain et SCHNAPPER Dominique, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, France, Les Éd. de Minuit, 1969, 247 pages.

CALERO Francisco Sevillano, « La industria cultural en España durante los años sesenta », *Cercles: revista d'història cultural* (16), 2013, pp. 83-102.

CANAL Jordi, *Historia mínima de Catalunya*, Madrid: México D.F, Turner; El Colegio de México, 2015, 298 pages.

CANAL Jordi, *El nacionalismo catalán: mitos y lugares de memoria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 238 pages.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, France, l'Harmattan, 2000, 378 pages.

« Aristocracia, Los hermanos Falcó », *El Mundo*, (n.. ind., date n. ind.) <<http://www.elmundo.es/magazine/2002/136/1020435185.html>>, consulté le 14.04.2016.

GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1986, 210 pages.

GOMEZ BRAVO Gutmaro, (traduit de l'espagnol par) TOUBOUL TARDIEU Eva, « Le rôle de l'Eglise dans la répression franquiste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, (127), p.132-151.

MARIN I CORBERA Martí, *Josep Maria de Porcioles: catalanisme, clientelisme i franquisme*, Barcelona, Espagne, Ed. Base, 2005, 198 pages.

MICHONNEAU Stéphane, *Barcelone, mémoire et identité: 1830-1930*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2007, 349 pages.

MONTERO GARCIA Feliciano, (traduit de l'espagnol par) TOUBOUL TARDIEU Eva, « La question religieuse en Espagne au 20^e siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2015, (127), p. 245-264.

PÉREZ GÓMEZ Rafael, *El franquismo y la iglesia*, Madrid, Espagne, Rialp, 1986, 301 pages.

SOMMERER Erwan et EEUWEN Daniel VAN, *Théorie politique du conflit des représentations: diffusion de l'idéologie et construction de la réalité sociale*, France, Atelier national de reproduction des thèses, 2003, 760 pages.

CHAPITRE IV

BENSOUSSAN Georges, « Histoire, mémoire et commémoration. Vers une religion civile », *Le Débat* (82), 1994, p. 90-87.

BOER Pim den, FRIJHOFF Wilhelmus Theodorus Maria et INSTITUT NEERLANDAIS, *Lieux de mémoire et identités nationales: [actes d'un colloque organisé à Paris en mai 1992]*, Amsterdam, Pays-Bas, Amsterdam University press, 1993, 284 pages.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain et SCHNAPPER Dominique, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, France, Les Éd. de Minuit, 1969, 247 pages.

CALERO Francisco Sevillano, « La industria cultural en España durante los años sesenta », *Cercles: revista d'història cultural* (16), 2013, pp. 83-102.

DÍAZ SÁNCHEZ Julián et LLORENTE HERNÁNDEZ Ángel, *La crítica de arte en España: (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, 569 pages.

LOZOYA Juan Conteras y Lopez de Ayala et MUSEO DEL PRADO, *Goya: julio 1951*, Madrid, Espagne, Hauser y Menet, 1951, 23 pages.

CHAPITRE V

ARGERICH Isabel et ARA Judith, *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2003, 406 pages.

COLORADO CASTELLARY Arturo, *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*, Madrid, Espagne, Universidad Complutense, 2010, 514 pages.

GÓMEZ OLIVER Miguel, “El Movimiento estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, *Revista Critica de Ciências Sociais*, 2008, (81), p. 93-110.

HUERTAS GARCÍA-ALEJO Rafael et ORTIZ GARCÍA Carmen, *Ciencia y fascismo*, Madrid, Espagne, Doce Calles, 1998, 213 pages.

OTERO CARVAJAL Luis Enrique, *La universidad nacionalcatólica: la reacción antimoderna*, Madrid, Espagne, Universidad Carlos III de Madrid : Dykinson, 2014, 1098 pages.

OTERO CARVAJAL Luis Enrique, *La destrucción de la ciencia en España: depuración universitaria en el franquismo*, Madrid, Espagne, Editorial Complutense, 2006, 365 pages.

Sites internet

Archives Directory for the History of Collecting de la Frick Collection, <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=6126>

Auñamendi Eusko Entziklopedia, Fonds Bernardo Estornés Lasa, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/119755>

Article portant sur la famille du duc, <http://www.elmundo.es/magazine/2002/136/1020435185.html>

Encyclopédie du musée du Prado, article « Diego Angulo Íñiguez », <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/angulo-iiguez-diego/7297bae9-d1d6-4043-bbcf-6299cf002c23?searchid=82539eaf-d5fe-79c7-6d93-0f889a3daae6>

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE I FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON, L'ENFANT SURDOUE DE PONTEVEDRA	21
UN HOMME ERUDIT.....	21
<i>Formation universitaire</i>	21
<i>Carrières et Reconnaissances</i>	25
UNE ARRIVEE ATTENDUE ET CONSIDEREE A LA DIRECTION DU PRADO.....	28
<i>1960 : l'année de la titularisation</i>	28
<i>Cinquante ans de carrière au musée du Prado</i>	31
CHAPITRE II LA COMMEMORATION, MOTIF RECURRENT DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES (1960-1966)	37
COMMEMORER DES ARTISTES ESPAGNOLS.....	37
<i>La commémoration au Casón del Buen Retiro</i>	38
<i>Les expositions temporaires au musée du Prado</i>	43
COMMEMORER : UN CULTE LAÏC DE FIGURES ARTISTIQUES NATIONALES POUR PROMOUVOIR UNE IDENTITE ESPAGNOLE.....	48
CHAPITRE III LES MOTIFS PARTICULIERS D'EXPOSITIONS TEMPORAIRES (1960-1966)	63
INTERVENTION DE L'EGLISE ESPAGNOLE DANS LES AFFAIRES CULTURELLES DE L'ETAT.....	63
LA PEINTURE CATALANE, UNE POLITIQUE DE RAPPROCHEMENT DU PEUPLE CATALAN ?.....	71
L'EXPOSITION DE TABLEAUX DU DUC DE MONTELLANO ET LA MISE EN VALEUR DU COLLECTIONNISME.....	77
CHAPITRE IV LES ANNEES DE CELEBRATIONS DU MUSEE DU PRADO (1969-1970) ... 82	
LE MUSEE DU PRADO, OBJET DE TOUTES LES ATTENTIONS CULTURELLES ET INTELLECTUELLES.....	82
<i>Un anniversaire, des actes commémoratifs, quatre expositions temporaires</i>	82
<i>Pieter Bruegel et la collaboration avec la Bibliothèque Nationale Espagnole</i>	83
L'APPROCHE DIDACTIQUE DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES.....	87
<i>Les Estampes de Goya et ses dessins préparatoires et le retour des peintres dix-neuviémistes au musée</i>	87

<i>Les acquisitions du musée du Prado entre 1958 et 1968, vers une politique de transparence ?</i>	94
UNE NOUVELLE POLITIQUE CULTURELLE AMORCEE EN 1970 ?.....	95
<i>La peinture italienne du XVII^e siècle en Espagne, l'événement autour d'une peinture non espagnole</i>	95
<i>Le retour définitif du musée du Prado sur la scène internationale</i>	99
CHAPITRE V DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ, UN PASSAGE SALUTAIRE CONTRAIRE	105
UN UNIVERSITAIRE, UN ACADEMICIEN.....	105
<i>Formation universitaire</i>	105
<i>Carrière et Reconnaissances</i>	107
UN DEPART FORCE DE LA DIRECTION DU MUSEE DU PRADO ?.....	115
<i>Une crispation de la politique nationale</i>	115
<i>Evolution du Conseil d'Administration</i>	116
<i>Raisons officielles et officieuses du départ de Diego Angulo Íñiguez</i>	118
CONCLUSION	120
ANNEXES	122
SOURCES	151
BIBLIOGRAPHIE	156