

“La nueva mecánica de la pintura”

Acerca de dos obras de Raoul Dufy en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Juan Ángel López-Manzanares

En los últimos años, y como fruto del interés creciente por la figura de Raoul Dufy, se ha ampliado considerablemente el conocimiento de su obra¹. No obstante, aún quedan algunos aspectos de su fecunda y variada producción artística que esperan un estudio sistemático. Tal es el caso del período que abarca los años 1903-1907, al que pertenecen dos de las obras más importantes del autor normando en la Colección Carmen Thyssen: *El mercado de pescado, Marsella (Le Marché aux poissons à Marseille)* y *La pequeña palmera (Le Petit palmier)*. Los datos aportados por las últimas investigaciones y el análisis en profundidad de ambas obras permiten hoy proponer una datación sólida. A este propósito está dedicado el presente texto.

1903-1907: un período en constante revisión

Dentro del conjunto de la producción artística de Dufy, los años inmediatamente anteriores y posteriores al nacimiento del fauvismo, en 1905, están considerados de manera unánime como los más relevantes de su carrera. En esos años Dufy alcanzó la primera maduración de su lenguaje artístico, en diálogo con la pintura más renovadora de su tiempo.

No obstante, se trata de un periodo sobre el que tenemos pocos datos firmes. Apenas pervive correspondencia escrita, y los catálogos de exposiciones y las críticas de la época que conocemos apenas añaden otros nuevos. Por otro lado, solo han llegado hasta hoy unos pocos dibujos del otoño de 1903, y en su gran mayoría los propios lienzos no fueron fechados por el artista. Así pues, ¿qué es lo que sabemos con certeza de aquellos años?

El año 1903 marcó el alejamiento definitivo del pintor normando de las enseñanzas académicas. Para entonces ya había perdido su interés por las clases de Léon Bonnat en la École Nationale des Beaux-Arts. Asimismo, mientras que la mayoría de sus compañeros de estudios acudía regularmente al Louvre a copiar a los maestros antiguos, él prefería recorrer galerías como las de Durand-Ruel y Vollard para contemplar a los pintores impresionistas, cuyo lenguaje estaba empezando a hacer suyo.

El giro de Dufy en 1903 hacia la modernidad artística se evidencia en su primera participación en el Salon des Indépendants (repetida en los años siguientes), y en su cada vez más estrecha relación con la galerista Berthe Weill, a quien había conocido el año anterior, y en cuya sala de exposiciones mostrará su obra regularmente hasta 1909. En sentido parejo cabe interpretar también su decisión de viajar al sur de Francia durante los meses de agosto y septiembre de 1903. En Marsella y Martigues, concretamente, estimulado por la brillante luminosidad mediterránea, Dufy avivó su paleta al tiempo que ensayaba una pincelada más vibrante.

Al año siguiente, Dufy volvió a concurrir a los Indépendants y a las colectivas de la galería de Berthe Weill. Pero más significativa que esa presencia fue la temporada que pasó ese verano en Fécamp, junto al pintor Albert Marquet, próximo a Henri Matisse, quien le debió de ratificar en el camino emprendido el año anterior en el Midi francés. Ese acercamiento a la figura de Matisse se acrecentaría al año siguiente cuando, además de exponer en los Indépendants, contempló un cuadro del futuro líder del fauvismo, *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904). En relación con aquella experiencia, Dufy señalaría años más tarde: “Ante aquel cuadro [...] comprendí todas las nuevas razones que justificaban la pintura, y el realismo impresionista perdió para mí su encanto al contemplar el milagro de la imaginación introducida en el dibujo y el color. Comprendí de repente la nueva mecánica de la pintura”².

Tal aserción, repetida una y otra vez por la historiografía moderna, ha adquirido con los años el peso de un documento esencial para comprender la trayectoria temprana del artista normando. Ahora bien, su fecha tardía —un cuarto de siglo después de los hechos referidos— obliga a tomarla con cautela. De hecho, lo que Dufy debió de experimentar ante el cuadro de Matisse fue seguramente la evidencia de que un nuevo sistema representativo era posible al margen de la fidelidad retiniana impresionista. No obstante, se trataba todavía de un lenguaje en ciernes, muy deudor del neoimpresionismo. Para desprenderse del afán impresionista por capturar lo momentáneo, Dufy todavía habría de esperar algún tiempo más, por lo menos hasta la formulación definitiva del fauvismo en el Salon d'Automne de aquel año³.

En efecto, varios testimonios evidencian que al menos hasta el otoño de 1905 —tras una nueva temporada veraniega junto a Marquet en El Havre— Dufy sentía un fuerte apego por el impresionismo. Así se deduce de las conocidas declaraciones del pintor a Charles Morice, publicadas por la revista *Mercur de France* en el mes de agosto, donde, preguntado sobre el fin del movimiento francés, Dufy respondió: “Si entendemos por IMPRESIONISMO el conjunto de tendencias tan diversas de los pintores de 1870, no, el impresionismo no está acabado”⁴. A estas declaraciones hay que sumar una postal, hasta hoy inédita, que Dufy escribió a su compañero el pintor (Achille-Émile) Othon Friesz el 12 de octubre de 1905, y en la que se puede leer, en clara admiración hacia Pissarro: “Mi querido Emile / Decididamente el padre Pissarro [sic] ha pintado admirablemente Ruán. Espero verte en París y estrecharte la mano / Raoul Dufy / Recuerdos en tu casa”⁵. Por lo demás, cuando en octubre-noviembre de 1905 Dufy vuelva a exponer en la Galerie Berthe Weill —esta vez junto a Camoin, Derain, Manguin, Marquet, Matisse y Vlaminck— se encontrará con la violenta oposición del líder de los *fauves*.

Todo apunta, de hecho, a que fue en la primavera-verano de 1906 cuando Dufy dejó atrás el impresionismo de su obra temprana para abrazar el nuevo lenguaje *fauve*, como también ocurrió en el caso de Friesz y Braque. Los ocho lienzos que Dufy expuso en marzo de aquel año en el Salon des Indépendants —entre ellos tres escenas de nieve, y dos de "grandes árboles"— fueron descritos por el crítico Jean-Aubry, en *Le Courrier du Havre*, como "de un impresionismo algo violento", con "efectos de colorido [...] más bien desconcertantes"⁶. A diferencia de certámenes anteriores, en aquella ocasión Dufy no figuró en el catálogo como residente en París, sino en Sous-les-Rochers, Falaise (Calvados, en la Baja Normandía), donde, según Berthe Weill, había alquilado por poco dinero una granja junto con su compañera Claudine⁷. Algunas escenas pintadas precisamente en Falaise durante aquel invierno-primavera⁸ muestran ese proceso de alejamiento del impresionismo, con el paso de una pintura de paleta restringida, atenta al color local de los objetos y a sus variaciones en función de la luz ambiental, a otra de tonalidades más encendidas, pese a que se mantiene la vibración impresionista de los colores.

A finales de mayo Dufy expuso junto a los fauvistas Braque, Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy y Vlaminck, entre otros, en la muestra del Cercle de l'Art Moderne, celebrada en El Havre. Pero fue sobre todo durante el verano que pasó en la costa normanda, de nuevo pintando mano a mano junto a Marquet, cuando hizo verdaderamente suyo el nuevo lenguaje plástico fauvista, recurriendo a unos pocos colores saturados, muy contrastados, distribuidos en amplias áreas de color estático. Entre los lugares donde Dufy pintó aquel verano estaba la bahía de Sainte-Adresse, tal como evidencia el título de un cuadro que expuso en el Salon d'Automne. Sobre la base de ese dato, posiblemente quepa atribuir a aquellos meses el siguiente testimonio del artista, también posterior:

"Hacia 1905-1906 [...] iba a pintar a la playa de Sainte-Adresse. Hasta entonces había hecho playas a la manera de los impresionistas, y había llegado ya a un punto de saturación, pues comprendía que ese método de calcar la naturaleza me llevaba hasta el infinito, hasta los meandros más menudos, los más fugaces. Y yo me quedaba fuera del cuadro.

Un día, y ya no soportándolo más, salí con mi caja de colores y una simple hoja de papel. Cuando llegué ante un motivo de playa cualquiera, me instalé y me puse a mirar los tubos de colores y los pinceles. ¿Cómo podía llegar, con ellos, a plasmar no lo que veía, sino lo que era, lo que existía para mí, *mi realidad*? Ahí radicaba todo el problema. [...] Me puse entonces a dibujar, a elegir de la naturaleza lo que me convenía. Después, modelé los contornos de cada objeto con negro mezclado con blanco, dejando siempre visible en el centro



Fig. 1
 Raoul Dufy
El mercado de pescado, Marsella, c. 1903
 Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
 en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 [Laffaille, n. 98]

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
 Raoul Dufy
El mercado de pescado, Marsella, c. 1903, detalle del dorso
 Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
 en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 [Laffaille, n. 98]

el blanco del papel, que coloreaba después con un solo tono concreto y bastante intenso. ¿Y qué es lo que tenía? Azul, verde, ocre, pocos colores. [...] A partir de aquel día me fue imposible volver a las estériles luchas con los elementos que se ofrecían a mi vista. Ya no se trataba de representarlos bajo su forma exterior.”⁹

Aquel octubre de 1906 Dufy contempló en el Salon d'Automne la importante retrospectiva dedicada a Paul Gauguin. El final del año y los primeros meses de 1907 los pasó en Normandía, en la residencia de sus padres en El Havre, tal como figura en el catálogo del Salon des Indépendants de 1907. Aquella primavera, además de concurrir a los Indépendants, volvió a participar en una exposición del grupo fauvista en la Galerie Berthe Weill y en la muestra del Cercle de l'Art Moderne de El Havre. Sus cuadros de este año revelan ya la madurez de su estilo *fauve*. Priman en ellos los colores muy saturados, a menudo arbitrarios, distribuidos en amplias superficies delimitadas —como en Gauguin— por gruesos contornos que acentúan la estructura bidimensional y decorativa del lienzo.

La adscripción de Dufy al fauvismo pleno, sin embargo, habría de terminar pronto. En octubre, tras participar en el Salon d'Automne y contemplar la gran retrospectiva de Cézanne, Dufy marchó a Marsella siguiendo los pasos del pintor de Aix-en-Provence. Ya el año anterior Braque y Friesz habían viajado a L'Estaque con parecido propósito. Dufy se sumó en el otoño de 1907 a la fascinación por la obra de Cézanne, común a buena parte de la vanguardia del momento, dando así inicio a un nuevo periodo constructivo en su obra.

A la luz de estos datos, ¿en qué momento de la trayectoria temprana de Dufy cabe situar los dos lienzos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, *El mercado de pescado, Marsella* y *La pequeña palmera*?

El mercado de pescado, Marsella

La fecha de este cuadro [fig. 1] ha sido objeto de no poca controversia. En 1970 figuró en una exposición dedicada a Raoul Dufy en Burdeos como de 1904-1905, y dos años más tarde Maurice Laffaille lo dató —junto con las otras tres obras que representan escenas de mercado en Marsella— en 1905.

Ronald Pickvance, quien estudió el dorso del lienzo en 1997, advirtió que conservaba una inscripción a pincel: “Marseille 190(?)” [fig. 2]. Y aunque creyó leer “1903”, dio más crédito a la opción de 1905. Para el historiador inglés, pese a que mostraba evidentes rasgos impresionistas —sobre todo en la factura—, *El mercado de pescado, Marsella* también poseía signos de la futura libertad fauvista, concretamente en el toldo rosado de la derecha.



Fig. 3
Raoul Dufy
Teatro, Martigues,
1903
Óleo sobre lienzo,
59 x 80 cm
Musée Ziem,
Martigues
[Laffaille, n. 48]



Fig. 4
Léon-Augustin Lhermitte
Les Halles, 1895
Óleo sobre lienzo, 404 x 635 cm
Petit Palais, París



Fig. 5
Raoul Dufy
Mercado de Marsella, 1903
Acuarela
sobre papel
Paradero
desconocido
[Guillon-Laffaille,
n. 30]



Fig. 6
Raoul Dufy
Mercado de Marsella, 1903
Óleo sobre lienzo,
60 x 73 cm
Musée du Petit
Palais, Ginebra
[Laffaille, n. 100]

Fanny Guillon-Laffaille, quien ha mantenido también la fecha de 1905, ha hablado de la lucha que se aprecia en el cuadro entre los contrastes de luz propios de la pintura del XIX y los más modernos contrastes de colores complementarios. Son estos últimos, sin duda, los que han avalado su datación tardía. Pero más que al fauvismo, parecen remitir a la obra de Van Gogh, de quien Dufy pudo haber contemplado su retrospectiva de la Galerie Bernheim-Jeune en marzo de 1901, y cuyos célebres *Comedores de patatas*, de 1885, inspiraron a buen seguro su *Teatro, Martigues* (1903) [fig. 3]. La historiadora Maïthé Vallès-Bled, quien ha adscrito recientemente el conjunto de la serie de mercados de Marsella de Dufy al año 1903, ha destacado asimismo la fuerte impronta de la obra de Van Gogh en ella¹⁰. En efecto, el eco del pintor holandés no solo es perceptible en el neto contraste de rojos y verdes, sino también en la pincelada larga y empastada de la caja del primer plano y, sobre todo, del toldo de la derecha.

Por otra parte, el tema elegido —todavía deudor del naturalismo decimonónico— corresponde más a la obra inicial de Dufy que a la de 1905 (baste recordar que en el Salon de la Société des Artistes Français de 1901 había expuesto el cuadro *Fin de jornada, El Havre*, basado en una huelga de estibadores de la ciudad normanda). Por lo que a la serie de lienzos dedicados al mercado de Marsella se refiere, Dufy bien pudo haberse inspirado en *Les Halles* (1895), composición en gran formato de Léon-Augustin Lhermitte [fig. 4].

De hecho, una datación temprana se ve confirmada por una acuarela de Dufy (en paradero desconocido) que representa el mismo motivo del interior del mercado marsellés de la Halle Delacroix, y en la que se lee: "R. Dufy 1903 / Marseille" [fig. 5]. La comparación entre ambas obras es significativa. Se repite el mismo encuadre fotográfico, posiblemente influido por Degas, pero las figuras han cambiado sustancialmente. Las tenderas del segundo término son casi idénticas, pero ha desaparecido una vendedora que estaba en primer plano y que Dufy parece no haber resuelto satisfactoriamente. En su lugar encontramos a una ama de casa, de frente, que repite el rostro de otro cuadro de la serie —*Mercado, Marsella* (1903) del Petit Palais de Ginebra [fig. 6]— y a una vendedora de espaldas cuya postura remite a la mujer en primer plano de la citada composición de Lhermitte. Pero el cambio más significativo es el obrado en el fondo de la composición, donde la entrada al mercado, antes abierta, ahora aparece cerrada por varios toldos, que permiten a Dufy acentuar el contraste entre el bermellón y el verde de cromo¹¹.

Por si quedasen dudas sobre la datación de la obra de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, recientes estudios han confirmado que no existe constancia documental alguna de que Dufy viajase al sur de Francia en 1905¹², tal como anteriormente se creía.



Fig. 7
 Raoul Dufy
La pequeña palmera,
 c. 1906
 Óleo sobre lienzo,
 91,5 x 79 cm
 Colección Carmen
 Thyssen-Bornemisza
 en depósito en
 el Museo Thyssen-
 Bornemisza, Madrid
 [Laffaille, n. 205]

[\[+ info\]](#)



Fig. 8
 Raoul Dufy
El jardín de invierno,
 1907
 Óleo sobre lienzo,
 81 x 65 cm
 Colección privada,
 Estados Unidos
 [Laffaille, n. 206]



Fig. 9
 Raoul Dufy
*En el jardín de
 El Havre*, c. 1906
 Óleo sobre lienzo,
 55 x 46 cm
 Subastado en
 Sotheby's, Nueva
 York, el 12 de
 noviembre de 1997,
 lote 23
 [Laffaille, n. 195]

La pequeña palmera

También esta obra [fig. 7] ha sido objeto de debate en lo que respecta a su datación. En 1972 Maurice Laffaille la fechó en 1905, aunque la incluyó en el catálogo razonado del pintor junto a un grupo de pinturas de interior datadas en 1907, entre la que destaca la titulada *El jardín de invierno* [fig. 8], hoy en una colección privada estadounidense. Tal proximidad temática llevó a Pickvance en 1997 a retrasar su fecha hasta el viaje de Dufy a Marsella y Martigues en el otoño de 1907. Ahora bien, su color matizado le impulsó a afirmar que “Dufy necesitó cierto tiempo para asimilar las lecciones de Matisse”¹³.

Dos años más tarde, con ocasión de la retrospectiva que dedicaron a Dufy el Musée des Beaux-Arts de Lyon y el Museu Picasso de Barcelona, *La pequeña palmera* se expuso con la fecha de 1907. Asimismo, Christian Briend planteó la hipótesis de que *El jardín de invierno* se hubiese pintado en la residencia de los padres de Dufy, en El Havre, y expuesto en el Salon d'Automne de 1907 como *La Serre* [Invernadero], perteneciente a la colección Druet¹⁴.

Ahora bien, aunque en *El jardín de invierno* y en *La pequeña palmera* se repitan algunos motivos, como la abigarrada vegetación y el sendero ondulante, su concepción pictórica es netamente diferente. Mientras que en el primero predomina el contraste cromático de azules, verdes y lilas dentro de una disposición esencialmente bidimensional, el segundo posee una acusada perspectiva a modo de embudo, con fuertes contrastes de claroscuro y pequeños toques de color herederos del neoimpresionismo. Tales divergencias impulsaron acertadamente a Fanny Guillon-Laffaille en 2004 a retrasar de nuevo su datación a 1905.

Pese a la complejidad de datar con certeza *La pequeña palmera*, lo más plausible es situarla hacia 1906. De hecho, no guarda relación tanto con el grupo de cuadros de interior de 1907 como con tres lienzos algo más tempranos y de tema semejante: *En el jardín de El Havre*, c. 1906¹⁵; *En el jardín*, c. 1906 [fig. 9], y *La partida de ajedrez*, 1906¹⁶. El entorno de un jardín interior es el mismo, así como las sillas plegables (diferentes de las que aparecen en los lienzos de 1907). Pero también hay otros elementos en común, como el contraste de claroscuro entre los motivos en primer plano y la vegetación alrededor, o la solidez volumétrica de algunos elementos como la mesa o la maceta. A diferencia de lo que sucederá a partir del verano de 1906, asimismo, Dufy todavía no delimita aquí las formas con fuertes contornos oscuros, sino que yuxtapone unos tonos a otros.

Pero no son estos los únicos elementos que vinculan *La pequeña palmera* con la trayectoria del pintor hacia 1906. La pincelada en mosaico que encontramos en el lienzo de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza también está presente en otros cuadros de este



Fig. 10
Raoul Dufy
Plataforma marítima del Casino Marie-Christine, Sainte-Adresse, 1906
Óleo sobre lienzo, 64,8 x 80 cm
Milwaukee Art Museum, donación de Mr. Harry Lynde Bradley, Milwaukee
[Laffaille, n. 214]

año, como *Baile campestre*, *Falaise* (colección privada), ya citado, o *Plataforma marítima del Casino Marie-Christine, Sainte-Adresse* (Milwaukee Art Museum) [fig. 10], mientras que desaparece ya con la adopción de amplios planos de color en el verano-otoño de 1906.

Rompecabezas inconcluso

Pese a los progresos realizados en el conocimiento de la obra de Dufy, todavía persisten dudas acerca de la datación exacta de algunas de sus obras más destacadas, entre ellas bastantes de las pintadas entre 1903 y 1907. *El mercado de pescado*, *Marsella*, c. 1903, y *La pequeña palmera*, c. 1906, ambas pertenecientes a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, constituyen dos ejemplos significativos. El presente artículo ha pretendido dotar a ambos lienzos de una datación sólida y, de paso, contribuir a una mejor comprensión de la producción artística temprana del pintor normando. No obstante, cualquier verdadero avance en este sentido debe pasar por el análisis sistemático de las fuentes documentales existentes y del estudio técnico de esas obras (radiografías, infrarrojos, composición, etc.). Esperamos que esta labor, que algunos museos ya están llevando a cabo, aporte datos nuevos y concluyentes.

Notas

- 1 Si bien la obra de Raoul Dufy cayó en cierto olvido al poco tiempo de su muerte, en 1953, desde la década de 1970 el interés por su labor plástica no ha hecho más que crecer, aumentando significativamente en las últimas décadas. A la ingente labor desarrollada por Maurice Laffaille y Fanny Guillon-Laffaille desde 1972 con la publicación del catálogo razonado de sus óleos, acuarelas, *gouaches*, pasteles y dibujos (al que remiten las referencias [Laffaille n. y Guillon-Laffaille n.]), se sumaron en 1983 la importante retrospectiva organizada por el Arts Council of Great Britain y la Hayward Gallery de Londres, y la espléndida monografía de Dora Perez-Tibi, aparecida en Flammarion en 1989. Con posterioridad, historiadores como Christian Briand, Jacqueline Munck, Sophie Krebs, Maïthé Vallès-Bled y Brigitte Léal, entre otros, han aportado un conocimiento más preciso de su obra —incluyendo sus grabados, diseños para textiles y cerámicas— a través de exposiciones tales como las celebradas en Lyon-Barcelona en 1999; en París-Niza y El Havre-Céret-Roubaix en 2003; en París en 2008; en Sète en 2010; en Martigues en 2013; en Tokio-Osaka-Nagoya en 2014, y en Madrid en 2015.
- 2 “Devant ce tableau, raconte Dufy, j’ai compris toutes les nouvelles raisons de peindre et le réalisme impressionniste perdit pour moi son charme à la contemplation du miracle de l’imagination introduite dans le dessin et la couleur. J’ai compris tout de suite la nouvelle mécanique picturale”. Marcelle Berr de Turique: *Raoul Dufy*. París, Floury, 1930, p. 81. Dufy solo pudo haber visto *Lujo, calma y voluptuosidad* en el Salon des Indépendants, entre el 25 de febrero y el 25 de marzo de 1905, porque inmediatamente fue adquirido por el pintor neoimpresionista Paul Signac.
- 3 Para Philippe Dagen, en 1905 Dufy era todavía un pintor adscrito a un realismo moderno, entroncado en el impresionismo. Véase Philippe Dagen: “¿Preocupaciones técnicas únicamente? Dufy, Cézanne, el impresionismo y el fauvismo”. En *Raoul Dufy*. [Cat. exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Musée de l’Imprimerie; Barcelona, Museu Picasso, Museu Tèxtil i d’Indumentària]. París, RMN, 1999, p. 31.
- 4 “Si nous entendons par IMPRESSIONNISME l’ensemble des tendances si différentes des peintres de 1870, non, l’impressionnisme n’est pas fini”. En Charles Morice: “Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques”. *Mercur de France*, t. LVI, n. 196, 15 de agosto de 1905, p. 548.

Notas

- 5 “Mon cher Emile / Decidément le père Pissaro [sic] a admirablement peint Rouen. J’espère te voir a Paris et te la serrer. / Raoul Dufy / Amitiés chez toi”. Tarjeta postal de Raoul Dufy a Othon Friesz, 12 de octubre de 1905. París, Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art, Collections Jacques Doucet, Autographes 099, 80, 06.
- 6 Georges Jean-Aubry: “Les artistes normands”. En *Le Courrier du Havre*, 31 de marzo de 1906. Repr. en *Raoul Dufy*. [Cat. exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Musée de l’Imprimerie; Barcelona, Museu Picasso, Museu Tèxtil i d’Indumentària], París, RMN, 1999, p. 237.
- 7 Berthe Weill: *Pan !.. dans l’œil. Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine (1900-1930)*. París, L’échelle de Jacob, 2009, p. 69.
- 8 Véase, en concreto, *Hilera de árboles, Falaise* (subastada en Christie’s, Nueva York, el 11 de mayo de 1995, lote 257); *Calesa, Falaise* (subastada en Sotheby’s, Nueva York, el 7 de noviembre de 2013, lote 224); *Paisaje con casas, Falaise* [Laffaille 175] (subastada en Briest Scp., el 8 de junio de 2000, lote 20), y *Baile campestre, Falaise* [Laffaille, n. 182] (colección privada). Las tres primeras han sido datadas en 1905, pero su coincidencia temática con los datos aportados por el catálogo del Salon des Indépendants de 1906 apunta a que en realidad fueron pintadas en el invierno-primavera de este último año.
- 9 “Vers 1905-1906 [...] je peignais sur la plage de Sainte-Adresse. Jusqu’alors, j’avais fait des plages à la manière des impressionnistes et j’en étais arrivé à un point de saturation, comprenant que, dans cette façon de me calquer sur la nature, celle-ci me menait à l’infini, jusque dans ses méandres et ses détails les plus menus, les plus fugaces. Moi je restais en dehors du tableau. / Un jour, n’y tenant plus, je sortis avec ma boîte à couleurs et une simple feuille de papier. Arrivé devant un motif quelconque de plage, je m’installai, et me mis à regarder mes tubes de couleurs, mes pinceaux. Comment, avec cela, parvenir à rendre non pas ce que je vois, mais ce qui est, ce qui existe pour moi, *ma réalité*? Voilà tout le problème. [...] Je me mis alors à dessiner, à choisir dans la nature ce qui me convenait. Puis, chaque objet, je lui donnai, avec du noir mélangé à du blanc, le modelé de ses contours, laissant chaque fois, au centre, le blanc du papier, que je colorai ensuite d’un seul ton spécifique et assez intense. Qu’est-ce que j’avais? Du bleu, du vert, de l’ocre, peu de couleurs. [...] A partir ce jour-là, il me fut impossible de revenir à mes luttes stériles avec les éléments qui s’offraient à ma vue. Ces éléments, il n’était plus question de les représenter sous leur forme extérieure.” En Pierre Courthion: *Raoul Dufy*. Ginebra, Pierre Cailler Éditeur, 1951, p. 66.
- 10 Maïthé Vallès-Bled: *Dufy en Méditerranée*. [Cat. exp. Sète, Musée Paul Valéry]. Salles La Source, Au Fil de Temps, 2010, p. 34.
- 11 Datos aportados por los análisis químicos practicados al cuadro recientemente por Andrés Sánchez Ledesma, del Laboratorio de Materiales del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. *Mercado de pescado, Marsella* presenta además la particularidad de que en todos los pigmentos analizados existe una pequeña porción de bermellón.
- 12 Lucienne Del’Furia y Gérard Fabre: “Dufy, de la Manche à la Méditerranée”. En *Dufy. De Martigues à l’Estaque. 1903-1925*. [Cat. exp. Martigues, Musée Ziem], Colonia, Snoeck, 2013, p. 22.
- 13 En Tomás Llorens Serra (ed.): *Del vedutismo a las primeras vanguardias: obras maestras de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. [Cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, n. 60, p. 192.
- 14 Christian Briend en *Raoul Dufy*. [Cat. exp. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Musée de l’Imprimerie; Barcelona, Museu Picasso, Museu Tèxtil i d’Indumentària], París, RMN, 1999, p. 86.
- 15 Laffaille, n. 195.
- 16 Laffaille, n. 197.