

Cézanne: Retrato de un campesino, 1905-1906

Paula Luengo



Fig. 1
Paul Cézanne
Retrato de un campesino, 1905-1906
Óleo sobre lienzo, 64,8 x 54,6 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
R952¹

[\[+ info\]](#)



Figs. 2a-b
La terraza del taller de Les Lauves en 2014
Fotografías de Guillermo Solana

Retrato de un campesino [fig. 1]¹ fue pintado por Cézanne al final de su vida, entre 1905 y 1906. El hombre, en el centro de la composición, está sentado en una silla delante del murete del jardín del estudio del artista en Les Lauves [figs. 2a-b], con las piernas cruzadas, la mano derecha en el regazo y la izquierda apoyada en un bastón. Lleva en el brazo izquierdo una tela blanca, en la cabeza un sombrero de paja, un *canotier*, para protegerse del sol de la Provenza y viste de azul, con las prendas habituales de los campesinos de la región. Lo más llamativo es que a pesar de que el cuadro se encuentra en un avanzado estado de ejecución, la cara está inacabada, lo que nos impide reconocer al retratado. El análisis de esta intrigante figura sin rostro definido es el objeto de este artículo.

John Rewald observa que “aunque la actividad del pintor se extendía ya por un periodo de casi cincuenta años, antes de instalarse en Les Lauves casi no había pintado retratos al aire libre. Las excepciones son sorprendentemente pocas [...] A partir del verano de 1902, cuando se traslada a su nuevo taller, Cézanne sacará partido a la terraza situada delante de la casa, a la sombra de un tilo. Aunque su modelo favorito era su viejo jardinero Vallier, posaban también para él otros conocidos que se prestaban a ello. Siempre eran hombres, y entre ellos, este campesino con sombrero de paja...”²

La cabeza, especialmente el rostro, apenas esbozado, contrasta con el resto de la composición, que está más trabajada. Desconocemos por qué Cézanne no la terminó. Es extraño, “ya que en la mayoría de los retratos inacabados del pintor el rostro está en lo esencial terminado, incluso cuando grandes partes del lienzo están sin completar. Es imposible identificar al modelo, lo que parece indicar que al pintar este retrato a Cézanne le interesaba sobre todo la composición y solo en segundo término la representación de una persona en particular”³.

Lo que es evidente es que el retrato no pretende plasmar la imagen de un individuo concreto sino que su objetivo es representar la figura humana en la naturaleza, hasta tal punto que la chaqueta azul del campesino se confunde con la vegetación que hay detrás, mezclando primer plano y fondo como ocurre en muchos de sus últimos lienzos. Las fronteras entre la figura y lo que hay tras ella comienzan a diluirse, restituyéndose así la continuidad entre el hombre y la naturaleza. Se trata de la imagen de “un hombre absorto en su entorno natural y enteramente en paz con él”⁴. De manera que, gracias a “la paleta de intensos verdes, azules, amarillos, marrones y blancos. la composición es armoniosa y equilibrada”⁵.

Ya en la última década del siglo, Cézanne había recurrido con frecuencia a trabajadores locales para que posaran para él (como refleja la serie de los jugadores de cartas), y en ocasiones los pintaba



Fig. 3
Paul Cézanne
Campesino sentado,
c. 1892-1896
Óleo sobre lienzo,
54,6 x 45,1 cm
The Metropolitan
Museum of Art, Nueva
York, The Walter H. and
Leonore Annenberg
Collection, donación
de Walter H. y Leonore
Annenberg, 1997, legado
de Walter H. Annenberg,
2002, 1997.60.2
R827



Fig. 4
Paul Cézanne
*Retrato de un
campesino*, c. 1900
Óleo sobre lienzo,
92,7 x 73,7 cm
National Gallery
of Canada, Ottawa,
adquirido en
1950, 5769
R943



Fig. 5
Cézanne sentado
delante de las *Grandes
bañistas* en su estudio
de Les Lauves, 1904
Fotografía de Émile
Bernard
Musée d'Orsay, París

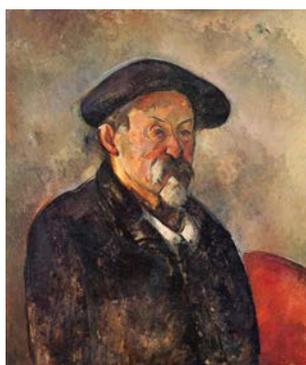


Fig. 6
Paul Cézanne
Autorretrato con boina,
1898-1900
Óleo sobre lienzo,
64,1 x 53,3 cm
Museum of Fine Arts,
Boston, Charles H.
Bayley Picture and
Painting Fund,
donación parcial de
Elizabeth Paine Metcalf
R834

con las piernas cruzadas en espacios interiores. Así presenta a un joven campesino de manera frontal y casi de cuerpo entero [fig. 3]. El modesto trabajador, con las manos en el regazo, espera pacientemente a que acabe la larga sesión.

“Hacia finales de los años noventa Cézanne comienza a simpatizar con un grupo de regionalistas provenzales conocido como *Le Félibrige*. De ellos es Joachim Gasquet el que mantiene una amistad más estrecha con el ya venerable maestro, de quien además es biógrafo y adalid crítico. Como los miembros de ese grupo, el artista se rinde a la singularidad y fortaleza moral y física de las tradiciones del sur. En especial admira la dignidad y fuerza de los campesinos provenzales, quienes, a pesar de las presiones de la modernidad, han conseguido mantener las tradiciones y los comportamientos característicos de la región. En la propia constitución física de los campesinos, Cézanne veía la tierra de su amada Provenza. Al hacerles posar en la postura antes reservada a su padre o a Chocquet [fig. 4], Cézanne trataba de presentar a las gentes del sur con la dignidad, el poder y la autoridad moral que a su juicio poseían”⁶.

El propio Cézanne posa con esta misma actitud en 1904 [fig. 5], cuando Émile Bernard le fotografía sentado delante de sus *Grandes bañistas* en el estudio de Les Lauves. El pintor claramente se identifica con sus paisanos aunque estos provengan de estratos sociales diferentes. No es de extrañar por tanto que a Cézanne le describan con términos parecidos a los utilizados para referirse a sus campesinos provenzales. Edmond Jaloux lo explica de la siguiente manera: “en Provenza, como en Oriente, el sentido de casta no es muy fuerte, ni las castas están tan arraigadas. Cézanne parecía un pequeño burgués y un artesano, con una decencia, una dignidad y un sencillo orgullo cuyo paralelo sería difícil encontrar en las mismas clases en otra parte. Se aunaban en él la *finesse* campesina y unas maneras exageradamente corteses”⁷.

En esta etapa, en la que se aísla en su ciudad natal, y coincidiendo con su declive físico, Cézanne centra su interés en la edad madura. No sólo reflexiona sobre el paso del tiempo y la vejez en su último autorretrato conocido, *Autorretrato con boina* [fig. 6], sino que aprovecha para hacer un guiño a su querida Provenza posando con el gorro típico de la región.

También en ese momento refleja sus inquietudes pintando a los habitantes de Aix, en especial a aquellos con los que se relacionaba más directamente: “vivo en la ciudad de mi infancia, y veo el pasado en la mirada de las personas de mi edad. Lo que me gusta por encima de todo es ese aspecto de quienes han envejecido sin violentar las costumbres, dejándose llevar por las leyes del tiempo”⁸. *Retrato de un campesino* es un buen ejemplo de ello.



Fig. 7
Paul Cézanne
Hombre con sombrero de paja, 1905-1906
Acuarela y grafito sobre papel
The Art Institute of Chicago, donación de Janis H. Palmer en memoria de Pauline K. Palmer, 1983.1498 R638



Fig. 8
Paul Cézanne
El jardinero Vallier, c. 1906
Óleo sobre lienzo, 65,4 x 54,9 cm
Tate Britain, Londres, legado de C. Frank Stoop, 1933, N04724 R950



Fig. 9
Paul Cézanne
El jardinero Vallier, 1906
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm
Colección privada R954

El viejo jardinero Vallier

La obra del Museo Thyssen-Bornemisza está estrechamente relacionada con la acuarela *Hombre con sombrero de paja* del Art Institute de Chicago [fig. 7], y lo más probable es que fueran pintadas al mismo tiempo, aunque existan algunas pequeñas diferencias, principalmente en el árbol y la balaustrada, y alguna más obvia, sobre todo en el rostro del modelo, que está más dibujado en la acuarela⁹.

Pero sin duda el *Retrato de un campesino* está directamente ligado a un lienzo de la Tate Britain, *El jardinero Vallier* [fig. 8]. El anciano Vallier era una persona muy cercana al artista, una especie de factótum. Incluso le hacía de enfermero, ya que era una de las pocas personas a las que permitía tocarle, tal y como atestigua una carta del pintor a su hijo Paul del 25 de julio de 1906: “Mi querido Paul: [...] Vallier me da fricciones; los riñones van un poco mejor; Madame Brémont dice que el pie va mejor. Sigo el tratamiento de Boissy; es atroz. Hace mucho calor. A partir de las ocho el tiempo es insoportable...”¹⁰.

Durante los dos últimos años de su vida le pide muchas veces a Vallier que pose para él —tenemos seis retratos al óleo y tres acuarelas—, forjándose entre ambos una relación de afecto y de confianza¹¹.

Cézanne trabaja en *El jardinero Vallier* de colección privada [fig. 9] hasta sus últimos días, aunque según su marchante Vollard el último retrato que pinta es el cuadro que nos ocupa. El 15 de octubre de 1906, mientras pinta al aire libre, le sorprende una tormenta y sufre un desmayo. Es trasladado a su casa pero a la mañana siguiente, temprano, se levanta y va a pintar al jardín de su estudio, bajo el tilo, en un retrato de Vallier. Vuelve moribundo, y fallece días después. Marie Cézanne, hermana del pintor, lo cuenta en una carta a su sobrino Paul fechada el sábado 20 de octubre¹².

Es así cómo Cézanne cumple sus deseos de morir pintando. En una carta del 21 de septiembre de 1906 le escribe a Émile Bernard: “Sigo trabajando del natural, y me parece que hago algunos progresos reales, aunque lentos. Me habría gustado tenerle junto a mí, pues la soledad siempre pesa un poco. Pero yo estoy ya viejo, enfermo, y me he prometido a mí mismo morir pintando antes que caer en ese chocheo envilecedor que amenaza a los viejos que se dejan dominar por pasiones embrutecedoras para sus sentidos”¹³.

Así pues, la serie de los retratos de Vallier, entre los que se podría incluir el *Retrato de un campesino* del Museo Thyssen, tiene un enorme valor para el pintor, y no solo por el tiempo y el esfuerzo que les dedica sino porque este último es una especie de autorretrato de Cézanne: “Parece de verdad que el retrato de Vallier es, metafóricamente hablando, un autorretrato, emblemático de la identificación mental y física del pintor con su modelo”¹⁴.



Fig.10
Nicolas Froment
Panel central del *Tríptico de la zarza ardiente*, 1475-1476
Óleo sobre tabla
Catedral de Saint-Saveur, Aix-en-Provence

El citado Gasquet creía en la correspondencia entre los dos ancianos: “Hacía posar al viejo. Muchas veces el pobre, enfermo, no venía. Entonces el mismo Cézanne posaba. Se ponía delante de un espejo las sucias y gastadas ropas. Y así, un extraño intercambio, una sustitución mística, tal vez deseada, combinaba en la tela profunda las facciones del anciano mendigo con las del viejo artista, sus dos vidas confluyendo en la misma nada y la misma mortalidad”¹⁵.

Para concluir, es interesante recordar lo que escribió Lawrence Gowing de ese último retrato de Vallier de 1906: “de perfil, el jardinero no solo se parece al propio Cézanne, sino también al Moisés de Miguel Ángel —otra de las autoproyecciones de Cézanne”¹⁶. Tiempo atrás, Émile Bernard había establecido este mismo paralelismo por el parecido físico entre el Moisés del *Tríptico de la zarza ardiente* de Nicolas Froment [fig. 10] y el pintor: “En otro tiempo vi a Cézanne en aquel mismo sitio, bajo el gran cuadro de la *Zarza ardiente*, cuyo Moisés se le parece tan extrañamente. Sin duda su alma seguía volviendo allí”¹⁷.

En este periodo final el propio Cézanne se había identificado más de una vez con el personaje de Moisés, sobre todo en relación con su obra: “Trabajo tercamente, vislumbro la Tierra Prometida. ¿Seré como el gran caudillo de los hebreos, o podría entrar en ella?”¹⁸. En esta y otras declaraciones subyace la misma y constante preocupación por que le llegue la muerte antes de acabar su tarea. Y es que es más que probable que al pintar los retratos de Vallier el artista vislumbrara la luz al final del túnel...

Las últimas personas que visitaron su taller, como Charles Camoin, Francis Jourdain, Émile Bernard, R. P. Rivière o Jacques Félix Schnerb, recordaban que había en él cuadros del jardinero y de las bañistas: “Cézanne pintaba también un retrato de hombre, de perfil, tocado con una gorra; por otra parte, decía que siempre había realizado el estudio del natural y el trabajo práctico de forma paralela. Parecía conceder una gran importancia a esa pintura: si tengo éxito con ese buen hombre, la teoría será verdadera”¹⁹.

Notas

- 1 En los pies de las ilustraciones, el número que aparece precedido por la letra R hace referencia a los dos catálogos razonados establecidos por John Rewald: *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1996, para los óleos, y *Paul Cézanne. The Watercolours. A Catalogue Raisonné*, Londres, Thames and Hudson, 1983, para las acuarelas.
- 2 John Rewald en Hélène Adhémar y Maurice Sérullaz (eds.): *Cézanne, les dernières années 1895-1906*. [Cat. exp. París, Grand Palais, 20 de abril-23 de julio de 1978]. París, RMN, 1978, p. 82.
- 3 Véase el texto de Christina Feilchenfeldt en Felix Baumann *et al.* (eds.): *Cézanne Finish Unfinish*. [Cat. exp. Viena Kunstforum, 20 de enero-25 de abril de 2000; Zúrich, Kunsthaus, 5 de mayo-30 de julio de 2000]. Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, p. 199.
- 4 Theodore Reff: "Painting and Theory in the Final Decade". En William Rubin (ed.): *Cézanne. The Late Work*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1977, pp. 22-23.
- 5 En Baumann *et al.* (eds.) 2000, *op. cit.* nota 2, p. 199.
- 6 Steven Platzman: *Cézanne. The Self-Portraits*. Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 166.
- 7 Edmond Jaloux: «Souvenirs sur Paul Cézanne». En *L'Amour de l'Art*, París, mayo de 1920, p. 285.
- 8 P. M. Doran (ed.): *Conversations with Cézanne*. París, Macula, 1978, p. 21; nueva ed. Berkeley, University of California Press, 2001, p. 23.
- 9 Para más información véase Guillermo Solana (ed.): *Cézanne site/non-site*. [Cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 4 de febrero-18 mayo de 2014]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014, pp. 33-34.
- 10 Paul Cézanne: *Correspondencia*. John Rewald (ed.). Madrid, Visor, 1991, p. 395.
- 11 Philip Conisbee y Denis Coutagne (eds.): *Cézanne in Provence*. [Cat. exp. Washington D. C., National Gallery of Art, 29 de enero-7 de mayo de 2006; Aix-en-Provence, Musée Granet, 9 de junio-17 de septiembre de 2006]. New Haven, Yale University Press, 2006, p. 242: "There was trust and affection between these two elderly men, to the extent that Vallier was the only person attested to have been permitted to touch Cézanne (who reportedly could not tolerate physical contact)".
- 12 Cézanne 1991, *op. cit.* nota 9, p. 414. "El lunes estuvo expuesto a la lluvia durante varias horas; lo trajeron en una carreta de lavadero, y entre dos hombres lo subieron a su cama. Al día siguiente se levantó temprano para ir al jardín [del taller de Lauves] a trabajar en un retrato de Vallier bajo el tilo; volvió gravísimo".
- 13 *Ibidem*, p. 407.
- 14 Platzman 2001, *op. cit.* nota 5, p. 190.
- 15 Joachim Gasquet: *Cézanne*. Fougères, Encre Marine, 2002, p. 205.
- 16 Lawrence Gowing: "The Logic of Organized Sensations". En Rubin 1977 (ed.), *op. cit.* nota 3, p. 70.
- 17 Émile Bernard: *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Fontfroide, Bibliothèque artistique & littéraire, 2013, p. 82.
- 18 Carta a Ambroise Vollard, Aix, 9 de enero de 1903. Paul Cézanne: *Cinquante-trois lettres*, transcritas y anotadas por Jean-Claude Lebensztejn. París, L'Échope, 2011, p. 58.
- 19 R. P. Rivière y Jacques Félix Schnerb, visita de 1905, en Doran 1978, *op. cit.* nota 7, p. 81.