

Mayo 2016

Una excepción en el coleccionismo europeo.

El barón Thyssen-Bornemisza y la pintura norteamericana del XIX

Marta Ruiz del Árbol

p 2



**“La nueva mecánica de la pintura”
Acerca de dos obras de Raoul Dufy en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza**
Juan Ángel López-Manzanares

p 7



Cézanne: Retrato de un campesino, 1905-1906

Paula Luengo

p 15



Lucio Fontana, entre Venecia y Milán: *Concepto espacial, Venecia era toda de oro*
Carolina Olmedo

p 20



El tío Paquete: el sentido goyesco del esperpento

Maité Metz

p 28



Una excepción en el coleccionismo europeo. El barón Thyssen-Bornemisza y la pintura norteamericana del XIX'

Marta Ruiz del Árbol



Fig. 1
Vista de la sala 30 del Museo Thyssen-Bornemisza, en la que se exponen algunas de las pinturas norteamericanas del siglo XIX de la colección permanente



Fig. 2
Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en Villa Favorita, Lugano, década de 1980



Fig. 3
Albert Bierstadt
Puesta de sol en Yosemite, c. 1863
Óleo sobre lienzo, 30,5 x 40,6 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Cuando nos encontramos, como es nuestro caso, ante un museo cuyo origen fue una colección privada, la figura del coleccionista, de aquel que unió para siempre todas las obras de arte que nos rodean, se vuelve fundamental. ¿Qué le impulsó a decantarse por una determinada pintura? ¿Qué le hizo interesarse por un artista, un movimiento o una época y obviar otros?

La exposición *La ilusión del Lejano Oeste* (3 de noviembre de 2015-7 de febrero de 2016) nos ofreció la oportunidad de centrarnos en un período artístico de la colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza que siempre ha llamado la atención de los historiadores. ¿Por qué comenzó un europeo a coleccionar arte decimonónico americano, cuando en el viejo continente nadie se interesaba por este arte? ¿Qué intereses y pasiones le llevaron a interesarse por unos artistas que en aquel momento eran unos completos desconocidos en Europa y sobre los que aún hoy sigue habiendo tanta ignorancia?

Esta fue, sin duda, una de las singularidades del gusto del barón, que lo convirtió en una rara avis dentro del coleccionismo europeo. El barón comenzó a adquirir pintura norteamericana del siglo XIX en la época en que esta estaba viviendo un proceso de reivindicación en la propia América. Al unirse a esta corriente renovadora que quería revalorizar un arte que hasta entonces había sido ignorado por considerarse inferior al del viejo continente, Hans Heinrich se convertía en un pionero cuyo papel adquiriría aún más valor por su origen europeo. Su decisión de adquirir obras de arte estadounidense para su colección de arte occidental hizo posible “conocer y estudiar el paisajismo americano en el contexto de la historia del arte occidental”².

Claves para entender una pasión: la naturaleza

“Siento una gran atracción hacia los artistas norteamericanos, quizás porque soy un cuarto americano, pero principalmente por el profundo amor de estos artistas a la naturaleza, el espacio y la perfección.”³ Con estas palabras, escritas para el catálogo de la exposición de una selección de su colección estadounidense que viajó por siete ciudades entre 1984 y 1986⁴, el barón nos daba algunas claves para comenzar a entender su particular vinculación con este arte. En primer lugar, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza apuntaba su conexión familiar con Estados Unidos como algo que hubiera podido influir a la hora de sentir una cierta predilección por los artistas que nos ocupan. Su abuela materna, Mathilde Louise Price, era originaria de Delaware. Sin embargo, en sus recuerdos el barón siempre nos habló de la soledad en la que creció, del poco contacto con sus padres y otros miembros de su familia. ¿Pudo provocar esta ausencia su posterior interés por la pintura del país de su abuela?

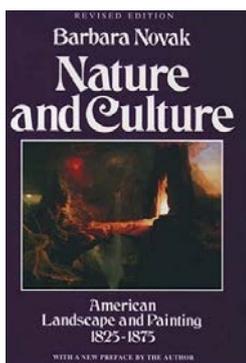


Fig. 4
El libro *Nature and Culture*,
de Barbara Novak, con
*Expulsión. Luna y luz de
fuego*, de Thomas Cole,
en su portada



Fig. 5
Thomas Cole
Expulsión. Luna y luz de fuego, c. 1828
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 122 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Por otro lado señalaba el “profundo amor de estos artistas a la naturaleza” como el motivo principal de su fascinación por ellos. Esta afirmación nos permite comprender una parte del gusto personal del barón Thyssen que se hace visible en la relevancia del género del paisaje en las salas de nuestro museo. Conectaba además con las tesis defendidas por los historiadores norteamericanos que habían comenzado a interesarse por el arte de su país durante el siglo XIX. Recurriendo de nuevo a sus palabras, comprendemos que este paralelismo con los estudios historiográficos no es casual, pues el barón Thyssen los conocía de primera mano: “Visité galerías de arte y museos, —afirmaba en otra ocasión— pero lo que me causó más impresión fue un libro de Barbara Novak, *Nature and Culture*. Todo ello me animó, en 1979, a empezar a comprar también obras de artistas estadounidenses del siglo XIX”⁵.

Nature and Culture: American Landscape and Painting (1825-1875), de Barbara Novak⁶, fue por tanto una lectura fundamental en la conformación de nuestra colección. En su tesis, Novak defiende que uno de los puntos principales que distinguen al arte americano del europeo es precisamente la fuerte influencia de la naturaleza, en su sentido más amplio. A diferencia de sus colegas europeos, que tenían toda una tradición y una cultura detrás, los americanos se encontraban frente a una naturaleza sin aparentes huellas humanas. Para el americano, la naturaleza estaba cargada con los principios más profundos de la nueva nación: en sus montañas y valles se materializaban los conceptos de patria (repleta de posibilidades gracias a la abundancia que los rodeaba), religión (pues se veían ante un nuevo Edén en el que la huella de la creación divina aún era palpable) y ciencia (por el deseo de registrar todas las nuevas especies). Al plasmarla en sus obras, los artistas del XIX se convertían en una suerte de patriotas, sacerdotes y científicos.

La naturaleza como nexa entre los artistas norteamericanos

Según la historiografía de la segunda mitad del siglo XX, este especial vínculo con la naturaleza de los artistas norteamericanos no había desaparecido con el cambio de siglo, sino que comenzó a ser percibido como una característica nacional atemporal, que pervivía con fuerza en los movimientos de vanguardia que se sucedieron durante el siglo pasado. Fundamental en la difusión de esta tesis fue la exposición *The Natural Paradise: Painting in America 1800-1950*, organizada por el MoMA con motivo del bicentenario de los Estados Unidos en 1976⁷. En ella se analizaba la pervivencia del concepto romántico de lo sublime en el arte estadounidense contemporáneo⁸ y se presentaba a los artistas americanos del XIX como precursores del expresionismo abstracto. Y es que fue precisamente el surgimiento



Fig. 6
Jackson Pollock
Marrón y plata I, c. 1951
Esmalte y pintura plateada sobre lienzo,
144,7 x 107,9 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

de un movimiento como el expresionismo abstracto, con figuras de la talla de Jackson Pollock o Mark Rothko, aclamadas por la crítica internacional, lo que hizo posible la rehabilitación de generaciones de artistas olvidados. La naturaleza como nexo ayudó a que se estableciese una autenticidad americana, una marca que los distinguía y diferenciaba de los maestros europeos.

¿Visitó el barón Thyssen esta famosa exposición? ¿O se dejó contagiar del clima de entusiasmo que se generó en la sociedad americana al redescubrir este arte, hasta entonces poco valorado? Ambas hipótesis son posibles, puesto que desde comienzos de la década de 1970 pasaba muchas temporadas en Estados Unidos por sus negocios. Lo cierto es que la aproximación de Hans Heinrich Thyssen al arte americano, como tantos contemporáneos suyos, se produjo a partir de las obras de los expresionistas abstractos. Antes incluso de que su actividad empresarial le hiciese viajar frecuentemente a América, Hans Heinrich ya había adquirido pinturas como *Marrón y plata I*, de Jackson Pollock, c. 1951 (en 1963), o *Ritmos de la tierra*, de Mark Tobey, 1961 (en 1968). Al igual que en la reveladora exposición del MoMA, el descubrimiento de la pintura del otro lado del Atlántico había comenzado aparentemente con la pintura más reciente para después ir hacia el pasado, hacia los precedentes americanos de los artistas del XX.

Una carpeta de grabados de Karl Bodmer



Fig. 7
Vista de la segunda sala de la exposición *La Ilusión del Lejano Oeste*, con grabados según Karl Bodmer de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Sin embargo, antes de que en 1979 empezase a adquirir los Thomas Cole, George Catlin o Albert Bierstadt hoy en el Museo Thyssen-Bornemisza, quizá incluso antes de que en 1963 comprase el citado Jackson Pollock, parece que Hans Heinrich ya tenía en su poder una obra de arte americano: la carpeta de grabados que el artista Karl Bodmer realizó tras su viaje al interior de Norteamérica entre 1832 y 1834.

El suizo Karl Bodmer realizó ese viaje en compañía del príncipe Maximilian de Wied-Neuwied, un naturalista prusiano que, inspirado por Alexander von Humboldt, ansiaba catalogar la geología, las plantas, los animales y las tribus nativas del interior de Norteamérica. Su recorrido, que duró trece meses, no solo fue plasmado en los apuntes de Bodmer, que después dieron lugar a la serie de grabados, sino que además fue resumido en los diarios del aristócrata. Ambas aportaciones se convirtieron en hitos para el estudio de América y sus primeros pobladores.

Aunque no se sabe con certeza la fecha de adquisición de aquella carpeta, Simon de Pury, conservador jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza entre 1979 y 1986, afirmaba que el barón Thyssen se había hecho con ella en una subasta benéfica celebrada en Alemania 15 años



Fig. 8
Según Karl Bodmer
Indios cazando búfalos. Grabado de la serie *Viajes en el interior de América del Norte*, 1839-1843, 1839
Aguatinta con trazos de aguafuerte y manera negra iluminada a mano sobre papel, 39,3 x 57,3 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

antes que el resto de su colección americana del XIX⁹. Esto supondría que los grabados de Bodmer llevaban en su poder desde comienzos de la década de 1960. Esto supondría que la primera obra de arte americano de la colección Thyssen fue, por tanto, una serie de grabados dedicada a inmortalizar esas tierras inexploradas del Lejano Oeste. La falta de documentación en los archivos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza acerca de esta carpeta se ha de deber a que la consideraba un objeto del ámbito privado y no tanto una obra de su colección. La adquisición de estos grabados puede además abrir otra vía para entender su predilección por las obras de los artistas del XIX estadounidense, pues nos habla de una pasión que Hans Heinrich arrastraba desde niño: su fascinación por el Far West.

El barón y el Oeste Americano de Karl May

“En mi juventud siempre tuve una especial predilección por los libros de May —de hecho, aún los conservo”, recordaba Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en sus memorias¹⁰. Aunque nacido en los Países Bajos, pertenecía a una familia germana y tenía asentadas sus raíces culturales en el país de sus antepasados. Esta es la razón por la que Karl May, el famoso escritor de libros de aventuras, desempeñó un papel fundamental en la formación de su más temprano imaginario.

Las novelas de May fueron leídas por generaciones y generaciones, y su fama en Alemania fue tal que podría compararse a la que alcanzaron Emilio Salgari en Italia o Julio Verne en Francia. Y aunque escribió novelas ambientadas en todo el mundo, sus relatos más célebres tenían como escenario el Lejano Oeste. En un país del que durante la vida del escritor se estima que emigraron a los Estados Unidos unos 4 millones de personas, las aventuras de Winnetou, un jefe apache, y Old Shatterhand, un alemán emigrado a los Estados Unidos, pasaron pronto a tener una fuerte presencia en la cultura popular¹¹. Las novelas de May daban rienda suelta a una fascinación que había tenido otros exponentes en la traducción de los relatos de James Fenimore Cooper o en los numerosos artículos publicados en revistas como *Globus* o *Petermanns Mitteilungen*. A la literatura se sumaron los espectáculos con nativos americanos que empezaron a recorrer diversas ciudades alemanas, así como numerosas iniciativas de carácter más científico como la del príncipe Maximilian con Karl Bodmer antes citada.

La ilusión del Lejano Oeste estaba plenamente consolidada en el ámbito germano cuando, en 1921, nació Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Como tantos otros de su generación, se unió a esta gran pasión por las tierras estadounidenses y por sus primeros pobladores. El gran jefe apache y su hermano de sangre, Old Shatterhand, no solo simbolizaban el deseo romántico de una vida más sencilla y en contacto con la naturaleza. Sus aventuras que



Fig. 9
Karl May como Old Shatterhand



Fig. 10
Cartel de *Winnetou II*, filme de Harald Reinl, 1964, reflejo en el cine de la pasión por las historias de Winnetou y Old Shatterhand



Fig. 11
Charles Wimar
El rastro perdido, c. 1856
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 77,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

hablaban de hermanamiento de razas y que destilaban un marcado pacifismo, eran también el contrapunto del pasado más reciente de la historia alemana, que vivía traumatizada las secuelas de la Segunda Guerra Mundial¹².

La naturaleza americana y sus tribus nativas ya debían ocupar por tanto un importante lugar en la imaginación del barón Thyssen cuando, a finales de la década de 1970, descubrió la pintura del siglo XIX americano. ¿Hasta qué punto le hicieron revivir aquellas obras las heroicas historias de indios y vaqueros que había leído en su juventud? ¿Influyó su fascinación por el Oeste americano en la adquisición de Karl Bodmer en primer lugar, y de Thomas Cole, Albert Bierstadt, George Catlin y tantos otros después? ¿No estaría Hans Heinrich, al adquirir estas obras, realizando su particular conquista del Oeste?

Notas

- 1 El presente texto es una versión modificada de una conferencia con el mismo título que tuvo lugar el 16 de enero de 2016 en el Salón de Actos del Museo Thyssen-Bornemisza (<http://www.museothyssen.org/thyssen/vidoeoplayer/2064>).
- 2 Barbara Novak: "Introducción". En Tomàs Llorens (comisario): *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*. [Cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000, p. 17.
- 3 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en John I. H. Baur (intr.): *American Masters. The Thyssen-Bornemisza Collection*. [Cat. exp. organizada e itinerada por la International Exhibitions Foundation, Washington, D. C., 1984-1986]. Milán, Electa, 1984, p. 11.
- 4 La exposición estuvo en The Baltimore Museum of Art, The Detroit Institute of Arts, Denver Art Museum, Marion Koogler McNay Art Institute de San Antonio, IBM Gallery of Arts and Sciences de Nueva York, San Diego Museum of Art y The Society of the Four Arts de Palm Beach.
- 5 Heinrich Thyssen: *Yo, el barón Thyssen. Memorias*. Carmen Thyssen (ed.) y Luis María Ansón (intr.). Barcelona, Planeta, 2014, p. 215.
- 6 A pesar de que Hans Heinrich recordaba haber leído a Novak en 1979, en realidad su libro no se publicó hasta un año después. Barbara Novak: *Nature and Culture: American Landscape and Painting (1825-1875)*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1980.
- 7 Kynaston McShine (ed.), con Barbara Novak, Robert Rosenblum y John Wilmerding: *The Natural Paradise: Painting in America 1800-1950*. [Cat. exp. Nueva York, Museum of Modern Art]. Nueva York, Museum of Modern Art, 1976.
- 8 Clave para entender la tesis de esta exposición es Robert Rosenblum: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: De Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza, 1993 (publicado en inglés en 1975, un año antes de la muestra que nos ocupa).
- 9 Simon de Pury: "The Thyssen-Bornemisza. Nineteenth Century American Collection". En David B. Warren: *Nineteenth-Century American Landscape. Selections from the Thyssen-Bornemisza Collection*. [Cat. exp. Houston, Museum of Fine Arts, 1982]. Houston, Museum of Fine Arts, 1982.
- 10 Thyssen 2014, *op. cit.* nota 5, p. 186.
- 11 Una reciente exposición analizaba la figura de Karl May: Sabine Beneke y Johannes Zeilinger (eds.): *Karl May. Imaginäre Reisen*. [Cat. exp. Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2007]. Dortmund, Kettler, 2007.
- 12 Karl-Heinz Kohl: "Kulturelle Camouflagen. Der Orient und Nordamerika als Fluchträume deutscher Phantasie". En Beneke y Zeilinger (eds.) 2007, *op. cit.* nota 11, p. 95.

“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

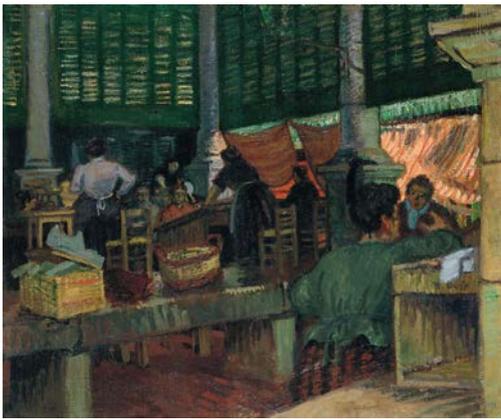


Fig. 1
 Raoul Dufy
El mercado de pescado, Marsella, c. 1903
 Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
 en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 [Laffaille, n. 98]

[\[+ info\]](#)

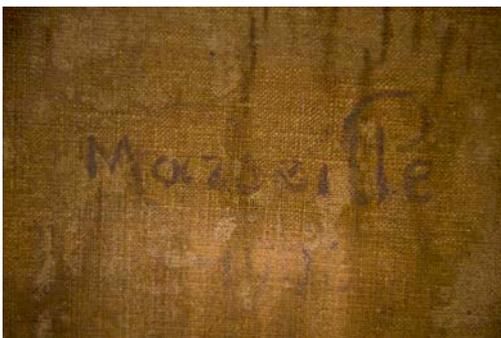


Fig. 2
 Raoul Dufy
El mercado de pescado, Marsella, c. 1903, detalle del dorso
 Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm
 Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
 en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 [Laffaille, n. 98]

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 tildo 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]

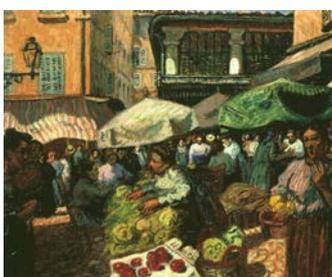


Fig. 6
Raoul Dufy
Mercado de Marsella, 1903
Óleo sobre lienzo,
60 x 73 cm
Musée du Petit Palais, Ginebra
[Laffaille, n. 100]

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]

[\[+ info\]](#)

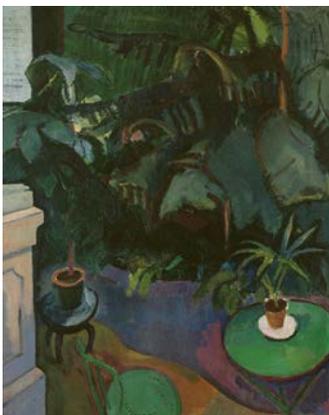


Fig. 8
 Raoul Dufy
El jardín de invierno,
 1907
 Óleo sobre lienzo,
 81 x 65 cm
 Colección privada,
 Estados Unidos
 [Laffaille, n. 206]



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 / Décidément 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 Maithé 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.

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 insostenible...”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.

Lucio Fontana, entre Venecia y Milán: Concepto espacial, Venecia era toda de oro

Carolina Olmedo

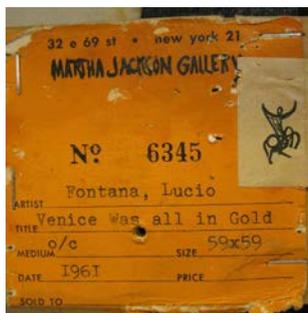


Fig. 1
Lucio Fontana
Concepto Espacial, Venecia era toda de oro, 1961
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

En 1961, año de su creación, *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* [fig. 1] fue protagonista de dos de las más importantes exposiciones en la carrera del artista argentino de origen italiano Lucio Fontana (1899-1968). Desde su rol de “cabecera” de las muestras celebradas en Venecia¹ y Nueva York² [figs. 2 y 3] —ambas importantes capitales culturales del periodo de posguerra—, esta pieza da cuenta de la complejidad tanto técnica como intelectual alcanzada en la obra madura de Fontana, que por esos años afianzaba su prestigio internacional ante la crítica y sus colegas artistas. Su incansable actitud vanguardista se manifestaba entonces en tres aspectos fundamentales: la ruptura con la tradición pictórica a través de la monocromía, la creación de una nueva concepción del espacio plástico por medio de la laceración del cuadro, y la praxis de la destrucción como un proceso creativo. Su ejercicio pictórico, que combina en distinto grado estas tres estrategias, es así uno de los manifiestos visuales más representativos de la rebeldía del “arte feo” de posguerra³. Fue esa actitud tendente a la experimentación matérica la que llevó a Lawrence Alloway a calificarlo de “hombre en el límite” en el catálogo de la citada exposición de la Martha Jackson Gallery de Nueva York⁴. A través de esta descripción, en su primera muestra individual en los Estados Unidos, el artista italiano se consagraba internacionalmente como un referente paralelo a figuras norteamericanas como Allan Kaprow o George Brecht: el valor de su producción se fundamentaba en la disolución de las fronteras entre la pintura, la escultura y las artes aplicadas hasta el punto de acercarse en algunos aspectos al kitsch y al pop art⁵, así como también en el desarrollo de un trabajo intelectual que invita al espectador de su obra a rebelarse contra las divisiones disciplinares.

Quizás debido a esta actitud crítica, las exposiciones de la serie *Venecia* no se entendieron debidamente sino hasta varios años más tarde, cuando la inscripción histórica de Fontana facilitó el análisis cuidadoso de las operaciones superpuestas en su obra madura⁶. Las 22 piezas que conforman la serie no volvieron a reunirse nunca tras salir del taller del artista⁷, y su impronta formal abrumó a la crítica de la época con su preciosista puesta en escena de brillos de oro y plata con incrustaciones de cristal de Murano⁸, atractivos que hacían olvidar parcialmente que se asistía al descuartizamiento de la tela y la presentación al espectador de un espacio de la representación desgarrado, abierto a la incorporación del espacio real como material compositivo. Hubo que esperar varios años para que, ante la diferencia entre el título de esta obra y los más abstractos de las obras anteriores de Fontana, la presencia de una narrativa en *Venecia* fuera leída por muchos como un cambio de dirección, desde el cripticismo hacia una posición abiertamente crítica que rozaba la parodia. En palabras de Luca Massimo Barbero, “Fontana parecía de repente, a los ojos de



Figs. 2-3
Etiquetas en el dorso: exposiciones *Arte e Contemplazione* (Venecia) y *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice* (Nueva York), 1961

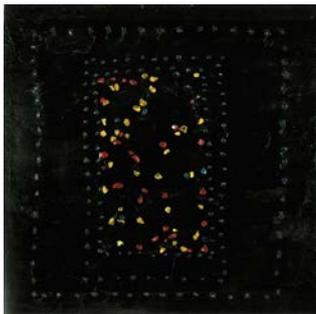


Fig. 4
Lucio Fontana
Concepto Espacial,
En la plaza de San
Marcos de noche
con Teresita, 1961
Colección privada



Fig. 5
Lucio Fontana
Concepto Espacial,
Noche de amor
en Venecia, 1961
Fine Arts
Unternehmen
AG, Suiza

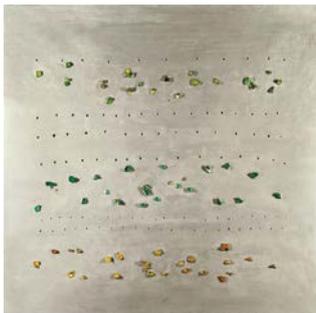


Fig. 6
Lucio Fontana
Concepto Espacial,
Al alba Venecia era
toda de plata, 1961
Colección privada



Fig. 7
Lucio Fontana en Venecia, 1961. Fotografía reproducida
en el catálogo de *Ten Paintings of Venice*, Martha Jackson
Gallery, Nueva York



Fig. 8
Salvador Dalí en el Gran Canal, Venecia, 1961

muchos, virar con la facilidad de un pájaro en la dirección opuesta, para tomar una posición antitética: el barroco veneciano y la fascinante decadencia de la Serenísima⁹. En la mirada del artista se tensionan y enfrentan dos Venecias: la joya mercantil y cultural del Adriático, con su universo bizantino y barroco, y la ciudad nacida del “milagro económico italiano” de posguerra, un lugar de culto turístico consolidado por la cultura de masas a través del cine y la literatura. En la serie *Venecia*, 18 de los títulos apelan a estereotipadas postales de la ciudad: el barroco, la boda, la noche de amor, el carnaval en el Gran Canal, el romance en la basílica de San Marcos (incluso en una pieza los protagonistas son el propio Fontana y Teresita, su mujer) [figs. 4 y 5]. En otros títulos confluyen coordenadas climáticas y horarias que determinan gamas cromáticas específicas: así, según el simbolismo de títulos y tonalidades, el dorado es el sol, el negro es la noche y el plata es la luz de luna [fig. 6]¹⁰. Todos ellos parecen querer alcanzar burlonamente la imagen promovida por las películas, plagadas de góndolas, máscaras carnalescas, suntuosas iglesias y mucho oro, con las que se pretende atraer al turismo: románticos encuentros o trágicos destinos entre las callejuelas y canales, atardeceres bajo el sonsonete voluptuoso del *Que c'est triste Venise* de Charles Aznavour¹¹.

La ironía estaba ya presente en sus telas desde el primer momento, y las acompañó en su viaje desde el taller del artista en Milán a las salas de la citada muestra *Arte e Contemplazione* en el Palazzo Grassi. Sin embargo, esa lectura se reforzó cuando pasó el Atlántico para exponerse en Nueva York, pues en la primera página del catálogo figuraba una audaz fotografía de Fontana en una góndola frente a la basílica de Santa Maria della Salute [fig. 7]. Su irreverencia salta a la vista si la comparamos con otras similares que se hicieron públicas durante esos años, como la de Salvador Dalí en el Gran Canal ese mismo año [fig. 8]. La cuidada organización de los elementos encerrados en un marco dorado es legible como un gesto de exotización de Venecia, pero también como una abierta autoexotización: la encarnación burlona del artista que ostenta en un retrato fotográfico su paso por una geografía consagratoria.

La inmortalidad de Venecia

Para Fontana, esta ciudad contradictoriamente sentimentalista y redundante¹² era un lugar conocido: había participado en su Bienal Internacional de Arte en 1930, 1948 y 1958, en esta última edición en una galería individual. También mantuvo una nutrida correspondencia con los directores de la Bienal durante esos años, cartas que están impregnadas de los postulados del espacialismo en su momento más dinámico¹³. Fontana era ya conocido por el público veneciano,

que había asistido a una época particularmente vital de su producción, la marcada por la exploración de los *buchi* (agujeros, 1949) y los *tagli* (cortes, 1958). *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* pertenece a un momento especial dentro de esta trayectoria, pues durante el ciclo que inicia en 1960 —y que durará hasta su muerte— el artista suma su extensa exploración material a un apasionado retorno a lo pictórico: una vuelta a la pintura en la que el pigmento no es solamente *color*, sino principalmente una materia cuyas cualidades físicas permiten modelar el gesto gráfico del pintor sobre la tela. Enrico Crispolti ha afirmado sobre la serie *Venecia* que Fontana “tienta analogías formales con un vago acento erótico”, “una fiel y personal interpretación fantástica, en clave de contemplación lírica y de respuesta imaginativa al barroco veneciano”¹⁴. La triada materialidad/sensualidad/barroco también fue destacada por Italo Tomassoni: “para Fontana esta es una forma de re-poseer una imagen [la de Venecia] y luego dotarla de un brío completamente nuevo [...] para insertar sus formas y líneas en ese territorio consciente, comprendido y dominado intelectualmente”¹⁵. La idea de la reescritura del barroco, interpretación que se deriva sobre todo de la observación material del uso del dorado en la serie, nos remite a las tesis que sostiene Fontana en el célebre *Manifiesto Blanco* que escribió en 1946 en Buenos Aires junto con sus alumnos y que se convertiría después en el hito fundacional del espacialismo en Italia. Las afirmaciones que en él hace sobre la representación del espacio en la pintura antigua y su ambición de expandir cada vez más el espacio representado desembocarían en una valoración de los maestros barrocos como precursores de las prácticas modernas, pues son ellos quienes “dan un salto” y “representan [el espacio] con una grandiosidad aún no superada y agregan a la plástica la noción del tiempo”¹⁶. Mientras antes de la modernidad el arte desconocía “los mecanismos de funcionamiento de la naturaleza”, el barroco como manifestación moderna incorpora nociones de tiempo, materia y espacio surgidas de los avances de la ciencia en la comprensión del mundo. Lejos de estar aislado, el de Fontana es un pensamiento vinculado a la generación de intelectuales italianos —de la que el historiador del arte Lionello Venturi es un emblema¹⁷— que durante el periodo de entreguerras intenta repensar las relaciones entre tradición y modernidad, demostrando “el error de la invasión racionalista”¹⁸ para establecer nuevos vínculos materiales-experienciales entre los artistas del siglo XX y los “primitivos”.

Parte de esta reelaboración del puente entre pintura moderna y antigua es visible al observar la técnica utilizada en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro*: sobre una base cremosa de pintura alquídica —un material derivado del poliéster—, Fontana utilizó pintura sintética roja como fondo para la capa dorada con la que más tarde cubrió la superficie del cuadro¹⁹. Estos tres pasos remiten directamente



Fig. 9
Pala d'Oro
Basilica de San Marcos, Venecia



Figs. 10-11
Materiales encontrados en el taller de Lucio Fontana en Corso Monforte

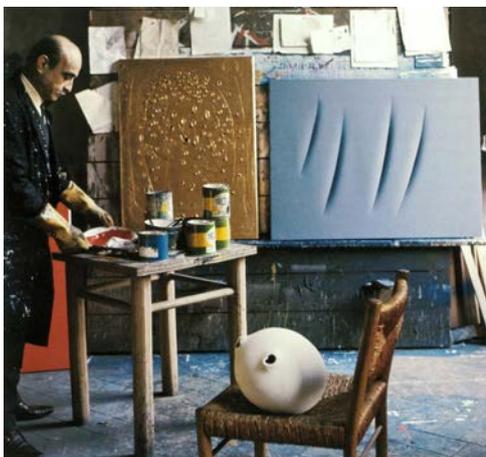


Fig. 12
Fontana en su estudio de Corso Monforte

a la técnica de los retablos realizados en el norte de Italia antes del 1400 por maestros como Duccio y Cennini, en cuyos talleres se cubrían las tablas de madera con una base suave de gesso para luego aplicar el tradicional *tronco*: un pigmento arcilloso de color marrón-rojizo que servía de base para la colocación del pan de oro, cumpliendo la función de darle más calidez²⁰. En relación con esta inspiración en el arte antiguo, Pia Gottschaller baraja la hipótesis de que Fontana —de modo semejante al elogio de Giotto hecho por Venturi— ve en el oro de los iconos medievales y bizantinos una estrategia de síntesis espacial: la aparición del indefinido espacio de lo divino²¹. Del mismo modo, la inclusión del cristal de Murano coloreado como protagonista de varias piezas de la serie *Venecia* se torna una cita directa de los cientos de gemas que decoran la Pala d'Oro, retablo principal de la basílica de San Marcos y emblema de la ciudad enriquecido por diversos artesanos entre los siglos X y XIV [fig. 9].

Si bien el uso del color dorado en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* y otros trabajos del artista es motivo de una amplia discusión, es claro que su contexto contingente sugiere múltiples relaciones entre pasado y presente. Esa exploración material de la historia del arte italiano se produjo en la obra de Fontana en la década de los treinta, cuando su investigación sobre técnicas artesanales en Italia y Argentina le llevó a realizar piezas en terracota vitrificada, cerámica policromada, bronce dorado y mosaico. Desde esa perspectiva, el uso del dorado y el cristal adquiere una cualidad tanto simbólica como histórica: es el nexo entre su obra y una tradición material que le antecede, pero también una demostración del equívoco academicista que separa las bellas artes de las artes aplicadas. La sustitución del oro y las joyas por sus equivalentes contemporáneos industriales-artesanales —el poliéster y el vidrio— no es una burla, sino un intento de generar un arte desembarazado de cualquier nostalgia del pasado [figs. 10, 11 y 12].

Milán y la emergencia de lo nuevo

En su reseña de la muestra *Arte e Contemplazione*, Gillo Dorfles escribe que “con una valiente vena fantástica, Fontana ha triunfado una vez más en la creación de un género nuevo y original”²², destacando la osadía del artista al usar un material plástico de producción industrial en lugar del óleo. El conflicto sobre la fusión de las bellas artes y las artes aplicadas que está presente a lo largo de toda la carrera de Fontana se resume en su praxis artística en la integración de diversos materiales cuyo origen dispar pone en cuestión la validez de los géneros artísticos tradicionales. Fontana asumía esa tarea como parte de un quehacer realmente moderno: la construcción por parte del artista (en cuanto intelectual) de nuevos géneros que dieran cuenta



Fig. 13
Lucio Fontana
Figura de cerámica diseñada para el Cinema Arlecchino, 1948

Fig. 14
Portada de la revista italiana de diseño *Domus* dedicada a la intervención de Fontana en el Cinema Arlecchino, 1948



Fig. 15
Inmigrante sardo frente al rascacielos Pirelli, Milán, 1968
Fotografía de Ugo Mulas

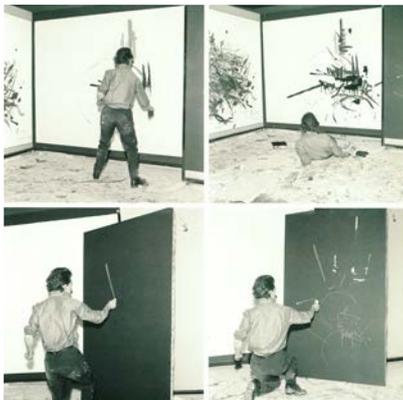


Fig. 16
Georges Mathieu en la Galleria del Cavallino, Venecia, 1959

del avance del ser humano. Esta autoimposición nos permite observar el tono de los debates que se produjeron en el contexto cultural italiano de la década de los cincuenta, debates en los que arte y diseño compartían un mismo escenario en un fluido diálogo entre la producción artística y los procesos industriales y artesanales²³. El propio Fontana afirmó en una entrevista de esos años que “empleé pinturas realmente con fines decorativos, y en ello no veo nada negativo, pues las paredes se pueden decorar... Fue más tarde cuando decorar adquirió ese sentido peyorativo”²⁴. *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* rememora algunos aspectos del trabajo previo del artista enfocado a usos ornamentales, como las cerámicas realizadas para el Cinema Arlecchino (1948) y el balcón de la torre Lanzzone 6 (1951-1952) en Milán [figs. 13 y 14], la ciudad en la que Fontana residió la mayor parte de su vida y de la que procedía su familia.

A diferencia de la Venecia de las basílicas de oro, a comienzos de los sesenta Milán estaba iluminada por el brillo acerado del rascacielos Pirelli [fig. 15]: el emblema de la modernidad y el *boom* económico del “milagro italiano de posguerra”, que Lucio Magri define como un acto de creación de riqueza a partir de la destrucción (la explotación obrera y campesina y la industrialización forzada del artesanado)²⁵. Milán hizo un arte de lo que el maoísmo llamó entonces “utilizar el atraso como recurso de desarrollo” frente al *fordismo* norteamericano, una seductora modernización que llegaba a los hogares a través de la televisión, eludiendo la mirada de la vieja ciudad en ruinas tras la guerra²⁶. De su industria nacían los automóviles, la moda y los libros para el resto del país, y en sus galerías de arte el informalismo —como la principal tendencia artística de la época en Europa— iniciaba la retirada dando paso a una aguda crítica del modelo tradicional del arte a través de la elaboración de la monocromía y el conceptualismo cáustico de Piero Manzoni, Enrico Castellani y el propio Fontana. En relación con esta posición crítica sobre lo gestual, el uso de las manos en la elaboración de la serie *Venecia* nos indica un segundo nivel de crítica paródica, subyacente a la burla sobre la ciudad: para Benjamin Buchloh, el uso de las manos en Fontana no es más que “un ostentoso signo de negación de las actitudes falsamente expresionistas y subjetivistas de la pintura gestual típica del automatismo neosurrealista, que habían inundado el panorama europeo de posguerra”²⁷. Al igual que la crítica mordaz de otros artistas de la escena de Milán, Fontana observa en el informalismo y en la institucionalización de las vanguardias históricas una producción estancada en “la exploración de la subjetividad pequeñoburguesa”, un arte retardatario y nostálgico²⁸.

Así, *Venecia* es también una crítica de las célebres visitas de los expresionistas de posguerra a la ciudad de los canales, como la del pintor abstracto Georges Mathieu en septiembre de 1959 [fig. 16]. Ante el selecto público de la Galleria del Cavallino, el artista francés realizó

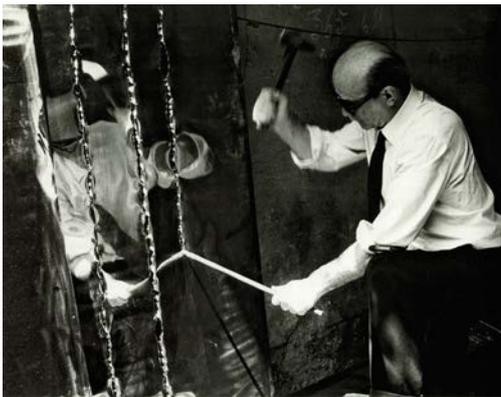


Fig. 17
Lucio Fontana trabajando en *Concepto Espacial*,
Nueva York 10, 1962
Fotografía de Carlo Cisventi

una controvertida performance pictórica en homenaje a Tintoretto y a su mítica obra sobre la batalla de Lepanto: la cita histórico-artística y la gestualidad “chamánica y frenética”²⁹ de las pinturas monumentales que resultaron de aquella acción reflejan la elevación del mito como búsqueda identitaria del arte de posguerra europeo, impulsado como proyecto plástico por los informalistas³⁰. En esa misma línea, en 1960 el expresionista abstracto Franz Kline realizó una mediática exposición en el pabellón norteamericano de la Bial de Venecia, vinculándose por sus declaraciones en entrevistas a maestros antiguos como Rembrandt y Velázquez³¹. Estos mismos aspectos —la cita y lo gestual— adquieren en *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* el carácter de puesta en tensión de los lugares comunes presentes en la producción expresionista: en la pieza de Fontana, las huellas de los dedos están cubiertas por varias capas de un nuevo material industrial, lo que impide distinguir el pincel de la espátula. La referencia al esplendor de la antigüedad se presenta empalagosa y fácil a la mirada a través del uso del dorado y la gestualidad, elementos que producen en el espectador un intencionado *shock* de agrado. Lejos de la experiencia trascendente propuesta por el informalismo (juzgado como la evasión del panorama cultural europeo de posguerra), Fontana intenta posicionarse como un artista consciente del proyecto artístico moderno y promotor de este por medio del uso de los mejores pigmentos y soportes que se ofrecían en la época.

De la metrópolis barroca a la metrópolis contemporánea



Fig. 18
Lucio Fontana visitando su taller de Milán
tras su destrucción en un bombardeo, 1946

Lejos de ser unívoca, la madurez de Fontana combina la lúcida economía visual de un forastero, el encuentro romántico con el territorio de un migrante retornado y el sarcasmo de un milanés que se reserva para sí la reinterpretación moderna de un pasado cultural propio. Crispolti afirma que el impacto que causó en Fontana su visita a Nueva York en 1961 —la visión del santuario de los rascacielos de metal y cristal— y la posterior realización de una nueva serie sobre dicha ciudad utilizando metales (*Nueva York*, 1962 [fig. 17]) ponen de manifiesto una prospectiva del avance material del arte moderno de la mano de la tecnología. A la vez que dice de ella en una postal “¡Es más hermosa que Venecia! Sus rascacielos de cristal parecen cascadas de agua que caen desde el cielo”³², decide cambiar tanto el soporte como sus operaciones, estableciendo en la comparación de sus dos series un trayecto imaginario entre la metrópolis barroca y la metrópolis contemporánea³³.

Fontana capitaliza su impulso creativo de décadas para consagrarse como artista e intelectual por medio de las series *Venecia* y *Nueva York*. Del mismo modo en que la guerra destruyó su taller [fig. 18] y le brindó la oportunidad de partir de cero tras su regreso

a Milán en 1947 (momento en el que difundió la idea de que su carrera profesional se había iniciado con el fin del conflicto), la grieta que divide en dos a *Concepto espacial, Venecia era toda de oro* es un gesto de coronación y cierre de dicha trayectoria imaginada: un monumento a los *tagli* en el mejor momento de su carrera internacional y un acto de destrucción que convierte en espacio de invención. Como destaca Giulio Carlo Argan, ni en el momento de su consagración deja de utilizar como título para sus lienzos *Concepto espacial*, equiparando el espacio de su trabajo artístico con la praxis científica sin final, aunque de un orden —felizmente— diferente al que se puede abordar con números y fórmulas³⁴.

Notas

- 1 *Arte e Contemplazione*, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venecia, julio-octubre de 1961.
- 2 *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, Martha Jackson Gallery, Nueva York, 21 de noviembre-16 de diciembre de 1961.
- 3 Luca Massimo Barbero: "Lucio Fontana: Venice / New York". En Luca Massimo Barbero (ed.): *Lucio Fontana: Venezia / New York*, Venecia, Peggy Guggenheim Collection, 2006, p. 26.
- 4 Lawrence Alloway: "Man on the Border". En *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, op. cit. nota 2, p. s/n.
- 5 Anthony White: "Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch". En *Grey Room*, n. 5, otoño de 2001, p. 56.
- 6 Barbara Hess: *Lucio Fontana*. Londres, Taschen, 2006, p. 22.
- 7 Mientras *Arte e Contemplazione* contó con 19 piezas, *Ten Paintings of Venice* solo exhibió 10, pero sí tres que no estuvieron en el Palazzo Grassi: *Concepto espacial, Luna en Venecia; Concepto espacial, Venecia barroca* y *Concepto espacial, Plaza de San Marcos al sol*.
- 8 Hess 2006, op. cit. nota 6, p. 62.
- 9 Barbero 2006, op. cit. nota 3, p. 26.
- 10 Paolo Campiglio: "I Only Believe in Art". En Barbero (ed.) 2006, op. cit. nota 3, p. 204.
- 11 Si bien la canción de Aznavour data de 1964, es un magnífico ejemplo de los productos culturales surgidos a partir de la imagen bucólica descrita.
- 12 Valoración de Fontana según la lectura de su correspondencia por Luca Massimo Barbero, en Barbero (ed.) 2006, op. cit., nota 3, p. 28.
- 13 *Ibidem*, p. 19.
- 14 Enrico Crispolti (ed.): *Fontana, Catalogo generale*. Milán, Electa, 1986, p. 23.
- 15 Italo Tomassoni: *Per una ipotesi barocca*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963, p. 128; citado en Campiglio 2006, op. cit. nota 10, p. 36.
- 16 Se asume en el Manifiesto Blanco que, hasta las vanguardias, todo arte está construido a partir de la naturaleza, que moldea el subconsciente del artista (como el de todo hombre) desde los orígenes de la razón. Así, el arte moderno es un espacio de transición que no logra desprenderse de dicha dinámica por completo, y los artistas contemporáneos deben dar un "segundo salto" y generar un arte materialista en el que se supriman las formas naturales. [Lucio Fontana et al.]: Manifiesto Blanco: nosotros continuamos la evolución del arte [1946]. Reproducido en Lucio Fontana: el espacio como exploración. [Cat. exp. Madrid, Palacio de Velázquez, abril-junio de 1982]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 115-122.
- 17 En el Manifiesto Blanco, la visión prospectiva del arte moderno en relación con el pasado se acerca a los postulados de Venturi, uno de cuyos pasajes más polémicos se refiere a la representación del espacio en Giotto y Cézanne, la síntesis plástica y "el efecto tridimensional por pura intuición, sin seguir regla perspectiva alguna" a los que llegaron ambos pintores. En Lionello Venturi: *El gusto de los primitivos*. Madrid, Alianza, 1991, pp. 207-208.

Notas

- 18 Ibidem, p. 34.
- 19 Pia Gottschaller: Lucio Fontana. The Artist's Materials. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2012, pp. 97-99.
- 20 David Bomford et al.: Art in the Making. Italian Painting before 1400. Londres, National Gallery, 1989, p. 21.
- 21 Gottschaller 2012, *op. cit.* nota 19, p. 102.
- 22 Gillo Dorfles: "Arte e Contemplazione a Palazzo Grassi". En Domus, n. 382, septiembre de 1961, p. 43.
- 23 Luca Massimo Barbero, "Milano / Europa". En Luca Massimo Barbero (ed.), Gli irripetibili anni '60: Un dialogo tra Roma e Milano. Milán, Skira, 2011, p. 26.
- 24 Carla Lonzi: Autoritratto. Bari, De Donato, 1969.
- 25 Lucio Magri: El sastre de Ulm. El comunismo del siglo XX. Hechos y reflexiones. Buenos Aires, CLACSO, 2011, pp. 154-155.
- 26 Vanni Codeluppi: "Milano, città della modernità". En Barbero (ed.) 2011, *op. cit.*, nota 23, p. 13.
- 27 Buchloh también destaca que hasta mediados de la década de 1950 Fontana firmaba algunas de sus pinturas con su huella dactilar, lo cual es un primer gesto de esa burla del modelo liberal-subjetivista de la producción artística. Benjamin Buchloh, Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid, Akal, 2004, pp. 43-55.
- 28 Ibidem, p. 44.
- 29 Toni Toniato: "The Cavallino Constellation". En Luca Massimo Barbero (ed.), *Venice 1948-1986. The Art Scene*. Milán, Skira, 2006, pp. 105-106.
- 30 Buchloh 2004, *op. cit.* nota 27, p. 15.
- 31 Luca Massimo Barbero y Sileno Salvagnini: "1948-1954". En Barbero (ed.) 2006 (*Venise...*), *op. cit.* nota 29, pp. 65-67.
- 32 Citado en Barbero (ed.) 2006 (*Lucio Fontana...*), *op. cit.* nota 3, p. 37.
- 33 Enrico Crispolti: "The Originality of a Master of Anticipation". En Barbero (ed.) 2006 (*Lucio Fontana...*), *op. cit.* nota 3, p. 53.
- 34 Giulio Carlo Argan: "Comentarios". En Lucio Fontana: el espacio... 1982, *op. cit.* nota 16, p. 114.

El tío Paquete: el sentido goyesco del esperpento

Maité Metz



Fig. 1
Francisco de Goya
El tío Paquete, c. 1820
Óleo sobre lienzo, 39 x 31 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

Ante la realidad Velázquez quiere ver lo que ve;
el Greco quiere ver lo que no ve. Goya quiere ver lo que nadie ve [...] Velázquez nos da una realidad humana; *el Greco*, una realidad celeste; Goya [...] una realidad demoníaca [...] Si Velázquez nos da la *serenidad*, y *el Greco* da el *anhelo*, Goya advertimos que nos da el *estremecimiento*.¹

Cuando visité por primera vez las extraordinarias colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza, un extraño cuadro en el recorrido dedicado al siglo XIX me dejó muy impresionada. Rodeado de paisajes alemanes románticos y compartiendo la pared con los franceses Géricault y Delacroix, *El tío Paquete* de Goya me llamó la atención [fig. 1]. Mejor dicho, me fascinó. No tenía nada que ver con los otros retratos del maestro colgados a su lado (uno íntimo de su amigo Asensio Julià y otro oficial de Fernando VII). Este hombre ciego y jocosos que surge de un fondo oscuro para llenar todo el lienzo, pintado con amplias pinceladas de pigmento granuloso, nos ofrece una visión sin concesiones de los accidentes de la naturaleza.

El cuadro, pintado hacia la década de 1820, se puede considerar próximo a las *Pinturas negras* del Museo del Prado, características del último estilo del artista. Y lo mismo que este ciclo puede producir una sensación extraña, *El tío Paquete* perturba inevitablemente al espectador, le molesta a la vez que le fascina. Interpela, y según las circunstancias y las personas provoca atracción o repulsión, pero no deja indiferente.

Interpela, además, porque ya conocíamos a un Goya pintor de corte y autor de unos cartones para tapices cuyos asuntos no pueden ser más ligeros. Ortega y Gasset aborda este aspecto de un modo muy directo: “El hombre y el artista que pinta [...] *El Cacharrero*, en que se sueña el mejor de los mundos posibles, son el mismo hombre y el mismo artista que asesinó las paredes de su propia casa cubriéndolas con los pavorosos chafarrinones de sus ‘cuadros negros’. Todo lo que no sea esto no es *hablar de Goya*, sino precisamente eludir la conversación sobre él”². Starobinski también se refiere a esta paradoja intrínseca al propio artista: “La independencia extrema de la expresión es aquí producto de un hombre que conoció la mayor dependencia”³. En este caso no parece que mediara encargo alguno. Goya se interesó personalmente por este personaje, lo pintó para sí mismo.

Conforme a la lectura —poco académica, por lo demás— de Malraux⁴, quien vincula el genio de Goya con su rechazo de la seducción, vemos que *El tío Paquete*, un inocente discapacitado, es una obra emblemática de la ruptura con los códigos estéticos clásicos que asume Goya en esos años.

También hay que recordar que en esta época Goya está ya completamente sordo (a raíz de su grave enfermedad de 1792), y que hay cierta ironía en el hecho de pintar a un ciego cantando. Ironía sí,



Fig. 2
Francisco de Goya
Retrato del padre José de la Canal, 1824-1826
Óleo sobre lienzo, 59 x 50 cm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

pero desde luego no gratuita. Es una figura popular que aparece a menudo en su obra y revela la atracción que siente por las figuras de pobres disminuidos.

El tío Paquete es también, como otras obras suyas, un testimonio elocuente de su incesante búsqueda de una libertad artística cada vez más absoluta, una libertad que rompa definitivamente con las ataduras clásicas: “1792: la enfermedad va a acabar con todos esos sueños... Ha entrado en lo irremediable. Uno de los artistas encantadores del siglo XVIII acaba de morir»⁵. A partir de este momento, y gracias a Goya, sucedería algo decisivo, algo fundamentalmente nuevo: el arte moderno. “El arte moderno nació sin duda el día en que la idea de arte y la de belleza se separaron. Por obra de Goya, quizá...”⁶.

“El célebre ciego fijo”

Gracias a esta inscripción, descifrada en el reverso del cuadro antes de ser reentelado en 1887, se pudo identificar al personaje como el famoso tío Paquete (en el sentido de diminutivo de Paco), un ciego que solía estar en las escaleras de la iglesia de San Felipe el Real y tenía fama de buen cantante y guitarrista.

José Gudiol fechó el cuadro en 1823-1824: “Dos retratos también pueden datar de este periodo. Ambos son expresionistas, el primero moderadamente y el otro hasta ese extremo de caricatura y terrible deformación que era uno de los polos esenciales de la estética de Goya y contrarrestaba y equilibraba los refinamientos de la belleza”⁷. Frente al más mesurado del padre José de la Canal [fig. 2], “el retrato más deformado —el pintor llega a suprimir casi del todo los ojos cuando representa a su modelo estallando en una carcajada procaz— es el del tío Paquete. Su parecido con los personajes de la *Pinturas negras* es absoluto, pero con una intensidad mayor, por no decir incordiante, a causa del carácter aislado de este retrato y la falta de un significado alegórico o literario”.

En el comentario de Gudiol aparecen ya el carácter “expresionista”, la “caricatura y terrible deformación” y la “risa agitada”, aspectos de los que hablaremos más adelante. Y lo más chocante, según él, es que la figura esté totalmente aislada, sin referencias a ningún motivo iconográfico. Este ciego no es más que un disminuido al que Goya nos “obliga” a contemplar. No tiene nada que ver con ningún personaje literario, a diferencia de los que representaban un episodio del *Lazarillo de Tormes* en 1808-1812 [fig. 3], donde la ilustración literaria sublimaba la trivialidad de la escena.

Nuestro protagonista, representado en busto, con la cara abotargada echada hacia atrás, parece sacudido por una alegre carcajada. Destaca sobre un fondo oscuro, de factura libre y materia espesa. Rodean la gruesa cabeza unas pinceladas concéntricas que



Fig. 3
Francisco de Goya
El Lazarillo de Tormes, 1808-1812
Óleo sobre lienzo
Colección Maraño



Fig. 4
Detalle de fig. 1

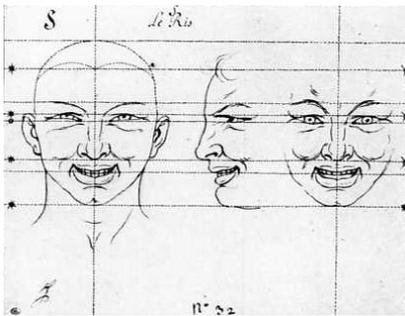


Fig. 5
Charles Le Brun
La risa, 1690
Dibujo, 25,1 x 20,4 cm
Musée du Louvre, Paris



Fig. 6
Gérard Audran
La risa, 1727
Grabado de *Expresiones de las pasiones del alma* de Charles Le Brun

acentúan la viveza del busto. La factura rápida y los empastes de pigmento (sobre todo en la frente), típicos de la última y mucho más suelta manera de Goya, refuerzan la tosquedad de su fisonomía. La tara del personaje está representada con toda crudeza: los ojos de sellados párpados están hinchados; la nariz es chata y de grandes fosas, y la boca abierta, de labios gruesos y desdentada, le da una expresión que oscila entre la sonrisa y el rictus. Las anchas pinceladas que hay a la altura de la boca acentúan la obscenidad del gesto [fig. 4]. Estamos lejos de la sutil teoría de las pasiones de Charles Le Brun (véase en especial “La risa” en sus *Expresiones de las pasiones del alma* de 1727, en el grabado de Gérard Audran) [figs. 5-6]. Esta incertidumbre de la expresión es justamente lo que confiere al personaje ese carácter extraño, entre la bonhomía y la mueca, que posee: no sabemos si reír con él o apartarnos de un rostro tan repulsivo.

El desdén por la seducción

Lo que más nos llama la atención de este retrato es que Goya renuncia a embellecer a su modelo. Al contrario, acentúa sus rasgos monstruosos con un tratamiento especialmente tosco de la anatomía (los ojos magullados, la nariz chata, la boca abierta). Y esta decisión le sitúa radicalmente al margen de toda una tradición clásica de la representación pictórica.

Pero es preciso tener en cuenta que Goya mantiene una relación ambigua con la tradición académica. El artista que ingresa en la Academia de San Fernando en 1780 y que es designado pintor de cámara de Carlos IV en 1788 inicia así una carrera institucional que tiene su recorrido y en la que ocupa los cargos más prestigiosos. Pero no tarda en sentirse incómodo con ese corsé oficial que puede frenar la imaginación o incluso el talento de los artistas en formación. Poco a poco va rompiendo con el *decorum* y el culto al ideal de belleza que domina todas las concepciones estéticas de la época. Para Malraux, fue “un decorador más [...] que descubre su genio el día en que se atreve a dejar de gustar”⁸.

Poco a poco se va fijando sus propias reglas, y “dice que solo tiene tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt”⁹. Enseguida se inscribe en una corriente naturalista, y aspira a tener lo que ve como fuente de inspiración: “Mi pincel no debe ver mejor que yo”¹⁰.

Paso a paso va reivindicando más libertad artística, lo que pasa por la defensa del “capricho” y la “invención” [fig. 7]. Pinta cuadros de gabinete sin encargo, algunos de cuyos asuntos le obsesionan durante su enfermedad. En 1794 envía a la Academia una serie de lienzos de pequeño formato de los que dice: “he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”¹¹. A partir de



Fig. 7
Francisco de Goya
Corral de locos, 1794
Óleo sobre hierro estañado, 43,5 x 32,4 cm
Meadows Museum, Dallas

entonces el “capricho” y la “invención” serán dos ideas fundamentales en su trabajo. En 1797 deja el puesto de director de pintura de la Academia de San Fernando y se dedica cada vez más al grabado, que se convierte en el soporte de una visión más íntima (la declaración que precede a la publicación de los *Caprichos*, aparecida en el *Diario de Madrid* el miércoles 6 de febrero de 1799, es a este respecto una auténtica profesión de fe¹²). Veamos cómo analiza Malraux el cambio que suponen en Goya los *Caprichos*: el artista “metamorfosea la función de la pintura, que ya no consiste en seducir al aficionado ni en añadir, adornándolo, su mundo imaginario. Proclama un nuevo derecho del pintor”¹³. Y Malraux opta por presentar al segundo Goya (después de los cartones para tapices) como “el primer director de escena del absurdo y el más grande intérprete de la angustia que ha conocido Occidente». Esta evolución hacia una subjetividad asumida —que pasa por el negro de la tinta de estampación— parece culminar entonces con las *Pinturas negras* y se mantiene tras su exilio en Burdeos.

En suma, Goya sigue reivindicando en su obra, cada vez con más firmeza, el poder de la imaginación libre.

La fascinación por lo feo

En su *Fascination de la laideur*, Murielle Gagnebin estudia la obra de Goya como precursora de un arte que pone en juego lo feo como categoría estética de pleno derecho¹⁴. Aunque el primer capítulo de su libro se titula “La aparición de lo feo en la obra de Goya”, cabe señalar que las manifestaciones de la fealdad en su producción no surgen de la nada, sino que forman parte de un proceso figurativo: primero, el cuerpo deformado y desproporcionado¹⁵, después la brujería, el satanismo, el sadismo y el gusto por la crueldad¹⁶. Y también los estados de ánimo (melancolía, locura, furor...)¹⁷. Y se inscribe además en la tradición artística de la pintura del norte del siglo XVI, del Bosco, Grünewald, Durero, Brueghel, Teniers, Callot (*Las miserias de la guerra*), Ribera y, por supuesto, Velázquez.

Pero lo feo, en Goya, no es feo en potencia, es feo en acto. Es un hecho manifiesto. En vez de ocultar lo feo que es omnipresente en la realidad, tan humano, Goya lo hace patente. ¿Cómo se representa Goya al pueblo? “Rostros carnosos y burlones del carnaval, enanos, jorobados, viejas decrepitas: todas las siluetas están quebradas, las manos y piernas están torcidas por el reuma y el duro trabajo, las sonrisas desdentadas. En las plazas públicas, borrachos y frailes barrigudos se codean con proxenetas y alcahuetas amarillentas y secas [...]. En general, el pueblo de Goya tiene muy poco de seductor. Agobiados por las luchas diarias, deformados por las vicisitudes de la vida, los cuerpos y los rostros son feos. Además parece que a Goya le atraen los contrastes: gusta de yuxtaponer en una misma escena jóvenes



Fig. 8
José de Ribera
Demócrito
Óleo sobre lienzo
Colección privada



Fig. 9
José de Ribera
El tacto (detalle), 1632
Óleo sobre lienzo, 125 x 98 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 10
Francisco de Goya
según Velázquez
Esopo, 1778
Aguafuerte,
301 x 219 mm
Museo Nacional
del Prado, Madrid

y jugosas majas y viejas enrocadas en sus miserias y fracasos. El conflicto entre belleza y fealdad alcanza en su pintura un grado de fascinación nunca antes logrado¹⁸.

En este sentido, más que el desdén por la seducción a que ya nos hemos referido y que hemos considerado específico de su nueva actitud artística, Goya “parece interesado sobre todo en la degradación de lo Bello como arquetipo”¹⁹.

La reflexión sobre lo feo tampoco era anacrónica en su época. Jovellanos, al ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en junio de 1780, pronunció un “Elogio de las Bellas Artes” en el que hacía un repaso de la historia de la pintura española. Se refería a las principales características de algunos pintores, como Ribera, del que destacaba la pincelada vigorosa, la fuerza de su claroscuro y su incomparable habilidad para expresar vivamente “los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada, y moribunda en la agonía de los tormentos”²⁰ [figs. 8-9]. En Velázquez Jovellanos veía al pintor que había rechazado “el duende llamado *belleza ideal*”. Y recordemos que Moratín había fundado con sus amigos una sociedad burlesca de acalófilos o amantes de lo feo, a la que bien habría podido pertenecer Goya²¹. También pudo influir en él la publicación en 1789 de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación*, obra de Arteaga en la que se señalaba cómo muchos objetos desagradables o incluso horribles de la naturaleza adquirirían “lustre” y belleza en el lienzo.

El gusto por el “pueblo bajo”

Es conocida la admiración que sentía Goya por Velázquez, algunas de cuyas obras reprodujo en grabado, entre ellas varios bufones. También es posible que influyeran en él los cuadros del Bosco que había en las colecciones reales, que le sorprendieran sus figuras monstruosas y su denuncia de los vicios (está por estudiar con más detenimiento la relación entre ambos). Con su rechazo de las apariencias y su inmersión en la penumbra de las verdades existenciales, Goya pone en marcha el espectáculo social de las ilusiones. Invierte los códigos morales y su caracterización plástica tradicional (que asociaba la fealdad estética a la fealdad moral), y opera un cambio total de perspectiva.

Así como Velázquez rehabilitaba a los mendigos que son Esopo y Menipo, lo que no obsta para que siguieran siendo figuras ejemplares de la sabiduría, Goya (de las que además hace sendos grabados [fig. 10]) se interesa por los pordioseros hasta entonces desdeñados por la pintura, y les dota de una dignidad muy especial. De Esopo se decía: “El mayor defecto que tenía aparte de su fealdad era su imposibilidad



Fig. 11
Francisco de Goya
El ciego de la guitarra, 1778
Óleo sobre lienzo, 260 x 311 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 12
Francisco de Goya
El majo de la guitarra, 1779
Óleo sobre lienzo, 137 x 112 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 13
Diego Velázquez
El bufón Calabacillas, 1635-1639
Óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 14
Francisco de Goya
La romería de san Isidro, 1820-1823
Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 x 436 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 15
Francisco de Goya
El cantor ciego, 1824-1828
Aguafuerte y aguainta, 186 x 120 mm
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

de hablar; además era desdentado y no podía articular"²². Pero ¿acaso no es el mudo el mejor portador de la verdad? Y análoga y paradójicamente, el ciego es el más clarividente de todos.

Entre las muchas figuras populares que Goya pone en escena (como el majo, la maja y la alcahueta), el guitarrista-cantante aparece con frecuencia en su obra [figs. 11-12]. Inscribiéndose también en la tradición picaresca española, es un hazmerreír público, una especie de payaso moderno, como los enanos de Velázquez que divertían a los poderosos. En su denuncia de las apariencias, esta figura sirve de espejo, de revelador de verdades que están enmascaradas por la comedia social. ¿Acaso no es el bufón el único que puede permitírselo todo so pretexto de que la risa lo disculpa todo? [fig. 13] Parece que Goya aprendió en este aspecto la lección de Velázquez²³.

La figura del guitarrista-cantante es un motivo que Goya desarrolla desde sus primeros cartones para tapices y mantiene hasta sus últimos *Caprichos*. Tanto si forma parte de la muchedumbre destacándose de ella (la "muchedumbre" o la "masa sin persona" es otro motivo habitual en su obra), como si aparece aislado, su tratamiento evoluciona de una manera significativa. Lo mismo que el conjunto de su producción se va haciendo cada vez más "negro", Goya va tratando al personaje de un modo cada vez más inquietante. El canto se convierte en queja. El rostro se transforma en una mueca creciente. ¿Qué decir de la cara completamente desfigurada que aparece en el primer plano de *La romería de san Isidro* [fig. 14], que abre desmesuradamente la boca y pone los ojos en blanco? Parece el guía de una muchedumbre de seres deformes que se apiñan unos con otros.

El tío Paquete se inscribe claramente en la visión cada vez más sombría que apreciamos a lo largo de su obra. Uno de sus últimos *Caprichos* presenta a un cantor ciego de fisonomía solo toscamente esbozada [fig. 15]. Al retomar un motivo ya utilizado por el artista del que ahora ofrece una versión extremada, *El tío Paquete* plantea la cuestión del "estilo de vejez" de Goya: "cómo (no mediante qué decisión) acaba un artista su obra [...], no es en modo alguno una decisión sobre cómo manejar más eficazmente lo real (la historia, la "vida misma"), es un empeño paradójico que consiste en volver a empezar. En convocar a los actores y asuntos del pasado para que vuelvan a representar la misma obra pero sin trajes"²⁴. Para Goethe, envejecer era "retirarse poco a poco de las apariencias".

De la boca abierta a la risa cruel

Uno de los mecanismos que utiliza Goya para la auténtica destrucción de lo ideal que es *El tío Paquete* es, más que la propia ceguera (y que esos ojos desesperadamente cerrados), la boca abierta de par en par. Es ese rictus exagerado lo que le convierte en un ser monstruoso. Porque



Fig. 16
Agésandro,
Polidoro y
Atenodoro
*Laocoonte y sus
hijos (detalle)*,
siglo I a.C.
Mármol, alt. 2,42 m
Museos Vaticanos,
Roma



Fig. 17
Caravaggio
Cabeza de Medusa,
1597-1598
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla,
Ø 58 cm
Galleria degli Uffizi,
Florencia



Fig. 18
José de Ribera
Ticio (detalle), 1632
Óleo sobre lienzo, 227 x 301 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 19
Francisco de Goya
Bobalicón, 1815-1819
Aguafuerte, aguatinta, bruñidor y punta seca, 248 x 366 mm
Museo Nacional del Prado, Madrid

conviene recordar que, en la tradición pictórica, la representación de una boca abierta es del todo impropio. Se prohíben los tormentos y desórdenes del alma que deforman el rostro, y la expresión de las pasiones ha de ser comedida.

En su *Fundamento del derecho natural* (1796), Fichte señala tres características que distinguen al hombre del animal, y una de ellas es la boca humana frente al hocico bestial. La boca, “que la naturaleza destinaba a la función más baja y egoísta, la alimentación, gracias a la cultura pasa a ser el instrumento de todos los sentimientos sociales en cuanto que es el órgano de la comunicación. Cuanto más bestial y egoísta es el individuo, o la raza puesto que tratamos de elementos estables, más tiene su boca el aspecto de un hocico prominente. En cambio, cuanto más crece moralmente el individuo, más se borra su boca bajo el arco de la frente reflexiva». A juzgar por los mentones salientes y grandes bocas abiertas que vemos en Goya, sus figuras están más cerca de lo animal que de lo humano y distan mucho de expresar la más mínima “grandeza moral”.

En realidad, más que bocas abiertas o prominentes, Goya representa deliberadamente bocas vociferantes. Para Winckelmann (*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*), en la figuración clásica el hecho de gritar es incompatible con la grandeza espiritual, criterio del decoro y la verosimilitud. Y la boca abierta no debería representarse por la incompatibilidad que existe entre una expresión vehemente y la belleza del rostro. Afirma Lessing en *Laocoonte* que una boca abierta, un hueco, dan al rostro un aspecto repulsivo. Para él, el grito es uno de los motivos menos representables en el arte. Por eso, en el grupo del Laocoonte este se domina y no grita pese a su sufrimiento [fig. 16].

La pintura de Caravaggio responde a este canon de la representación clásica que prohíbe la boca abierta con una primera ruptura, asumiendo la representación de lo desagradable, de lo molesto [fig. 17]. Ribera se adentra decididamente en esa nueva senda y se convierte en el representante de una verdadera “estética del horror” por utilizar la expresión de Giambattista Marino²⁵ [fig. 18].

Goya se inscribe así pues en ese avance de la pintura iniciado por Caravaggio y Ribera, entre otros, que altera por completo las categorías de lo bello y lo feo. Introduce lo monstruoso, lo deforme, lo grotesco, mediante unos tipos que aparecen regularmente en su producción. Como ejemplos no exhaustivos cabe citar a los enanos y duendes, que proliferan sobre todo en los *Caprichos*; al loco, sea jovial o furioso, al bobo, etc. Todas las figuras de este “bestiario” imaginario exhiben un rostro deformado, sobre todo por rictus inquietantes.

Así es en el *Disparate nº 4, el Bobalicón* [fig. 19]: el gigante idiota “que bailaba licenciosamente al son de las castañuelas en los carnavales” es un personaje que sonríe de un modo que produce



Fig. 20
Francisco de Goya
Fantasma con castañuelas,
1825-1828
Lápiz negro y lápiz litográfico
Museo Nacional del Prado,
Madrid

Fig. 21
Francisco de Goya
La era, o El Verano, 1786
Óleo sobre lienzo, 277 x 642 cm
Museo Nacional del Prado,
Madrid



Fig. 22
Francisco de Goya
Porque esconderlos?,
1797-1799
Aguafuerte, punta seca
y aguafuerte bruñida,
306 x 201 mm
Museo Nacional del Prado,
Madrid

Fig. 23
Francisco de Goya
Ya tienen asiento,
1797-1799
Aguafuerte y aguafuerte,
263 x 200 mm
Museo Nacional del Prado,
Madrid



Fig. 24
Francisco de Goya
Dos mujeres y un hombre,
1820-1823
Técnica mixta sobre
revestimiento mural trasladado
a lienzo, 125 x 66 cm
Museo Nacional del Prado,
Madrid

espanto; con su estatura gigantesca, rodeado de cabezas de espectros, se aparece a dos pequeñas figuras aterrorizadas. Goya retoma en esta estampa el dibujo titulado *Fantasma con castañuelas* [fig. 20], en el que una figura burlona, cuyo gesto oscila entre la sonrisa y la mueca y que baila al son de las castañuelas, tiene también esa cara de bobo, con la nariz aplastada, ojos pequeños y boca ancha y sonriente.

Gagnebin también saca esta misma conclusión de los hombres que pinta Goya: “tienen muy a menudo la boca abierta, ya sonriendo beatíficamente, lo que da a su rostro un aspecto untuoso y blando, ya gritando y gesticulando como títeres movidos por alguna fuerza invisible. Su cara nunca es atractiva”²⁶.

Una gran violencia recorre toda la obra de Goya, incluso sus cartones para tapices, donde los rostros pueden expresar mucha crueldad bajo la apariencia de alegre diversión [fig. 21].

En los *Caprichos* pulula todo un mundo muy inquietante, y la risa de los personajes suele servir para subrayar la corrosiva crítica que la serie contiene [figs. 22-23].

¿Y esa risa burlona de la mujer que aparece en segundo plano en *Dos mujeres y un hombre* [fig. 24], una de sus *Pinturas negras*? La escena se describió por primera vez junto con el resto en la monografía de Charles Yriarte sobre el artista, de 1867, con el título *Dos mujeres riéndose a mandíbula batiente*. También es indefinible la expresión del hombre que está en primer plano: ¿abre la boca por placer o por sufrimiento? También llamado *El onanista*, su cara parece marcada por los espasmos del placer solitario.

¿Ligera o grave? Nunca se sabe de qué tipo es la risa de los personajes que pinta Goya. Porque el artista crea un mundo nuevo, un universo de hombres de rasgos animalizados y de animales antropomorfizados, una mezcla de géneros que convierte toda farsa en una sátira feroz. La carga goyesca golpea por su radicalidad, y fascina tanto como perturba al espectador.

Y es que Goya procede de una tradición para la que *caricare* (*cargar*) significa *exagerar* al servicio de un método didáctico [fig. 25]. Pero Goya va más allá de la caricatura que pretende corregir y que se mantiene dentro de los límites de la caracterización. En su caso, la carga está llevada al extremo. La parte cómica que aligera la caricatura más cruel se va ausentando poco a poco de su obra, hasta no ser más que la expresión misma de la violencia, de las perversiones humanas. Por eso dice Baudelaire que Goya es un “caricaturista artístico”: por la universalidad y atemporalidad de su crítica, que hacen que su caricatura no esté sujeta únicamente al contexto político-social.

Mientras que el caricaturista pretende provocar la risa, el expresionista trata en cambio de provocar espanto, rebeldía, horror. Goya es ambas cosas.



Fig. 25
Francisco de Goya
Grupo de cabezas caricaturescas, 1797-1798
Colección privada, París



Fig. 26
Francisco de Goya
Una función de máscaras (El entierro de la sardina), 1814-1816
Museo Nacional del Prado, Madrid



Fig. 27
Francisco de Goya
El entierro de la sardina (detalle), 1814-1816
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Fig. 28
Francisco de Goya
El ciego de la guitarra, c. 1778
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Exorcismo regenerador, catarsis bienhechora, discernimiento supremo, en Gracián-Goya (el “descifrador”) la contemplación de lo feo empieza o acaba con la risa salvadora. Aunque la calma suele durar poco: después de la risa reaparece enseguida la angustia: “La renuncia a la seducción no es seguramente lo que le da a Goya su nuevo estilo, pero se lo permite. Y todo un pueblo de figuras nuevas, cuya escritura es una escritura en dos dimensiones, empieza a proliferar ante sus ojos: las caricaturas”²⁷.

Por eso es especialmente interesante interpretar la obra de Goya a través del prisma del carnaval, como ha hecho Victor I. Stoichita²⁸. Por ser un momento de libertad absoluta en el que todo está permitido, con sus desmanes y sus absurdos, el carnaval nos muestra el oscuro y nebuloso paisaje de la España o del mundo de su tiempo. En muchas de las obras de Goya se atribuye un valor especial al sistema de inversión generalizada: el mundo al revés. Una inversión que tiene un sentido sumamente revelador, porque, al convertir la representación en “la hipérbole de la mentira”, arroja luz sobre la realidad y le da un sentido nuevo.

Si comparamos el dibujo preparatorio de *El entierro de la sardina* con la pintura final, vemos que la risa siempre acaba prevaleciendo [figs. 26-27]. El dibujo ilustra la expresión de alegría de unos personajes que parecen monjas y frailes, y por lo tanto la vuelta a la norma cívica y religiosa que supone el Miércoles de Ceniza (la palabra *mortus* aparece en el estandarte). En la pintura se ha operado un cambio radical: la inscripción del estandarte se ha sustituido por un rostro que hace una mueca hilarante, la muchedumbre está alborozada y las máscaras y los disfraces han reemplazado a los hábitos religiosos.

«El esperpentismo lo ha inventado Goya»

Así se expresa Valle-Inclán a través de su personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*²⁹. A su juicio, solo una estética sistemáticamente deformada es capaz de expresar el sentido trágico de la vida española. Si Valle-Inclán formaliza los contornos conceptuales de esta categoría que mezcla lo grotesco, lo absurdo y lo tragicómico, Goya es sin duda su precursor.

Los personajes risueños o incluso hilarantes del pintor tienen un trasfondo de vicio y dolor que los hace inquietantes y patéticos. De la risa a las lágrimas, Goya propone una suerte de dialéctica de la tristeza y el escarnio. Esa dialéctica ya estaba ilustrada por las figuras de Heráclito y Demócrito. En Goya se diría que se resume en este rostro grotesco, digno de las máscaras tragicómicas griegas.

La risa sería a la vez el síntoma y el remedio de la melancolía. Es la manifestación de la estrecha y paradójica relación que hay entre la farsa y el horror (más tarde se hablará de astracanada y esperpento³⁰),



Fig. 29
Copia de Francisco de Goya
El guitarrista
Dibujo, gouache sobre papel blanco
Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam

entre el sarcasmo y el patetismo. Es el modo de expresión por excelencia de lo grotesco en Goya. Por grotesco entendemos toda deformación que revele una condición íntima y más auténtica de las cosas, la expresión de lo híbrido y el lugar de confrontación de los contrarios. Es la ambigüedad de la expresión, entre la sonrisa y la mueca, entre el placer y el sufrimiento, lo que prefigura la intuición de que “no todo lo que hay en la creación es humanamente bello, pues en ella existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo agraciado, lo grotesco en el reverso de lo sublime” (Víctor Hugo en el prólogo de *Cromwell*).

Frente a la visión desencantada del mundo que representa Goya (es el “desengañado-desengañador”, el “desencantado-desencantador”) ¿hay alguna luz de esperanza? Al menos parece que el pintor sordo atribuye al canto —que le fascinaría por inaccesible— una virtud profiláctica. Una copia de su grabado *El ciego de la guitarra*, centrada únicamente en la figura del cantante, está acompañada de este refrán que se lee en el *Quijote* (I, 22): “El que canta sus males espanta” [figs. 28-29].

Notas

- 1 Azorín: “Con Goya un momento”. *ABC*, 29 de marzo de 1945.
- 2 José Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, 1980, p. 283.
- 3 Jean Starobinski: *1789. Les emblèmes de la raison*. París, 1973, p. 144.
- 4 André Malraux: *Saturne. Le destin, l'art et Goya*. En *Oeuvres Complètes*, IV. París, 1989-1996.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Ibidem*, nota al prólogo. Ya en 1945, en el prólogo del catálogo de la exposición de los Otages de Fautrier en la Galerie Drouin de París.
- 7 José Gudiol: *Goya, 1746-1828. Biographie, analyse critique et catalogue des peintures*, París, 1970.
- 8 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4.
- 9 *Ibidem*.
- 10 *Ibidem*.
- 11 Carta a B. Iriarte, 4 de enero de 1794: “Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me ocasionado, me dedique a pintar un juego de quadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”.
- 12 “Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos [...] aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artifice. [...] Considerando que el autor, ni ha seguido el ejemplo de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra. [...] La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta conivación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artifice el título de inventor y no de copiante servil.»

Notas

- 13 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4.
- 14 Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, 1994.
- 15 Para la fenomenología del suplicio véanse Michel Foucault: *Surveiller et punir*. París, 1975; Elaine Scarry: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva-York y Oxford, 1985, y Edward Peters: *Torture*. Nueva York, 1985.
- 16 Véase Umberto Eco: *Histoire de la laideur*. París, 2007, cap. VIII: "Sorcellerie, satanisme, sadisme". Véase también Lucienne Domergue: *Goya: des délits et des peines*. París, 2000, según el cual Goya es pionero en España de la exploración sistemática de "toda forma de violencia legal" en un contexto de creciente contestación del sistema penitenciario (Cesare Beccaria: *Dei delitti e pene* en 1764; John Howard: *L'État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII^e siècle en 1777*). Por último, véase Daniel Arasse y sus análisis de las escenas pictóricas de ejecución en *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. París, 1987.
- 17 Véase Nadeije Laneyrie-Dagen: *L'invention du corps*. París, 2006, en especial el capítulo titulado "Le corps, miroir des émotions".
- 18 Gagnebin 1994, *op. cit.* nota 14.
- 19 *Ibidem*, p. 37.
- 20 Edith Helman: *Trasmundo de Goya*. Madrid, 1963, p. 103.
- 21 Enrique Lafuente Ferrari citando a Helman 1963, *op. cit.* nota 20, p. VIII; *ibidem*, p. 186.
- 22 "Vida de Esopo", en *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid, 1978, p. 189.
- 23 Francisco Umbral: "Velázquez", *El Mundo*, 5 de julio de 2000: "Velázquez, con sus seis o siete monstruos, está brindando a reyes y cortesanos un espejo y una lección, pues que ellos van de mejor ropilla, pero son tan caedizos, monstruizables y feos como sus 'hombres de placer', o sea de ingenio, risa, diversión y vacación grotesca. Los nobles necesitan cerca a los bufones enanos y meninas, por mejor contrastar continuamente su propia altivez, perfección (relativa) y resplandores. Pero Velázquez pinta un enano con la misma solemnidad, majestad e intención que si pintase una infanta o un príncipe. Está degradando indirectamente su pintura 'noble'. (Goya se atrevería más, después, y pintaría monstruos reales directamente). El 'otro' Velázquez, en fin, se toma la revancha y venganza de su pintura de Corte entronizando bufones, y esto sí que es una bufonada o bufonería. En Las Meninas llega a mezclar lo uno y lo otro, he aquí otra razón más de que éste sea su mejor cuadro. En cuanto a modernidades, que todavía hay quien se las discute, Velázquez nos arroja a la cara la estética de lo feo, el feísmo, y de ahí vendrían luego Goya, Solana, Picasso, Nonell y tantos otros. [...] Pintando enanos y bufones escapa a encargos y desemboza innobles nobles, damas castañetas. Decadencia de España que empieza en su pintura».
- 24 Jean-Louis Schefer: *Goya. La dernière hypothèse*. Montrouge, 1998.
- 25 Véase el catálogo de la exposición *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, com. Miguel Falomir, Madrid, Museo del Prado, 21 de enero - 4 de mayo de 2014.
- 26 Gagnebin, *op. cit.* nota 14, p. 28.
- 27 Malraux 1989-1996, *op. cit.* nota 4, p. 39.
- 28 Victor. I. Stoichita y Anna María Coderch: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, 2000, para la versión española de A. M. Coderch.
- 29 Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*. Barcelona, 2010, p. 168.
- 30 Véase Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica*. Madrid, 1969, y *Luces de bohemia* de Valle-Inclán.