

site/non-site

CÉZANNE

site / non-site

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

4 de febrero a 18 de mayo de 2014



**Patronato
de la Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza**

Presidente

José Ignacio Wert Ortega

Vicepresidenta

Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos

S.A.R. la Infanta Doña Pilar de Borbón

José María Lassalle Ruiz

Fernando Benzo Sáinz

Marta Fernández Currás

Archiduquesa Francesca von

Habsburg-Lothringen

Miguel Klingenberg

Miguel Satrustegui Gil-Delgado

Isidre Fainé Casas

Rodrigo de Rato Figaredo

María Corral López Dóriga

Director Artístico

Guillermo Solana

Director Gerente

Evelio Acevedo

Secretaria

Carmen Castañón Jiménez

Director Honorario

Tomàs Llorens

Agradecimientos

El Museo Thyssen-Bornemisza quiere dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas que, con su colaboración, han contribuido de manera decisiva a la realización de esta exposición:

María Alonso

Irina Antonova

Richard Armstrong

László Baán

Mr. y Mrs. Barron U. Kidd

Graham W. J. Beal

Christoph Becker

Richard Benefield

Fred Bidwell

Daniel Birnbaum

Nathalie Bondil

Michael Brand

Thomas P. Campbell

Michael Clarke

Caroline Collier

Marcus Dekiert

Philipp Demandt

Jean Edmonson

Bernard Fibicher

Gerhard Finckh

Giancarlo Forestieri

David Franklin

Matthias Frehner

Peter Frei

Isabel García-Comas

María García Yelo

Léonard Gianadda

Karin van Gilst

Belén Giráldez

Claudine Godts

Ann Goldstein

Michael Govan

Louis Grachos

Annette Haudiquet

Grant Holcomb

Max Hollein

Agnes Husslein-Arco

Hervé Irien

Philipp Kaiser

Samuel Keller

Brian Kennedy

Udo Kittelmann

Perrine Le Blan

Ellen Lee

Arnold L. Lehman

Christophe Leribault

Marina Loshak

Glenn D. Lowry

Akiko Mabuchi

Jean-Yves Marin

Marc Mayer

Mary G. Morton

Pia Müller-Tamm

Isabella Nilsson

Nils Ohlsen

Eriko Osaka

Nicholas Penny

Ann Philbin

Lionel Pissarro

Christine Poullain

Earl A. Powell III

William Robinson

Marsha Rojas

Alejandra Rossetti

Katy Rothkopf

S.A.S Le Prince de Monaco

Klaus Albrecht Schröder

Dieter Schwarz

Sir Nicholas Serota

Esperanza Sobrino

Nancy Spector

Maija Tanninen-Mattila

Baronesa Thyssen-Bornemisza

Charles L. Venable

Aurora Zubillaga

Y otros coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

Prestadores

ALEMANIA

Berlín
Staatliche Museen zu Berlin.
Nationalgalerie
Colonia
Museum Ludwig
Wallraf-Richartz-Museum &
Fondation Corboud
Frankfurt am Main
Städel Museum
Karlsruhe
Staatliche Kunsthalle
Wuppertal
Von der Heydt-Museum

AUSTRALIA

Sydney
Art Gallery of New South Wales

AUSTRIA

Viena
Albertina Museum
Österreichische Galerie Belvedere

CANADÁ

Montreal
The Montreal Museum of Fine Arts
Ottawa
National Gallery of Canada

ESPAÑA

Madrid
Colección Carmen Thyssen-
Bornemisza

ESTADOS UNIDOS

Buffalo
Albright-Knox Art Gallery
Cleveland
The Cleveland Museum of Art
Dallas
Mr. y Mrs. Barron U. Kidd
Detroit
Detroit Institute of Arts

Indianápolis

Indianapolis Museum of Art
Los Ángeles
Hammer Museum
Los Angeles County Museum of Art
Nueva York
Brooklyn Museum
Solomon R. Guggenheim Museum
The Metropolitan Museum of Art
MoMA The Museum of Modern Art
Rochester
Memorial Art Gallery University of
Rochester
San Francisco
Fine Arts Museums of San Francisco
Toledo
Toledo Museum of Art
Washington D.C.
National Gallery of Art

FRANCIA

El Havre
Musée d'art moderne André Malraux
Marsella
Musée Cantini

FINLANDIA

Helsinki
Ateneum Art Museum, Finnish
National Gallery

HUNGRÍA

Budapest
Szépművészeti Múzeum

ITALIA

Parma
Fondazione Magnani Rocca

JAPÓN

Tokio
The National Museum of Western Art
Yokohama
Yokohama Museum of Art

NORUEGA

Oslo
The National Museum of Art,
Architecture and Design

PRINCIPADO DE MÓNACO

Montecarlo
Collection du Palais Princier

PAÍSES BAJOS

Ámsterdam
Stedelijk Museum

REINO UNIDO

Edimburgo
Scottish National Gallery
Londres
Tate
The National Gallery

RUSIA

Moscú
The State Pushkin Museum of
Fine Arts

SUECIA

Estocolmo
Moderna Museet
Göteborg
Göteborgs Konstmuseum

SUIZA

Fondation Socindec
Basilea
Fondation Beyeler. Riehen/Basel,
Beyeler Collection
Berna
Kunstmuseum Bern
Ginebra
Musées d'art et d'histoire
Lausana
Musée cantonal des Beaux-Arts
Winterthur
Volkart Foundation
Zúrich
Kunsthaus Zürich

El Museo Thyssen-Bornemisza tiene el placer de presentar esta primavera una exposición monográfica dedicada a Paul Cézanne (1839-1906), figura fundamental en la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX, y considerado el padre del arte moderno.

Se trata de la primera muestra del artista que se celebra en nuestro país en los últimos treinta años, desde la retrospectiva organizada en 1984 por el Museo Estatal de Arte Contemporáneo (origen del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

La exposición que ahora se presenta tiene como comisario a Guillermo Solana, director artístico del Museo y a Paula Luengo como comisaria técnica. En ella se explora, en un recorrido que nos lleva a través de los diversos apartados de la exposición —*Retrato de un desconocido, La curva del camino, Desnudos y árboles, El fantasma de la Sainte-Victoire* y *Juego de construcciones*— *Cézanne site/non-site*, la relación entre los dos géneros que el maestro de Aix-en-Provence cultivó con la misma pasión: los paisajes y las naturalezas muertas,

A pesar de que Cézanne, siguiendo el ejemplo de sus contemporáneos los pintores impresionistas, pinta sus paisajes al aire libre, los motivos que representa de la naturaleza aparecen ordenados en una suerte de puesta en escena, revelando composiciones que no son impresiones sujetas a cambios de estación y de tiempo. Por otro lado, en un juego de influencias recíprocas, los bodegones de este pintor incorporan los cambios y tensiones propios de la naturaleza.

La exposición ha contado con la inestimable aportación de numerosas instituciones y colecciones privadas de todo el mundo que han cedido sus obras generosamente. A todos ellos, nuestro más sincero reconocimiento por hacer posible la el placer de contemplar este conjunto de obras, que resulta aún más excepcional debido a la dificultad que supone reunir las hoy en día.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Exposición

Comisario

Guillermo Solana

Comisaria técnica

Paula Luengo

Registro

Purificación Ripio

Montaje, producción y difusión

Museo Thyssen-Bornemisza

Diseño gráfico y señalización

Carlos Serrano GAH

Esta exposición está cubierta mayoritariamente por la Garantía del Estado.

Catálogo

Edita

Museo Thyssen-Bornemisza

Texto

Guillermo Solana

Coordinación editorial

Departamento de publicaciones del Museo Thyssen-Bornemisza

Ana Cela

Catali Garrigues

Ángela Villaverde

Diseño gráfico

Carlos Serrano GAH

Ricardo Serrano García / AM3

Preimpresión

Lucam

Impresión

TF Artes Gráficas

Encuadernación

Ramos

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2014

© del texto: su autor

© de las fotografías: véanse créditos fotográficos, p. 197

© Émile Bernard, André Derain, André Lothe, Georges Braque, Raoul Duffy, Maurice Denis, VEGAP, Madrid, 2014

ISBN: 978-84-15113-49-2

Depósito legal: M-1472-2014

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

El Museo Thyssen-Bornemisza ha tratado de localizar a los propietarios de los derechos de todas las obras artísticas y textos reproducidos. Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido imposible contactar.

[Contracubierta: cat. 60, detalle]

Contenido

	CÉZANNE <i>site/non-site</i>
II	Guillermo Solana
II	1. LAS RUINAS DEL PAISAJE
3I	2. RETRATO DE UN DESCONOCIDO
4I	3. LA CURVA DEL CAMINO
69	4. DESNUDOS Y ÁRBOLES
IO3	5. EL FANTASMA DE LA SAINTE-VICTOIRE
I35	6. JUEGO DE CONSTRUCCIONES
169	CRONOLOGÍA
	Paula Luengo

Nota: En los pies de fotos de obras de catálogo de Paul Cézanne el lector encontrará un número precedido por la letra R, que hace referencia, en el caso de los óleos, al número de catálogo razonado de dicha obra en John Rewald: *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné.* Harry N. Abrams, Nueva York, 1996. Para las acuarelas véase John Rewald: *Paul Cézanne. The Watercolours. A Catalogue Raisonné by John Rewald.* Thames and Hudson, Londres, 1983.



GUILLERMO SOLANA

CÉZANNE *site/non-site*

Para María

I. LAS RUINAS DEL PAISAJE

“La naturaleza habla a todos.
Pues bien, nunca se ha pintado el paisaje”.

Cézanne según Gasquet¹

“Con Cézanne el paisaje mismo llega a su fin”, escribió Robert Motherwell en 1944, con ese gusto tan moderno por certificar la muerte de una tradición. No puedo evitar imaginarme a Cézanne mirando la Sainte-Victoire y pintando, sin saberlo, el último paisaje de la Historia. Pero las palabras de Motherwell no dejan de ser ambiguas. ¿Quiere decir que Cézanne *destruyó* (conscientemente o

1. “La nature parle à tous. Eh bien! Jamais on n’a peint le paysage”. Joachim Gasquet: *Cézanne*. Encre Marine, Fougères, 2002, p. 258.

Paul Cézanne
L’Estaque. Pinos y mar, 1883-1885 (detalle)
[Cat. 27]

no) la pintura de paisajes? ¿O esa responsabilidad se atribuiría a los que vinieron después? En todo caso, la idea del final del paisaje habría sorprendido a Cézanne, puesto que él pensaba que la historia del paisaje ni siquiera había comenzado.

La frase completa de Motherwell nos conduce más allá de Cézanne, hasta el corazón de la Historia del Arte del siglo xx: “Con Cézanne el paisaje mismo llega a su fin, y de él a los cubistas cambia el énfasis: el tema se vuelve ‘neutral’. Ahora ciertos pintores desean llamarse no-figurativos...”². Así pues, la pintura de paisaje no fue el único género que pereció; todos los géneros habrían sido disueltos por un agente corrosivo llamado “indiferencia hacia el tema”. La tesis de un Cézanne que pintaba de igual manera un retrato, un paisaje o una naturaleza muerta surgió en el círculo de sus jóvenes admiradores *nabis*. Maurice Denis citaba las palabras de su amigo Sérusier: “Una cosa que hay que señalar [en Cézanne] [...] es la ausencia de tema. En su primera manera, el tema era uno cualquiera, a veces pueril. Tras su evolución el tema desaparece, no queda más que un *motivo*”³. Más tarde, la “indiferencia hacia el tema” se convirtió en una consigna para justificar la evolución de la pintura hacia la abstracción, como sugería Motherwell. Incluso el arte filmico tomó prestado el tópico de la “indiferencia”, proclamado por el cineasta (y antiguo pintor) Robert Bresson:

2. “With Cézanne landscape itself comes to an end, and from him to the cubists the emphasis is changed: the subject becomes ‘neutral.’ Now certain painters wish to be called nonfigurative...” “The Modern Painter’s World”, conferencia en el simposio “Pontigny en Amérique”, en Mount Holyoke College, South Hadley, Massachusetts, el 10 de agosto de 1944. Stephanie Terenzio (ed.): *The Collected Writings of Robert Motherwell*. Oxford University Press, 1993, p. 32.

3. “Une chose est à remarquer, ajoute encore Sérusier, c’est l’absence de sujet. Dans sa première manière le sujet était quelconque, parfois puéril. Après son évolution le sujet disparaît, il n’y a qu’un motif.” “Cézanne” (1907). En Maurice Denis: *Le Ciel et l’Arcadie*. [Textos reunidos, presentados y anotados por Jean-Paul Bouillon]. Hermann, París, 1993, p. 139.

“Igualdad de todas las cosas. Cézanne pintando con los mismos ojos y la misma alma un frutero, su hijo, la montaña Sainte-Victoire”⁴.

Motherwell no atribuye a Cézanne la responsabilidad de todo esto; sugiere más bien que todo comenzó en la *transición* de Cézanne al cubismo. Los orígenes del cubismo se prestan a distintas versiones; una de ellas podría ser la siguiente. Apenas unos meses después de la muerte de Cézanne, los primeros experimentos cubistas, siguiendo sus huellas, tuvieron lugar en el dominio del paisaje: primero Braque, con sus vistas de L’Estaque (y El Havre y La Roche-Guyon) y después Picasso, con la Rue des Bois y Horta de Ebro. Pero si bien los títulos de estos brillantes ensayos hablan de lugares geográficos, de casas, árboles, caminos y puentes, sus formas recuerdan más bien a unos objetos colocados sobre una mesa. Poco después, los cubistas abandonaron el paisaje para concentrarse en la naturaleza muerta. Braque explicaba este paso en los siguientes términos: “Lo que me atraía mucho —y que fue la dirección dominante del cubismo— era la materialización de ese espacio nuevo que yo sentía. Entonces comencé a pintar sobre todo naturalezas muertas, porque en la naturaleza muerta hay un espacio táctil, yo diría casi manual. Así lo tengo escrito, por lo demás: ‘Cuando una naturaleza muerta no está ya al alcance de la mano, deja de ser una naturaleza muerta.’ Eso respondía para mí al deseo que siempre he tenido de tocar la cosa y no solamente de verla. Este era el espacio que me atraía tanto, pues la primera pintura cubista era eso, la búsqueda del espacio”⁵.

4. “Egalité de toutes les choses. Cézanne peignant du même oeil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte-Victoire”. Robert Bresson: *Notes sur le Cinématographe*. Gallimard, París, 1975, p. 137.

5. “Ce qui m’a beaucoup attiré —et qui fut la direction maîtresse du cubisme— c’était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais. Alors je commençais à faire surtout des natures mortes, parce que dans la nature morte,

La autocita de Braque nos remite a un texto anterior, donde elucidaba la diferencia entre naturaleza muerta y paisaje: “Con la naturaleza muerta, se trata de un espacio táctil e incluso manual, que se puede oponer al espacio del paisaje, espacio visual. La naturaleza muerta hace participar al sentido táctil en la concepción del cuadro. Y deja de ser naturaleza muerta en cuanto ya no está al alcance de la mano. En el espacio táctil, mides la distancia que te separa del objeto, mientras que en el espacio visual, mides la distancia que separa las cosas entre ellas”⁶.

Habiendo comenzado la aventura del cubismo como discípulos de Cézanne, Braque y Picasso recibieron un premio que sólo se concede raramente en la Historia del Arte: que su maestro fuera considerado como un *precursor* del cubismo. Esta interpretación persistió durante décadas, mucho más allá de la desaparición del cubismo. En 1969, el artista Robert Smithson inició una rebelión contra ella. Smithson sostenía que la obra de Cézanne había sido tergiversada por los cubistas en particular y por la ideología formalista moderna en general y defendía la necesidad de una nueva interpretación:

“Pienso que sería interesante examinar la conducta de Cézanne y su motivación para ir al sitio [*motivation to the site*]. En vez de pensar en términos formalistas

il y a un espace tactile, je dirais presque manuel. Je l'ai écrit du reste: 'Quand une nature morte n'est plus à la portée de la main, elle cesse d'être une nature morte.' Cela répondait pour moi au désir que j'ai toujours eu de toucher la chose et non seulement de la voir. C'est cet espace qui m'attirait beaucoup, car c'était cela la première peinture cubiste, la recherche de l'espace". Dora Vallier: "Braque, la peinture et nous: Propos de l'artiste". En *Cahiers d'Art*, año 29, n. 1, octubre de 1954, p. 16.

6. "Avec la nature morte, il s'agit d'un espace tactile et même manuel, que l'on peut opposer à l'espace du paysage, espace visuel. La nature morte fait participer le sens tactile dans la conception du tableau. Elle cesse d'être nature morte dès qu'elle n'est plus à la portée de la main. Dans l'espace tactile, vous mesurez la distance qui vous sépare de l'objet,

—ya hemos llegado a tal nivel de abstracción por ese camino—, allí donde los cubistas se apropiaron de Cézanne e hicieron de su obra una especie de formalismo vacío, hoy debemos reintroducir una especie de fisicalidad; el lugar real en vez de la tendencia a la decoración, que es una cosa del estudio, porque los cubistas trajeron a Cézanne de regreso al estudio. Sería interesante estudiar la ecología de la conducta psicológica del artista en los diversos sitios [*sites*] de aquel periodo. Porque al mirar la obra [de Cézanne] hoy día, no puedes decir que todo sean formas, colores y líneas. Hay una referencia física, y esa elección de tema no es simplemente un asunto representacional que haya que evitar. Tiene importantes implicaciones físicas. Y está la percepción de Cézanne: estar sobre el terreno, retornado a una especie de suelo. Yo le doy la vuelta a esa perspectiva para obtener otro punto de vista, porque durante tanto tiempo lo hemos visto desde el punto de vista del diseño decorativo y no desde el punto de vista de la fisicalidad del terreno”⁷.

La tierra es un museo

La invitación de Smithson a recobrar la experiencia de Cézanne en los *sitios* mismos de su pintura no carecía de precedentes. Paradójicamente, el primero fue Braque, quien eligió L’Estaque porque era uno de los lugares más identificados con Cézanne (más tarde lo haría también con La Roche-Guyon, otro

tandis que dans l’espace visuel, vous mesurez la distance qui sépare les choses entre elles”. Georges Braque: “Propos de Georges Braque”. En *Verve, revue artistique et littéraire*, vol. 7, 1952, ns. 27 y 28, pp. 71–86.

7. “I do think an interesting thing would be to check the behavior of Cézanne and the motivation to the site. Instead of thinking in formalist terms —we’ve gotten to such a high degree of abstraction out of that— where the Cubists claimed Cézanne and made his work into a kind of empty formalism, we now have to reintroduce a kind of physicality; the actual place rather than the tendency to decoration which is a studio thing, because the Cubists brought Cézanne

sitio donde Cézanne había pintado). Tras esos preliminares cubistas, la peregrinación a los *santos lugares* cézannianos comenzó una nueva etapa a mediados de los años veinte. El pintor y profesor norteamericano Erle Loran se fue a vivir a Aix (ocupó por un tiempo un estudio de Cézanne) y durante más de dos años fotografió los parajes cézannianos tratando de “resolver los misterios de la forma” de Cézanne⁸. Loran publicó sus primeros resultados en el artículo “Cézanne’s country”, en la revista *The Arts*, en abril de 1930.

En la primavera de 1933, el alemán Gustav Rewald (en el exilio cambiaría su nombre por John), que estudiaba en la Sorbona y recorría el sur de Francia en busca de monumentos medievales, conoció al pintor Leo Marchutz, que vivía en el Château Noir, escenario habitual del último Cézanne. Marchutz le enseñó el artículo de Loran, le llevó a los nuevos *motivos* que había localizado y le pidió que los fotografiara con su flamante Leica. Rewald se instaló en el Château Noir e iniciaron juntos una larga cacería. Se levantaban al amanecer, recorrían la comarca en bicicleta, se subían a los árboles para otear el paisaje. Hasta 1939, Rewald regresaría a Aix cada primavera, mientras extendía sus exploraciones a Auvers, Montgeroult, La Roche-Guyon y otros lugares del norte, en la región de Île-de-France, donde también había trabajado Cézanne.

back into the studio. It would be interesting to deal with the ecology of the psychological behavior of the artist in the various sites from that period. Because in looking at the work today, you just can't say its all just shapes, colors and lines. There is a physical reference, and that choice of subject matter is not simply a representational thing to be avoided. It has important physical implications. And then there is Cézanne's perception: being on the ground, thrown back on to a kind of soil. I'm reversing the perspective to get another viewpoint, because we've seen it so long now from the decorative design point of view and not from the point of view of the physicality of the terrain". "Fragments of a Conversation" (1969, editados por William C. Lipke). En Jack Flam (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1996., p. 188.

8. Erle Loran: *Cézanne's Composition: Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs* [1943]. [Richard Shiff (prol.)]. University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2006, p. 1.

Los resultados no siempre eran alentadores; debido a la falta de teleobjetivos potentes, la Sainte-Victoire aparecía demasiado pequeña en muchas de las fotos. Los escépticos siempre han pensado, como John Richardson, que aquellas fotos “revelan simplemente lo mucho que la imagen pintada difiere de la natural”⁹. Pero en todo caso tuvieron un rendimiento inmediato. Lionello Venturi (que preparaba el catálogo razonado de Cézanne, publicado en 1936) compartió con Marchutz y Rewald sus fotos de cuadros inéditos o poco conocidos y ellos, por su parte, le ayudaron a identificar los lugares. En 1937 facilitaron a Fritz Novotny una lista de *motivos* localizados, que éste utilizaría en su libro *Cézanne y el final de la perspectiva científica*¹⁰.

Tanto Loran, Marchutz y Rewald como los autores (Venturi y Novotny) que se beneficiaron de sus exploraciones pueden ser caracterizados, si no todos ellos como formalistas, al menos como muy inclinados al análisis formal. Fue su interés, no sólo por localizar *motivos*, sino por la constitución del espacio pictórico cézanniano lo que les llevó a los paisajes provenzales. ¿Dónde queda entonces la oposición polémica planteada por Robert Smithson entre la reducción formal y el retorno a los *sitios*? Creo sospechar cómo habría respondido Smithson a esta objeción. Habría alegado quizá que si Cézanne trabajaba con la Sainte-Victoire *real*, Loran y Rewald, en cambio, partían de los cuadros de la Sainte-Victoire (o más bien de las reproducciones de esos cuadros). Recorrían Provenza casi como si visitaran una exposición. Smithson tal vez habría añadido que Loran y Rewald

9. “Merely reveal how greatly the painted image diverges from the natural one”. John Richardson: “Cézanne at Aix-en-Provence”. En *The Burlington Magazine*, vol. 98, n. 644, noviembre de 1956, pp. 411-413.

10. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, Schroll, 1938. Sobre la aventura fotográfica en Aix, véase John Rewald, “The Last Motifs at Aix”. En William Rubin (ed.): *Cézanne: The Late Work*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1977, pp. 83-106.

trabajaban con el medio fotográfico e incluso *para* ese medio; escrutaban cada sitio pensando en el encuadre, buscando sin cesar la *postal* cézanniana. “Cézanne y sus contemporáneos —escribió Smithson— se vieron forzados por la fotografía a salir del estudio. Estaban en abierta competencia con la fotografía, y por eso fueron a los sitios [*sites*]; porque la fotografía convierte la Naturaleza en un concepto imposible. De alguna manera mitiga todo el concepto de la Naturaleza en el sentido de que la tierra, después de la fotografía, se convierte más bien en un museo”¹¹.

Site/non-site

La nueva interpretación de Cézanne propuesta por Smithson se basaba en conceptos forjados por éste en el contexto de su propio trabajo como artista:

“Yo estaba interesado en el diálogo entre el interior y el exterior y [...] desarrollé un método o una dialéctica que implicaba lo que denomino *site* y *non-site*. El *site*, en cierto sentido, es la realidad física, cruda —la tierra o el suelo del que no somos conscientes cuando estamos en un interior o estudio o algo así— y por eso decidí que pondría límites en función de este diálogo (es un ritmo de ir y venir entre interior y exterior), y en consecuencia, en vez de colocar algo en el paisaje, decidí que sería interesante transferir la tierra al interior, al *non-site*, que es un contenedor abstracto”¹².

11. “Cézanne and his contemporaries were forced out of their studio by the photograph. They were in actual competition with photography, so they went to sites; because photography does make Nature an impossible concept. It somehow mitigates the whole concept of Nature in that the earth after photography becomes more of a museum”. “Fragments of a Conversation” (1969), en Flam 1996, *op. cit.*, p. 188.

12. “I was sort of interested in the dialogue between the indoor and the outdoor and [...] I developed a method or a dialectic that involved what I call site and non-site. The site, in a sense, is the physical, raw reality—the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that—and so

El *site* es abierto, disperso, incluso amorfo; el *non-site* responde a la necesidad, a la exigencia de unos *límites*:

“En junio de 1968, mi esposa Nancy, Virginia Dwan, Dan Graham y yo visitamos las canteras de pizarra de Bangor-Pen Angyl, Pensilvania. Unas orillas de pizarras suspendidas colgaban sobre un lago azul verdoso en el fondo de una profunda cantera. Todos los límites y distinciones perdían su significado en este océano de pizarra y se hundían todas las nociones de unidad *Gestalt*. [...] Recogí una bolsa de tela llena de fragmentos de pizarra para un pequeño *non-site*. Pero si el arte es arte debe tener límites. ¿Cómo podemos contener este sitio “oceánico”? He desarrollado el *non-site*, que de un modo físico contiene la ruptura del sitio”¹³.

Las piezas a las que Smithson dio el nombre de *non-sites* estaban destinadas a la galería de arte (o el museo). En este sentido, la dialéctica *site/non-site* parece inspirada en disciplinas como la mineralogía, la paleontología y la arqueología, cuya actividad se reparte entre un *sitio* de excavación y un lugar de conservación, estudio y exposición, habitualmente un museo. El museo en general podría considerarse como el *non-site* por excelencia, puesto que las piezas que exhibe siempre proceden de otro lugar, de donde han sido extraídas. La

I decided that I would set limits in terms of this dialogue (it's a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the non-site, which is an abstract container". "‘Earth’ (1969), Symposium at White Museum, Cornell University". En Flam 1996, *op. cit.*, p. 178.

13. "In June, 1968, my wife Nancy, Virginia Dwan, Dan Graham, and I visited the slate quarries in Bangor-Pen Angyl, Pennsylvania. Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottom of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity. [...] I collected a canvas bag full of slate chips for a small Non-Site. / Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this 'oceanic' site? I have developed the Non-Site, which in a physical way contains the disruption of the site". "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968). En Flam 1996, *op. cit.*, p. 111.

dialéctica *site/non-site* ha sido interpretada a veces como una revisión crítica del *white cube*, de la concepción moderna del museo (y la galería de arte) como un ámbito puro y autónomo.

<i>Site</i>		<i>Non-site</i>
Exterior		Galería de arte, museo

Pero la identificación del *non-site* con la galería o el museo no es la única posible, ni siquiera la más relevante. En un texto citado más arriba, Smithson define el *site* como “la tierra o el suelo del que no somos conscientes cuando estamos en un interior o *estudio* o algo así.” Cuando en 1966 Smithson inició sus excursiones regulares a diversos parajes periféricos de Nueva Jersey, desde canteras a zonas industriales y suburbanas, en compañía de diversos amigos artistas (como Carl Andre, Don Judd, Sol LeWitt, Richard Long o Robert Morris, entre los más conocidos), lo hacía escapando al estudio y al mito del creador aislado en el estudio. La evolución posterior de su obra lo convertiría en uno de los pioneros de esa condición llamada *poststudio artist*. La pareja *site/non-site* debe reinterpretarse en términos de la oposición entre el trabajo sobre el terreno *versus* el trabajo en el estudio.

<i>Site</i>		<i>Non-site</i>
Exterior		Estudio

Smithson creyó reconocer en Cézanne un precedente de su propia situación; también Cézanne había sentido la necesidad de salir del enclaustramiento del estudio; también él había primado el trabajo en el exterior, proclamando: “todos los cuadros hechos en el interior, en el estudio, no valdrán nunca lo que las cosas

hechas al aire libre”¹⁴. Y no obstante, aun suponiendo que Cézanne hubiera pintado al aire libre todos sus paisajes, el paisaje sólo representa la mitad de su producción. La otra mitad, integrada por naturalezas muertas, retratos y escenas de bañistas, fue concebida y ejecutada en el estudio. La relación entre el trabajo en el estudio y al aire libre es una oposición dialéctica donde los términos opuestos se requieren mutuamente.

¿Puede llevarse más allá la relevancia de la dialéctica *site/non-site* para Cézanne? El *non-site* no es una colección de fragmentos materiales extraídos del *site*; pretende ser una *representación* del *site*. Así lo caracteriza Smithson en un brevísimo ensayo titulado “A Provisional Theory of Nonsites”, donde distingue entre una “imagen natural o realista” [*natural or realistic picture*] y una “imagen lógica” [*logical picture*] “que rara vez se parece a aquello que representa”¹⁵. El *non-site* sería una “imagen lógica” tridimensional del *site* al que se refiere. La idea del *non-site* como representación nos remite de nuevo a la pintura. ¿Qué nos impide considerar un cuadro de Cézanne como una especie de *non-site*? Como un *non-site* de una variedad peculiar, bidimensional y que sí se parece a aquello que representa. El cuadro representa un lugar; si dicho lugar es exterior, denominamos al cuadro “paisaje” y, si es interior, “naturaleza muerta”.

<i>Site</i>		<i>Non-site</i>
Exterior		Estudio
Paisaje		Naturaleza muerta

14. “Mais, vois-tu, tous les tableaux faits à l’intérieur, dans l’atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air”. Carta de Cézanne a Zola, sin fecha [Aix, hacia el 19 de octubre de 1866]. En Paul Cézanne: *Correspondance*. [Recogida, anotada y prologada por John Rewald. Nueva edición revisada y aumentada]. Bernard Grasset, París, 1978, pp. 122-123.

15. “It rarely looks like the thing it stands for”. Robert Smithson: “A Provisional Theory of Non-Sites” (1968). En Flam 1996, *op. cit.*, p. 364.

Sobre la oposición fundamental entre exterior e interior, entre el aire libre y el estudio, se construye la relación secundaria entre paisaje y naturaleza muerta. Una pintura de paisaje sería entonces el *non-site* de un *site* real (la Sainte-Victoire) y una naturaleza muerta, el *non-site* de un *non-site* (las manzanas sobre la mesa del estudio).

El lugar perdido

En su primera visita a Cézanne, Émile Bernard gozó del privilegio de acompañarlo a pintar al *motivo*. Pasaron por el estudio del Chemin des Lauves y siguieron caminando: “Era dos kilómetros más allá, a la vista de un valle, al pie de la Sainte-Victoire, gallarda montaña que él no dejaba de pintar al agua y al óleo, y que le llenaba de admiración. ‘¡Y pensar que ese cerdo de Menier ha venido aquí —exclamaba— y que quería fabricar jabón para el mundo entero!’ Entonces comenzó a decirme sus ideas sobre el mundo actual, la industria y lo demás: ‘Esto va mal, murmuraba con una mirada furiosa... ¡La vida es terrible!’”¹⁶.

No es casual que en aquel primer encuentro iniciático el maestro condujera al neófito Bernard hasta la Sainte-Victoire, el principal santuario de su culto. Pero tampoco lo es que acompañara esa revelación con el conjuro de la diabólica

16. “C’était à deux kilomètres encore, en vue d’une vallée, au pied de la Sainte-Victoire, montagne hardie qu’il ne cessait de peindre à l’eau et à l’huile, et qui le remplissait d’admiration. ‘Dire que ce cochon de Menier est venu ici, s’exclamait-il, et qu’il voulait en tirer du savon pour le monde entier!’ Là-dessus il commença à me dire ses idées sur le monde actuel, l’industrie et le reste: ‘Ça va mal, me murmurait-il avec un oeil furieux... C’est effrayant la vie!’”. Émile Bernard: *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Bibliothèque artistique & littéraire, Fontfroide, 2013, p. 15.

amenaza industrial. En la obra de Cézanne, la primera aparición de la Sainte-Victoire había tenido lugar en *El terraplén* (1870, Pinakothek der Moderne, Múnich), un paisaje donde el desmonte del ferrocarril secciona el camino que lleva, sobre las ondulantes colinas, desde la casa hasta la lejana montaña. La plenitud azul de la Sainte-Victoire aparece como una compensación de la herida rojiza ocasionada por el progreso industrial. Cézanne llegaría a sentirse expulsado de sus paraísos locales, como L'Estaque, su refugio junto al mar, alterado por la industrialización y la urbanización: “Me acuerdo perfectamente de L'Establon y de las orillas antaño tan pintorescas de la costa de L'Estaque. Desgraciadamente eso que se llama el progreso no es más que la invasión de los bípedos, que no descansan hasta transformar todo en odiosos *quais* con farolas de gas y —lo que es peor todavía— con luz eléctrica. ¡En qué tiempos vivimos!”¹⁷.

Huyendo de los bípedos y de sus inevitables mejoras, Cézanne se fue desplazando hacia lugares cada vez más apartados, más solitarios. Si hasta 1895 había trabajado al oeste y al sur de Aix (en el Jas de Bouffan, en Gardanne y más al sur, en L'Estaque), a partir de entonces se trasladó hacia el este de la ciudad, en dirección a Le Tholonet, donde encontraría *motivos* como el Château Noir y la cantera de Bibémus. Era un terreno más accidentado, menos habitado, con vegetación más silvestre, que se hacía eco de los sentimientos sombríos del viejo pintor¹⁸.

17. “Je me souviens parfaitement de L'Establon et des bords autrefois si pittoresques du rivage de L'Estaque. Malheureusement ce qu'on appelle le progrès n'est que l'invasion des bipèdes, qui n'ont de cesse qu'ils n'aient tout transformé en odieux quais avec des becs de gaz et —ce qui est pis encore— avec éclairage électrique. En quel temps vivons-nous!”. Carta de Cézanne a Mademoiselle Paule Conil, sobrina del artista. Aix, 1 de septiembre de 1902. En *Correspondance* 1978, *op. cit.*, p. 290.

18. Theodore Reff: “Painting and Theory in the Final Decade”. En Rubin 1977, *op. cit.* p. 23.

Entre ruinas

Entre estos últimos lugares, el que mejor encarna el espíritu fugitivo y algo salvaje del último Cézanne es Bibémus: una cantera de piedra arenisca explotada desde la época romana y llamada así por los cazadores que solían beber allí. En *La cantera de Bibémus* (c. 1895, Folkwang Museum), la primera de las obras creadas en ese lugar, Cézanne desciende al interior de la tierra; como dice T. J. Clark, “la vista desde Bibémus es [...] una vista desde la tumba”¹⁹. Los frentes de la cantera aparecen como muros resquebrajados, como las ruinas de una arquitectura rústica y brutal. Rewald la comparaba con un “fantástico parque de juegos” que un gigante prehistórico hubiera comenzado a construir y luego abandonado sin dejarnos más pistas de su intrincado plan: “Y desde entonces la naturaleza ha esparcido una alfombra de plantas sobre las torretas, los bloques cuadrados, las afiladas aristas, las hendiduras, las cuevas, los túneles y arcos, reclamando así el sitio que le había sido arrebatado”²⁰.

Después de mucho tiempo sin actividad, Bibémus volvió a ser explotada tras la Segunda Guerra Mundial y, a consecuencia de ello, los *motivos* cézannianos originales fueron “literalmente demolidos”²¹. Eso no ha impedido que en 2006,

19. “The view from Bibémus is [...] a view from the tomb”. T. J. Clark: “Phenomenality and Materiality in Cézanne”. En Tom Cohen *et al.*: *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p. 111.

20. “Fantastic playground”. “And nature has since spread a carpet of plants over the turrets, the square blocks, the sharp edges, the clefts, the caves, the tunnels and arches, thus reclaiming the site that had been wrested from her”. John Rewald: “The Last Motifs at Aix”. En Rubin 1977, *op. cit.*, p. 94.

21. “Literally demolished”. *Ibid.*, p. 105.

coincidiendo con el centenario de la muerte del pintor, se iniciara su explotación turística, instalándose unas plataformas ante los *motivos* supuestamente pintados por Cézanne, con reproducciones de sus cuadros incluidas. Este acondicionamiento turístico habría regocijado a Robert Smithson como una parodia de su irónico *tour* por la devastación industrial de Passaic, Nueva Jersey. Smithson, recordando sin duda sus propias canteras y minas abandonadas, consideraba el Bibémus cézanniano como un lugar irreductible a la interpretación formalista: “el sentido de lo pintoresco produce *La cantera de Bibémus* (1895) de Paul Cézanne, pero sus encuentros directos con el paisaje pronto serían reemplazados por un formalismo y un reduccionismo cubista basados en el estudio que conducirían a nuestras insípidas nociones actuales de “planitud” y “abstracción lírica”²².

En realidad, Bibémus es un punto de encuentro entre formalismo y lugar. Por una parte, los paisajes pintados allí por Cézanne, con su rompecabezas de planos y líneas quebradas, tenían que fascinar a los cubistas y sus sucesores. Por otra parte, quien visitara el sitio descubriría que la aparente abstracción era en realidad la imagen de un lugar muy concreto, como le sucedió a Erle Loran: “Lo que parecía una síntesis altamente abstracta de planos y movimientos lineares, geométricos, sin relación con nada que yo hubiera visto en la naturaleza,

22. “A sense of the picturesque results in Paul Cézanne’s *Bibémus Quarry* (1895), but his direct encounters with the landscape were soon to be replaced by a studio-based formalism and cubistic reductionism which would lead to our present day insipid notions of ‘flatness’ and ‘lyrical abstraction’”. Flam 1996, *op. cit.*, p. 162. Y también: “Los orígenes de Cézanne nunca se entendieron bien, por qué iba a las canteras. Luego en cierto sentido fue formalizado por [los cubistas] y en mayor medida por Matisse, el arte-sillón del interior del estudio” (“The origins of Cézanne were never really understood, why he was going to quarries. Then in a sense it was formalized by [the Cubists] and to a greater extent by Matisse, the armchair art of the interior studio”), en “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson” (1969-1970). En *ibid.*, p. 231.



se convirtió decididamente en el análisis y organización de un lugar muy específico tal como lo muestra la fotografía del motivo”²³.

El secreto de esta peculiar convergencia reside en la pasión de Cézanne por la geología, estimulada y alimentada por sus conversaciones con su amigo el naturalista Antoine Fortuné Marion. Cézanne valoraba la geología como una suerte de anatomía del paisaje, que permitía al pintor “alcanzar la estructura misma de la tierra bajo la faz pasajera y sus estaciones”²⁴.

23. “What appeared to be a highly abstract synthesis of planes and geometric, linear movements, unrelated to anything I had ever seen in nature, became quite definitely the analysis and organization of a very specific place as is shown by the photograph of the motif”. Loran 2006, *op. cit.*, p. 115.

24. “Il veut attendre la structure même de la terre sous la face passagère et ses saisons”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 153. Y también: “Para pintar correctamente un paisaje, debo conocer primero los estratos geológicos” (“Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d’abord les assises géologiques”). En *ibid.*, pp. 245–246. Toru Arakawa: “Cézanne, Smithson and the Limitless Scale of the Present”, borrador de una conferencia impartida en 2009. Consultado en: http://www.academia.edu/5350854/Cezanne_Smithson_and_the_Limitless_Scale_of_the_Present_Draft_of_the_Conf._Paper_2009, en 23/12/2013

Fig. 1. Paul Cézanne, *La cantera de Bibémus*, c. 1895
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Museum Folkwang, Essen



Smithson consideraba Bibémus como un reducto contra el intento formalista de *reconducir* a Cézanne al estudio. Pero fue el propio Cézanne quien llevó a su estudio los ecos de Bibémus. Las pinturas de la cantera de 1895-1904 y las grandes naturalezas muertas coetáneas revelan una profunda analogía morfológica. Si comparamos *La cantera de Bibémus* [fig. 1] con *Manzanas y naranjas* (1899, Musée d'Orsay) [fig. 2], en ambos cuadros descubrimos una especie de *perspectiva gravitatoria*. Cuanto más lejos están las formas, menos pesan. A medida que se acercan a nosotros, su peso crece aceleradamente. En la mitad superior del cuadro, las cosas se mantienen en pie, hasta llegar a un borde (del precipicio, de la mesa); a partir de ahí todo se desborda y se desploma. Las grietas en la roca y los pliegues del mantel se alargan, se deforman como por efecto de la gravedad.

El *regreso al estudio* no fue una tergiversación de los cubistas y otros formalistas, como pretendía Smithson, sino un movimiento que formaba parte de la

Fig. 2. Paul Cézanne, *Manzanas y naranjas*, c. 1899
Óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm
Musée d'Orsay, París

dialéctica del propio Cézanne entre exterior e interior. Las relaciones entre el paisaje y la naturaleza muerta reflejan esa dialéctica, como ha señalado Svetlana Alpers:

“Fue Cézanne quien experimentó con la experiencia del paisaje como si fuera un motivo de naturaleza muerta. A pesar de todas sus excursiones al exterior para pintar motivos particulares como la montaña Sainte-Victoire, los paisajes de Cézanne comparten con sus naturalezas muertas el terreno del estudio. Se distinguen por la ausencia de personas, de estaciones del año, de la hora del día. [...] La diferencia entre cosas —entre el paisaje como motivo y la naturaleza muerta, o entre las rocas y árboles y campos ante las montañas y cuencos o un jarrón sobre la superficie de la mesa ante las hojas tejidas de un tapiz— queda minimizada en el proceso de pintar. Si sus paisajes son como naturalezas muertas, así también sus naturalezas muertas son paisajes”²⁵.

25. “It was Cézanne who experimented with experiencing a landscape as if it were a still-life motif. Despite all his excursions outside to paint particular motifs such as the Montagne Sainte-Victoire, Cézanne’s landscapes share with his still lifes the studio terrain. They are distinguished by the absence of people, of seasons, of time of day. [...] The difference between things—between landscape as a motif and still life, or between rocks and trees and fields before mountains and bowls or a vase on tabletops placed before the leaves woven in a tapestry—is minimized in the process of painting. If his landscapes are like still lifes, so his still lifes are landscapes”. Svetlana Alpers: “The View from the Studio”. En *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. Yale University Press, Nueva York, 2005, pp. 39-40.





2. RETRATO DE UN DESCONOCIDO

El primer propietario del *Retrato de un campesino* del Museo Thyssen-Bornemisza [cat. 1] fue el marchante Ambroise Vollard, quien en su libro sobre Cézanne lo identifica como su último cuadro: “Al día siguiente salió al jardín, con la intención de trabajar en un estudio de un campesino que ‘estaba saliendo bien’. En medio de la sesión, sufrió un síncope; el modelo pidió ayuda; lo llevaron a la cama. Ya no volvió a levantarse y murió unos días más tarde”²⁶. El testimonio de Vollard no siempre es preciso; hoy se considera que ese último cuadro que tocó el pintor fue un retrato del jardinero Vallier.

El *Retrato de un campesino* es, en todo caso, una de las obras finales de Cézanne. El hombre, cuya identidad no se conoce, aparece sentado con las piernas cruzadas, la mano izquierda apoyada en un bastón y una tela blanca sobre el brazo. Lleva un *canotier* que lo distingue de otros retratos (los de Vallier, por ejemplo). Detrás de él, un árbol (un gran tilo) y la vegetación del jardín. El cuadro está

26. Ambroise Vollard: *Paul Cézanne*. Grès et Cie, París, 1924, p. 193.



Cat. 1

Paul Cézanne, *Retrato de un campesino*, 1905-1906

Óleo sobre lienzo, 64,8 x 54,6 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

R. 952



íntimamente relacionado con una acuarela del Art Institute de Chicago, que debió de ser pintada al mismo tiempo [fig. 3]. Hay ciertas diferencias menores: en la acuarela, el árbol del fondo es más recto y la balaustrada, más cerrada. La complexión del hombre es más corpulenta en la acuarela, y sus rasgos faciales, un poco mejor definidos que en el cuadro. En el cuadro del Thyssen, el hombre no tiene rostro. Esa cara vacía contrasta con lo avanzado de la ejecución en el resto del lienzo; en la gran mayoría de los retratos de Cézanne, el rostro se encuentra en lo esencial definido, incluso cuando otras partes de la pintura quedan aún por concluir. La cara de este campesino se ha quedado sin pintar como

Fig. 3. Paul Cézanne, *Hombre con sombrero de paja*, c. 1905-1906

Acuarela y grafito sobre papel, 479 x 315 mm
The Art Institute of Chicago. Donación de Janis H. Palmer
en memoria de Pauline K. Palmer, 1983.1498



para llenar ese hueco más adelante. ¿Estamos en realidad ante un retrato, o la identidad individual del modelo ya no importa?

Suponemos que se trata de un campesino por la característica ropa azul, que Cézanne había pintado otras veces (por ejemplo, en su *Campesino con blusón azul*, c. 1897, Kimbell Art Museum, Fort Worth). Cézanne había recurrido a jardineros y otros trabajadores locales desde tiempo atrás; lo hizo memorablemente entre 1890-1895, cuando pintó la serie de *Los jugadores de cartas*. Entre los precedentes directos del cuadro de la colección Thyssen hay que citar *Campesino sentado* (c. 1892-1896, Metropolitan) [fig. 4] y *Retrato de un campesino* (c. 1900, National Gallery of Canada) [fig. 5], así como la serie del jardinero Vallier

Fig. 4. Paul Cézanne, *Campesino sentado*, c. 1892-1896
Óleo sobre lienzo, 54,6 x 45,1 cm
Metropolitan Museum of Art. The Walter H. and Leonore Annenberg
Collection. Donación de Walter H. y Leonore Annenberg, 1997,
legado de Walter H. Annenberg, 2002, 1997.60.2



(c. 1906, Tate) [fig. 6]. En todos ellos la figura se presenta de frente, sentada, con las piernas cruzadas y las manos unidas. Theodore Reff observó que los retratos de Vallier poseen una quietud y una dignidad comparable a los retratos del Renacimiento, pero sin referencia alguna al estatus social o a los logros personales del retratado. “Esta nobleza intrínseca —añade Reff— se siente no sólo en una expresión serena, sino en las proporciones monumentales, que le permiten llenar el espacio de manera impresionante”²⁷. Con esa misma actitud posó el

27. “Yet, despite the agitated execution and ceaseless color modulations, there is in this quietly seated figure an imposing dignity, like that in Renaissance portraits, but without reference to the subject’s social status or personal achievements. This inherent nobility is felt not only in his serene expression, but in his monumental proportions, which allow him to fill his space impressively”. Theodore Reff: “Painting and Theory in the Final Decade”. En Rubin 1977, *op. cit.*, p. 22.

Fig. 5. 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

Fig. 6. Paul Cézanne, *El jardinero Vallier*, c. 1906
Óleo sobre lienzo, 65,4 x 54,9 cm
Tate, Londres. Legado por C. Frank Stoop 1933,
No4724

propio Cézanne en las fotografías que Émile Bernard tomó de él en 1904 ante uno de sus cuadros de bañistas [fig. 7]. ¿Hasta qué punto se proyectaba el pintor en sus retratos de viejos campesinos?

Gasquet explicó algo muy revelador sobre los retratos de Vallier: “Hacía posar al viejo. Con frecuencia el pobre, enfermo, no venía. Entonces él mismo, Cézanne, posaba. Se ponía delante de un espejo los sucios andrajos. Y así, un extraño intercambio, una substitución mística y tal vez deseada, combinaba, en la tela profunda, las facciones del anciano mendigo con las del viejo artista, sus dos vidas en la confluencia de la misma nada y de la misma inmortalidad”²⁸. Inspirándose en estas observaciones de Gasquet, Lionello Venturi caracterizó los retratos de Vallier como “verdaderos diálogos con la muerte de acento profundamente trágico”: “Cézanne observa al viejo jardinero con tal carga de dolorosa compasión que es él mismo en definitiva quien se está mostrando a través de ella, realizando por así decirlo una especie de autorretrato”²⁹.

Lawrence Gowing ha señalado que “el jardinero de perfil no sólo se parece al propio Cézanne, sino también al Moisés de Miguel Ángel —otra de las auto-proyecciones de Cézanne”³⁰. El viejo pintor se identificaba, en efecto, con

28. “Il faisait poser le vieillard. Souvent le pauvre, malade, ne venait pas. Alors Cézanne posait lui-même. Il revêtait devant un miroir les sales guenilles. Et un étrange échange ainsi, une substitution mystique, et peut-être voulue, mêla, sur la toile profonde, les traits du vieux mendiant à ceux du vieil artiste, leurs deux vies au confluent du même néant et de la même immortalité”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 205.

29. “Véritables dialogues avec la mort, à l’accent profondément tragique”. “Cézanne observe le vieux jardinier avec une telle charge de douloureuse sympathie que c’est lui-même en définitive qu’il révèle à travers elle, réalisant pour ainsi dire une sorte d’autoportrait”. Lionello Venturi: *Cézanne*. [Presentación de Giulio Carlo Argan]. Skira, Ginebra, 1978, p. 127.

30. “The gardener in profile has not only a look of Cézanne himself but the look of a Michelangelesque Moses—another of Cézanne’s self-projections”. Lawrence Gowing: “The Logic of Organized Sensations”. Rubin 1977, *op. cit.*, p. 70.



Moisés sobre todo cuando pensaba en la posibilidad de morir sin concluir su tarea: “Trabajo tercamente, vislumbro la Tierra Prometida. ¿Seré como el gran jefe de los hebreos o bien podré entrar en ella?”³¹. En su respuesta a un famoso cuestionario, Cézanne citaba, levemente modificados, unos versos que Alfred de Vigny ponía en boca de Moisés:

“Tú me hiciste, Señor, poderoso y solitario
Déjame que me duerma del sueño de la tierra”³².

31. “Je travaille opiniâtrement, j’entrevois la Terre Promise, Serais-je comme le grand chef des Hébreux ou bien pourrais-je y pénétrer?”. *L’Échope*, París, 2011. A Ambroise Vollard, Aix, 9 de enero de 1903. Paul Cézanne, *Cinquante-trois lettres* [transcritas y anotadas por Jean-Claude Lebensztejn], p. 58.

32. “Seigneur, vous m’aviez fait puissant et solitaire /Laissez-moi m’endormir du sommeil de la terre”. Pertenece al documento “Mes confidences”, descubierto por Chappuis en 1973 y publicado en *Conversations avec Cézanne*. [Edición crítica presentada por P. M. Doran]. Macula, París, 1978, p. 104.

Fig. 7. Émile Bernard, *Cézanne en su taller de Les Lauves, sentado delante de las Grandes bañistas* (The Barnes Foundation, Filadelfia), 1904
Fotografía. Musée d’Orsay, París

Cuando Émile Bernard regresó a Aix, muchos años después de la muerte de Cézanne, lo evocó ante un cuadro con la figura de Moisés en la catedral [fig. 8]: “En otro tiempo había visto a Cézanne en aquel mismo sitio, bajo el gran cuadro de la *Zarza ardiendo*, cuyo Moisés se le parece tan extrañamente. Sin duda su alma volvía allí todavía. Me arrodillé cerca del banco de obra y recé por mi viejo maestro”³³.

En el *Retrato de un campesino* de la colección Thyssen no hay rastro alguno de tragedia, sino una perfecta serenidad. No aparece la angustia. Pero quizás también aquí se encuentra proyectado el pintor, como en otros retratos tardíos, y acaso también la perspectiva de la muerte, cada vez más cerca.

El desconocido está sentado en la terraza del estudio del Chemin des Lauves, contra un fondo de vegetación. Desde esta terraza pintaba Cézanne lo más cercano (las macetas de flores, las plantas del jardín) y lo más lejano (la Sainte-Victoire). El pequeño muro horizontal de color amarillo divide la composición en dos mitades, arriba y abajo, que a la vez representan el interior y el exterior, el estudio y el aire libre.

El cuadro se localiza así en un espacio intermedio, de transición, *terra nullius* entre esos opuestos. Pero esa distinción se trasciende en el cuadro. Para Theodore Reff, los retratos en los que Vallier aparece con el jardín al fondo “son imágenes de un hombre totalmente absorto en su entorno natural y

33. “J’avais vu Cézanne autrefois à cette place, sous le grand tableau du Buisson Ardent, dont le Moïse lui ressemble si étrangement. Sans doute son âme y revenait encore. Je me mis à genoux près du banc d’oeuvre, et je priaï pour mon vieux maître”. En Bernard 2013, *op. cit.*, p. 82.



enteramente en paz con él”³⁴. El *Retrato de un campesino* produce un efecto semejante. La chaqueta azul se confunde a trozos con la vegetación, pintada en tonos verdes y azules. Como en esas últimas vistas de la Sainte-Victoire donde montaña y cielo se interpenetran sutilmente. Desdibujando la frontera entre figura y fondo. Restaurando la continuidad entre el hombre y la naturaleza.

34. “They are images of a man wholly absorbed into his natural environment and entirely at peace with it”. Theodore Reff: “Painting and Theory in the Final Decade”. En Rubin 1977, *op. cit.*, pp. 22-23.

Fig. 8. Nicolas Froment, panel central del *Tríptico de la zarza ardiendo*, 1475-1476
Óleo sobre tabla
Catedral de Saint-Saveur, Aix-en-Provence



3. LA CURVA DEL CAMINO

En los primeros días de noviembre de 1895, en el pequeño local de la Galerie Vollard, rue Laffitte, se inauguraba la primera exposición individual de Cézanne, que iba a cambiar decisivamente la reputación del artista entre sus colegas, iniciando un reconocimiento más amplio. Pero el pintor no asistió al *vernissage* (como tampoco se molestaría en viajar a París en las semanas siguientes para visitar la muestra). En aquellos días estaba ocupado con otras cosas. El 8 de noviembre, Cézanne y sus viejos amigos el pintor Achille Empeaire y el escultor Philippe Solari, con el hijo de éste, Émile, salieron de excursión a la cantera de Bibémus. Desde allí siguieron caminando hasta llegar ante un imponente paisaje con la Sainte-Victoire al fondo. Almorzaron en Saint-Marc bajo una higuera (habían comprado provisiones en una cantina de peones camineros) y, tras otra caminata por las pedregosas laderas, terminaron cenando en Le Tholonet. Volvieron de buen humor, pero Empeaire, muy borracho, se hirió seriamente al sufrir una caída y hubo que llevarle a casa.

Otro día de aquel mismo otoño, Cézanne y Solari decidieron intentar algo más ambicioso: el ascenso a la Sainte-Victoire. La noche anterior durmieron

Paul Cézanne
Curva del camino en el bosque, c. 1873-1875 (detalle)
[Cat. 4]

en Vauvenargues, en una habitación con jamones ahumados colgados de las vigas. Al amanecer acometieron la subida. Émile Solari observó que los arbustos verdes junto al camino parecían azules a la luz de la mañana y Cézanne se lamentó de que aquel jovencito descubriera de un vistazo lo que a él le había costado treinta años comprender. En la cima hacía un viento terrible. Comieron en las ruinas de la capilla del convento de los camaldulenses, recordando que allí transcurría un episodio de una novela de Walter Scott, pero no bajaron al *abismo de Garagai*, mencionado también en la novela. Cézanne y Solari hablaron de las muchas veces que habían subido a la montaña en su juventud. En el descenso, Cézanne quiso demostrar que estaba en forma subiéndose a un pino, pero no tuvo éxito: “Y sin embargo, Philippe, ¿lo recuerdas? ¡antes hacíamos esto con tanta facilidad!”³⁵.

Joachim Gasquet conoció a Cézanne poco después de estas excursiones, cuando el pintor tenía 57 años, y lo describió como un hombre envejecido pero lleno de energía: “Fatigaba al animal que había en él, siempre con su pasión por las largas caminatas, escalando el monte Victoire, solo, el morral a la espalda, bajo el sol o bajo la lluvia”³⁶. El propio Gasquet nos confirma que aquellas caminatas del último Cézanne no eran meras proezas deportivas, sino nostálgicos retornos a su juventud: “Pues todos aquellos caminos de Aix, por los que se internaba, ya viejo, con la caja de colores siempre al hombro, toda aquella campiña que en su edad madura magnificaba en sus telas de una humildad tan gloriosa, los había

35. El relato de Émile Solari fue publicado por Gerstle Mack en su libro *Paul Cézanne*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1935, pp. 327–328. Citado en Alex Danchev: *Cézanne, a Life*. Pantheon Books, Nueva York, 2012, pp. 298–299.

36. “Il surmenait la bête en lui, faisant toujours ces longues promenades dont il avait gardé la passion, escaladant le mont Victoire, seul, le carnier au dos, sous le soleil ou sous la pluie”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 156.

recorrido, de adolescente, con la mochila a la espalda, los había pateado en todos los sentidos con sus dos inseparables: con Zola sobre todo”³⁷.

El viajero pintoresco

Para Cézanne, una de las formas de la destrucción del paisaje en la sociedad moderna es el trazado de las carreteras. “Vivimos bajo la férula de los inspectores de carreteras. Es el reino de los ingenieros, la república de las líneas rectas... ¿Acaso hay una sola línea recta en la naturaleza? Lo tiran todo a cordel, todo, tanto la ciudad como el campo...”³⁸. En contraste con ese apriorismo geométrico de las carreteras modernas, Cézanne elogia la adaptación al paisaje de las calzadas romanas: “Este viejo camino es una vía romana. Estos caminos romanos están siempre admirablemente situados. Siga uno. Tenían sentido del paisaje; desde todos sus puntos se ven cuadros. A nuestros ingenieros les trae completamente sin cuidado el paisaje”³⁹.

La concepción del camino como un *generador de cuadros* pertenece típicamente a la estética de lo pintoresco, asociada a los jardines del siglo XVIII. Los senderos del jardín-paisaje se diseñan para regalar al paseante las vistas más atractivas. El ojo

37. “Car tous ces chemins d’Aix, où il s’enfonçait, haut vieillard, la boîte à couleurs toujours à l’épaule, toute cette campagne que dans son âge mûr il magnifiait sur ses toiles d’une humilité si glorieuse, adolescent, le havre-sac au dos, il les avait parcourus, battus en tous sens avec ses deux inséparables. Avec Zola surtout”. *Ibid.*, pp. 44-45.

38. “Ah! nous vivons sous la coupe des agents-voyers. C’est le règne des ingénieurs, la république des lignes plates... Est-ce qu’il y a une seule ligne droite dans la nature, dites? Ils mettent tout, tout au cordeau, la ville comme la campagne...”. *Ibid.*, p. 34.

39. “Ce vieux chemin est une voie romaine. Ces routes des romains sont toujours admirablement situées. Suivez-en une. Ils avaient un sens du paysage; de tous ses points elle fait tableau. Nos ingénieurs s’en foutent bien, du paysage”. *Ibid.*, p. 256.

del caminante sólo tiene que dejarse llevar. La crítica cézanniana de los caminos rectos, indiferentes al paisaje que atraviesan, nos remite también a la estética del siglo XVIII. Es verdad que el camino recto acorta el viaje, señala el filósofo escocés Henry Home of Kames, pero “es menos agradable que un camino sinuoso u ondulado; pues al contemplar las bellezas de un campo ornamentado, nos gusta vagar de un sitio a otro en libertad. Los caminos sinuosos tienen otra ventaja; a cada paso nos abren nuevas vistas”⁴⁰. El efecto de novedad es subrayado por el arquitecto (también escocés) William Chambers en su *Disertación sobre los jardines orientales*: “Hay pocas cosas más diversamente entretenidas que un camino sinuoso, que abriéndose gradualmente a nuestra visión, nos descubre, a cada paso, una nueva composición; [...] eso ocasiona fuertes impresiones de sorpresa y asombro, que se nos imponen con más fuerza cuanto más opuestas al tranquilo placer que se disfruta en las partes confinadas del camino”⁴¹.

Las curvas del camino, al alterar constantemente nuestro punto de vista, introducen en la *promenade* todo un repertorio de excitantes estados subjetivos: la expectación, el suspense, la sorpresa y el asombro ante lo nuevo. Efectos que en última instancia van asociados a la irrupción de la *temporalidad* en la experiencia del paisaje. ¿Tiene eso alguna relación con la pintura de Cézanne? André Masson lo creía así: “Desde Cézanne (aunque se haya apoyado en la

40. “[...] is less agreeable than a winding or waving walk; for in surveying the beauties of an ornamented field, we love to roam from place to place at freedom. Winding walks have another advantage; at every step they open new views”. Henry Home of Kames: *Elements of Criticism* [1762]. Edimburgo, 1817, p. 397.

41. “There are few things more variously entertaining, than a winding one, which opening gradually to the sight, discovers, at every step, a new arrangement; [...] it occasions strong impressions of surprize and astonishment, which are more forcibly felt, as being more opposite to the tranquil pleasure enjoyed in the confined parts of the road”. William Chambers: *A Dissertation on Oriental Gardening* [1772]. Dublín, 1773, p. 32.

perspectiva tradicional, en parte), la inquietud espacial ya no nos ha dejado, ¿y por qué? —Quién no lo sabe: no podemos separar ya el concepto del espacio del de la duración”⁴².

El camino en curva

En esta estética de lo pintoresco hay que situar la persistencia de la *route tournante*, el camino en curva, en los paisajes de Cézanne. Se trata de un motivo que guarda relación con la experiencia real, vivida, del caminante que era Cézanne, pero que al mismo tiempo forma parte de la iconografía del paisaje desde los pintores holandeses del siglo XVII.

Consideremos, por ejemplo, una tabla de Jacob van Ruisdael (c. 1645-1650, National Gallery, Londres) [fig. 9]. El ancho camino arranca del primer término, asciende y gira al mismo tiempo para pasar entre un grupo de árboles. Si el cuadro concluyera ahí, sería como un Cézanne. Pero continúa más allá de los árboles, dejándose llevar (y con él nuestra mirada) por un *eyecatcher* o reclamo visual en la media distancia: la gran casa con techumbre vegetal entre los árboles. Llegaremos hasta allí, subiendo y bajando, recorriendo la ondulación del terreno, y quizá seguiremos adelante, guiados por un segundo reclamo: el fragmento de una montaña azul, imagen de lejanías, que asoma junto al borde derecho del cuadro.

42. “Depuis Cézanne (bien qu’il se soit appuyé sur la perspective traditionnelle; en partie) l’inquiétude spatiale ne nous a plus quittés, et pourquoi? —Qui ne le sait: nous ne pouvons plus séparer le concept de l’espace de celui de la durée”. André Masson: “Métamorphose de l’Artiste” [1956]. En André Masson: *Le Rebelle du surréalisme: Écrits* [Françoise Levaillant (ed.)]. Hermann, Paris, 1994, p. 137.



Si ahora consideramos el mismo motivo en la obra de Cézanne, el resultado no puede ser más distinto. *El camino del bosque* [cat. 3] no nos ofrece un horizonte y apenas un mínimo trozo de cielo allá arriba. Estamos en el umbral de una espesura impenetrable. La gran roca de la derecha nos hace dudar si debemos continuar, y esa duda crece más al encontrarnos el árbol en medio del camino. El resultado es el mismo en *La curva del camino* [fig. 10] (c. 1881, Museum of Fine Arts), aunque por medios muy distintos. El espacio del cuadro nos plantea una serie de barreras superpuestas, cada vez más difíciles de salvar: primero la hilera de árboles, luego el murete que bordea el camino, después las casas (con puertas y ventanas cerradas) y al fondo una muralla vegetal. No se ve ningún personaje, ni el menor signo de actividad. El espacio rehúsa acogernos y la carretera que entra en el pueblo gira y se vuelve sobre sí misma [cat. 5].

Fig. 9. Jacob van Ruisdael
*Camino sinuoso entre árboles
 hacia una casa de campo lejana*, c. 1645-1650
 Óleo sobre tabla, 32,6 x 30,4 cm, The National
 Gallery, Londres. Legado Wynn Ellis, 1876, NG988



La mayoría de los caminos de Cézanne no llegan a ninguna parte. La curva del camino es el recurso más frecuente del pintor para atraer la mirada del espectador y frustrarla inmediatamente, bloqueándola con la vegetación, las rocas o la misma topografía [cats. 2 y 4]. Pero la curva no es el único recurso. Cézanne pasó el verano de 1888 en Chantilly, donde pintó una serie de obras cuyo motivo principal son las avenidas que atraviesan a intervalos regulares el bosque que rodea el castillo (probablemente le recordaron el paseo de castaños del Jas de Bouffan). El lienzo de Toledo (Ohio) [cat. 8] es el más ambicioso de la serie. Los altos y frondosos árboles tienen sus copas unidas, creando una *allée couverte*, como un túnel viviente, que provoca una intensa sensación de confinamiento, de coerción de la mirada. En ese umbrío pasaje, la luz que se filtra crea rastros transversales, como los peldaños de una escalera, marcando

Paul Cézanne
El camino del bosque, 1870-1871
[Cat. 3]



el ritmo a la mirada que entra en el cuadro. Pero la pared del castillo al fondo obstruye la salida.

Hasta en aquellos casos en que el paisaje parece más abierto y el espectador puede divisar al fondo el cielo, éste tiene unas características peculiares, como señala Barnes: “Debido al esencial auto-enclaustramiento [*self-enclosure*] de las composiciones de Cézanne, apenas se intenta en ellas transmitir, ni siquiera en sus paisajes, el sentido del espacio infinito, tal como aparece en los artistas del Renacimiento o en un pintor moderno como Renoir. Incluso cuando el horizonte es visible, el plano del fondo produce más el efecto de una pantalla que

Fig. 10. Paul Cézanne
La curva del camino, c. 1881
Óleo sobre lienzo, 60,6 x 73,3 cm
Museum of Fine Arts, Boston.
Legado de John T. Spaulding, 48.525

el de una distancia ilimitada, de modo que el espacio de la composición en su totalidad es relativamente limitado”⁴³.

Prohibido el paso

La tendencia a la clausura del espacio en los paisajes de Cézanne fue observada desde hace tiempo. Albert Boime ha propuesto recientemente una nueva interpretación de dicha tendencia como expresión del particular sentimiento territorial de Cézanne. El pintor *propietario* (por ejemplo de la finca del Jas de Bouffan) extendería imaginariamente su actitud posesiva a todo el territorio provenzal. Para Boime, Cézanne impone una “inviolabilidad” a sus paisajes “que encierra al pintor y excluye al espectador y supuesto intruso”; a esa “actitud antisocial” y a esa “obsesión con la privacidad” se deberían muchos de los rasgos que han pasado por más innovadores a los ojos de la crítica. Las “deformaciones” cézannianas, su preocupación estructural, el acercamiento [*telescoping*] de los planos espaciales, así como “su obsesión por la naturaleza muerta”, no son “simples ejercicios de abstracción formal” que se anticipan al arte de vanguardia del siglo veinte, sino que delatan una necesidad de controlar los espacios reales que está representando: “Es como si Cézanne declarase su motivo como ‘propiedad privada’ y pusiera visualmente un signo de ‘Prohibido el paso’”⁴⁴.

43. “Because of the essential self-enclosure of Cézanne’s compositions, there is little attempt to convey, even in landscape, the sense of infinite space, as it appears in the Renaissance artists or in such a modern painter as Renoir. Even when the horizon is visible the rearward plane has more the effect of a screen than of an illimitable distance, so that the space of the composition in its entirety is relatively limited”. Albert C. Barnes y Violette de Mazia: *The Art of Cézanne*. Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1939, p. 48.

44. “Inviolability”, “that encloses the painter and shuts out the spectator and would-be intruder”, “antisocial attitude”, “obsession with privacy”, “his obsession with still life”, “not simply exercises in formal abstraction”. Albert

La tesis de Boime podría resultar verosímil de limitarse a los paisajes de Provenza, pero la clausura que describe se presenta también en cuadros pintados por Cézanne en otras regiones de Francia, desde sus primeros paisajes impresionistas en la comarca del Oise. Cézanne fue, antes que propietario, un caminante. Su experiencia del territorio no le inclinaba a acotar y parcelar el paisaje, sino por el contrario, a buscar la libertad de los caminos, a explorar sus rincones íntimos y sus vistas abiertas. Pero esa perspectiva vivida del *viajero pintoresco*, ese *walkscape*, antes de convertirse en un cuadro, tenía que pasar por el taller del artista. Para ordenar sus impresiones del aire libre, el pintor las somete a la estructura cúbica del interior, con sus coordenadas verticales y horizontales, que simbolizan el control racional del sujeto sobre la naturaleza. El recuerdo del ámbito construido y cerrado del *atelier* determina el paisaje cézanniano de un extremo a otro. Detrás de cada vuelta del camino, en cada cielo de fondo, nos encontramos la pared del estudio⁴⁵.

Boime: "Cézanne's Real and Imaginary Estate". En *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, n. 4, 1998, pp. 552-567, p. 552. "It is as if Cézanne's declares his motif as 'private property' and visually sets up a 'No Trespassing' sign". *Ibid.*, p. 562.

45. Agradezco a Tomàs Llorens sus valiosas sugerencias en este punto.



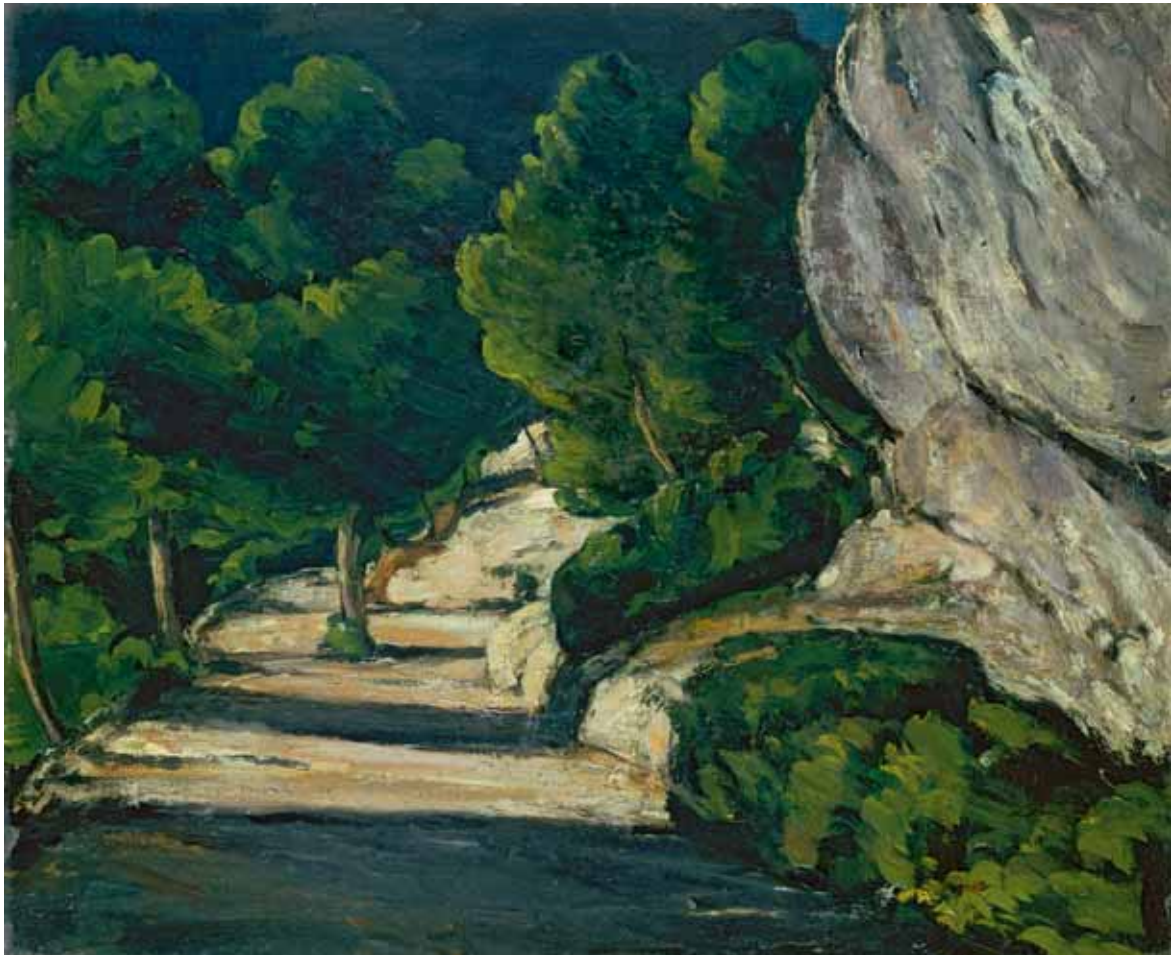
Cat. 2

Paul Cézanne, *Curva del camino en Provenza*, c. 1866

Óleo sobre lienzo, 92,4 x 72,5 cm

The Montreal Museum of Fine Arts. Legado Adaline van Horne

R. 85



Cat. 3

Paul Cézanne, *El camino del bosque*, 1870-1871

Óleo sobre lienzo, 53,7 x 65 cm

Städel Museum, Frankfurt am Main

R. 168



Cat. 4

Paul Cézanne, *Curva del camino en el bosque*, c. 1873-1875

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Donación parcial, George Tetzl
en memoria de Oskar Homolka y Joan Tetzl Homolka, 1980

R 197



Cat. 5
Paul Cézanne, *El camino en Pontoise*, 1875-1877
Óleo sobre lienzo, 58 x 71 cm
The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscú
R. 310



Cat. 6
Camille Pissarro, *El bosque de Marly*, 1871
Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Cat. 7
Paul Cézanne, *El paseo*, 1880-1882
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 60,5 cm
Göteborgs Konstmuseum
R. 409



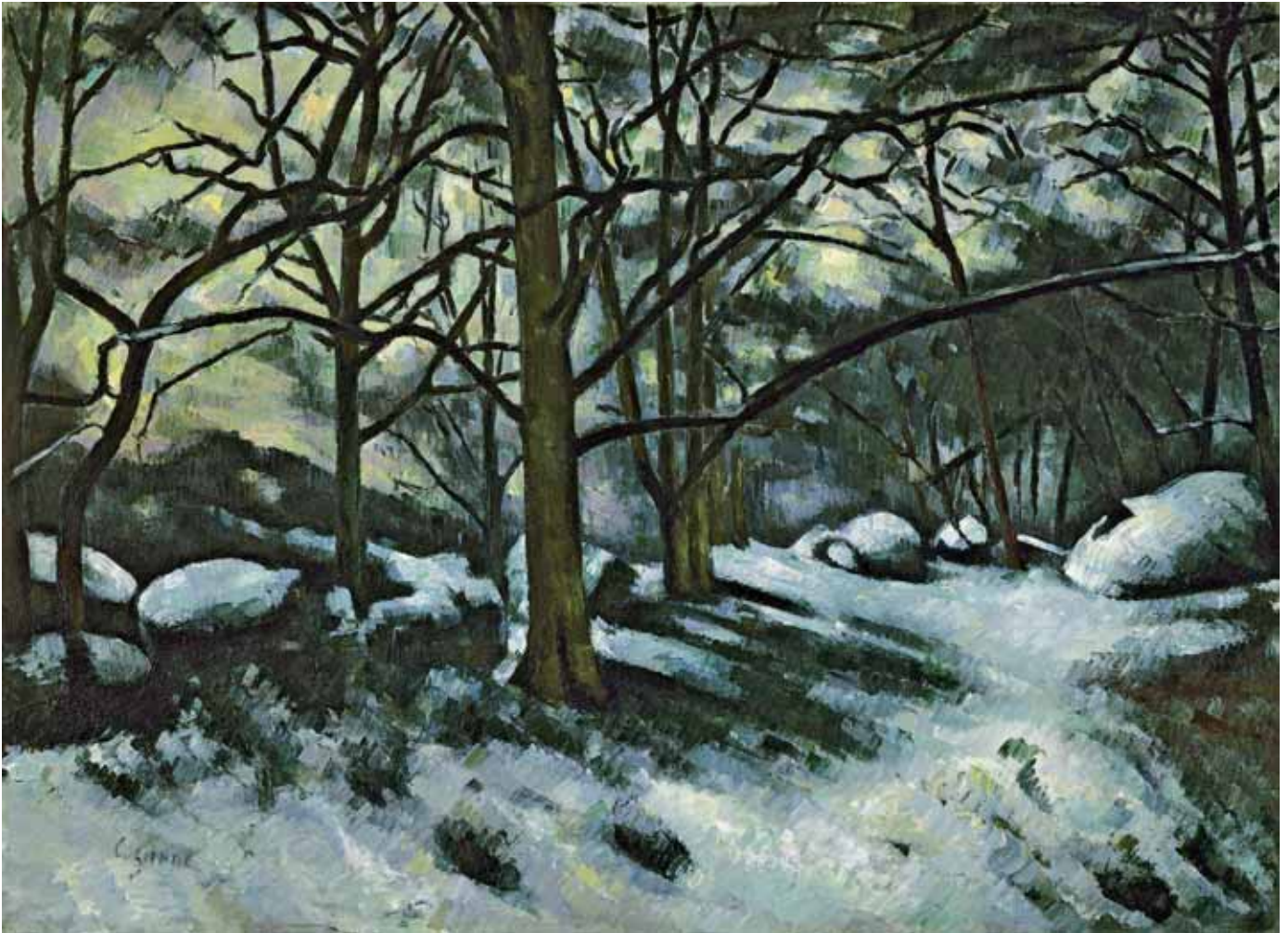
Cat. 8

Paul Cézanne, *Paseo en Chantilly*, 1888

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 64,8 cm

The Toledo Museum of Art. Donación de Mr. y Mrs. William E. Levis, 1959.13

R. 616



Cat. 9

Paul Cézanne, *Nieve fundiéndose en Fontainebleau*, 1879-1880

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 100,6 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de André Meyer, 1961

R. 413



Cat. 10
Paul Gauguin, *Calle de Ruán*, 1884
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Cat. II

Paul Cézanne, *Ladera en Provenza*, c. 1890-1892

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 79,4 cm

National Gallery, Londres. Adquirido, Courtauld Fund, 1926

R. 718

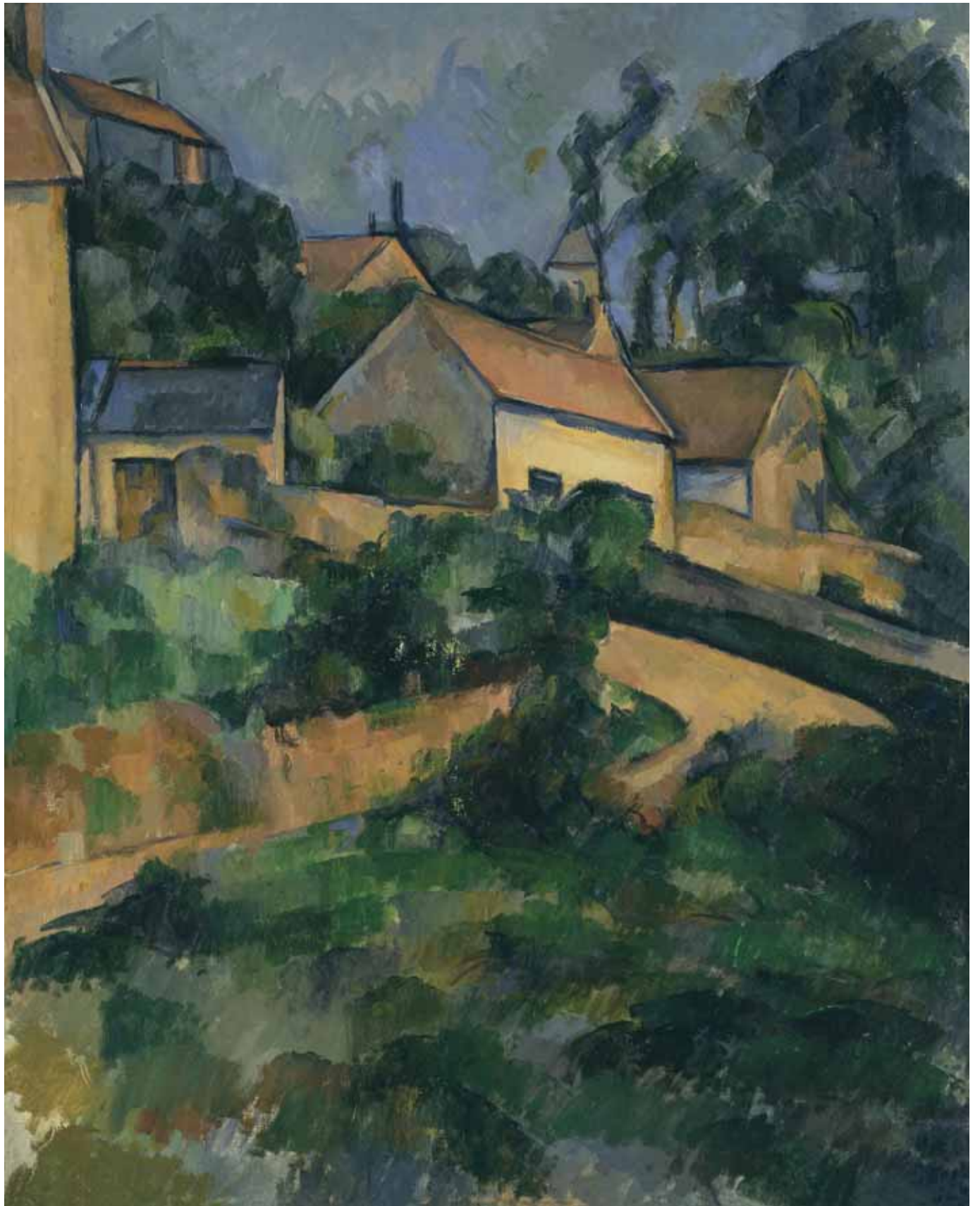
Cat. 12

Paul Cézanne, *La curva del camino en Montgeroult*, 1898

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 65,7 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York. Legado Mrs. John Hay Whitney, 1998

R. 828





Cat. 13

Paul Cézanne, *Curva en lo alto del Chemin des Lauves*, 1904-1906

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, Beyeler Collection

R 946

Cat. 14

Paul Cézanne, *La curva del camino*, 1900-1906

Óleo sobre lienzo, 82,1 x 66 cm

National Gallery of Art, Washington D. C.

Colección de Mr. y Mrs. Paul Mellon, 1985.64.8

R 930





4. DESNUDOS Y ÁRBOLES

“[...] eran grandes seres desnudos moviéndose en plenos campos, toscos como árboles, pero humanos como un verso de Virgilio”.

Gasquet, *Cézanne*⁴⁶

Las composiciones de bañistas que Cézanne pintó a lo largo de más de treinta años, desde mediados de la década de 1870 hasta su muerte, constituyen la parte de su obra que más literatura ha suscitado y al mismo tiempo la más resistente a la interpretación. Inspiradas en estudios de desnudos de la época en que frecuentaba la Académie Suisse y en diversas fuentes librescas, forman el único sector importante de la creación cézanniana que no está ejecutado ni siquiera concebido a partir del natural. Ante una de sus telas de *Grandes bañistas*, Cézanne explicaba a un interlocutor su renuncia a desvestir a una modelo en su estudio: “Por lo demás, añadió golpeándose la frente, la pintura... ¡está aquí dentro!”⁴⁷.

46. “C’était de grands êtres nus se mouvant en pleins champs, frustes comme des arbres, mais humains comme un vers de Virgile”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 78.

47. “D’ailleurs, ajouta-t-il en se frappant le front, la peinture... c’est là-dedans!”. Francis Jourdain, citado en *Conversations* 1978, *op. cit.*, p. 84.

Paul Cézanne
Bañistas, c. 1880 (detalle)
[Cat. 17]

La convivencia, en la creación de un pintor, de composiciones imaginarias con escenas del natural no tiene en sí misma nada de extraño; en la obra de Fantin-Latour, por citar un precedente familiar para Cézanne, coexisten los retratos y naturalezas muertas realistas con románticas fantasías literarias y musicales. Las composiciones de bañistas de Cézanne habrían sido aceptadas de haber respetado mínimamente los cánones del desnudo, pero sus graves *torpezas* de dibujo, sus distorsiones anatómicas, chocaron incluso a los críticos más favorables.

El problema más importante que han planteado siempre los cuadros de bañistas es su relación con las escenas eróticas del joven Cézanne. La recepción formalista del pintor supuso que existía una ruptura entre los excesos pasionales de la creación temprana y la abstracción de la obra de madurez. Por ejemplo, Kurt Badt observaba que los bañistas de Cézanne carecen de rostro, de rasgos individuales e incluso temporales. En ellos se ha superado lo particular en aras de algo superior, impersonal y universal, que tiene que ver con la idea y la unidad de la obra de arte; los desnudos y sus posturas existen sólo en función de las relaciones compositivas entre ellos⁴⁸. Como señala Aruna D'Souza, esta interpretación despoja a los bañistas de Cézanne de toda connotación erótica e incluso de su corporeidad viva: “las figuras se transforman en algo parecido a los objetos de una naturaleza muerta”⁴⁹. Otro autor, Rudolf Arnheim, ha promovido expresamente esa categorización: “El término *naturaleza muerta* debería reservarse para composiciones de cosas que no están ligadas por un contexto natural. [...] Los desnudos en el paisaje de Cézanne o Matisse se aproximan a naturalezas muertas de

48. Kurt Badt: *The Art of Cézanne*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1965, p. 155.

49. “Figures have been transformed into something like still-life objects”. Aruna D'Souza: *Cézanne's Bathers. Biography and the Erotics of Paint*. The Pennsylvania State University Press, University Park (Pensilvania), 2008, p. 40.

vegetación y cuerpos humanos. Estas escenas no es más verosímil que ocurran fuera del arte que los despliegues de Chardin sobre la mesa de cocina”⁵⁰.

En contraste con esta tradición formalista, se ha desarrollado otra línea, hoy día muy difundida, que pretende descifrar las composiciones de bañistas a partir de las (supuestas) obsesiones eróticas de Cézanne. En ella ha jugado un papel crucial el psicoanálisis, desde Meyer Schapiro (con su histórico artículo sobre las manzanas de Cézanne) hasta T. J. Clark⁵¹. Los autores de esta línea tienden a explicar las escenas de bañistas a partir de los grandes temas eróticos del joven Cézanne (como *La tentación de san Antonio* o *El juicio de Paris*) y en general a interpretar los cuadros como proyecciones del artista. El extremo se encuentra en las especulaciones de Sidney Geist, que pretendía identificar cada figura de bañista (masculina o femenina) con Cézanne y sus amigos de juventud (Zola, Baille y Numa Coste), desplegando además una inusitada panoplia de fantasías eróticas para explicar la conexión entre las figuras⁵².

Columnata y arco

Las escenas de bañistas de Cézanne se dividen en dos grupos casi iguales de desnudos masculinos y femeninos. Entre ellos existe una diferencia compositiva

50. “The term still life ought to be reserved for arrangements of things not held together by a natural context. [...] Cézanne’s or Matisse’s nudes populating landscapes come close to still life arrangements of vegetation and human bodies. Those scenes are no more likely to occur anywhere outside art than Chardin’s displays on the kitchen table”. Rudolf Arnheim: *Parables of Sun Light. Observations on Psychology, the Arts, and the Rest*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1989, p. 42.

51. Meyer Schapiro: “The Apples of Cézanne” [1968]. En *Modern Art*. Braziller, Nueva York, pp. 1-38; T. J. Clark: “Freud’s Cézanne” [1995]. En T. J. Clark: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1999, pp. 139-168.

52. Sidney Geist: *Interpreting Cézanne*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)-Londres, 1988.

básica: los bañistas se disponen en una banda horizontal de verticales paralelas; se suele denominarlas *composición en friso*, pero yo prefiero hablar de una *columnata*. Las escenas de desnudos femeninos, en cambio, se organizan según un esquema que suele llamarse “triangular” o “piramidal” y que aquí denominaré *en arco*. Tamar Garb sostiene que cada uno de esos modos compositivos simboliza lo masculino o lo femenino: los cuerpos alineados de los bañistas formarían una barrera *fálica* relativamente impenetrable; los de las bañistas, en cambio, se distribuyen alrededor de un vacío central que permite la entrada del espectador⁵³.

Tanto en las composiciones masculinas *en columnata* como en las femeninas *en arco*, los elementos que soportan la arquitectura de cuerpos son los árboles. En los grupos de desnudos masculinos, los troncos forman una hilera paralela al plano pictórico; en los de desnudos femeninos, los árboles (esencialmente dos, uno a cada lado del cuadro) se curvan para sugerir un gran arco apuntado. Así describe Gasquet la última y más monumental composición de la serie, las *Grandes bañistas* del Museo de Filadelfia: “Bajo unos árboles altos, de troncos lisos y finos, que se juntan en el cielo en ojivas y forman como un movedizo arco de bóveda de una catedral vegetal abierto a un tierno paisaje de Île-de-France, a orillas de un río lento, las mujeres van a bañarse”⁵⁴.

En muchas de las escenas de bañistas, árboles y desnudos se combinan íntimamente, de modo que una figura se esconde detrás de un árbol, por ejemplo, o se

53. Tamar Garb: “Visuality and Sexuality in Cézanne’s Late Bathers”. En *Oxford Art Journal*, vol. 19, n. 2, 1996, pp. 46-60, p. 55.

54. “Sous de hauts arbres, aux troncs lisses et fins, se rencontrant dans le ciel en ogives et formant comme un arceau mouvant de végétale cathédrale ouvert sur un tendre paysage d’Île-de-France, au bord d’une rivière lente, les femmes vont se baigneur”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 104.

abraza a él, o se recuesta sobre él. En ocasiones, los árboles parecen actuar como soportes externos de los cuerpos, como si estos no pudieran sostenerse por sí mismos. A veces la intimidad entre humano y vegetal se vuelve aún mayor y el árbol parece surgir del cuerpo de un bañista o una bañista, como un monstruoso apéndice. En todo caso, como ha señalado Krumrine, “los árboles no son nunca meros elementos decorativos en los paisajes de Cézanne. Para él juegan un papel vibrante, casi antropomórfico, en su propio teatro de la naturaleza”⁵⁵. Más allá de sus funciones compositivas, los árboles adquieren un valor simbólico. Krumrine señala varias pinturas de bañistas donde las ramas de los árboles tienen forma de serpiente; la asociación de serpiente, desnudo y árbol sugiere la escena de la Tentación y la Caída en el Génesis⁵⁶.

Existe un tipo de vínculo de los árboles con los cuerpos, no obstante, al que no se ha prestado atención hasta ahora: las relaciones *in absentia*, las *sustituciones* de figuras por árboles. Para comprenderlas hay que aclarar en primer lugar que Cézanne pintó sus escenas de bañistas como variaciones sobre unos pocos esquemas compositivos. Los cuadros forman series ordenadas *genealógicamente* donde a partir de una primera composición, se deriva otra y de esta otra más; y una figura que aparece en un cuadro puede ser reemplazada por otro elemento en una composición posterior.

Bañistas descansando [cat. 15], una de las primeras escenas de bañistas masculinos, parece una antología de *academias* o poses independientes entre sí, sin

55. “Trees are never mere decorative elements in Cézanne’s landscapes. For him they take on a vibrant, almost anthropomorphic role in his own theatre of nature”. Mary Louise Krumrine: *Paul Cézanne. The Bathers*. Kunstmuseum Basel, Basilea, 1989, p. 107.

56. *Ibid.*, pp. 107–115.



conexión narrativa ni apenas compositiva. La figura de pie a la izquierda, que levanta el brazo en la postura de uno de los esclavos de Miguel Ángel (que Cézanne había dibujado con frecuencia), procede de un cuadro anterior, *La tentación de san Antonio* [fig. 11], con la diferencia de que allí era una mujer y aquí es un hombre. La tentadora que se exhibía provocativamente ante el asceta se ha convertido ahora en desnudo masculino y el santo mismo ha desaparecido, dejando sólo el árbol que había tras él. Como observa Krumrine, las ramas de ese árbol se agitan, se retuercen con una actitud muy humana, como si reaccionara ante el desnudo que tiene frente a él: “El árbol se ha vuelto en realidad más vital que los bañistas semejantes a estatuas presentes en la escena”⁵⁷. Para ilustrar esa metamorfosis, Krumrine cita

57. “The tree has actually become more vital than the statue-like bathers present in the scene”. *Ibid.*, p. 120.



un pasaje de *La tentación de san Antonio* de Flaubert (un autor muy admirado por Cézanne) en el que un árbol provoca una alucinación erótica: “Al borde del acantilado, la vieja palmera, con su penacho de hojas amarillas, se convierte en el torso de una mujer inclinada sobre el abismo y cuyos largos cabellos se balancean”⁵⁸.

Veamos ahora una serie de bañistas femeninas. En la acuarela *Tres bañistas* (1874-1875) del Museum of Wales [fig. 12], los gestos violentos de la figura sentada de espaldas y la de pie en el centro resultan enigmáticos hasta que descubrimos, en el borde izquierdo, la cabeza de un intruso que asoma entre la vegetación. Ese mirón regresa en las *Tres bañistas* (1874-1875) de Orsay [fig. 13],

⁵⁸. “Au bord de la falaise, le vieux palmier, avec sa touffe de feuilles jaunes, devient le torse d’une femme penchée sur l’abîme, et dont les grands cheveux se balancent”. Gustave Flaubert: *Oeuvres I*. [Albert Thibaudet y R. Dumesnil (ed.)]. Gallimard, París, 1951, p. 35.

Fig. 11. Paul Cézanne, *La tentación de san Antonio*, c. 1870
Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm
Foundation E. G. Bührle Collection, Zúrich



Fig. 12. Paul Cézanne, *Tres bañistas*, 1874-1875
Acuarela sobre papel, 114 x 127 mm
National Museum of Wales, Cardiff

Fig. 13. Paul Cézanne, *Tres bañistas*, 1874-1875
Óleo sobre lienzo, 19,5 x 22,5 cm
Musée d'Orsay, París, RF 1982 40



donde su rostro se ha reducido a la mínima expresión, casi camuflado entre los árboles. En la siguiente etapa, en las *Tres bañistas* de una colección privada [fig. 14], el rostro ha desaparecido, pero el árbol que ocupa su lugar extiende una rama que es casi una mano hacia la mujer de la izquierda. En las *Tres bañistas* (1879-1882) del Petit Palais [fig. 15], los árboles han perdido todo rastro de agitación humanoide y las actitudes de las bañistas son mucho más serenas. Así vemos consumarse paso a paso una metamorfosis.

El tercer y último ejemplo nos lo ofrece el cuadro de Detroit que reúne cinco desnudos masculinos [cat. 17], cinco figuras encadenadas por sus gestos y sus miradas. Nos interesa el cuarto personaje. Su postura, enmarcando su cabeza con los brazos, atraviesa toda la serie de bañistas de Cézanne, cambiando de sexo de vez en cuando. Es una variante de la figura tentadora que hemos visto antes en el cuadro de Ginebra. Pero si allí la encontramos enfrentada a un árbol, aquí ella

Fig. 14. Paul Cézanne, *Tres bañistas*, 1875-1877
Óleo sobre lienzo, 30,5 x 33 cm
Colección privada

Fig. 15. Paul Cézanne, *Tres bañistas*, 1879-1882
Óleo sobre lienzo, 55 x 52 cm
Musée du Petit Palais, París

misma se ha convertido en tronco: sobre su cabeza crece una voluminosa copa de árbol que además reproduce aumentadas las formas de los brazos del bañista. En otra versión de este cuadro de Detroit (c. 1879-1882, colección privada [cat. 16]) esa figura será despojada de la copa de árbol y dotada, en cambio, de un tronco situado exactamente detrás de sí.

Metamorfosis vegetales

Hay que subrayar que las relaciones de sustitución entre figuras y árboles no son simétricas o reversibles. No conozco ningún caso en que Cézanne haya sustituido el árbol de un cuadro por una figura humana en una variante posterior. Esta asimetría es la mejor prueba de que no se trata de simples sustituciones formales, donde un elemento reemplaza a otro que desempeña una función compositiva similar. El proceso de transformación sigue la pauta de las metamorfosis mitológicas: siempre de humanos en plantas, nunca de plantas en humanos. Dada la cultura clásica de Cézanne, que era capaz de recitar de memoria pasajes en latín de Virgilio u Ovidio, es improbable que sus sustituciones de figuras por árboles carezcan de toda implicación narrativa. No quiero decir que sus bañistas sigan el argumento de ninguna metamorfosis concreta, pero la inspiración mitológica no debe de haber sido ajena a ellas.

Los árboles juegan su papel tanto en escenas de bañistas masculinos como femeninos, pero sólo sustituyen a elementos masculinos, quizá respondiendo a un simbolismo fálico. En este punto Cézanne se aparta de la tradición clásica. Entre las metamorfosis vegetales de la mitología antigua, los jóvenes varones no suelen convertirse en árboles. Salvo Cipariso, la mayoría de ellos se



transforman en flores: así Narciso, Jacinto, y otros menos populares, como Mecón, amado de Démeter y convertido en adormidera, o Croco, amante de la ninfa Esmilax y transformado en la flor del azafrán. Son sobre todo las ninfas y las doncellas las que se transforman en árboles, como Dafne, amado laurel de Apolo, o las Helíades, hermanas de Faetón, transformadas en álamos.

La caída de Faetón (1541, Louvre) [fig. 16] es uno de los cinco tapices de una serie sobre *Las metamorfosis* de Ovidio tejidos para Hércules II de Este por el taller del flamenco Hans Karcher en Ferrara. Los cartones fueron obra de Battista Dossi, que se inspiró en los frescos pintados junto con su hermano Dosso en la Sala delle Eliadi de la Villa Imperiale en Pésaro. El motivo central son las Helíades, convertidas en cuatro árboles humanoides con sus ramas entrelazadas. No voy a aventurar que Cézanne conociera esta pieza (aunque

Fig. 16. Según cartón de Battista Dossi, *La caída de Faetón*, tapiz de la serie de *Las metamorfosis* de Ovidio, taller de Hans Karcher, 1545

Lana y seda
Musée du Louvre, París

Fig. 17. Paul Cézanne, *Castaños en el Jas de Bouffan*, 1885-1886

Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Minneapolis Institute of Arts, Mineápolis

vivía en París en 1875 cuando se vendió en el Hôtel Drouot de esta ciudad). Sólo quiero destacar la sorprendente afinidad entre la concepción del tapiz y la visión cézanniana de unos árboles entretejidos, que Meyer Schapiro comparaba con las líneas ornamentales del arte musulmán y las complejas nervaduras de las bóvedas góticas⁵⁹.

Los protagonistas de este último cuadro son los viejos castaños del Jas de Bouffan [fig. 17], que fue la residencia de la familia Cézanne durante cerca de cuarenta años. Una gran casa con muros de piedra, un terreno de una quincena de hectáreas de viñedos y árboles frutales y, en torno a la casa, un jardín sencillo, con un estanque y un paseo de castaños. El Jas de Bouffan sirvió a Cézanne como un mirador desde el cual pintar el paisaje: por ejemplo, en los días claros, la montaña Sainte-Victoire. Y fue también un microcosmos de los paisajes que Cézanne más tarde saldría a pintar fuera de aquel recinto. Como ha señalado Denis Coutagne: “El Jas será como un país en miniatura, con su geografía interna: el estanque es como un lago, el paseo de castaños es un bosque o un camino arbolado, la casa un pequeño *château*, las granjas y dependencias son una suerte de pueblo, el prado es una llanura”⁶⁰.

Los castaños que escoltan el paseo del Jas de Bouffan y se reflejan en el estanque fueron uno de los motivos predilectos de Cézanne [cats. 19, 21, 22 y 23],

59. Meyer Schapiro: Paul Cézanne. Harry N. Abrams, Nueva York, 1952, p. 72.

60. “Le Jas sera comme un pays en miniature, avec sa géographie interne: le bassin est comme un plan d’eau, l’allée de marronniers est une forêt ou une bordure d’arbres, la maison un petit château, les fermes et dépendances sont une sorte de village, le pré est une plaine”. Denis Coutagne: “Le Jas de Bouffan”. En Philip Conisbee (ed.): *Cézanne en Provence*. [Cat. exp. Washington, D. C., National Gallery of Art; Aix-en-Provence, Musée Granet]. París, Réunion de musées nationaux-New Haven, Yale University Press, 2006, p. 99.

con sus troncos regulares, clásicos, como “verdes columnas del cielo”, según una frase de Gasquet⁶¹. Después de contemplar los cuadros de bañistas, los paisajes del Jas de Bouffan se ven de otra manera: extrañamente deshabitados, como un decorado al que le falta la presencia de los actores. El descubrimiento de un relato de metamorfosis puede iluminar la relación de las escenas de bañistas con ciertos paisajes. ¿Y si los desnudos sólo fueran una ensoñación suscitada por los castaños alineados junto al estanque? A medio camino entre el paisaje realista y los bañistas imaginarios se encontraría ese infrecuente cuadro del joven Paul tendido en la hierba junto a un río, con una hilera de árboles al fondo [cat. 24].

Tras la muerte de la madre de Cézanne, el Jas de Bouffan fue vendido para dividir su valor entre los herederos. Los árboles acompañarían al pintor expulsado de su paraíso. A medida que se volvía más huraño, más receloso hacia sus semejantes, los humanos eran sustituidos por ellos. “Sus únicos amigos de verdad —escribe Joachim Gasquet— eran los árboles. Esos bosques estremecidos, esos puentes sobre pantanos, esos follajes profundos donde todas las gamas de verdes se atiborran de las savias del bosque, esos verdores lánguidos donde se reflejan todas las respiraciones del agua”⁶². El último estudio de Cézanne, construido en la colina de Les Lauves, al norte de la ciudad, en una zona todavía rural, estaba rodeado de árboles: olivos, higueras y pinos. Este sería el escenario de un idilio tardío:

61. “Les colonnes verdoyants du ciel”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 276. La expresión evoca el verso de Baudelaire: “La Nature est un temple, où des vivants pilliers...”

62. “Il n’avait de vrais amis que les arbres. Ces sous-bois frissonnants, ces ponts sur des mares, ces feuillages profonds où toutes les gammes des verts se gorgent des sèves de la forêt, ces verdure trainantes où se reflètent toutes les respirations de l’eau [...]”. *Ibid.*, p. 140.

“Amaba los árboles. Hacia el final, con su necesidad de tierna soledad, se hizo amigo de un olivo. Cuando en su taller de Les Lauves había tenido una buena sesión, a la caída de la noche, bajaba hasta la puerta, miraba dormirse sus días, su ciudad. El olivo le esperaba. La primera vez que había ido allí, antes de comprar el terreno, enseguida se fijó en él. Había mandado rodearlo con un murete, mientras construían, para protegerlo de golpes. Y ahora, el viejo árbol crepuscular tenía como una mirada de savia y perfume. Lo tocaba. Le hablaba. Y por la noche, al despedirse de él, a veces lo abrazaba. [...] Cézanne solitario escuchaba al olivo. La sabiduría del árbol le entraba en el corazón. ‘Es un ser vivo’, me decía un día, ‘lo quiero como a un viejo compañero... Lo sabe todo de mi vida y me da consejos excelentes... Me gustaría que me enterraran a sus pies...’”⁶³.

Esta anécdota sentimental, quizá fabulada por Gasquet, representa la última de las metamorfosis vegetales de Cézanne.

63. “Il aimait les arbres. Vers la fin, dans son besoin de solitude tendre, un olivier devint son ami. Lorsque dans son atelier des Lauves, il avait fait une bonne séance, à la nuit tombante, il descendait devant sa porte, il regardait ses jours, sa ville s’endormir. L’olivier l’attendait. La première fois qu’il était venu là, avant d’acheter le terrain, tout de suite il l’avait remarqué. Il l’avait fait entourer d’un petit mur, tandis qu’on bâtissait, pour le protéger de toutes meurtrissures. Et maintenant, le vieil arbre crépusculaire avait comme un regard de sève et de parfum. Il le touchait. Il lui parlait. Le soir, en le quittant, parfois, il l’embrassait. [...] Cézanne, solitaire, écoutait l’olivier... La sagesse de l’arbre lui entrait dans le coeur. C’est un être vivant —me disait-il un jour—, je l’aime comme un vieux camarade. Il sait tout de ma vie et me donne d’excellents conseils... Je voudrais qu’on m’enterre à ses pieds...” *Ibid.*, pp. 223-224.



Cat. 15

Paul Cézanne, *Bañistas descansando*, 1875-1878

Óleo sobre lienzo, 35 x 46 cm

Collection des Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève

R. 259



Cat. 16
Paul Cézanne, *Bañistas*, c. 1879-1882
Óleo sobre lienzo, 43 x 53 cm
Colección privada
R. 747



Cat. 17

Paul Cézanne, *Bañistas*, c. 1880

Óleo sobre lienzo, 34,6 x 38,1 cm

Detroit Institute of Arts. Legado de Robert H. Tannahill

R. 448



Cat. 18
Émile Bernard, *Bañistas*, 1889
Óleo sobre lienzo, 47 x 57,2 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

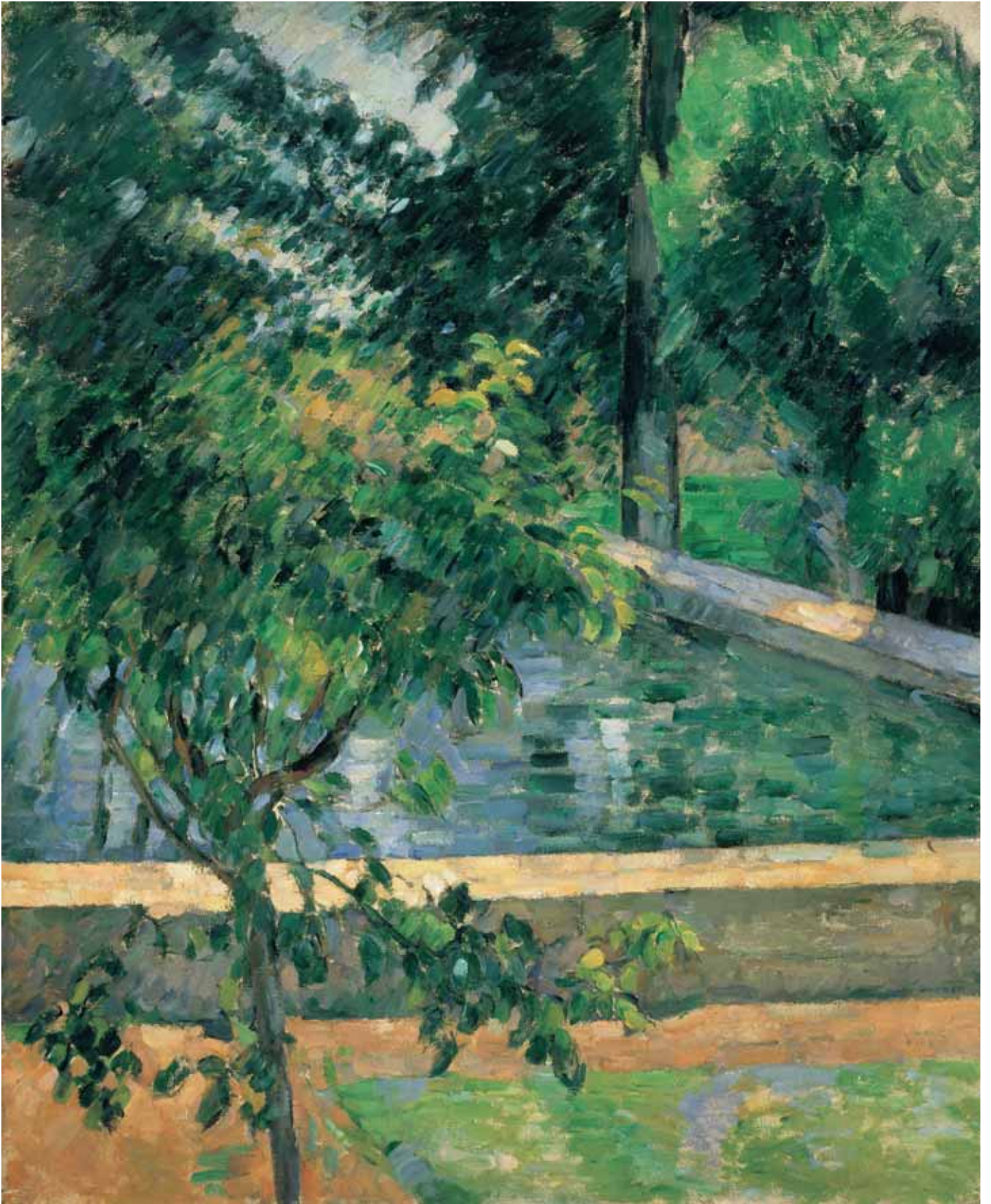
Cat. 19

Paul Cézanne, *El estanque del Jas de Bouffan*, c. 1878-1879

Óleo sobre lienzo, 73,7 x 60,2 cm

Colección Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Fellows for Life Fund, 1927

R. 380





Cat. 20

Paul Cézanne, *El castillo de Médan*, 1879-1881

Acuarela, lápiz y gouache sobre papel, 313 x 472 mm

Kunsthaus Zürich

R. 89



Cat. 21

Paul Cézanne, *Los árboles desnudos del Jas de Bouffan*, 1885-1886

Óleo sobre lienzo, 60,3 x 73 cm

The National Museum of Western Art, Tokio

R. 552



Cat. 22

Paul Cézanne, *Pradera y granja del Jas de Bouffan*, c. 1885-1887

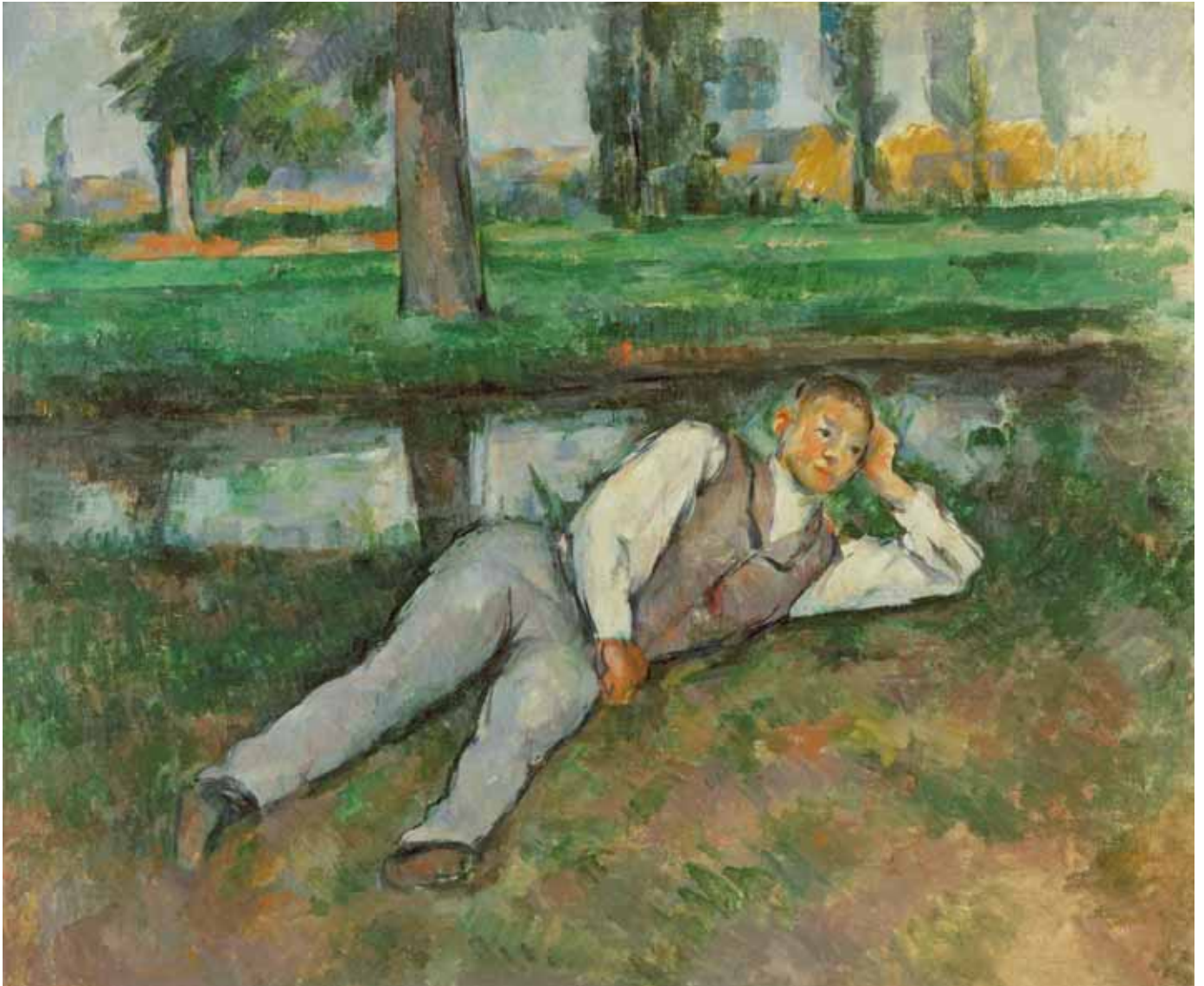
Óleo sobre lienzo, 66 x 81,5 cm

National Gallery of Canada, Ottawa. Adquirido 1954

R. 523



Cat. 23
Paul Cézanne, *Los castaños del Jas de Bouffan*, c. 1885
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm
Volkart Foundation, Suiza
R. 521



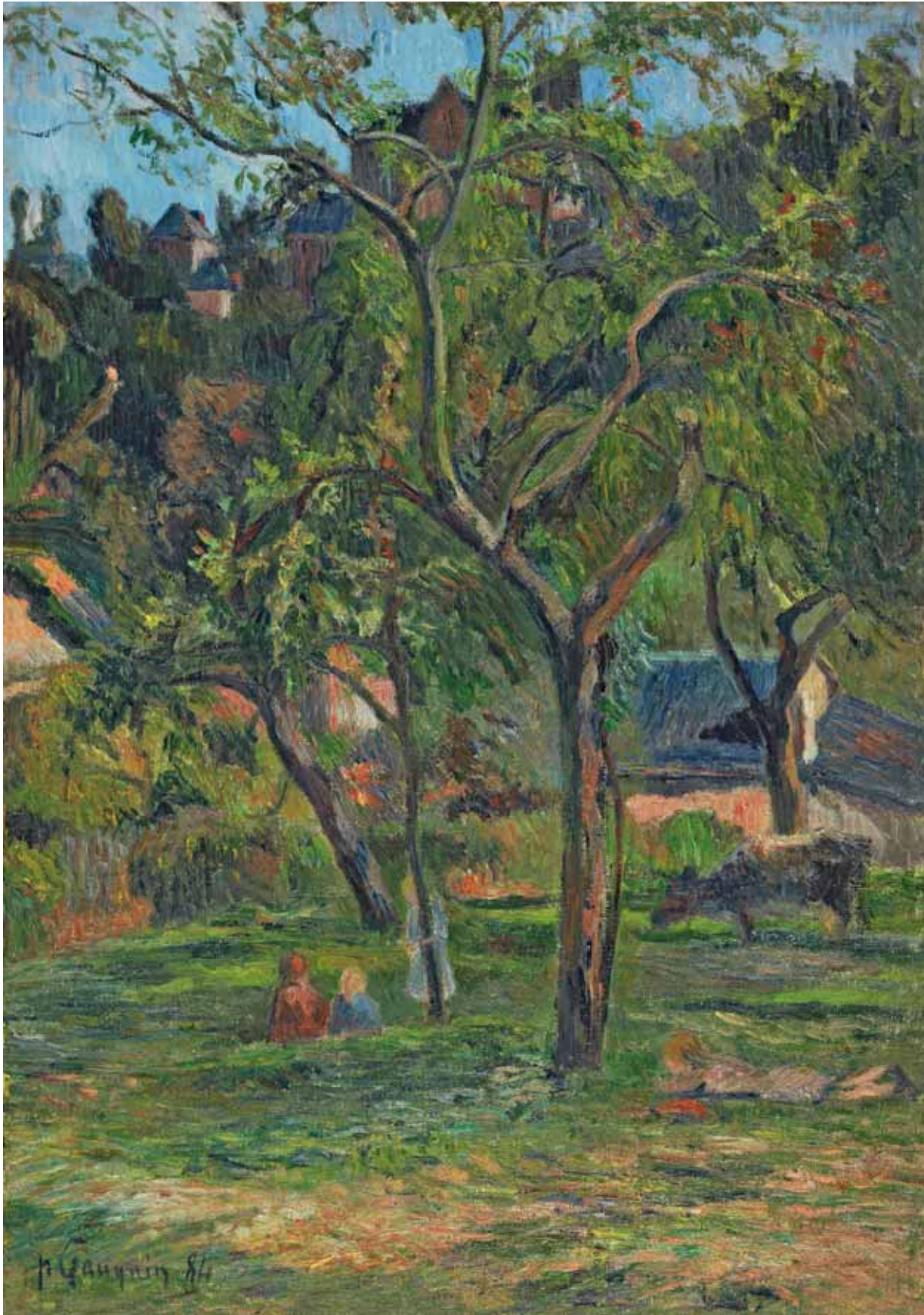
Cat. 24

Paul Cézanne, *Joven descansando*, c. 1887

Óleo sobre lienzo, 54 x 65,5 cm

The Arman Hammer Collection. Donación de la Armand Hammer Foundation.
Hammer Museum, Los Ángeles

R 682





Cat. 25

Paul Gauguin, *Un huerto bajo la iglesia de Bihorel*,
1884

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 46 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Cat. 26

Paul Cézanne, *Granja en Normandía*, c. 1885-1886

Óleo sobre lienzo, 50 x 65,5 cm

Albertina, Viena. Sammlung Batliner

R 507

Cat. 27

Paul Cézanne, *L'Estaque. Pinos y mar*, 1883-1885

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

R. 530





Cat. 28

Paul Cézanne, *Interior de bosque*, c. 1898-1899

Óleo sobre lienzo, 61 x 81,3 cm

The Fine Arts Museums of San Francisco. Adquisición del museo, Mildred Anna Williams Collection

R. 905



5. EL FANTASMA DE LA SAINTE-VICTOIRE

“El fantasma azulado de la Sainte-Victoire flotaba al borde de su pensamiento y caminaba con él en el horizonte de todos los paisajes”.

Gasquet, *Cézanne*⁶⁴

Si el paisaje, según la concepción impresionista, es una práctica al aire libre, la naturaleza muerta pertenece al estudio. Y no sólo porque se pinte en el interior, sino porque encarna el mundo del estudio, el laboratorio del artista. La naturaleza muerta implica siempre alguna referencia a los propósitos y límites de la pintura. Es un género meta-pictórico, en el que el cuadro habla sobre todo de sí mismo.

En la naturaleza muerta, el tema se encuentra configurado artísticamente incluso antes de que el pintor comience a pintar. Pese a todas las simulaciones de la pintura naturalista, la organización de los objetos en la naturaleza muerta no está

64. “Le fantôme bleuté de la Sainte-Victoire flottait au bord de sa pensée et marchait avec lui à l’horizon de tous les paysages”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 77.

Paul Cézanne
La montaña Sainte-Victoire, c. 1904 (detalle)
[Cat. 35]

dictada por la economía de la cocina ni del comedor, sino por la lógica del estudio. Así como el retrato hace posar a los seres humanos, la naturaleza muerta hace posar a los objetos. Sabemos con qué cuidado minucioso componía Cézanne sus naturalezas muertas: plegando y arrugando las telas, colocando las frutas según sus formas, tamaños y colores, y cómo prestaba a los objetos la inclinación necesaria, utilizando pequeñas monedas. Quizá soñó alguna vez con poder disponer así los elementos de un paisaje al aire libre.

En un momento de sus encuentros con Gasquet, Cézanne abre la novela de Balzac *La piel de zapa* y lee un pasaje que describe “un mantel [...] blanco como una capa de nieve recién caída”. Y Cézanne añade: “Toda mi juventud quise pintar eso, ese mantel de nieve fresca”⁶⁵. El uso de los manteles en la naturaleza muerta procede de la pintura holandesa del siglo XVII. Desde los finos paños blancos de los bodegones de Willem Claesz. Heda y Pieter Claesz, hasta los pliegues colgantes de Jan Davidsz. de Heem y las alfombras turcas de Willem Kalf, los manteles medio levantados sugieren la espontaneidad de una escena sorprendida, pero al mismo tiempo enmarcan los objetos en un ámbito artificioso y teatral. Como señala su confesión a Gasquet, Cézanne encontró nuevos usos metafóricos, figurativos, para los manteles.

Al relatar los años de Cézanne en París, Gasquet describe así la nostalgia del pintor: “El fantasma azulado de la Sainte-Victoire flotaba al borde de su pensamiento y caminaba con él en el horizonte de todos los paisajes”⁶⁶. Pero el

65. *Ibid.*, p. 367.

66. Véase nota 63.



fantasma de la Sainte-Victoire no gravita sólo sobre sus paisajes. El pintor André Masson observaba sobre los bodegones de Cézanne: “Mirad estas naturalezas muertas, siguen el consejo de la Sainte-Victoire: son geológicas”⁶⁷.

El comentario debe entenderse más literalmente de lo que a primera vista parece. Desde finales de la década de 1870, en una serie de composiciones que combinan las frutas con un cuenco o un azucarero, aparece también en segundo término el mantel o servilleta ahuecado o *abullonado* con forma de montaña. En *El aparador* [cat. 29], el gran mueble oscuro hace resaltar más el paño blanco que sugiere un pequeño paisaje montañoso, con las frutas alojadas en sus valles. El paño se levanta aún más en *Lechera y manzanas* (1879-1880, MoMA) [fig. 18]

⁶⁷. “Voyez ces natures mortes, elles prennent conseil de la Sainte-Victoire: elles sont géologiques”. “Cézanne est le premier peintre...” (1959). En Masson, *op. cit.*, 1994, p. 140.

Fig. 18. Paul Cézanne, *Lechera y manzanas*, 1879-1880
Óleo sobre lienzo, 50,2 x 61 cm
Museum of Modern Art, Nueva York,
The William S. Paley Collection

Fig. 19. Paul Cézanne, *La Sainte-Victoire, vista desde los Infernets*, c. 1895
Óleo sobre lienzo, 81 x 100,5 cm
The State Hermitage Museum, San Petersburgo



evocando la silueta jorobada de la montaña en *La Sainte-Victoire vista desde los Infernets* (c. 1895, Hermitage) [fig. 19]. En la magnífica *Naturaleza muerta con flores y frutas* [cat. 36], la tensión entre el gran ramo de flores, que domina en altura, y el movimiento del mantel que se proyecta (casi se dispara) en diagonal hacia la izquierda, encuentra su exacto paralelismo en el diálogo entre el pino y la montaña de la Sainte-Victoire de Cleveland [cat. 35].

En la serie de las naturalezas muertas de Cézanne asistimos a una evolución escenográfica. Desde los bodegones de la década de 1870, en los que un paño crea simplemente una cumbre aislada sobre la mesa, las telas irán creciendo, los manteles irán cubriendo progresivamente la superficie de la mesa, sus bordes y sus patas, hasta ocultarla por completo. Y las paredes, especialmente la del fondo,

Fig. 20. Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con tetera*, 1902-1906
 Óleo sobre lienzo, 61,4 x 74,3 cm
 National Museum of Wales, Cardiff, NMW A 2440



también serán escamoteadas con un papel pintado decorado con hojas o mediante una pesada cortina estampada. Hasta sepultar las coordenadas cartesianas del espacio interior del estudio, símbolo del control racional del artista, bajo la exuberante orografía de un paisaje.

Templo en el paisaje

El primero en reconocer la Sainte-Victoire en un bodegón fue David Sylvester, en una bella écfrasis de la *Naturaleza muerta con tetera* (1902-1906, National Museum of Wales) [fig. 20] donde describe el plato con las cuatro manzanas (o naranjas), como “una especie de templo”, un templo formado, no por columnas, sino por esferas (“a temple made up of spheres”).

Fig. 21. Paul Cézanne, *El monte Cengle*,
c. 1904-1906
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Foundation E. G. Bührle Collection, Zúrich

“Están ahí como un templo. Sólo que los templos no se encuentran sobre las mesas de cocina, sino en los paisajes. ¿Y no es la escena presentada por esta pintura más semejante a un paisaje que a una mesa de cocina? Tiene la inmensidad de un paisaje y su sensación de permanencia. Nos movemos en la imaginación entre los objetos del primer término como entre grandes cantos rodados al pie de una montaña, la montaña formada por las telas que hay más allá. Cuando Cézanne pinta telas tiende siempre a sugerir metafóricamente montañas y acantilados; y aquí las telas no sólo tienen aire montañoso, sino que su forma se hace eco exactamente de la Sainte-Victoire, que se levanta al fondo en tantos paisajes de Cézanne. Consciente o inconscientemente, Cézanne presta habitualmente a las telas estampadas sobre la mesa de sus últimas naturalezas muertas la forma de la montaña Sainte-Victoire”⁶⁸.

Todos los elementos de la *Naturaleza muerta con tetera* están orientados, efectivamente, a su metamorfosis en paisaje: la pared del fondo está pintada para sugerir un cielo con nubes; el mantel o cortina, con ese estampado a retazos verdes y pardos, como un *pattern* de camuflaje, simula los colores y la textura del terreno y se eleva con la curva de una montaña. Pero si hay que encontrar un equivalente paisajístico concreto, más que la Sainte-Victoire, yo propondría una vista del cerro contiguo a ella, *El monte Cengle* (c.1904-1906, Foundation E. G. Bührle) [fig. 21].

68. “But they stand there now like a temple. Only, temples are not found on kitchen tables, but in landscapes. Yet isn’t the scene presented by this painting more like a landscape than a kitchen table? It has the immensity of a landscape, and its feeling of permanence. We move in imagination among the objects in the foreground as if among great boulders at the foot of a mountain, a mountain formed by the drapery beyond. Cézanne’s painting of drapery always tends to be metaphorical of mountains and cliffs; and here the drapery is not only mountainous in feeling but has a shape exactly echoing that of Mont Sainte-Victoire, which rears up in the background of so many of Cézanne’s paintings of landscape. Consciously or unconsciously, Cézanne habitually gives the patterned drapery on the table in his later still lifes the form of Mont Sainte-Victoire”. David Sylvester: “Still Life: Cézanne, Braque, Bonnard” (1961-1962). En David Sylvester: *About Modern Art*. Pimlico, Londres, 2002, pp. 94-95.

“Cuando Cézanne pintaba paisajes manifiestos —concluye Sylvester—, lo hacía siempre al aire libre, frente al motivo. Nunca los pintó, como habían hecho los pintores hasta el siglo XIX, en el estudio, de cabeza o a partir de apuntes. Pero en estas naturalezas muertas, pintadas en el estudio, está pintando también sus recuerdos del paisaje. Está proyectando sobre su pequeño e íntimo motivo de interior algo de la vastedad del mundo exterior. [...] La naturaleza muerta sobre la mesa del estudio se convierte en metáfora de la inmensidad del mundo”⁶⁹.

Es muy probable que estos vestigios sean casi siempre, como dice Sylvester, reminiscencias de paisajes *reales*. E incluso ecos de paisajes ya pintados. Pero en algunos casos, las apariciones espectrales de la Sainte-Victoire en las naturalezas muertas de Cézanne preceden a las correspondientes visiones paisajísticas. De modo que podríamos valorar otra posibilidad: la de que sus naturalezas muertas hayan sido algunas veces *proyectos* de paisajes pintados. Es sabido que para la concepción de sus grandes composiciones, Poussin utilizaba como método auxiliar unas figuritas de cera que vestía y disponía en las posturas adecuadas y situaba en pequeños escenarios en miniatura que luego iluminaba. Este recurso, llamado *la grande machine*, fue conocido y divulgado por varios autores de su época, como Le Blonde de la Tour, Bellori o Sandrart. Cézanne tuvo que leer referencias a *la grande machine* poussiniana, y quizá en alguna ocasión pensara en sus naturalezas muertas como *maquetas*, modelos a escala de futuros cuadros de paisajes.

69. “When Cézanne painted ostensible landscapes, it was always out of doors, from the motif. He never painted them, as painters always had before the nineteenth century, in the studio, out of his head or from sketches. But in these still lifes, painted in the studio, from nature, he is also painting his memories of landscape. He is projecting on to his intimate little indoors motif something of the vastness of the world outside. [...] The still life on the table in the studio becomes a metaphor of the immensity of the world”. *Ibid.*, p. 95.

En torno a un cántaro de gres

Hasta aquí hemos repasado una serie de analogías *miméticas* entre la naturaleza muerta y el paisaje: las semejanzas entre una pared y un cielo con nubes, entre un florero y un pino o especialmente entre un mantel arrugado y una montaña. Pero las sugerencias paisajísticas no se limitan a esas similitudes.

En los bodegones de Cézanne, junto a las manzanas y los utensilios anónimos existen objetos dotados de un carácter individual, tan singular como el que en sus paisajes posee el edificio amarillo del Château Noir, por ejemplo. Objetos que reaparecen de una pintura a otra: el cántaro de aceitunas, la botella de ron, el azucarero decorado, el tarro de jengibre forrado en mimbre, la cortina azul estampada [cat. 36]. Estos objetos rústicos evocan, como ha señalado Carol Armstrong, un mundo de cerámica y tejidos de inconfundible sabor provenzal: “En su misma humildad, son muy significativos, en efecto; significan una localidad, una vida vivida en un lugar particular”⁷⁰. Encarnan el paisaje, porque encarnan el *genius loci*.

Entre esos objetos hay uno, más sencillo que los demás, tanto que pasaría inadvertido si no fuera porque Cézanne desarrolla a su alrededor, entre 1890 y 1894, toda una serie de naturalezas muertas. Me refiero al cántaro de gres (en francés *pichet de grès* o *cruchon*), acompañado por un plato, y manzanas y peras sobre la mesa. En algunos de los cuadros de la serie aparece también la famosa cortina

70. “In their very humbleness, they are very significant indeed; they signify a locality, a life lived in a particular place”. Carol Armstrong: *Cézanne in the Studio. Still Life in Watercolors*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004, p. 17.

azul con su estampado floral abstracto, que los profundos pliegues rompen y reconstruyen en nuevas formas.

En esta serie introduce Cézanne unas tensiones espaciales tan extremas como las que esperaríamos de una serie de paisajes. En el exiguo encuadre de *Cántaro y plato de peras* [cat. 39], las peras en *close-up* crecen y crecen hasta aproximarse al volumen del cántaro, mientras que en la variante de la Fundación Beyeler [cat. 40], las frutas vuelven a una escala razonable, pero el espacio se amplía incluyendo la pared del fondo y un suelo en forma de plano rampante. En el cuadro inacabado de la Tate y su compañero de una colección privada [cats. 41 y 42], el cántaro domina francamente sobre las frutas, creando una especie de grupo familiar. Lo curioso es que el tamaño del cántaro permanece idéntico de un cuadro a otro, son los objetos a su alrededor los que cambian, y el espacio el que se contrae o se dilata.

En las decenas de pinturas que Cézanne dedicó a la Sainte-Victoire reconocemos, desde puntos de vista y distancias variables, un mismo objeto familiar que vuelve una y otra vez. El cántaro de gres no evoca, como los manteles de Cézanne, la silueta de la Sainte-Victoire; pero es un modesto equivalente de la montaña por su modo de estar ahí. El cántaro siempre aparece desplazado hacia un lado, pero nunca deja de ser el centro. Este objeto sin decoración, sin estilo, este objeto gris y anónimo posee una única cualidad: su vientre redondo, una verdadera *forma-madre* para las cosas que están a su alrededor.

No puedo encontrar mejor manera de glosar la presencia del cántaro de gres que el célebre poema de Wallace Stevens “Anecdote of the Jar”, en el que se

funden, de manera insólita y armoniosa a la vez, la naturaleza muerta y el paisaje:

“Puse un cántaro en Tennessee,
Y era redondo, sobre una colina.
Hizo que el tosco páramo
Sitiara la colina.

Tendido alrededor, ya no salvaje,
Hasta allí subió el páramo.
Era redondo el cántaro en la tierra,
Alto, con aire noble.

Y tomó posesión por todas partes.
Desnudo y gris era aquel cántaro.
No daba pájaro o arbusto
Como lo daba todo en Tennessee.”⁷¹

71. “I placed a jar in Tennessee, / And round it was, upon a hill. / It made the slovenly wilderness / Surround that hill. // The wilderness rose up to it, / And sprawled around, no longer wild. / The jar was round upon the ground / And tall and of a port in air. // It took dominion everywhere. / The jar was gray and bare. / It did not give of bird or bush, / Like nothing else in Tennessee”. Wallace Stevens: *De la simple existencia. Antología poética*. [Edición bilingüe de Andrés Sánchez Robayna]. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003, pp. 78-79.



Cat. 29
Paul Cézanne, *El aparador*, 1877-1879
Óleo sobre lienzo, 65,5 x 81 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest
R. 338



Cat. 30

Paul Cézanne, *La montaña Sainte-Victoire vista desde Gardanne*, c. 1892-1895

Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

Yokohama Museum of Art

R. 768



Cat. 31
Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con peras*, c. 1895-1900
Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm
Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, Colonia
R. 556



Cat. 32

Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con cerezas y melocotones*, 1885-1887

Óleo sobre lienzo, 50,2 x 61 cm

Los Angeles County Museum of Art. Donación de Adele R. Levy Fund, Inc.,
y Mr. y Mrs. Armand S. Deutsch

R 561

Cat. 33

Paul Cézanne, *Flores en un jarrón verde*, 1880-1882

Óleo sobre lienzo, 68 x 57 cm

Fondation Socindec. Cortesía Fondation Pierre Gianadda, Martigny (Suiza)

R. 477



Cat. 34

Paul Cézanne, *Botellas y melocotones*, c. 1890

Óleo sobre lienzo, 49 x 51 cm

Colección Stedelijk Museum Amsterdam, adquirido
con la financiación de VVHK

R 679





Cat. 35

Paul Cézanne, *La montaña Sainte-Victoire*, c. 1904

Óleo sobre lienzo, 72,2 x 92,4 cm

Cleveland Museum of Art.

Legado de Leonard C. Hanna, Jr., 1958.21

R 900



Cat. 36

Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con flores y frutas*, c. 1890

Óleo sobre lienzo, 66 x 81,5 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

R. 676



Cat. 37

Paul Cézanne, *La montaña Sainte-Victoire*, 1905-1906

Acuarela sobre papel. 362 x 549 mm

Tate. Legado por Sir Hugh Walpole 1941

R. 587



Cat. 38

Paul Cézanne, *La montaña Sainte-Victoire*, 1890-1895

Óleo sobre lienzo, 55 x 65,4 cm

Scottish National Gallery, Edimburgo. Donado por Sir Alexander Maitland
en memoria de su mujer Rosalind 1960

R 901



Cat. 39
Paul Cézanne, *Cántaro y plato de peras*, 1890-1893
Óleo sobre lienzo, 38,1 x 45,7 cm
Colección privada
R 737



Cat. 40

Paul Cézanne, *Cántaro de gres*, 1893-1894

Óleo sobre lienzo, 38,2 x 46 cm

Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, Beyeler Collection

R 743



Cat. 41

Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con cántaro de agua*, c. 1892-1893

Óleo sobre lienzo, 53 x 71,1 cm

Tate. Legado por C. Frank Stoop 1933

R. 738



Cat. 42

Paul Cézanne, *Cantaros y frutas sobre una mesa*, 1893-1894

Óleo sobre papel adherido a tabla, 41,5 x 72,3 cm

Colección privada

R 742



Cat. 43

Paul Cézanne, *Siete manzanas y tubo de color*, 1878-1879

Óleo sobre lienzo, 17,2 x 24 cm

Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausana. Legado Henri-Auguste Widmer, 1936

R. 332



Cat. 44
Paul Cézanne, *Manzanas, naranja y limón*, c. 1885
Óleo sobre lienzo, 23 x 33 cm
Kunstmuseum Bern. Legado Georges F. Keller
R. 564



Cat. 45
Paul Cézanne, *Manzanas, garrafa y azucarero*, 1900-1902
Lápiz y acuarela sobre papel, 480 x 630 mm
Belvedere, Viena
R. 552



Cat. 46
Paul Cézanne, *Botella, garrafa, jarro y limones*, 1902-1906
Acuarela sobre papel, 445 x 600 mm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
R. 614



6. JUEGO DE CONSTRUCCIONES

Hemos visto cómo Cézanne introducía elementos paisajísticos en sus naturalezas muertas, ya fueran positivos (la silueta de la Sainte-Victoire en un mantel arrugado) o negativos (enmascarando la mesa y el espacio cúbico del interior). Recíprocamente, en sus cuadros de paisajes vamos a encontrarlo tratando de imponer un orden, un control típico de los temas pintados en el estudio, llevando al espacio exterior la *mise-en-scène* de la naturaleza muerta.

Entre los rasgos *importados* de la naturaleza muerta se encuentra en primer lugar una peculiar configuración del espacio, que emula la superficie de una mesa, la misma mesa que desaparecía en las naturalezas muertas y que ahora aflora en la estructura del terreno. El más apasionado y el más excéntrico coleccionista de Cézanne, el doctor Albert C. Barnes, fue también un temprano estudioso de su obra, que sometió a laboriosos análisis formales. Barnes sostuvo que Cézanne aplicaba a sus paisajes un esquema compositivo procedente de las naturalezas muertas: el esquema *table-top*: “En sus naturalezas muertas [...] hay habitualmente un plano vertical, el primer término del cuadro; luego un plano más o menos

Paul Cézanne
Gardanne, 1885-1886 (detalle)
[Cat. 59]

horizontal, en el que se colocan los detalles del tema —platos, frutas y similares— y luego un plano vertical de fondo, con el que concluye la recesión del espacio profundo, cerrando así la composición en su conjunto. Tanto en sentido literal como figurado, esto puede llamarse una composición ‘de mesa’ [*table-top composition*]; y la misma organización general, en la que un plano central que contiene la mayoría de los detalles del cuadro queda intercalado entre un plano vertical de fondo y otro de primer término, se usa también extensamente en sus paisajes”⁷².

El ojo prensil

Al principio de sus conversaciones con Cézanne, reconstruidas al estilo de los diálogos socráticos, Joachim Gasquet nos presenta a Cézanne explicando un asunto central con una gestualidad meridional:

—“Cézanne: El sol brilla y la esperanza ríe en el corazón.

—Yo: ¿Está contento esta mañana?

—Cézanne: Tengo un motivo... [*Junta las manos.*] Un motivo, mire, es esto...

—Yo: ¿Cómo?

—Cézanne: Pues sí... [*Repite su gesto, separa las manos, con los diez dedos abiertos, las acerca lentamente, lentamente, luego las junta, las aprieta, las crispa, las hace penetrar la una en la otra.*] Esto es lo que hay que conseguir... Si paso demasiado alto o demasiado

72. “In his still-lives, for example, there is usually a vertical plane, the foreground of the picture; then a roughly horizontal plane, in which the details of subject-matter—plates, fruits and the like—are placed; then a vertical background-plane which brings the recession of deep space to an end and thus shuts in the composition as a whole. Both in a literal and in a figurative sense this may be termed a ‘table-top’ composition; and the same general arrangement, in which a central plane containing most of the detail of the picture is sandwiched between upper distance and lower foreground-planes, is also extensively used in his landscapes”. Barnes y De Mazia 1939, *op. cit.*, pp. 46-47.

bajo, se fastidia todo. No hay que dejar ni una sola malla demasiado floja, ni un agujero por donde pueda escaparse la emoción, la luz, la verdad”⁷³.

Para expresar la captación del motivo, el pintor se sirve de las manos; remite el mundo de la pintura a una metáfora táctil. Una de las palabras fetiche de Cézanne era “contacto”, *contact*, que él escribía sistemáticamente *conctat*, como si con esa errata quisiera señalar un punto sensible⁷⁴. Pero no se trata simplemente de una mano que roza o acaricia, sino de una mano que agarra. Fue Lawrence Gowing quien empleó la expresión “ojo prensil” [*prehensile eye*] para referirse a esa peculiaridad de la mirada de Cézanne⁷⁵.

De nuevo son relevantes aquí las palabras de Braque, citadas más arriba, sobre la diferencia entre el paisaje y la naturaleza muerta: “Con la naturaleza muerta, se trata de un espacio táctil e incluso manual, que se puede oponer al espacio del paisaje, espacio visual. La naturaleza muerta hace participar al sentido táctil en la concepción del cuadro. Y deja de ser naturaleza muerta en cuanto ya no está al alcance de la mano. En el espacio táctil, mides la distancia que te separa del objeto, mientras que en el espacio visual, mides la distancia que separa las cosas entre ellas”⁷⁶. ¿Cómo sería un paisaje pintado mediante una visión

73. “Cézanne: Le soleil brille et l’espoir rit au coeur. / Moi: Vous êtes content, ce matin? / Cézanne: Je tiens mon motif... (Il joint les mains.) Un motif, voyez-vous, c’est ça... / Moi: Comment? / Cézanne: Eh! Oui... (Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l’une dans l’autre.) Voilà ce qu’il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. Il ne faut pas qu’il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l’émotion, la lumière, la vérité s’échappe”. Gasquet 2002, *op. cit.*, p. 235.

74. Cézanne 2011, *op. cit.*, p. 63, n. 2.

75. “Is this all that the fiercely prehensile eye was grasping at in the last years?”. Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”. En Rubin 1977, *op. cit.*, p. 56.

76. “Avec la nature morte, il s’agit d’un espace tactile et même manuel, que l’on peut opposer à l’espace du paysage, espace visuel. La nature morte fait participer le sens tactile dans la conception du tableau. Elle cesse d’être nature morte dès qu’elle n’est plus à la portée de la main. Dans l’espace tactile, vous mesurez la distance qui vous



táctil? La visión táctil prefiere lo plano a lo profundo, lo próximo a la lejanía, el objeto a la atmósfera que lo envuelve. El ideal táctil es el del objeto individual de límites bien definidos y formas geométricas. La manera más directa de alcanzar ese efecto en un paisaje es recurrir a la arquitectura. Por eso buena parte de los paisajes de madurez de Cézanne son paisajes contruidos.

Casa en Provenza [cat. 54] quizá sea el paisaje en el que mejor se reconoce el “ojo prensil” cézanniano. El acantilado vertical que le sirve de fondo no es sino la prolongada cresta que desciende por el lado sur de la Sainte-Victoire; la montaña está tratada como un bajorrelieve. Y ante ese fondo relativamente próximo, una sola casa. Sin un signo de vida o movimiento alrededor, ni personas

l'objet, tandis que dans l'espace visuel, vous mesurez la distance qui sépare les choses entre elles". Braque 1952, *op. cit.*, pp. 71-86.

Fig. 22. Paul Cézanne, *El mar en L'Estaque tras los árboles*, 1878-1879
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Musée Picasso, París

Fig. 23. Paul Cézanne, *Maceta de primulas y frutas sobre una mesa*, c. 1890
Óleo sobre lienzo, 73 x 92,4 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Legado de Sam A Lewisohn, 1951, 51.112.1

ni objetos que delaten la presencia humana. Ni en su interior: no hay cortinas en las ventanas ni humo en la chimenea. La casa parece sellada. El aislamiento y la clausura no hacen más que reforzar la impecable definición de la construcción como un magnífico poliedro. Mirando esta casa en medio de la llanura me acuerdo de las palabras de Giorgio de Chirico: “El templo griego está al alcance de la mano; parece que podamos agarrarlo y llevárnoslo como un juguete colocado sobre una mesa”⁷⁷.

El paisaje escalonado

Pero el juego de construcciones rara vez se presenta así, como un suceso aislado en el paisaje. Las casas aparecen generalmente agrupadas en los paisajes de Cézanne, como algo que se extiende, que se propaga sobre el terreno. Desde sus paisajes pintados en Auvers-sur-Oise [cats. 48 y 49] hasta sus vistas de L’Estaque, Cézanne adopta habitualmente un punto de vista elevado en sus vistas de un pueblo: sus filas de tejados rojos aparecen así como una suerte de modelo a escala reducida o maqueta. En su comentario sobre uno de los paisajes de L’Estaque, Joseph Rishel ha observado que las construcciones, las casas en la costa, aparecen “casi como de juguete en su geometría esquemática”⁷⁸. En *El mar en L’Estaque tras los árboles* (1878-1879, Musée Picasso) [fig. 22] el efecto de conjunto es el de un escenario, enmarcado por los árboles, con una franja de proscenio y un fondo de telón. No es irrelevante lo que Picasso le dijo a William Rubin sobre ese

77. “Il tempio greco è a portata di mano, sembra che lo si possa pigliare e portar via come un giocattolo posato sopra un tavolo”. Giorgio de Chirico: “Classicismo pictorico”. En De Chirico: *Il meccanismo del pensiero: Critica, polemica, autobiografía 1911-1943*. [Maurizio Fagiolo (ed.)]. Einaudi, Turín, 1985, p. 227.

78. “Almost toylike in their schematic geometry”. Françoise Cachin, Joseph Rishel, et al.: *Cézanne*. [Cat. exp.]. Abrams, Nueva York, 1996.

fondo, golpeando la tela con los nudillos: “Mire el mar; es sólido como la piedra”⁷⁹. ¿Y las casas? Esparcidas sobre la ladera un poco como las manzanas sobre las telas de una naturaleza muerta, por ejemplo, en *Maceta de primulas y frutas sobre una mesa* (c. 1890, Metropolitan) [fig. 23]. El desnivel de las laderas de L’Estaque ofrecía las condiciones ideales para aplicar la composición *table-top*. Como señala Barnes, la secuencia de planos alternos horizontales y verticales del esquema *table-top*, al extenderse sobre todo el cuadro, impone al conjunto del paisaje la configuración de una gran escalinata, que empuja nuestra mirada hacia arriba y hacia el fondo⁸⁰. En la pendiente de L’Estaque, Cézanne procede como los agricultores de territorios montañosos que construyen sus cultivos en terrazas. La tendencia hacia el paisaje escalonado iniciada en los paisajes de L’Estaque en la década de 1870 [cats. 50 y 51] culminará diez años después en otro hito de la geografía cézanniana: Gardanne. Construido sobre una colina cercana a Aix, este pueblo sirvió de refugio, como L’Estaque, para la familia *secreta* del pintor, para Hortense y Paul, entre el verano de 1885 y la primavera de 1886.

Gasquet describe “el campanario rugoso, el rebaño tostado de las casas, los tejados quemados, una masa de grandes follajes que siempre da un frescor, un pozo de luz verde en algún punto del calor y sobre la colina seca, los dos molinos, las dos torres abandonadas”⁸¹. Cézanne pintó tres óleos de Gardanne que nos ofrecen un panorama de 180 grados del pueblo. *Gardanne [Vista horizontal]* de

79. “Regardez la mer, c’est solide comme la pierre”. Entrevista a William Rubin en “Visits with Picasso at Mougins”. En *Art News*, n. 72, verano de 1973, p. 44.

80. “The upward and backward rhythm of the main planes may recur again and again on a smaller scale, giving to the whole of the landscape the effect, for example, of a flight of steps”. Barnes y De Mazia 1939, *op. cit.*, pp. 47.

81. “Le clocher rugueux, le troupeau roussi des maisons, les toits brûlés, une masse de grands feuillages mettant toujours une fraîcheur, un puits de lumière verte quelque part dans la chaleur, et sur la colline sèche les deux moulins, les deux tours abandonnées”. Gasquet 2002, *op. cit.*, pp. 148–149.

la Fundación Barnes (c. 1885) es la más acabada. En las otras dos, de formato vertical, la colina parece más alta y más abrupta de lo que es en realidad. La versión del Metropolitan [cat. 59] nos sitúa en medio del pueblo; desde el primer término, las construcciones nos conducen hasta la iglesia, el único elemento que se eleva sobre el horizonte, contra un cielo pintado con pinceladas vehementes. En la versión de Brooklyn [cat. 60], pintada desde el punto de vista opuesto y más alejada, se establece un diálogo entre casas y vegetación (aunque ésta cobra también un aspecto *construido*). Las superficies escalonadas transforman el paisaje en una suerte de monumento arquitectónico, como los zigurats babilónicos o las pirámides de la América prehispana.

Pocas pinturas nos proporcionan de una manera tan intensa el sentimiento de un lugar de cualidades únicas. Paradójicamente, las vistas de Gardanne engendrarían toda una descendencia de lugares más o menos emparentados, como la Horta de Ebro de Picasso o el castillo de La Roche-Guyon de Braque [cat. 66] o, en un pastiche más explícito, las vistas de Cagnes, Saint-Paul de Vence [cat. 64] y Cadaqués pintadas por Derain en 1910. El Gardanne de Cézanne ofreció a los cubistas todo un repertorio de elementos formales: la forma radicalmente geometrizada y facetada, la cristalización integral, la interpenetración de los planos, la densidad mayor en el centro de la tela y menor en su periferia —elementos que los cubistas utilizarían finalmente para desarticular el sentimiento del paisaje, transformándolo en un *método*.



Cat. 47

Paul Cézanne, *Cabaña*, 1865-1870

Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 216 x 343 mm

Colección privada, EE.UU

R. 13



Cat. 48

Paul Cézanne, *Paisaje cerca de Melun*, c. 1879

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo

R. 405



Cat. 49
Paul Cézanne, *Paysage a orillas del Oise*, 1873-1874
Óleo sobre lienzo, 74 x 93 cm
Collection du Palais Princier, Mónaco
R. 224



Cat. 50

Paul Cézanne, *El viaducto cerca de L'Estaque*, 1879-1882

Óleo sobre lienzo, 55 x 65,5 cm

Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki. Collection Antell

R. 439



Cat. 51

Paul Cézanne, *Vista del monte Marseilleveyre y de la isla de Maire (L'Estaque)*, 1878-1882

Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm

Memorial Art Gallery of the University of Rochester. Donación anónima en homenaje a Edward Harris y en memoria de H. R. Stirlin de Suiza

R 394



Cat. 52
Paul Cézanne, *Los tejados de París*, 1881-1882
Óleo sobre lienzo, 59,7 x 73 cm
Colección privada
R. 503



Cat. 53
Paul Cézanne, *El Hermitage en Pontoise*, 1881
Óleo sobre lienzo, 46,5 x 56 cm
Von der Heydt-Museum Wuppertal
R. 484



Cat. 54

Paul Cézanne, *Casa en Provenza*, c. 1885

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 81,3 cm

Indianapolis Museum of Art. Donación de Mrs. James W. Fesler
en memoria de Daniel W. y Elizabeth C. Marmon, 45.194

R 573



Cat. 55

Paul Cézanne, *Paisaje de los alrededores de Aix*, 1900-1906

Lápiz y acuarela sobre papel. 368 x 546 mm

Mr. y Mrs. Barron U. Kidd

R. 579



Cat. 56
Paul Cézanne, *Paisaje provenzal*, 1900-1904
Lápiz y acuarela sobre papel. 450 x 603 mm
Fondazione Magnani Rocca, Parma
R. 541



Cat. 57

Paul Cézanne, *Vista desde Les Lauves hacia Aix*, 1902-1906

Acuarela sobre papel. 400 x 540 mm

Colección privada

R. 620



Cat. 58

Paul Cézanne, *El molino en el Pont des Trois Sautets*, 1890-1894

Lápiz y acuarela sobre papel. 305 x 467 mm

Colección privada

R. 391



Cat. 59

Paul Cézanne, *Gardanne*, 1885-1886

Óleo sobre lienzo, 80 x 64,1 cm

Metropolitan Museum of Art. Donación del

Dr. y Mrs. Franz H. Hirschland, 1957 (57.181)

R 570



Cat. 60

Paul Cézanne, *El pueblo de Gardanne*, c. 1886

Óleo y barra conté sobre lienzo, 92,1 x 73,2 cm

The Brooklyn Museum, Ella C. Woodward Memorial Fund
y el Alfred T. White Memorial Fund, 23.105

R 571



Cat. 61

Paul Cézanne, *Orillas del Marne*, c. 1888

Óleo sobre lienzo, 65 x 81,3 cm

Colección Art Gallery of New South Wales. Adquirido en 2008 con fondos de la Art Gallery of New South Wales Foundation, de la Art Gallery Society of New South Wales, y donantes del Masterpiece Fund en celebración conjunta del 25 Aniversario de la Foundation y del 30 Aniversario como director de Edmund Capon AM OBE

R 628



Cat. 62

Paul Cézanne, *La casa de Bellevue*, 1890-1894

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 80 cm

Collection des Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève

R. 691



Cat. 63

André Derain, *La iglesia de Chatou*, 1909

Óleo sobre tabla, 34,5 x 35,7 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito
en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Cat. 64
André Derain, *Vista de Saint-Paul de Vence*, 1910
Óleo sobre lienzo, 60,5 x 80,5 cm
Museum Ludwig, Colonia



Cat. 65

André Lhote, *Árboles en Aviñón*, c. 1909

Óleo sobre lienzo, 81,5 x 54,3 cm

Musée d'Art moderne André Malraux, El Havre



Cat. 66

Georges Braque, *El castillo de La Roche-Guyon*, 1909

Óleo sobre lienzo, 80 x 59,5 cm

Moderna Museet, Estocolmo. Legado de 1966 de Rolf de Maré



Cat. 67
Raoul Dufy, *Fábrica en L'Estaque*, 1908
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Musée Cantini, Marsella





CRONOLOGÍA

Paula Luengo

1839

Paul Cézanne nace el 19 de enero en el número 28 de la rue de l'Opéra de Aix-en-Provence. Un mes después es bautizado en la iglesia católica de Sainte-Madeleine, y los padrinos son su abuela materna Rose y su tío materno Louis. Su padre, Louis-Auguste Cézanne, sombrerero de ascendencia italiana, y su madre, Anne-Elisabeth Honorine Aubert, empleada de Louis-Auguste, se casarán cinco años más tarde, el 29 de enero de 1844.

1841

El 4 de julio nace su hermana Marie, que tendrá una gran influencia sobre el pintor durante toda su vida.

1848

Louis-Auguste funda, junto a su socio Joseph Cabassol, la banca Cézanne et Cabassol.

1850-1852

Tras comenzar sus estudios en la escuela pública —donde conoce al futuro escultor Philippe Solari—, asiste al colegio católico Saint-Joseph junto a Henri Gasquet.

1852

Sus padres le envían interno al Collège Bourbon (actualmente Lycée Mignet) de Aix, donde recibe una educación humanista. Es un estudiante brillante que destaca en latín y griego, geografía e historia y música. Allí entabla una estrecha amistad con Émile Zola, un año menor que él, y Jean-Baptiste Baille; se les conoce como “los tres inseparables”. En su adolescencia el grupo estará muy en contacto con la naturaleza y el paisaje de Aix, pues darán largos paseos y harán excursiones además de otras actividades al aire libre.

Fig. 24. Paul Cézanne, c. 1861

Fig. 25. Marie Cézanne, c. 1870

Página 167: Paul Cézanne, fotografía de Émile Bernard, 1905

1854

Nace su hermana Rose Honorine. Debido al ascenso social y económico de la familia es bautizada en la catedral de Aix y sus dos hermanos mayores son los padrinos.

1857

Asiste a los cursos de dibujo de Joseph Gibert, director de la École de Dessin y conservador del Musée d'Aix.

1858

A principios de año Zola se marcha a París. Comienza una extensa correspondencia entre ambos; un ejemplo de ello es la carta de Paul a Émile del 23 de noviembre que empieza así: “Trabaja, querido amigo, *nam labor improbus omnia vincit*” [El trabajo ímprobo conduce a la victoria]¹. El padre de Cézanne le obliga a inscribirse en la Facultad de Derecho de Aix en diciembre.

1859

Recibe el segundo premio de pintura en la École de Dessin por un estudio de cabeza. En septiembre, Louis-Auguste compra la finca del Jas de Bouffan, antigua residencia de los gobernadores de Aix, en las afueras de la ciudad. Cézanne y su familia pasarán largas temporadas en la casa hasta que se instalan definitivamente. Paul monta un estudio allí.

1860

Apoyado por su madre, por su hermana Marie y por Zola, decide dedicarse a su vocación de pintor, oponiéndose a la voluntad de su padre, y abandona la carrera de derecho. Estudia las obras del Musée d'Aix.

Elude el servicio militar.

En esta época pinta una serie de las cuatro estaciones en las paredes del salón del Jas de Bouffan.

1861

En abril se traslada por primera vez a París. Frecuenta la Académie Suisse, donde conoce a Armand Guillaumin y Camille Pissarro.

En una carta dirigida a su amigo Baille el 10 de junio, Zola describe el día a día del pintor en París: “[...] Veo a Cézanne muy pocas veces. Qué le vamos a hacer..., ya no

Fig. 26. Fotografía del salón del Jas de Bouffan, c. 1900 con las pinturas de las cuatro estaciones y el retrato de su padre

Fig. 27. El Jas de Bouffan en la actualidad





es como en Aix, cuando teníamos dieciocho años, que éramos libres y no teníamos que preocuparnos por el futuro. Las exigencias de la vida y nuestros respectivos trabajos nos separan ahora. Por la mañana, Paul va a la Académie Suisse, mientras que yo me quedo escribiendo en mi habitación. A las once almorzamos, cada cual por su lado.

A veces, a mediodía, voy a su casa, y entonces él trabaja en mi retrato.

Luego pasa el resto del día dibujando en casa de Villevieille; cena y se acuesta temprano, y ya no le vuelvo a ver. ¿Es eso lo que había esperado?

Paul sigue siendo ese muchacho excelente pero raro que conocí en el colegio.

Como prueba de que no ha perdido nada de su originalidad, te diré solamente que, al poco de llegar, hablaba de volver a Aix; ¡haber estado luchando durante tres años por ese viaje para no importarle nada después! Con un carácter semejante, ante cambios de conducta tan imprevistos y tan poco razonables, confieso que me quedo mudo y que renuncio a mi lógica. Demostrar algo a Cézanne sería como querer persuadir a las torres de Notre-Dame para que ejecuten una contradanza” [...]. Además la edad ha hecho que se vuelva testarudo”².

Visita el Salón con Zola, donde muestra interés por Cabanel, Meissonier y Gustave Doré. En el Louvre estudia a los venecianos, a Velázquez, Rubens, Delacroix y Courbet. Suspende el examen de acceso a la École des Beaux-Arts.

En otoño regresa a Aix para trabajar en la banca de su padre: “Cézanne, el banquero, ve, no sin echarse a temblar, cómo detrás de su mostrador nace un futuro pintor”³.

1862

Se inscribe de nuevo en la École de Dessin de Aix.

En noviembre vuelve a París, donde residirá hasta 1864.

Admira *El almuerzo campestre* de Manet en el Salon des Refusés de 1863, donde el propio Cézanne expone una obra.

En noviembre se inscribe como copista en el Louvre. Tal y como le comentará al final de su vida a Bernard, “El Louvre es el libro en que aprendemos a leer”⁴.

Frecuenta el Café Guerbois, donde se reúnen Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Bazille, Francisco Oller, Guillaumin y Antoine Guillemet.

Fig. 28. Cours Mirabeau, Aix-en-Provence, principios del siglo XX

1864-1865

En 1864 Zola escribe *La confesión de Claude*, y se la dedica a sus amigos Cézanne y Baille.

Vive entre Aix y París.

1866

De vuelta en París, es rechazado de nuevo por el Salón. Asiste a las reuniones llamadas “de los jueves” en casa de Zola. Cézanne visita a Manet, quien ha visto sus naturalezas muertas en casa de Guillemet.

Escribe una carta de protesta al conde de Nieuwerkerke, superintendente de Bellas Artes, reclamando un nuevo Salon des Refusés para los artistas que no han sido admitidos en el Salón oficial⁵.

Pasa una temporada en el Jas de Bouffan, donde retrata a sus amigos el pintor Achille Empeaire y el crítico de arte Antoine Valabrègue, a su tío Dominique y a su padre.

Recibe la visita de Guillemet. Contándole esta visita a Zola en una carta, afirma: “Todos los cuadros hechos en el interior, en el taller, no valdrán nunca lo que valen las cosas hechas al aire libre”⁶.

1867

Pasa el invierno y la primavera en París y en el verano vuelve a Aix. Pinta los alrededores del Jas de Bouffan.

1869

A principios de año conoce en París a la costurera Hortense Fiquet, once años más joven que él, que será su compañera el resto de su vida pero con la que tendrá una relación compleja. A partir de septiembre, reside en L’Estaque, pequeña localidad costera cercana a Marsella.

1870

El pintor es testigo en la boda de Zola con Alexandrine Mélay.

Un semanario parisiense publica una caricatura de Stock que representa a Cézanne con “dos de sus cuadros, un desnudo recostado y el retrato de Empeaire que

Fig. 29. Paul Cézanne, *El padre del pintor leyendo L’Événement*, 1866. Óleo sobre lienzo, 198,5 x 119,3 cm. National Gallery, Washington

Fig. 30. Vista panorámica de L’Estaque a principios del siglo XX

Fig. 31. Stock, *Caricatura de Paul Cézanne* publicada en el *Album Stock*, 1870





acababan de ser rechazados por el jurado del Salón. El texto que la acompañaba decía así: ‘Los artistas y los críticos que se encontraban en el Palacio de la Industria el 20 de marzo último, día de cierre para la recepción de los cuadros, recuerdan la ovación tributada a dos pinturas de un nuevo género [...]’. Después se cita a Cézanne: ‘Sí, mi querido Stock, yo pinto como veo, como siento, y tengo sensaciones muy fuertes; también ellos [Courbet, Manet y Monet] sienten y ven como yo, pero no se atreven...; ellos hacen pintura de Salón... Yo me atrevo, Sr. Stock, me atrevo... Yo manifiesto mis opiniones... El que ría el último reirá mejor’⁷⁷.

Huyendo de la movilización de la guerra Franco-Prusiana se refugia en L’Estaque con Hortense pero visita a su familia de vez en cuando en Aix.

1872-1873

El 4 de enero de 1872 nace su hijo Paul en París, donde el pintor y Hortense se habían instalado tras la guerra.

En el otoño se traslada primero a Saint-Ouen-l’Aumône y posteriormente a Auvers-sur-Oise. Trabaja con Pissarro en Pontoise pintando del natural lienzos como *Paisaje a orillas del Oise* [véase cat. 49]. Ambos pintores se influyen mutuamente, sobre todo en lo que respecta a la construcción del paisaje a base de planos de color.

Cézanne llega incluso a hacer una versión de un lienzo de Pissarro. Además se dedicarán, junto con Guillaumin, a producir grabados aprovechando el material y un tórculo propiedad del doctor Paul Gachet, coleccionista y artista aficionado.

Conoce al Père Tanguy, proveedor de materiales artísticos, quien durante bastante tiempo actuará de intermediario comprando y vendiendo su obra y concediéndole crédito.

1874

Del 15 de abril al 15 de mayo expone tres de sus obras en la primera exposición impresionista junto con Pissarro, Renoir, Monet, Degas, Guillaumin y Berthe Morisot.

1875

Permanece en París. Conoce al funcionario de aduanas y coleccionista Victor Chocquet que, como Cézanne, es un gran admirador de Delacroix, y que a partir de entonces adquirirá obra del pintor, al que reconoce como un genio.

Fig. 32. Paul Cézanne en la región de Auvers, en una de sus salidas para pintar al aire libre, c. 1874

Fig. 33. Camille Pissarro y Paul Cézanne

Fig. 34. Paul Cézanne, *Camille Pissarro saliendo a pintar al natural*, c. 1874-1877
Lápiz sobre papel. Musée du Louvre, París

Fig. 35. Paul Cézanne, *Cézanne trabajando en un grabado junto al doctor Gachet*, c. 1873 Lápiz sobre papel, 205 x 130 mm. Musée du Louvre, París

1876

Rechazado de nuevo por el Salón, se instala en Aix y en L'Estaque (durante el verano).

1877

Regresa a Auvers y a Pontoise. Pinta *El camino en Pontoise* [véase cat. 5].

Participa en la tercera exposición impresionista con un número importante de obras, en total 16, entre acuarelas, naturalezas muertas y paisajes. La crítica oficial es negativa una vez más y el pintor, decepcionado, no volverá a exponer con el grupo.

1878

Se aísla del grupo impresionista y se instala en el sur, en Aix, L'Estaque y Marsella, donde viven Hortense y el pequeño Paul. Su padre se entera de la existencia de su compañera y de su hijo y le reduce la pensión. Zola enviará dinero puntualmente a Hortense.

Cézanne escribe a Zola: “Me siento prácticamente obligado a ganarme la vida por mí mismo, si es que soy capaz de hacerlo. La situación es cada vez más tensa entre mi padre y yo, y me veo amenazado con perder toda mi pensión. Una carta que me escribió monsieur Chocquet, en la que me hablaba de ‘madame Cézanne y del pequeño Paul’, ha revelado definitivamente mi situación a mi padre, quien por otra parte, ya tenía la mosca detrás de la oreja, sospechaba todo [...]”⁸.

A principios de noviembre Hortense viaja a París, donde tiene “una pequeña aventura”⁹. Vuelve a Marsella un mes después.

1879

Trabaja en París y Melun y visita a Zola en su propiedad de Médan. Pinta *Nieve fundiéndose en Fontainebleau* [véase cat. 9] y *Paisaje cerca de Melun* [véase cat. 48].

Durante el periodo estival se traslada a Pontoise para trabajar con Pissarro.

1880

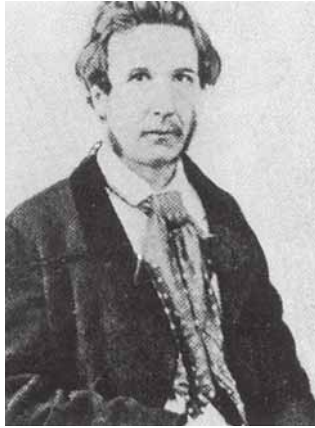
Permanece más de un año en París, donde volverá a presentar obra al Salón, que de nuevo es rechazada.

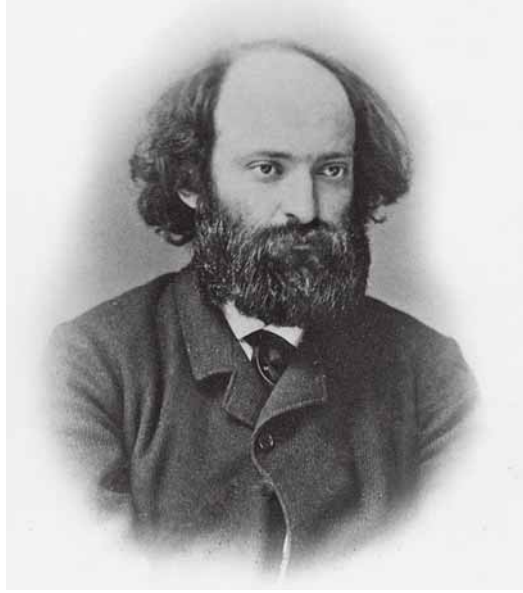
Estancia en Médan durante el verano [véase cat. 20].

Fig. 36. Victor Chocquet

Fig. 37. Émile Zola en su casa de Médan, c. 1878

Fig. 38. Fotografía utilizada por Cézanne como modelo para *Nieve fundiéndose en Fontainebleau* [cat. 9]





1881

Entre mayo y noviembre se instala con su familia en Pontoise, cerca de Pissarro y Gauguin [véase cat. 53]. Desde Pontoise viaja a Médan, a unos 15 kilómetros de distancia, para visitar a Zola. En noviembre vuelve a Aix.

1882

En enero Renoir le visita en L'Estaque, donde trabajan juntos. En este periodo pinta *El viaducto cerca de L'Estaque* [véase cat. 50] y *Vista del monte Marseilleveyre y de la isla de Maire (L'Estaque)* [véase cat. 51].

A principios de marzo regresa a París. Pinta *Los tejados de París* [cat. 52].

Su retrato de *Louis-Auguste Cézanne* es admitido en el Salón gracias a la insistencia de Guillemet, que es miembro del jurado. Aparece en el catálogo como alumno de Guillemet.

1883

Pasa temporadas en L'Estaque donde trabaja plasmando el paisaje [véase cat. 27]. Cézanne escribe a Zola: “he alquilado una casita con jardín en L'Estaque, justo encima de la estación, y al pie de la colina, donde las rocas y los pinos empiezan detrás de mí”¹⁰.

En mayo viaja con Adolphe Monticelli por la Provenza, pintando en Gardanne, un pueblo muy cercano a Aix.

En el mes de diciembre, Monet y Renoir visitan a Cézanne en L'Estaque.

1884

Pasa temporadas entre Aix, Gardanne y L'Estaque.

1885

El artista tiene una aventura sentimental con una mujer cuya identidad se desconoce y a quien escribe una carta apasionada¹¹.

Trabaja en La Roche-Guyon con Renoir y en L'Estaque.

A partir de agosto regresa a Aix donde pinta *Los árboles desnudos del Jas de Bouffan* y *Los castaños del Jas de Bouffan* [véanse cats. 21 y 23]. Además, se va diariamente a Gardanne a pie para trabajar al aire libre [véanse cats. 59 y 60].

Fig. 39. Paul Cézanne, c. 1875

Fig. 40. El estanque del Jas de Bouffan, fotografía de John Rewald, c. 1935

1886

A raíz de la publicación de *La obra (L'Œuvre)* de Zola se rompe la estrecha amistad que ambos habían mantenido desde la infancia, ya que Cézanne se siente, probablemente, reflejado en el protagonista, Claude Lantier, un genio fracasado. La última carta de Cézanne a Zola del 4 de abril desde Gardanne, dice así:

“Mi querido Émile:

Acabo de recibir *La obra*, que has tenido la amabilidad de enviarme.

Agradezco al autor de *Rougon-Macquart* esta prueba del recuerdo y le pido me permita estrecharle la mano pensando en los viejos tiempos.

Tuyo siempre bajo la impresión de los tiempos pasados.

Paul Cézanne”¹².

A finales de abril se casa con Hortense. Su padre muere en octubre dejándole una considerable herencia que le permitirá vivir desahogadamente el resto de su vida.

1887

Pasa una larga temporada en Aix trabajando en el Jas de Bouffan [véase cat. 22]. Tiene lugar un periodo de intensa actividad en el que pinta la montaña Sainte-Victoire. En una carta enviada a Zola nueve años antes, el 14 de abril de 1878, relata su viaje en tren: “al ir a Marsella, me acompañó Monsieur Gibert. Estas personas captan bien las cosas, pero tienen ojos de profesores. Al pasar por las vías del tren cerca del campo de Alexis, se revela un motivo impresionante por la parte de levante: Sainte-Victoire y las rocas que dominan Beaucueil. Yo dije: ‘Qué motivo tan bello’; Y él respondió: ‘las líneas se balancean demasiado’”¹³.

Hortense se instala con su hijo en París. Los amigos de Cézanne la apodarán “la Boule” [la Bola], y a su hijo “le Boulet” [el Bolita]¹⁴.

Expone en Bruselas con el Grupo de los Veinte.

1888

De nuevo es rechazado por el Salón. Vuelve a París y sus alrededores, donde pinta *Paseo en Chantilly* [véase cat. 8] y *Orillas del Marne* [véase cat. 61].

1889

Participa en la exposición de arte francés de la Exposición Universal de París con *La casa del ahorcado*, propiedad del conde Doria.

En el verano Renoir y su familia visitan al pintor en Aix, alquilando la cercana finca de Montbriandt, propiedad del cuñado de Cézanne.

Se aísla cada vez más y trabaja en solitario: “Sin embargo ¿se me permitirá rechazar la acusación de desdén con la que me gratifica en relación a mi negativa a participar en las exposiciones de pintura? A este respecto, le diré que, al no haber obtenido más que resultados negativos en los numerosos estudios a los que me he entregado, y temiendo críticas demasiado justificadas, había decidido trabajar en silencio hasta el día que me sienta capaz de defender teóricamente el resultado de mis ensayos”¹⁵.

1890

En verano viaja durante cinco meses con su familia por el departamento del Jura, de donde es originaria Hortense, y Suiza. Es el único viaje que hace fuera de Francia por insistencia de su mujer.

A finales de año aparecen los primeros síntomas de diabetes, que le vuelven muy irritable.

1891

Reduce la pensión a Hortense y a su hijo para que vuelvan a Aix. Mientras que él vive con su madre y su hermana en el Jas de Bouffan, instala a su familia en un apartamento de la ciudad, ya que la relación entre Hortense y su familia política no es buena.

En este periodo pinta naturalezas muertas en las que representa siempre los mismos objetos: el jarrón, la fruta, el mantel blanco y la cortina [véanse cats. 39 y 41].

Se traslada a París en septiembre.

1892-1893

Divide su tiempo entre Aix y París y reside en Fontainebleau. En esta época pinta *Ladera en Provenza* [véase cat. 11].



En 1892 el marchante Ambroise Vollard descubre a Cézanne. En ese momento el pintor trabaja en un grupo de obras sobre jugadores de cartas, para la que posan trabajadores y vecinos de Aix.

1894

Pasa la mayor parte del año en París. Durand-Ruel compra sus primeras obras del pintor.

En junio la viuda del Père Tanguy, fallecido el año anterior, subasta la colección de su marido, incluyendo seis lienzos de Cézanne que se venden a unos precios irrisorios.

En otoño se encuentra con Rodin, el político Georges Clémenceau y el escritor y crítico Gustave Geffroy en casa de Monet en Giverny.

La pintora americana Mary Cassatt, que se alojaba en la misma fonda que Cézanne en esta localidad le describe: “Cuando le ví por primera vez, me dio la impresión de ser una especie de bandolero, con sus ojos grandes y rojos a flor de piel, que le daban un aire feroz, aumentado además por una perilla puntiaguda, casi gris, y por una manera de hablar tan violenta que hacía resonar literalmente la vajilla.

Después descubrí que me había dejado engañar por las apariencias, pues, lejos de ser feroz, tiene el temperamento más dulce que se pueda imaginar, como un niño. [...]

La conversación del almuerzo y la cena se centra principalmente en temas artísticos y culinarios. Cézanne es uno de los artistas más liberales que he visto en mi vida. Comienza cada frase por ‘Para mí es así’, pero admite que los demás pueden ser igual de honestos y veraces para con la naturaleza, según sus convicciones. No piensa que todo el mundo tiene que ver las cosas de la misma manera”¹⁶.

A su muerte, el pintor Caillebotte lega su colección al Estado francés, en la que se incluyen varias obras de Cézanne que serán rechazadas por la Administración.

1895

En noviembre Ambroise Vollard organiza, siguiendo el consejo de Pissarro, la primera exposición de Cézanne en su galería de la rue Laffitte con más de cien obras del artista. Cézanne no la visita. Renoir, Degas y Monet compran cuadros en ella. Pissarro le cambia un lienzo suyo por algunos del artista. Poco tiempo después,

Fig. 41. Paul Cézanne, *Retrato de Paul Cézanne, hijo del artista*, 1883-1885
Óleo sobre lienzo, 35 x 38 cm. Musée de l'Orangerie, París,
colección Jean Walter y Paul Guillaume, R.F. 1963-59

Fig. 42. Paul Cézanne, *Los jugadores de cartas*, 1890-1895
Óleo sobre lienzo, 47 x 56,5 cm. Musée d'Orsay, París

Fig. 43. Paul Cézanne, *Autorretrato con paleta*, c. 1890
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Colección privada

Fig. 44. Paul Cézanne pintando en su estudio de París, 1894

Vollard se desplaza a Aix para comprar a particulares todas las obras del pintor que puede encontrar.

El otoño lo pasa en Aix, haciendo excursiones a la cantera abandonada de Bibémus y a la montaña Sainte-Victoire [véanse cats. 30 y 38].

A partir de este año, Paul Cézanne hijo se ocupará de los problemas de intendencia de su padre y de sus relaciones con el marchante Vollard: “[...] Para concluir, te diré, mi querido Paul, que tengo total confianza en tus sensaciones, las cuales imprimen a tu razón la orientación necesaria para dirigir nuestros intereses; es decir, tengo suma confianza en la dirección que tú marcas a nuestros negocios”¹⁷.

1896

Conoce al joven poeta Joachim Gasquet, hijo de su amigo de la infancia Henri, con el que entabla amistad. Cézanne busca paz y tranquilidad y se vuelve cada vez más solitario.

Vollard visita a Cézanne en el Jas de Bouffan.

El 2 de mayo Zola publica el artículo “Peinture” en *Le Figaro* donde se refiere a Cézanne así: “Sí, han pasado treinta años y me he desinteresado un poco por la pintura. Crecí casi en la misma cuna, con mi amigo, mi hermano, Paul Cézanne, de quien hoy en día sólo se intentan descubrir las partes geniales del gran pintor abortado”¹⁸.

En junio acude a Vichy a tomar las aguas termales y un mes después acompaña a su mujer al balneario de Talloires, a la orilla del lago Annecy: “La vida empieza a ser para mí de una monotonía sepulcral”¹⁹.

1897

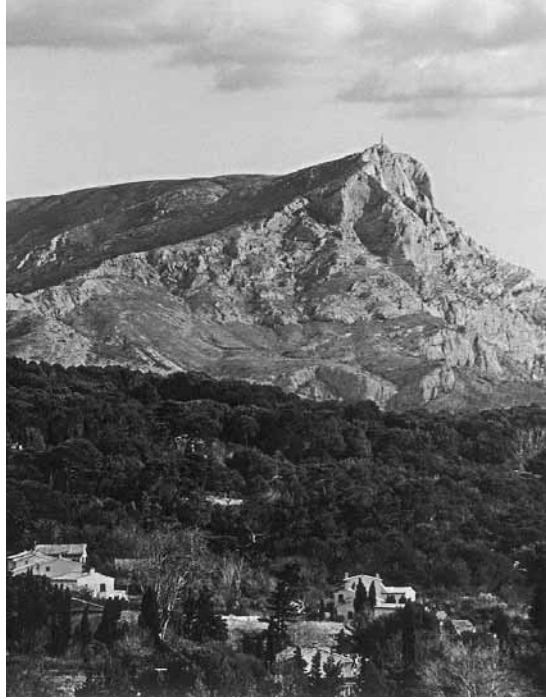
Entre enero y abril reside en París. En el verano alquila una cabaña en Le Tholonet, cerca de Bibémus, donde trabaja con frecuencia, al igual que en Sainte-Victoire, los alrededores de Aix y en el valle del Arc.

El fallecimiento de su madre el 25 de octubre le afecta profundamente. No volverá a vivir en el Jas de Bouffan.

Hugo von Tschudi, director de la Nationalgalerie de Berlín, adquiere una obra de Cézanne para el museo a través del coleccionista y mecenas Wilhelm Staudt.

Fig. 45. Joachim Gasquet

Fig. 46. La montaña Saint-Victoire vista desde Les Lauves





1898

Permanece en Aix, excepto en verano cuando pinta en Montgeroult y sus alrededores [véase cat. 12] y en Pontoise. En otoño se instala en París durante casi un año.

Expone en la Galerie Vollard por segunda vez un total de 60 obras.

1899

Venta del Jas de Bouffan, que pasa a manos de Louis Granel. Cézanne se compra un apartamento en el centro de Aix, en el 23 de la rue Boulegon, donde vivirá hasta su muerte, junto a su ama de llaves, Madame Brémont. Hortense y su hijo Paul residen en París.

El pintor ya no abandonará más su ciudad natal excepto en 1904 para acudir al Salon d'Automne en la capital.

Tercera exposición del artista en la Galerie Vollard.

Intenta comprar el Château Noir, antigua casa de campo cerca de Aix, a donde le gusta ir a pintar y en la que acaba alquilando un cuarto para almacenar sus cosas.

1900

En mayo expone tres obras en la Exposición Universal de París. Los Museos de Berlín adquieren tres lienzos del artista.

Maurice Denis pinta *Homenaje a Cézanne*, agrupando alrededor de una naturaleza muerta del artista en la Galerie Vollard al artista simbolista Odilon Redon, a los Nabis Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Ranson y Pierre Bonnard, a la señora Denis, Ambroise Vollard y André Mellerio. Aunque Denis en ese momento no conoce todavía personalmente a Cézanne, le dedica un tributo en nombre de las nuevas generaciones. André Gide adquiere el lienzo.

Denis responde a la carta de agradecimiento de Cézanne, el 13 de junio de 1901: “Me siento profundamente conmovido por la carta que ha tenido usted la bondad de escribirme. Nada podía serme más agradable que saberle enterado, en medio de su soledad, del ruido que se ha hecho en torno al *Homenaje a Cézanne*. Tal vez se haga usted de este modo una idea del lugar que ocupa en la pintura de nuestro tiempo, así como de las admiraciones que suscita y del entusiasmo ilustrado de algunos jóvenes, entre los que me encuentro, que se pueden considerar, y con razón, alumnos suyos,

Fig. 47. Maurice Denis, *Homenaje a Cézanne*, 1900-1901
Óleo sobre lienzo, 182 x 243 cm
Musée d'Orsay, París

ya que lo que han comprendido de la pintura se lo deben a usted, y nunca llegaremos a reconocerlo suficientemente”²⁰.

1901

Expone en el Salon de l’Esthétique en Bruselas y en el decimoséptimo Salon des Indépendants. En noviembre se compra un terreno en Les Lauves, al norte de Aix, donde se construye un gran estudio a su gusto con mucha luz natural.

1902

Recibe la visita de los hermanos Bernheim-Jeune, marchantes que quieren comprarle obra, pero Cézanne se mantiene fiel a Vollard.

Denis consigue que exponga de nuevo en el Salon des Indépendants y exhibe también en Aix en la Societé des Amis des Arts. Aparece en el catalogo de Aix como discípulo de Pissarro.

En septiembre, el escritor y crítico Octave Mirbeau solicita la Legión de Honor para Cézanne pero fracasan sus gestiones, hecho que decepciona enormemente al artista.

Zola muere el 29 de septiembre. Al enterarse de su muerte, “Cézanne irrumpió en sollozos y pasó encerrado el resto del día en su taller”²¹.

1903

Permanece en Aix todo el año.

La colección de Zola se pone a la venta, con diez obras de juventud de Cézanne. Se desencadena una campaña crítica hostil contra el pintor por parte de los organismos oficiales, pero es cada vez más admirado y respetado por sus antiguos compañeros impresionistas y por los jóvenes pintores.

El 13 de noviembre fallece Pissarro en París.

1904

El joven pintor Émile Bernard le visita durante el mes de febrero y mantiene con el artista largas conversaciones sobre teoría artística. Tras la muerte de Cézanne, Bernard publicará tanto sus recuerdos como su correspondencia con el pintor y veintiún años después saldrá a la luz el libro *Una conversación con Cézanne*.

En su carta a Bernard del 15 de abril, Cézanne le aconseja: “[...] Permítame repetirle lo que le dije ya aquí: aborde la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo

Fig. 48. La sala dedicada a Cézanne en el Salon d’Automne de 1904

Fig. 49. Interior del estudio de Cézanne, finales del siglo xx, fotografía de Henry Ely Aix

Fig. 50. Estudio de Cézanne en Les Lauves, fotografía de Bernheim-Jeune, c. 1904





ello puesto en perspectiva, de modo y manera que cada lado de un objeto o plano se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión. [...] Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad”²².

En verano, durante varias semanas permanece en París y por última vez en Fontainebleau.

El Salon d’Automne, fundado el año anterior, le dedica una sala entera en la que expone 31 lienzos y dos dibujos. Según le comenta Paul hijo a Vollard en una carta, Cézanne está encantado con el éxito obtenido en el Salón²³.

Pinta varios retratos del jardinero Vallier [véase cat. 1].

1905

Tras casi una década de trabajo acaba las *Grandes bañistas*, un tema recurrente en su trayectoria desde principios de la década de 1870 [véanse cats. 15-18].

Expone en el Salon d’Automne y en el Salon des Indépendants.

Su salud va deteriorándose, aunque continúa persiguiendo “el éxito mediante el trabajo”²⁴, y pintando al aire libre óleos, como por ejemplo *Curva en lo alto del Chemin des Lauves* [véase cat. 13], y acuarelas, como *Vista desde Les Lauves hacia Aix* [véase cat. 57].

1906

En enero, Denis y Roussel peregrinan a Aix, toman fotografías de Cézanne trabajando y Denis pinta *Cézanne pintando*.

Se exponen diez obras del artista en el Salon d’Automne.

Este verano será especialmente duro para el pintor, tal y como le cuenta a su hijo el 25 de julio: “Vallier me fricciona, los riñones van un poco mejor, Madame Brémond dice que el pie va mejor. Sigo el tratamiento de Boissy, que es atroz. Hace mucho calor. A partir de las ocho el tiempo es insoportable”²⁵.

El 15 de octubre, mientras pinta al aire libre, le sorprende una tormenta y sufre un desmayo. Es trasladado a su casa, donde fallece el 23 de octubre a la edad de 67 años y lo entierran en el cementerio de Aix. Hortense y su hijo Paul, que están en París, no llegan a tiempo para despedirse de él. Paul es el único heredero del pintor, puesto que Cézanne había excluido a Hortense de su testamento en 1902.

Fig. 51. Paul Cézanne en el bosque de Fontainebleau, c. 1905

Fig. 52. Hortense Fiquet Cézanne, c. 1905

1907

Primera retrospectiva póstuma del artista en el V Salon d'Automne con 56 obras que provienen principalmente de las colecciones de Pellerin, Gangnat y Cézanne hijo.

El Estado francés rechaza la donación de Granel, propietario del Jas de Bouffan, de las obras del pintor que se encuentran en la finca.

NOTAS

1. Todas las cartas de Paul Cézanne aquí recogidas están publicadas en *Correspondance*, John Rewald (ed.). París, Bernard Grasset, 1978 (ed. española: *Correspondencia*, Madrid, Visor, 1991). Las traducciones han sido revisadas por la autora y están citadas por la edición española. *Correspondencia*, p. 46.
2. *Ibid.*, pp. 124-125.
3. B. H. Bakker (ed.): *Émile Zola, correspondance*, vol. 1: 1858-1867. Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal et Paris, ed. Du C.N.R.S., 1978, n. 46, p. 303.
4. *Correspondencia*, p. 389.
5. *Ibid.*, pp. 149-150.
6. *Ibid.*, p. 160.
7. Véase nota 3 de John Rewald en *Correspondencia*, pp. 177-178.
8. *Ibid.*, pp. 209-210.
9. *Ibid.*, p. 229.
10. *Ibid.*, p. 270.
11. *Ibid.*, pp. 275-276.
12. *Ibid.*, p. 285.
13. *Ibid.*, p. 214.
14. *Ibid.*, p. 297.
15. *Ibid.*, p. 290.
16. *Ibid.*, pp. 302-303.
17. Carta de Cézanne a Paul hijo, 8 de septiembre de 1906. En *ibid.*, p. 403.
18. Émile Zola, "Peinture" en *Le Figaro*, 2 de mayo de 1896.
19. *Correspondencia*, p. 318.
20. *Ibid.*, p. 342.
21. Véase comentario de John Rewald en *ibid.*, p. 362.
22. *Ibid.*, p. 371.
23. Carta de Paul Cézanne hijo a Vollard, 11 de noviembre de 1904. Lionello Venturi: "Giunte a Cézanne". En *Commentari*, vol. II, n. 1, enero-marzo de 1951, p. 49.
24. Carta de Cézanne a J. Gasquet, 8 de julio de 1902. En *Correspondencia*, p. 360.
25. *Ibid.*, p. 395.

Fig. 53. Paul Cézanne pintando en la colina de Les Lauves, fotografía de Ker-Xavier Roussel, 1906

Fig. 54. Maurice Denis, *Cézanne pintando*, 1906
Óleo sobre lienzo. Colección privada



Créditos fotográficos

ALEMANIA

Berlín

bpk/Nationalgalerie, SMB/Karin März: cat. 36

Colonia

Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c002758: cat. 64

© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c005708: cat. 31

Frankfurt am Main

© U. Edelman-Städel Museum-ARTOTHEK: cat. 3

Karlsruhe

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: cat. 27

Marburgo

Bildarchiv FOTO Marburg: fotografía en página 199

Wuppertal

Von der Heydt-Museum Wuppertal: cat. 53

AUSTRALIA

Sidney

Art Gallery New South Wales. Foto: AGNSW: cat. 61

AUSTRIA

Viena

Albertina Museum: cat. 26

Belvedere, Viena: cat. 45

Erich Lessing Kunst- und Kulturalarchiv, Viena: fig. 14

CANADÁ

Montreal

The Montreal Museum of Fine Arts, Brian Merret: cat. 2

Ottawa

© National Gallery of Canada: cat. 22 y fig. 5

ESPAÑA

Madrid

© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza. Fotografía: Hélène Desplechin: cats. 18, 25, 63

© Museo Thyssen-Bornemisza.

Madrid. Fotografía: Hélène Desplechin: cats. 1, 6, 10, 46

Paula Luengo: fig. 27

FINLANDIA

Helsinki

Ateneum Art Museum, Helsinki. Finnish National Gallery: cat. 50

FRANCIA

Aix-en-Provence

Photographies Henry Ely Aix: fig. 49

St. Sauveur Cathedral, Aix-en-Provence, France/Giraudon /The Bridgeman Art Library: fig. 8

El Havre

© MuMa, Le Havre/Florian Kleinfenn: cat. 65

Marsella

Musée Cantini, Marseille. Photographie Jean Bernard: cat. 67

París

Archives Larousse, Paris, France/Giraudon/The Bridgeman Art Library: fig. 37

Musée d'Orsay © 2013. Photo Scala, Florence: figs. 42, 47

Musée de l'Orangerie © 2013. Photo Scala, Florence: fig. 41

Musée du Louvre © 2013. Photo Scala, Florence: fig. 34

Musée Picasso: © RMN-Grand Palais/René-Gabriel Ojéda: fig. 22

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Adrien Didierjean: fig. 32

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Daniel Arnaudet: fig. 16

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Droits reserves: fig. 24

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski: figs. 2, 13, 48

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/René-Gabriel Ojéda: fig. 7, 44, 51

© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Tony Querrec: fig. 35

Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris © RMN-Grand Palais/Agence Bulloz: fig. 15

HUNGRÍA

Budapest

Szépművészeti Múzeum, Budapest: cat. 29

ITALIA

Parma

Fondazione Magnani Rocca. Foto Amoretti, Parma: cat. 56

JAPÓN

Yokohama

© Yokohama Museum of Art: cat. 30

Tokio

The National Museum of Western Art, Tokyo: cat. 21

ESTADOS UNIDOS

Boston

Photograph © 2014 Museum of Fine Arts, Boston: fig. 10

Buffalo

Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY: cat. 19

Chicago

The Art Institute of Chicago: fig. 3

- Cleveland**
 © The Cleveland Museum of Art: cat. 35
- Dallas**
 Cortesía de Mr. y Mrs. Barron U. Kidd: cat. 55
- Detroit**
 Detroit Institute of Art: cat. 16
- Indianápolis**
 Indianapolis Museum of Art: cat. 54
- Los Ángeles**
 Los Angeles County Museum of Art: cat. 32
 The Armand Hammer Collection. Hammer Museum, Los Angeles: cat. 24
- Mineápolis**
 Minneapolis Institute of Arts, MN, USA/The William Hood Dunwoody Fund/The Bridgeman Art Library: fig. 17
- Nueva York**
 © 2013. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource/Scala, Florence: cat. 59
 © 2013, The Museum of Modern Art/ Scala, Florence: cats. 9 y 12, fig. 18
 Brooklyn Museum: cat. 60
 Cortesía Wildenstein & Co., Inc.: cat. 52
 The Solomon R. Guggenheim Museum: cat. 4
- Rochester**
 Memorial Art Gallery of the University of Rochester: cat. 51
- San Francisco**
 © Fine Arts Museums of San Francisco: cat. 28
- Toledo**
 Toledo Museum of Art: cat. 8
- Washington D. C.**
 National Gallery of Art: cat. 14, fig. 29
- John Rewald Papers, National Gallery of Art, Washington, D. C., Gallery Archives: fotografía en página 167, figs. 25, 39, 52
- MÓNACO**
Montecarlo
 Cortesía Palais Princier de Monaco: cat. 49
- NORUEGA**
Oslo
 The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo: cat. 48
- PAÍSES BAJOS**
Ámsterdam
 Collection Stedelijk Museum Amsterdam: cat. 34
- REINO UNIDO**
Cardiff
 National Museum of Wales: fig. 12
- Edimburgo**
 Scottish National Gallery, Edimburgo: cat. 38
- Londres**
 © Tate, London 2013: cats. 37, 41
 The National Gallery, London. Bought, Courtauld Fund, 1926: cat. 11
- RUSIA**
Moscú
 © The State Pushkin Museum of Fine Arts: cat. 5
- San Petersburgo**
 Hermitage, St. Petersburg, Russia/The Bridgeman Art Library: fig. 19
- SUECIA**
Estocolmo
 Moderna Museet-Stockholm/ Prallan Allsten: cat. 66
- Gotemburgo**
 © Gotheburg Museum of Art. Foto: Hossein Sehatlou: cat. 7
- SUIZA**
Basilea
 Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Beyeler Collection. Foto: Robert Bayer, Basel: cat. 13 Foto: Peter Schibli, Basel: cat. 40
- Berna**
 Kunstmuseum Bern: cat. 44
- Ginebra**
 Foto: Yves Siza: cat. 62
 © Musée d'Art et d'Histoire, Ville de Genève. Foto: Bettina Jacot-Descombes: cat. 15
- Lausana**
 Musée cantonal des Beaux-Arts. Foto: J.-C. Ducret: cat. 43
- Martigny**
 Cortesía Fondation Pierre Gianadda: cat. 33
- Winterthur**
 Volkart Foundation, Switzerland: cat. 23
- Zúrich**
 Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich-SIAR, Zurich (J.-P.Kuhn): fig. 21
 © 2013 Kunsthaus Zürich. All rights reserved: cat. 20
- © 2013. Photo Scala, Florence: figs. 43, 54
- Private Collection/Roger-Viollet, Paris/The Bridgeman Art Library: figs. 28, 33

Paul Cézanne saliendo de su estudio en Les Lauves,
 fotografía de Gertrude Osthaus,
 13 de abril de 1906



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE TF ARTES GRÁFICAS, MADRID,
EN ENERO DE 2014