

# **El fauvismo**

**John Elderfield, version española de Juan Díaz de Atauri**

Author

**Elderfield, John**

Date

**1983**

Publisher

**Alianza Editorial**

Exhibition URL

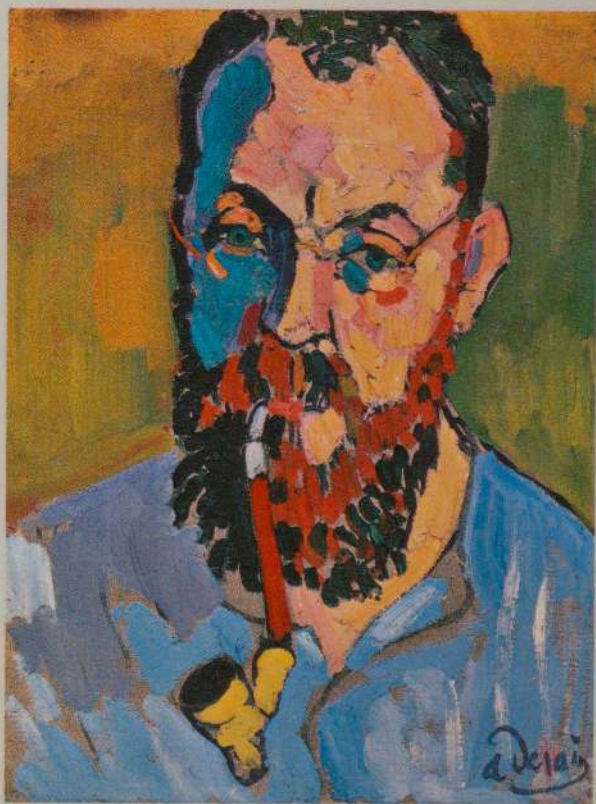
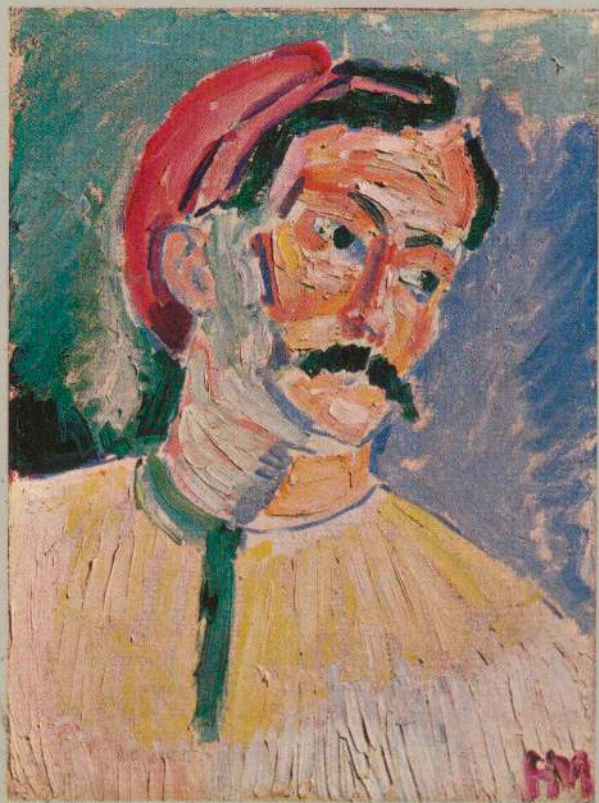
**[www.moma.org/calendar/exhibitions/2470](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/2470)**

The Museum of Modern Art's exhibition history—  
from our founding in 1929 to the present—is  
available online. It includes exhibition catalogues,  
primary documents, installation views, and an  
index of participating artists.

# El fauvismo

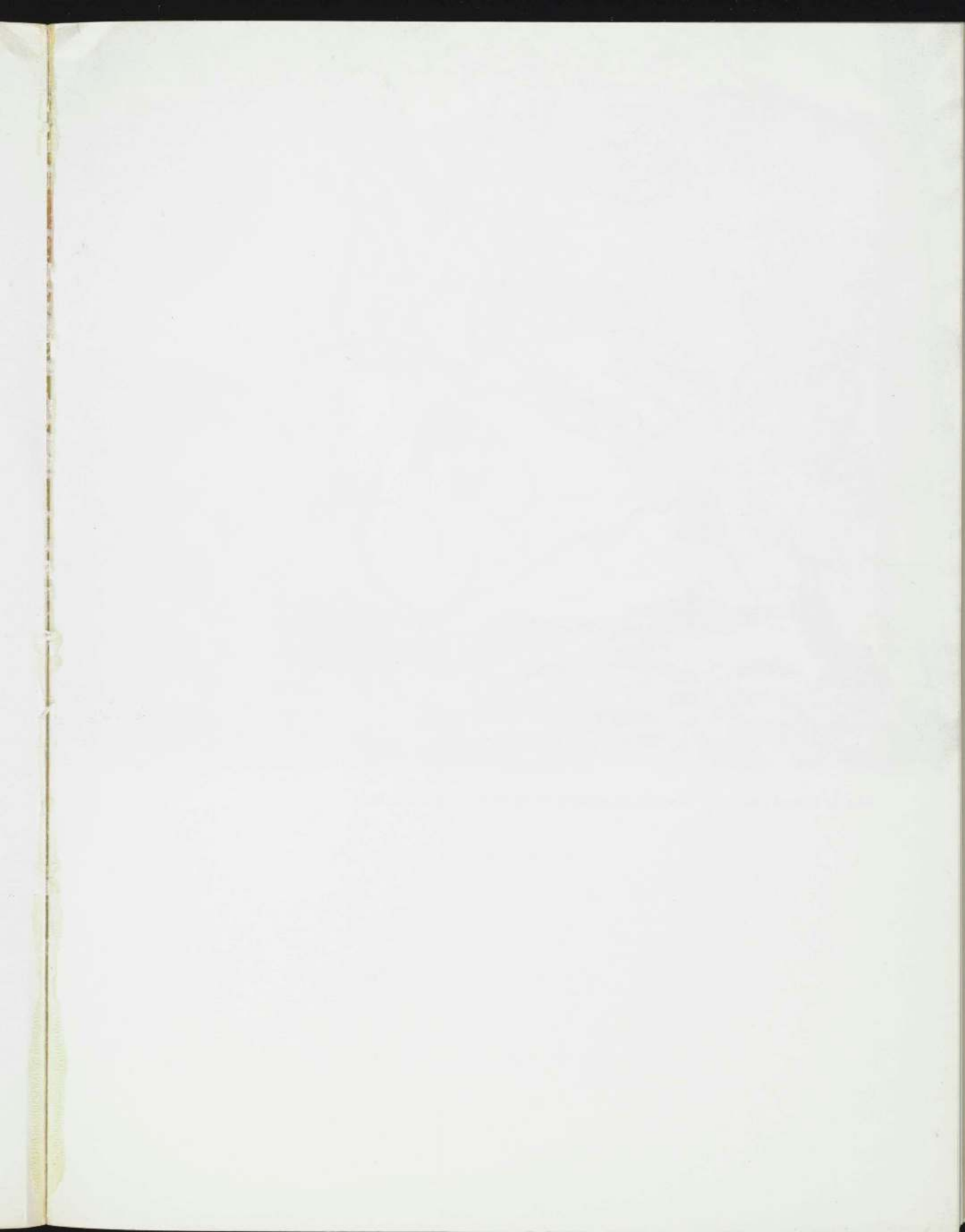
John Elderfield

ALIANZA FORMA





- 1 La interacción del color  
Josef Albers
- 2 Arquitectura racional  
E. Bonfanti y otros
- 3 Arte y percepción visual  
Rudolf Arnheim
- 4 El significado en las artes visuales  
Erwin Panofsky
- 5 Historia del arte  
Ernst H. Gombrich
- 6 La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936  
Vittorio De Feo
- 7 Las vanguardias artísticas del siglo XX  
Mario De Micheli
- 8 La escultura: procesos y principios  
Rudolf Wittkower
- 9 La Alhambra: iconografía, formas y valores  
Oleg Grabar
- 10 La catedral gótica  
Otto von Simson
- 11 Cursos de la Bauhaus  
Wassily Kandinsky
- 12 El modernismo  
Robert Schmutzler
- 13 Hacia una psicología del arte  
Rudolf Arnheim
- 14 Imágenes e ideas en la pintura  
española del siglo XVII  
Jonathan Brown
- 15 Principios de la pintura china  
George Rowley
- 16 El presente eterno: Los comienzos del arte  
Sigfried Giedion
- 17 La pintura románica en Cataluña  
Joan Sureda
- 18 El desnudo  
Kenneth Clark





Matisse: *Pastoral*. 1906. Oleo, 46 × 55,2 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



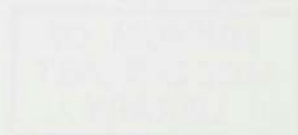
## El fauvismo

**Alianza Forma**

John Elderfield  
**El fauvismo**

Versión española de  
**Juan Díaz de Aauri**

**Alianza  
Editorial**





Archive

MoMA  
1122  
1983

6-14-83

**Título original:**

*The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities*

El Museum of Modern Art ha podido publicar este libro y organizar la exposición con que coincide merced a la generosa ayuda de la SCM Corporation y el National Endowment for the Arts de Washington, D. C., una agencia federal.

CALENDARIO DE LA EXPOSICION

Museum of Modern Art, Nueva York,  
26 de marzo - 1 de junio de 1976.

Museum of Modern Art de San Francisco,  
29 de junio - 15 de agosto de 1976.

Kimbell Art Museum, Fort Worth, 11 de  
septiembre - 31 de octubre de 1976.

- © 1976 by the Museum of Modern Art  
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983  
Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45  
ISBN: 84-206-7033-2  
Depósito Legal: M. 6.925-1983  
Compuesto en Fotocomposición FER  
Papel fabricado por Celupal, S. A.  
Impreso en GREFOL, S. A., Pol. II, La Fuensanta  
Móstoles (Madrid)  
Printed in Spain

MUSEUM OF  
MODERN ART  
LIBRARY

## Indice

	<u>Págs.</u>
Nota de agradecimiento.....	9
Lista de ilustraciones.....	11
Introducción.....	15
La formación del fauvismo.....	21
El mundo fauve.....	55
Lo Pastoral, lo Primitivo y lo Ideal.....	105
Nota final: El fauvismo y su herencia.....	153
Notas.....	163
Bibliografía.....	177
Procedencia de las fotografías.....	183

Faint, illegible text covering the page, possibly bleed-through from the reverse side. The text is too light to transcribe accurately.



## Nota de agradecimiento

Este libro se publica con ocasión de una exposición de arte fauve en el Museum of Modern Art. Como autor del libro y director de la exposición, estoy en deuda con muchas personas y organizaciones que con su generosidad y ayuda han hecho posible que el proyecto se llevara a término. Vaya mi especial agradecimiento a los estudiosos que me han ayudado a resolver problemas históricos: Marcel Giry, John Golding, Michel Hoog, Michel Kellermann, John Rewald, Pierre Schneider y Sarah Whitfield, así como a Ellen C. Oppler, cuyo estudio del fauvismo me ha sido especialmente útil. Debo también ayuda e información a Jack Cowart, Gaston Diehl, Pierre Georgel, Maurice Jardot, Daniel-Henry Kahnweiler y Maurice Lafaille.

En nombre de los Administradores del Museum of Modern Art, y de los del Museum of Modern Art de San Francisco y del Kimbell Art Museum de Fort Worth, adonde se va a llevar después la exposición, expreso mi profundo agradecimiento a la SCM Corporation y al National Endowment for the Arts, que proporcionaron los considerables fondos necesarios para que esta importante exposición fuera posible. La generosidad de los propietarios de obras fundamentales que han dejado sus cuadros, sabedores de que ello les iba a privar de éstos por muchos meses, ha hecho posible el éxito de la exposición. Además de nueve que han preferido mantener el anonimato, reciban nuestro agradecimiento los siguientes propietarios de obras presentes en la exposición:

Mrs. John A. Beck; Mrs. Harry Lynde Bradley; M. Boris J. Fize; Mr. y Mrs. Jacques Gelman; Mr. y Mrs. Leonard Hutton; Mr. Charles Lachman; M. Pierre Lévy; Mme. Lucile Manguin; M. André Martinais; Mr. y Mrs. William S. Paley; Mr. y Mrs. Gifford Phillips; Mr. y Mrs. David Rockefeller; Mr. y Mrs. Norbert Schimmel; Mrs. Evelyn Sharp; Mrs. Bertram Smith; Mr. y Mrs. Nathan Smooke; Miss Kate Steichen; Dr. Jean Valtat; Mr. y Mrs. John Hay Whitney; el Museum of Art de Balti-

more; el Musée des Beaux-Arts de Burdeos; el Brooklyn Museum; el Art Institute de Chicago; el Kimbell Art Museum de Fort Worth; el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra; el Museum of Fine Arts de Houston; la Tate Gallery de Londres; el Art Center de Milwaukee; el Musée Matisse de Cimiez, Niza; la Nasjonalgalleriet, Oslo; el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou; el Musée National d'Art Moderne, París; el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; el Musée de l'Annonciade de Saint Tropez; el Museum of Modern Art de San Francisco; el Art Museum de San Louis; el Musée d'Art Moderne de Estrasburgo; el Museo de Arte Moderno de Teherán; el Museo de Arte Bridgestone de Tokyo; el Museum des 20. Jahrhunderts de Viena; la Galerie Beyeler de Basilea; las Acquavella Galleries de Nueva York; las Perls Galleries de Nueva York y la Galerie Alex Maguy de París.

Esta exposición es un primer fruto del acuerdo formal del Museum of Modern Art con el gobierno francés que estipula préstamos recíprocos de obras de arte. Estoy especialmente agradecido a Pontus Hultén y Germain Viatte por la cooperación del Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, y a Hubert Landais, Inspecteur Général de Musées de France, que facilitó préstamos de otros museos franceses. Agradezco su apoyo al proyecto a los alcaldes de Burdeos, El Havre, Niza, Estrasburgo y en particular al de Saint-Tropez, donde Alain Mousseigne, conservador del Musée de l'Annonciade, hizo especiales concesiones para que la exposición mostrara obras importantes.

Con ocasión de esta exposición el Museum of Modern Art ha tenido el placer de cooperar por vez primera con el Museo de Arte Moderno de Teherán, de reciente creación. Su Excelencia Karim Pasha Bahadori, jefe del gabinete privado de Su Majestad Imperial la Shahbanou de Irán, ha procurado esta cooperación. Sir Norman Reid, Michael Compton y Judith Jeffreys de la Tate Ga-

llery de Londres, Thomas L. Freudenheim y Brenda Richardson del Museum of Art de Baltimore, entre otros colegas, han hecho especiales diligencias para que sus pinturas pudieran estar en la exposición. Los directores de los museos partícipes, Henry Hopkins del Museum of Modern Art de San Francisco y Richard F. Brown del Kimbell Art Museum, han tenido un vivo interés en la exposición tal y como se ha llevado a cabo.

También estoy en deuda con las siguientes instituciones por su ayuda e interés en el proyecto: la Norton Simon Foundation, el Museum Folkwang de Essen, el Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble, el Gemeentemuseum de La Haya y la Staatsgalerie de Stuttgart.

Agradezco la ayuda prestada para localizar determinadas obras de L'Association pour la Diffusion des Arts Graphiques et Plastiques, a Ann Allbeury, Douglas Cooper, François Daulte, Dolly van Dongen, Lucile Manguin, Pierre Matisse, Robert Schmit, S. Martin Summers, Maurice Tuchman, Mlles. Vlamincq, Charles Zadok y, especialmente, a Ernst Beyeler, Leonard Hutton y Klaus Perls. Monique Barbier, Françoise Cachin-Nora, Bereshteh Daftari y, sobre todo, Richard Wattenmaker prestaron una inestimable ayuda como intermediarios para conseguir importantes préstamos.

Además de quienes han prestado cuadros de su propiedad, se han tomado la molestia de hacer fotografías y obtener una valiosa información Mme. Abdulkhak, Knut Bert, Olive Bragazzi, Oscar Ghez, Charles Jäggli-Hahnloser, Alex Maguy, Thomas P. Lee, Magne Malmanger, John Neff, Katherine Ritchie, Angelica Rudenstein, Hélène Seckel, Karen Tsujimoto, Dina Vierny y E. L. L. de Wilde.

Una exposición y un libro de este orden no pueden llevarse a término sin la cooperación de un equipo de expertos. Muchos de los miembros del museo han tenido que trabajar acuciados por las prisas. Quiero destacar aquí a Elizabeth Streibert, que coordinó eficazmente todo lo relativo a los préstamos y desempeñó muchas otras tareas concernientes a la publicación del libro: su contribución ha sido fundamental para el éxito del proyecto. Judith Cousins Di Meo buscó la documentación previa al proyecto y fue una entusiasta

e imponderable colaboradora a lo largo de su desarrollo. Bonnie Nielson mecanografió el manuscrito del libro y compartió con Ruth Prierer y Kathy Martin el abundante trabajo de secretaría que fue presentándose. Inga Forslund preparó una extensa bibliografía sobre fauvismo que publico extractada.

De entre todos los miembros del museo que se dedicaron a preparar la exposición estoy en deuda singular con Richard Palmer, Coordinador de Exposiciones. Jack Limpert se ocupó de la financiación de la exposición. Monique Beudert, del Registrar's Department, salvó las dificultades que suponía reunir obras de muchas fuentes diferentes. Jean Volkmer y Anny Eder Aviram, del Departamento de Conservación, restauraron algunas pinturas importantes antes de exponerlas. Alicia Legg, Conservadora Adjunta de Pintura y Escultura, tuvo la amabilidad de prestar consejos y ayuda para la instalación de la exposición. Reciban éstos y todos mis compañeros del Departamento de Pintura y Escultura, que facilitaron mi tarea de múltiples maneras, mi vivo agradecimiento.

Ha sido para mí un verdadero placer trabajar con Mary Lea Bandy, que con tanta sensibilidad preparó la edición del texto, inteligentemente ayudada por Susan Wolf. Fred Myers, compitien-ent contra un límite de tiempo estrechísimo, es el responsable de su hermoso diseño, y Jack Doenias supervisó la impresión de las láminas en color y la producción general del libro. Richard L. Took, del Departamento de Derechos y Reproducciones, y Frances Keech, Jefe de Permisos, han contribuido eficazmente a que el libro viera la luz.

Por último, vaya mi agradecimiento a Richard Oldenburg, Director del Museum of Modern Art, por su aliento entusiasta al proyecto y su estímulo a lo largo de todo su desarrollo, y especialmente a William Rubin, Director del Departamento de Pintura y Escultura, que ayudó a tramitar préstamos fundamentales para la exposición, leyó cuidadosamente el manuscrito del libro e hizo interesantes sugerencias que he incorporado al texto. Ha prodigado su consejo y ayuda a cada aspecto del proyecto y se lo agradezco mucho.

J. E.



## Lista de ilustraciones

La siguiente lista se divide en dos apartados generales. El primero registra las obras de cada uno de los fauves, siguiendo un orden cronológico; cuando dos o más obras son de un mismo año se ordenan alfabéticamente. El segundo registra obras de otros artistas, ordenadas alfabéticamente por el apellido de los autores. Los números arábigos se refieren a las figuras en blanco y negro y los romanos a las láminas en color.

### GEORGES BRAQUE

*Canal Saint-Martin, París.* 1906. 102  
*L'Estaque.* 1906. 103  
*El puerto de Amberes.* 1906. 59  
*Los grandes árboles, L'Estaque.* 1906-1907. 105  
*Naturaleza muerta con cántaros.* 1906-1907. XXIV  
*Desnudo sentado.* 1907. 150  
*Paisaje de La Ciotat.* 1907. XXII  
*La pequeña bahía de La Ciotat.* 1907. 104  
*Vista desde el Hotel Mistral, L'Estaque.* 1907. 148  
*Grand Nu.* 1907-1908. 151  
*Casas de L'Estaque.* 1908. 156

### CHARLES CAMOIN

*Retrato de Marquet.* 1904. 22  
*Mme. Matisse bordando.* 1905. 37

### ANDRÉ DERAIN

*Autorretrato con sombrero flexible.* 1904. 28  
*Después del baño.* 1904. 122  
*Naturaleza muerta.* 1904. 20  
*Estudio de la Matanza de Quíos de Delacroix.* Hacia 1904. 120  
*Estudio para L'Age d'or.* Hacia 1904. 119  
*El árbol viejo.* 1904-1905. 69  
*El puente de Le Pecq.* 1904-1905. 29  
*Big Ben.* 1905. 31  
*Collioure (El caballo blanco).* 1905. 41  
*Composición (L'Age d'or).* 1905. 118  
*El puente de Charing Cross.* 1905. VI  
*Efectos del sol en el agua.* 1905. 30  
*Las montañas, Collioure.* 1905. VII  
*Mujer con chal.* 1905. 35  
*Pescadores de Collioure.* 1905. 43  
*Retrato de Matisse.* 1905. 2  
*Retrato de Matisse.* 1905. 5

*Retrato de Vlaminck.* 1905. 4  
*El Sena en Chatou.* 1905. 70  
*Vista de Collioure.* 1905. 42  
*Bailarina del «Rat Mort» (Mujer en camisa).* 1906. 68  
*La curva de la carretera en L'Estaque.* 1906. XVIII  
*El puente de Charing Cross, Londres.* 1906. 90  
*La danza.* 1906. XIX  
*Danza báquica.* 1906. 123  
*L'Estaque.* 1906. 97  
*Estudio para La danza.* 1906. 124  
*Gabarras del Sena.* 1906. 94  
*Hyde Park.* 1906. 93  
*Paisaje de L'Estaque.* 1906. 98  
*El «Pool» de Londres.* 1906. 91  
*Regent Street.* 1906. V  
*Tres árboles, L'Estaque.* 1906. 99  
*Tres figuras sentadas en la hierba.* 1906-1907. 140  
*Cabecero y pies tallados para una cama.* Hacia 1906-1907. 125  
*Bañistas.* 1907. XX  
*Figura en pie.* 1907. 132  
*El hombre encogido.* 1907. 133  
*Paisaje en las cercanías de Cassis.* 1907. 149  
*Bañistas.* 1908. 144

### KEES VAN DONGEN

*Desnudo echado.* 1904-1905. 62  
*«Caoutchouc» en el Cirque Médrano.* 1905. 65  
*La bailarina.* Hacia 1905. 64  
*El hisar (Liverpool Night House).* 1906. 61  
*Retrato de Kahnweiler.* 1907. 60  
*Modjesko, soprano.* 1908. XI

### RAOUL DUFY

*Playa de Sainte-Adresse.* 1904. 77  
*El vagón de ferrocarril.* 1905. 58



*Calle engalanada con banderas en El Havre.* 1906. 84  
*Carteles de Trouville.* 1906. 81  
*Casas viejas de Honfleur.* 1906. XIII  
*Fête Nautique.* 1906. XIV  
*Sainte-Adresse —El embarcadero.* 1906. 78  
*Sombrillas (los tres paraguas).* 1906. 80  
*Trouville.* 1906. 79  
*Vestíbulo con vidriera.* 1906. 152  
*Jeanne entre flores.* 1907. 154  
*La mujer de rosa.* 1907-1908. 153  
*El aperitivo.* 1908. 155  
*Arboles verdes.* 1908. 157  
*Café de L'Estaque.* 1908. 158

#### EMILE-OTHON FRIESZ

*El puerto de Amberes.* 1906. 57  
*Bañistas.* 1907. 142  
*Paisaje fauve con árboles.* 1907. 107  
*Paisaje de La Ciotat.* 1907. 106  
*Paisaje de La Ciotat.* 1907. XXIII  
*La terraza.* 1907. 147  
*Travail à l'automne.* 1907-1908. 145

#### HENRI MANGUIN

*Desnudo en el estudio.* 1904. 26  
*El 14 de julio en Saint-Tropez, el puerto.* 1905. 85  
*La muchacha dormida.* 1905. 55  
*El valle, Saint-Tropez.* 1905. XII  
*Los alcornoques.* 1906. 54

#### ALBERT MARQUET

*Desnudo «fauve»,* 1899. 10  
*Retrato de Mme. Matisse. Hacia* 1900. 15  
*Pareja bailando.* 1904. 16  
*Matisse pintando en el estudio de Mangin.* 1904-1905. 25  
*Mme. Matisse bordando.* 1905. 36  
*Carteles de Trouville.* 1906. 82  
*El 14 de julio en El Havre.* 1906. 83  
*La playa de Sainte-Adresse.* 1906. XV

#### HENRI MATISSE

*La mesa de comedor.* 1897. 6  
*Aparador y mesa.* 1899. 8  
*Desnudo en el estudio.* 1899. 11  
*El inválido.* 1899. 7  
*Naturaleza muerta a contraluz.* 1899. 9  
*Desnudo con zapatillas rosas.* 1900. 12  
*Desnudo en pie.* 1903. 13  
*Retrato de Lucien Guitry (en el papel de Cyrano).* 1903. 14  
*Estudio para Luxe, calme et volupté.* 1904. 108  
*La terraza, Saint-Tropez.* 1904. 21

*Luxe, calme et volupté.* 1904-1905. I  
*Marquet (o Manguin) pintando un desnudo* (anteriormente atribuido a Matisse). 1904-1905. 24  
*Marquet pintando un desnudo.* 1904-1905. 23  
*Interior en Collioure.* 1905. 52  
*La japonesa: mujer junto al agua.* 1905. 38  
*Mujer con sombrero.* 1905. 47  
*Mujer con sombrilla.* 1905. 44  
*Mujer delante de la ventana.* 1905. 51  
*Paisaje (Estudio para Bonheur de vivre).* 1905. 112  
*Paisaje de Collioure.* 1905. IV  
*Paisaje de Collioure (Estudio para Bonheur de vivre).* 1905. 36  
*La línea verde (Retrato de Mme. Matisse).* 1905. 50  
*Retrato de Derain.* 1905. 1  
*Retrato de Mme. Matisse.* 1905. 49  
*La ventana abierta, Collioure.* 1905. II  
*Vista de Collioure con la iglesia.* 1905. 45  
*Bonheur de vivre.* 1905-1906. 111  
*Niña leyendo (La Lecture).* 1905-1906. III  
*Retrato de Marquet.* 1905-1906. 3  
*Autorretrato.* 1906. 181  
*Desnudo en un bosque.* 1906. 115  
*Flores.* 1906. 88  
*La gitana.* 1906. 56  
*El joven marinero, I.* 1906. 92  
*Niña leyendo (Marguerite leyendo).* 1906. 89  
*Pastoral.* 1906. Frontispicio  
*Tapetes «orientales».* 1906. 165  
*El joven marinero, II.* 1906-1907. XVI  
*Arroyo con álces, Collioure.* 1907. 159  
*La danza.* 1907. 128  
*Desnudo azul (Souvenir de Biskra).* 1907. 137  
*Desnudo echado, I.* 1907. 138  
*Jarrón.* Hacia 1907. 129  
*Le Luxe, I.* 1907. XVII  
*Música (Esbozo).* 1907. 163  
*Naturaleza muerta azul.* 1907. 166  
*Estudio para Le Luxe.* 1907-1908. 161  
*Le Luxe, II.* 1908. 160  
*Naturaleza muerta en rojo de Venecia.* 1908. 167  
*Armonía en rojo.* 1909. 168  
*Música.* 1910. 164

#### MAURICE DE VLAMINCK

*Hombre con pipa.* 1900. 19  
*Quai Sganzin de Nanterre.* 1904. 27  
*El estanque de Saint-Cucufa.* 1905. 71  
*Naturaleza muerta.* 1905. 179  
*Naturaleza muerta.* 1905. 180  
*Retrato de Derain.* 1905. VIII  
*La casa blanca.* 1905-1906. 31  
*Las casas de Chatou.* 1905-1906. 72

- Desnudo echado*. 1905-1906. 63  
*Retrato de una mujer*. 1905-1906. X  
*Bailarina del «Rat Mort»*. 1906. 67  
*Bajo el puente de Chatou*. 1906. 75  
*El circo*. 1906. IX  
*La aldea*. 1906. 101  
*Paisaje de Chatou*. 1906. 74  
*Paisaje de Chatou*. 1906. 76  
*El puente de Chatou*. 1906. 73  
*Remolcador de Chatou*. 1906. 96  
*Los árboles rojos*. 1906-1907. 100  
*Flores (Sinfonía en colores)*. 1906-1907. XXI  
*Bañistas*. 1908. 146
- Constantin Brancusi: *El beso*. 1907. 134  
 Paul Cézanne: *Tres bañistas*. 1875-1877. 141  
 Paul Cézanne: *Cinco bañistas*. 1885-1887. 131  
 Henri-Edmond Cross: *La granja, por la mañana*. 1892-1893. 113  
 Eugène Delacroix: *Mujeres de Argel*. 1834. 127  
 Robert Delaunay: *Autorretrato*. 1906. 169  
 Robert Delaunay: *Disco solar (paisaje con sol)*. 1906. 34  
 Maurice Denis: *Danse d'Alceste (Paysage de Tivoli)*. 1904. 114  
 Paul Gauguin: *Faa Iheihe*. 1898. 126  
 Vicent van Gogh: *El 14 de julio*. Hacia 1886. 86  
 Vincent van Gogh: *Botes amarrados al muelle*. 1888. 95  
 Vincent van Gogh: *Retrato del pintor con pipa*. 1889. 48  
 Francisco de Goya: *La gallina ciega*. 1789. 117  
 J. A. D. Ingres: *L'Age d'or (detalle)*. 1862. 116  
 J. A. D. Ingres: *El baño turco*. 1862-1863. 122
- Alexey Jawlensky: *Naturaleza muerta con mesa redonda*. 1910. 177  
 Wassily Kandinsky: *Calle de Murnau con mujeres*. 1908. 170  
 Wassily Kandinsky: *Sonido blanco*. 1908. 172  
 Ernst Ludwig Kirchner: *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*. 1909. 174  
 Aristide Maillol: *La noche (La nuit)*. 1902. 136  
 Albert Marque: *Retrato de Jean Baignères*. 1905. 39  
 Máscara africana, Gabón. 139  
 Piet Mondrian: *Molino de viento a contraluz*. 1908. 171  
 Claude Monet: *Rue Saint-Denis, fiesta del 30 de junio*. 1878. 87  
 Claude Monet: *El Támesis y el Parlamento, efecto del sol*. 1903. 33  
 Emil Nolde: *La Última Cena*. 1909. 176  
 Max Pechstein: *Anochece en las dunas*. 1911. 175  
 Pablo Picasso: *Vieja con joyas*. 1901. 66  
 Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907. 143  
 Pablo Picasso: *Figura*. 1907. 135  
 Pierre Puvis de Chavannes: *Muchachas en la playa*. 1879. 162  
 Pierre Puvis de Chavannes: *País agradable*. 1882. 110  
 Georges Rouault: *La luchadora*. Hacia 1906. 53  
 Georges Rouault: *Cabeza de Cristo*. 1913. 178  
 Karl Schmidt-Rottluff: *Árboles en flor*. 1909. 173  
 Paul Signac: *Au temps d'harmonie*. 1893-1895. 109  
 Louis Valtat: *Desnudo en el jardín*. 1894. 17  
 Louis Valtat: *Aguadoras de Arcachon*. 1897. 18  
 Página de *l'Illustration*, 4 de noviembre de 1905. 40  
 Derain en su estudio, hacia 1908. 110

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887



## Introducción

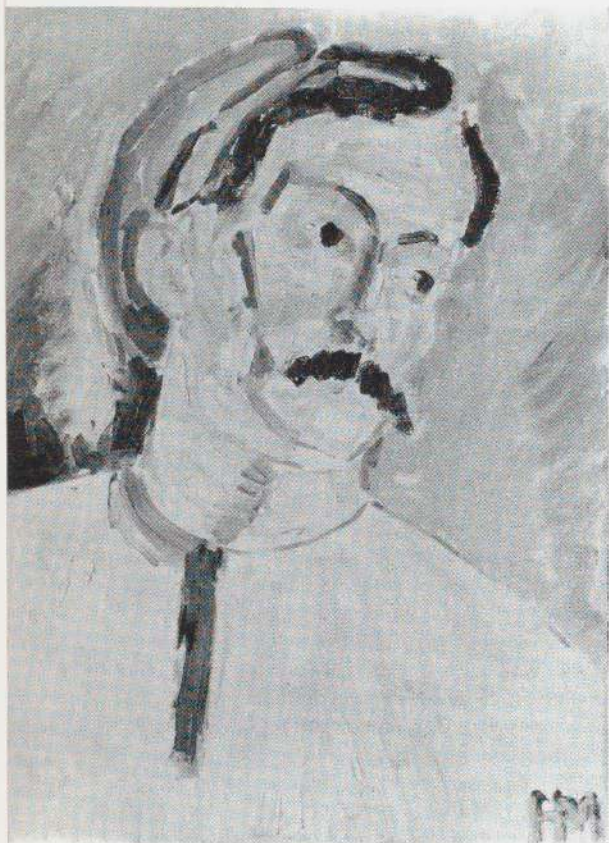
El arte verdaderamente nuevo implica siempre un desafío; a veces, llega incluso a resultar escandaloso a quienes no están preparados para recibirlo. En 1905, los visitantes de museos de talante conservador se escandalizaron ante las pinturas de Matisse, Derain, Vlaminck y sus amigos; y, de ahí, la popularidad posterior del término *les fauves* (las fieras) con que estos artistas fueron conocidos. Pero el escándalo y la sorpresa son efímeros. Basta contemplar estas pinturas exquisitamente decorativas para darse cuenta de que el término *fauvismo* nada refleja de las ambiciones o de los conceptos que informan el arte fauve. La denominación de «fieras» es la más desafortunada descripción que de estos artistas haya podido hacerse, y da, de hecho, una idea falsa del movimiento que aquí vamos a tratar.

A Matisse y a sus amigos les llamaron fauves por primera vez cuando expusieron juntos en el Salon d'Automne de París en 1905. Los propios artistas no usaron ese nombre. «Me dice Matisse que aún no tiene ni idea de lo que significa la palabra "fauvismo"», contaría más tarde Georges Duthuit<sup>1</sup>. Podría decirse que el movimiento fauve fue consecuencia de las reacciones de público y crítica ante la obra de aquellos artistas. Se originó en el otoño de 1905, a partir del amplísimo interés público que suscitaron sus obras, y duró hasta el otoño de 1907 aproximadamente, cuando los críticos se dieron cuenta de que el movimiento estaba desintegrándose. De todas formas, el reconocimiento de la crítica llega sistemáticamente más tarde que la innovación artística. El estilo fauve o, mejor, los estilos fauves precedieron algún tanto al movimiento fauve: las primeras pinturas auténticamente fauves se expusieron en el Salon des Indépendants en la primavera de 1905; el último Salon fauve importante fue el de los Indépendants de dos años después. El grupo fauve, sin embargo, precedió tanto al movimiento como al estilo, pues ya había empezado a formarse antes de 1900.

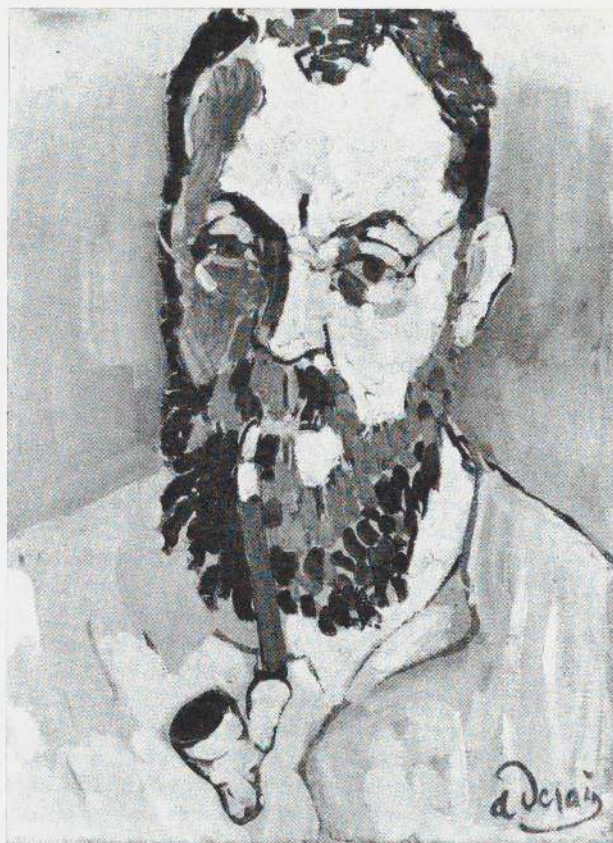
Comprendía, en realidad, tres círculos distintos. En primer lugar, Henri Matisse y sus condiscípulos de la época del estudio de Gustave Moreau y de la Académie Carrière: Albert Marquet, Henri Manguin, Charles Camoin, Jean Puy y, algo distante de éstos, Georges Rouault. En segundo lugar, la denominada «escuela de Chatou», a saber, André Derain y Maurice Vlaminck. Y en tercer lugar, los últimos en llegar al grupo desde El Havre: Emile-Othon Friesz, Raoul Dufy y Georges Braque. También estuvo en el grupo el holandés Kees van Dongen, que conoció a los demás en los salones y galerías en que todos ellos expusieron. Matisse fue al mismo tiempo jefe y eje de estos círculos. Cuando en 1905 se hizo amigo de Derain, su círculo original se resintió, mientras que Derain y, de rechazo, Vlaminck se beneficiaron; los artistas que provenían de El Havre no desarrollaron sus propios estilos fauves hasta que vieron las pinturas de Matisse; finalmente, cuando en 1907 Matisse y Derain siguieron cada uno su camino, el propio fauvismo se acabó.

La interacción de las distintas personalidades influyó decisivamente en la evolución del fauvismo. La naturaleza de estas personalidades quedó plasmada en la serie de retratos recíprocos que pintaron. Matisse y Derain pasaron el verano de 1905 en Collioure, un puertecito mediterráneo cercano a la frontera con España; pintaron allí algunas de las obras que suscitarían una enorme sensación en el Salon d'Automne de aquel año. Entre las pinturas más conocidas de aquel verano asombrosamente productivo están los retratos que mutuamente se hicieron: con trazo suelto de colores intensos y saturados, Matisse está representado como el maestro reservado y seguro de sí mismo y Derain como el compañero más joven y algo más exuberante (figuras 1 y 2). También de Collioure procede un retrato inacabado, pintado por Derain mucho más despreocupadamente: desde un interior que casi parece estar en llamas, avanza





1. Matisse: *Retrato de Derain*. 1905. Oleo, 38,4 × 28,3 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.



2. Derain: *Retrato de Matisse*. 1905. Oleo, 46 × 34,9 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.

una extraña imagen de Matisse con una barba de un rojo violento y una mano manchada de pintura: un auténtico fauve (figura 5). Aunque el primer retrato, el acabado, representaba mucho más exactamente la grave y profesoral imagen pública de Matisse, la mayoría de la gente debió imaginárselo como aparecía en el segundo, en el inacabado<sup>2</sup>. Cuando quiso demostrar a sus padres que la carrera de pintor era respetable, Derain les presentó a Matisse para que se convenciesen<sup>3</sup>. Únicamente en imágenes muy privadas, como en esa

pintura inacabada de Derain, puede llegar a percibirse la intensa excitación artística, la ansiedad incluso, que se esconde tras el arte sereno y decorativo de Matisse.

Ni Matisse ni Derain tuvieron un temperamento fauve. Sólo Vlaminck llevó una existencia que en cierto modo pudiera calificarse de tal. Matisse renunció a tocar con él duetos de violín: siempre ejecutaba *fortissimo*. «Lo mismo pudo haberse dicho de su pintura de esta época», señala Alfred Barr<sup>4</sup>. Lo que corroboran, sin lugar a dudas, los re-





I. Matisse: *Luxe, calme et volupté*. 1904-1905. Oleo, 98,4 × 118,3 cm. París, colección particular.





II. Matisse: *La ventana abierta, Collioure*. 1905. Oleo, 55,2 x 46 cm. Nueva York, colección Mr. and Mrs. John Hay Whitney.



tratos que él y Derain se pintaron mutuamente en 1905. El rostro de un rojo intenso y la sumaria ejecución del retrato de Derain pintado por Vlaminck (lámina VIII) muestra muchas más libertades con la apariencia natural que las que presenta el rostro de Vlaminck pintado por Derain (figura 4). De todas formas, esta característica no es la distintiva, ni mucho menos, de toda la obra de Vlaminck. Su estilo pictórico no era más «salvaje» que el de van Gogh, por ejemplo, y con frecuencia sus asuntos no carecieron de encanto.

Matisse, Derain y Vlaminck son los fauves más importantes. También son los más osados pictóricamente. Dufy, Braque, Friesz, Marquet y los demás pintores que aquí se considerarán hacen menos apta todavía la etiqueta de «fieras». Conviene tener en cuenta, no obstante, que las obras que hoy nos parecen exquisitamente decorativas, en 1905, y a un público que estaba aún por decidirse a hacer las paces con van Gogh y los otros pintores postimpresionistas, parecieron brutales y violentas. Aun comparadas con las postimpresionistas, las pinturas fauves poseen un carácter directo y una claridad individual que siguen pareciendo hoy día, si no descarnados, sí elocuentes, y de una asombrosa inmediatez y pureza. «La valentía para volver a la pureza de recursos fue el punto de partida del fauvismo», diría más tarde Matisse<sup>5</sup>. Es significativo que emplee el verbo «volver». El fauvismo no fue sólo, ni tampoco inmediatamente, una simplificación de la pintura, aunque después lo fuera. Inicialmente era un intento de recrear, en una época dominada por la estética simbolista y literaria, una pintura con la misma libertad y desembarazo de teorías que había tenido el arte de los impresionistas, contando, no obstante, con el conocimiento de las yuxtaposiciones de colores exaltados, y la emotiva concepción de la pintura que suponía la herencia del postimpresionismo. En este sentido, el fauvismo fue un movimiento sintético, que trató de usar y englobar los métodos del pasado inmediato. Casi todos los fauves pasaron por una fase de exaltado y exagerado divisionismo, basado en la obra de Seurat y Signac. El primer estilo verdaderamente fauve, sustancialmente la obra de Matisse y Derain de 1905 —que podría definirse más adecuadamente como fauvismo de técnica mixta—, combinó características

derivadas de Seurat y van Gogh, con la pincelada restregada, frotada, y las divisiones arbitrarias de color que recuerdan a Cézanne. El color plano característico del fauvismo de 1906-1907 no hubiera podido darse sin el ejemplo de Gauguin. Ciertamente el fauvismo fue un movimiento sintético, pero no dejó de ser por ello un movimiento radical. Su empleo de los recursos y métodos del pasado no fue nunca servil, sino alentado por un espíritu de renovación. Como agudamente expuso Matisse, «el artista, empachado de todas las técnicas del pasado y del presente, se pregunta a sí mismo: ¿qué quiero yo? Tal fue la ansiedad dominante del fauvismo»<sup>6</sup>.

Tal fue, en definitiva, la ansiedad y la excitación que se deja ver en el retrato inacabado de Matisse que pintara Derain: la tensión por encontrar un estímulo nuevo en la tradición de la pintura pura que iniciaron los impresionistas, y la tensión por encontrar asimismo un estímulo personal e individualista. Desde este punto de vista, los fauves consiguieron un éxito evidente, aunque sólo sea por lo extremadamente difícil que resulta formular una definición redonda del fauvismo, o siquiera dar una lista de sus miembros, dada su auténtica singularidad como pintores.

El fauvismo no fue un movimiento que tuviera la autosuficiencia ni la relativa autonomía que han tenido casi todos los movimientos modernos. Aunque su existencia se basó en las amistades y los contactos profesionales, no hizo nunca declaraciones teóricas o de intenciones como el futurismo, por ejemplo. Tampoco tuvo un único estilo común que pueda describirse racionalmente, como, por ejemplo, el cubismo, por lo que sus límites no son nada nítidos. De tal suerte, las exposiciones y estudios dedicados al movimiento lo tratan a veces con una latitud alarmante. Se ha llegado a considerarlo como mero aspecto del dilatado aliento expresionista que fluyó por el arte de principios de siglo<sup>7</sup>, o como parte de un nuevo arte del color que se extendió mucho más allá de los linderos del grupo fauve<sup>8</sup>. Ciertamente el fauvismo compartió con otros movimientos algunas de sus ambiciones generales; con todo, fue un movimiento artístico único que requiere una definición como tal. Lo que plantea una auténtica dificultad es la determinación de su relación con la vanguardia parisien-





3. Matisse: *Retrato de Marquet*. 1095-1906. Oleo sobre tabla, 41,3 x 31,1 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.



4. Derain: *Retrato de Vlaminck*. 1905. Oleo, 41,3 x 33 cm. Brézolles, Francia, colección Milles Vlaminck.

se contemporánea, y el discernimiento de si sólo la amistad, o sólo la semejanza estilística, bastan para denotar la pertenencia al grupo fauve.

Rouault, por ejemplo, fue uno de los que expusieron en el Salon fauve, aunque sus emotivas y dramáticas figuraciones de prostitutas y payasos parecen separarle de los otros fauves. (También van Dongen se sintió atraído por este mundo artificial, si bien no por los motivos religiosos de Rouault.) Bajo los efectos de claroscuro de Rouault se esconde una auténtica brutalidad de la pincelada, a veces del color, que sobrepasa la de los fauves generalmente considerados como tales. Si el criterio básico para incluir a un artista en el fau-

vismo estriba en la liberación del color puro, Rouault está correctamente excluido de la mayoría de las historias del fauvismo<sup>9</sup>. Por otra parte, no toda la pintura de color intenso que se hizo entre 1904 y 1907 es fauve. Muchos pintores, entre ellos Picasso, se sintieron atraídos en esta época por las brillantes tintas planas; y todavía estaban en activo, además, algunos reputados coloristas —entre otros Louis Valtat, que ha sido considerado fauve con cierta frecuencia<sup>10</sup>. Las lecciones del color postimpresionista se recibieron en este período de muy diversas maneras. La manera fauve (si es que se puede hablar de una manera definida) se superpone y entrecruza con las demás. Tam-





5. Derain: *Retrato de Matisse*. 1905. Oleo, 91,8 x 52 cm.  
Niza, Musée Matisse.

co cabe considerar únicamente la liberación del color puro para definir el fauvismo. Si nos fijamos en lo que describe este color, descubriremos nuevas contradicciones. Muchos pintores fauves celebraron sin rebozo los deleites del mundo del paisaje, pero esto no significa que el color intenso en sí excluya una iconografía emotiva y cargada de contenido. Hay un hilo importante que se desovilla a lo largo del fauvismo: el desarrollo de un neosimbolismo, y luego un neoclasicismo y un imaginativo primitivismo: desde *Luxe, calme et volupté* (1904-1905) de Matisse, por un lado, hasta la serie de *Bañistas* (a partir de 1907) de Derain, por otro, momento en que la fase final del fauvismo «cezaniano» coincide con la naciente estética del cubismo. El fauvismo no fue un movimiento aislado, sino parte de un fermento artístico de mayores dimensiones en la pintura francesa de la primera década de nuestro siglo.

Las afinidades del fauvismo requieren un estudio paralelo al del fauvismo mismo. Para comprender el fauvismo es imprescindible repasar su fondo histórico y el curso de su evolución anterior a 1905; tal es la materia del primero de los capítulos que siguen. Las obras «clásicas» del fauvismo, las realizadas entre 1905 y 1907, se tratan en el capítulo segundo, y las «imaginativas» ya mencionadas se consideran en su conjunto en el capítulo final. El denominador común a estas etapas es la presencia de Matisse. El fue quien, suscitando y guiando los experimentos de sus compañeros más jóvenes, engendró el fauvismo. Dentro del grupo fauve, Matisse fue la figura dominante, pero también estuvo al margen en cierto modo; y no sólo porque fuera el mayor de todos ellos (Braque, el más joven, tenía trece años menos que él), sino porque, además, dirigió desde fuera, por decirlo así, siguiendo su propio camino y evitando cualquier tipo de compromisos a priori. La historia del fauvismo es en gran parte la historia de este período de Matisse, el único en que este artista esencialmente aislado mantuvo una cooperación con la vanguardia parisiense; un lapso ciertamente muy corto. En su transcurso se puede constatar la atribución de una importancia fundamental a la autonomía del color, prácticamente nueva en el arte occidental, una preocupación por la naturalidad de la expresión que se plasmó en técnicas

mixtas y dislocaciones formales, por mor de una sensibilidad personal, y una petulancia realmente juvenil, que en su búsqueda de lo vital y de lo nuevo descubrió la virtualidad de lo primitivo. Hay también una interpretación de la realidad exterior que encontró un grato estímulo en la «cultura de las vacaciones»<sup>11</sup>, el tema pictórico de los impresionistas, que unas veces llevó esta interpretación al borde de un realismo urbano localista y otras a una más ideal celebración de la *bonheur de*

*vivre*. Por último, y acaso como fundamento de todo, está su firme creencia en la autonomía individual y en la autonomía pictórica, creencia que fraguó ese extraordinario equilibrio entre interés por la sensación puramente visual e interés por la emoción personal e íntima que le llevó a redescubrir la tradición de un arte esencialmente decorativo, que ha inspirado algunas de las pinturas más sublimes y expresivas de nuestro siglo.



## La formación del fauvismo

Los primeros contactos que finalmente condujeron a la creación del fauvismo se remontan a 1892. Henri Matisse, que tenía entonces vientidós años y había pasado su primer año en París en el frustrante ambiente de las clases de Bouguereau en la Académie Julian, se incorporó al estudio de Gustave Moreau en la Ecole des Beaux-Arts<sup>1</sup>. Conoció allí a Georges Desvallières, que sería uno de los organizadores del famoso Salon d'Automne de 1905, y a algunos de los que expondrían en él: Georges Rouault, dos años más joven que Matisse, y Albert Marquet, que sólo tenía diecisiete años y asistía a las clases nocturnas de la Ecole des Arts Décoratifs. Todos los que colaborarían con Matisse en el fauvismo eran más jóvenes que él. Manguin y Camoin, que entraron en el estudio de Moreau en 1895 y en 1896, eran respectivamente siete y diez años más jóvenes que él. Desde el primer momento, Matisse fue el adalid de todos — salvo de Rouault, que siguió una trayectoria independiente—. En 1896 envió algunas de sus pinturas de estudiante a la recién fundada Société Nationale des Beaux-Arts; vendió una de ellas al Estado, fue elegido miembro de la sociedad, propuesto por el presidente, Puvis de Chavannes; todo parecía indicar que emprendía una respetable carrera académica de pintor. Pero un año después la situación se trastocó. *La mesa de comedor* (figura 6) que expuso en la Nationale en 1897 provocó una reacción muy hostil. Tanto Matisse, que, aunque indecisamente, estaba estudiando el impresionismo, como el alboroto que suscitó la aceptación por el Estado del legado Caillebotte —expuesto por fin en la primavera de aquel año en el Museo de Luxemburgo— demostraban que el impresionismo era todavía materia de controversia<sup>2</sup>. Moreau, no obstante, defendió *La mesa de comedor* y Matisse agradeció el «intelligent encouragement» de su maestro<sup>3</sup>. Moreau estimulaba, sobre todo, el cultivo de la individualidad (era el único académico que lo hacía), y su estudio fue el principal semillero del círculo fauve. Todavía en

1905, Louis Vauxcelles se referiría a los fauves como «esa cohorte, catequizada en el bizantinismo, que se ha formado en torno a Moreau»<sup>4</sup>.

Precisamente era el «bizantinismo» de Moreau, sin embargo, su estilo exótico y literario, lo que Matisse y sus amigos evitaban<sup>5</sup>. Pese a la brillantez de Moreau como maestro, su estudio era hermético y aislado. Los futuros fauves descubrieron el movimiento moderno por su cuenta, y uno a uno se iniciaron en su práctica. Vieron a los impresionistas en el legado Caillebotte, obras de Cézanne y van Gogh en la galería Vollard, y de Vuillard, Bonnard y los nabis, y de Signac, Cross y los neoimpresionistas en el Salon des Indépendants. En el verano de 1897, Matisse conoció a un amigo inglés de van Gogh, John Russell, que acabó de acercarle a la pintura de los impresionistas y los neoimpresionistas. También conoció a Pissarro, que le animó a viajar a Londres en 1898 para estudiar a Turner. Cuando al año siguiente volvió a París, tras haber viajado también a Córcega y a Toulouse, Matisse se encontró con que Moreau había muerto y que su sucesor era el extremadamente conservador Fernand Cormon. La invitación a que abandonara el estudio no se hizo esperar<sup>6</sup>. «Pensé que podía volver a la Académie Julian..., pero tuve que irme rápidamente: los alumnos se tomaban a broma mis estudios. Por casualidad me enteré de que en la rue de Rennes, en el patio del Vieux Colombier, había un estudio organizado por un italiano al que todas las semanas iba Carrière a corregir. Trabajé allí, y allí conocí a Jean Puy, Laprade, Biette, Derain y Chabaud. No había ningún discípulo de Moreau», escribió más tarde<sup>7</sup>. De todas formas, Matisse siguió manteniendo contacto con sus amigos de antes, especialmente con Marquet, que vivía en el mismo edificio que él. Pero su incorporación a la Académie Carrière ensanchó su círculo, incrementándose, así, el número de futuros fauves, siendo Derain el más importante de estos nuevos amigos. A través de Derain, Matisse conoció a Vlaminck. Derain vi-



vía en Chatou, en las afueras de París, y cogía el tren para ir a la academia. En junio de 1900, a causa de un descarrilamiento sin consecuencias, conoció a Vlaminck, también vecino de Chatou<sup>8</sup>. Al día siguiente ya salieron a pintar juntos, al otro año compartieron el estudio, y en 1901, en la exposición de van Gogh en la galería Bernheim-Jeune, que tanto impresionó a los fauves, Derain le presentó a Matisse. El triángulo esencial del fauvismo quedaba, así, constituido.

Ese triángulo, sin embargo, se rompió muy poco después. Derain fue llamado a filas ese mismo año, y Vlaminck se quedó en Chatou, distante de Matisse y sus amigos, hasta que volvió Derain al cabo de tres años. Serían Matisse y Marquet los primeros que expusieron juntos en 1901, y en torno a ellos empezaron a reunirse los demás. Y fueron las obras de estos dos pintores las que vio el último grupo de futuros fauves cuando llegó desde El Havre a París en 1900. Eran los últimos en incorporarse al grupo: Dufy, Friesz y Braque; también ellos eran mucho más jóvenes que Matisse: ocho, diez y trece años respectivamente. Braque sólo tenía dieciocho años cuando llegó a París a conseguir su título de pintor de brocha gorda, rehuendo las academias y aprendiendo pintura en las galerías Vollard y Durand-Ruel y en el Louvre<sup>9</sup>. Dufy y Friesz se habían conocido a mediados de la década de 1890 en El Havre, en el estudio de Charles Lhuillier, que a decir de todos era tan comprensivo y liberal como Moreau<sup>10</sup>. Hacia 1900 fueron a París al estudio de Bonnat, de la Ecole des Beaux-Arts, becados por el ayuntamiento. Todavía se hablaba de Matisse en la Ecole, y muy pronto se verían sus obras en exposiciones: en los Indépendants desde 1901 y en la galería de Berthe Weill desde 1902. Como recién llegados a París que eran, los artistas de El Havre no conectaron al principio con el círculo de Matisse, pero empezaron a exponer en las mismas instituciones y poco a poco se sintieron atraídos por su dirección. Lo mismo sucedería con van Dongen, que había abandonado Holanda por París en 1887<sup>11</sup>, y con Derain, cuando volvió del servicio militar en 1904 y sacó a Vlaminck de su aislamiento en Chatou. Aunque los fauves no constituyeron nunca un grupo coherente y unificado, sino una serie de constelaciones fluctuantes, fijaron temporalmente

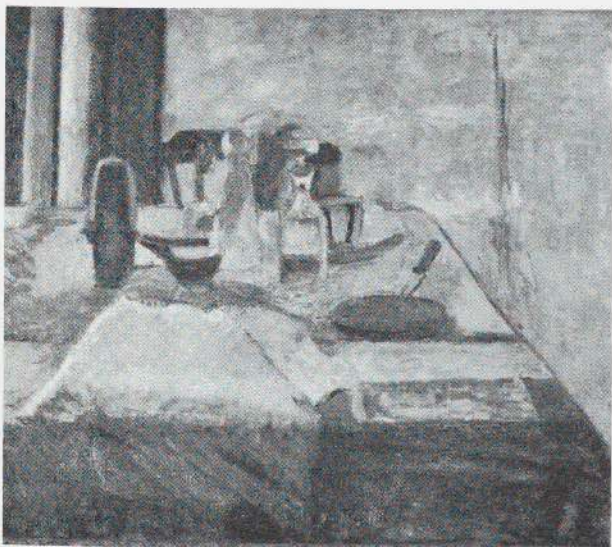


6. Matisse: *La mesa de comedor*, 1897. Oleo, 100,3 x 130,8 cm. París, colección particular.



7. Matisse: *El inválido*, 1899. Oleo, 46 x 38,1 cm. Baltimore, Museum of Art, colección Cone.





8. Matisse: *Aparador y mesa*. 1899. Oleo, 65,7 × 81,6 cm. Washington, colección Dumbarton Oaks.
9. Matisse: *Naturaleza muerta a contraluz*. 1899. Oleo, 74,3 × 93,7 cm. Francia, colección particular.

sus órbitas en torno a Matisse, y crearon durante unos años una deslumbrante combinación de energía y color antes de dispersarse para seguir otra vez sus propios caminos.

No se ha determinado con exactitud el momento en que este proceso culminó en el fauvismo. El grupo, el movimiento y el estilo (o estilos) fauves no aparecieron simultáneamente. El grupo se fue formando poco a poco, en gran parte por asociación y cooperación entre los artistas, desde los primeros encuentros en 1892, pasando por la reconstrucción del núcleo del grupo en 1900, hasta completarse definitivamente en 1906, cuando el fauve más joven, Braque, empezó a trabajar con los demás. El movimiento fue resultado de la reputación pública de que Matisse y sus amigos disfrutaron tras el Salon d'Automne de 1905, aunque el nombre que entonces se les dio, *les fauves*, no se generalizó hasta 1907, cuando los más de ellos estaban abandonando sus estilos fauves. El más temprano de éstos apuntó, como veremos, en el verano de 1904. De todas formas, hace tiempo que se acepta que la pintura de color intenso practicada antes de esa fecha por algunos miembros del grupo original de Matisse presagiaba ya sus estilos fauves. «Ya desde 1900, más o menos —diría Derain— rigió cierto fauvismo. Basta con mirar los estudios a partir de modelo que hizo Matisse en aquella época»<sup>12</sup>. Este «cierto fauvismo» inicial se ha denominado más tarde prefauvismo o protofauvismo<sup>13</sup>. Marquet hizo remontar sus principios «a fecha tan temprana como 1898, [cuando] Matisse y yo estuvimos trabajando en la que más tarde se denominaría manera fauve. La primera exposición de los Indépendants, en la que, creo, fuimos los únicos pintores que nos expresamos en colores puros, tuvo lugar en 1901»<sup>14</sup>. Marquet tiene razón tanto en lo que se refiere a los creadores como al tiempo de ese movimiento, cuya denominación más adecuada es probablemente la de protofauvismo, pues no precedió inmediatamente al fauvismo, sino que fue un episodio circunscrito y de escasa duración, que implicó a Matisse y a Marquet y que duró solamente de finales de 1898 a 1901. En 1901 Matisse abandonó el color intenso —Marquet siguió su ejemplo— y en rigor no volvería a usarlo hasta el verano de 1904. Para entonces, los otros futuros fauves del círculo más





10. Marquet: *Desnudo «sauve»*. 1899. Oleo sobre papel fijado a tela, 65,4 × 50,1 cm. Burdeos, Musée des Beaux-Arts.



próximo a Matisse, junto con Derain y Vlaminck, ya habían intensificado sus paletas, intensificación que se había iniciado precisamente al mismo tiempo que Matisse y Marquet oscurecían las suyas. Este segundo preludeo fauve, entre 1901 y 1904, que debe distinguirse del primero por el hecho de que no lo dirigió Matisse (aunque lo estimulara con su ejemplo previo), podría muy bien denominarse prefauvismo.

Este tipo de denominaciones es útil para aclarar la complejidad del desarrollo del fauvismo. También se tiende con ellas a aislar la obra de los fauves de la de sus contemporáneos; sin embargo, si se considera en general el arte que se hacía en París hacia 1900, se comprueba que el uso del color intenso, lejos de ser un fenómeno exclusivo del protofauvismo y del prefauvismo, fue una de las características principales de la pintura avanzada. La obra temprana de los fauves debe estudiarse en este contexto más amplio.

En 1900, el modo impresionista era aún el dominante en la pintura francesa. Aunque hoy es general la consideración de que el estilo impresionista, en su acepción más pura y estricta, llegó a su fin hacia la mitad de la década de 1880, en el París de 1900 se pensaba de manera muy distinta; se tenía al impresionismo por un estilo vivo y productivo<sup>15</sup>. Nosotros preferimos el término *modo a estilo*, pues fueron los principios o normas del impresionismo, más que su definición estilística original, los que seguían atrayendo a los pintores jóvenes, incluidos los futuros fauves: el mundo de la naturaleza como estímulo para un arte basado en gran medida en lo óptico; un arte que ora hizo hincapié en el carácter singular de las sensaciones ópticas a costa de la *impresión*<sup>16</sup> objetiva —haciéndose a veces subjetivo—, ora amplió lo objetivo a lo metódico e incluso a lo científico. Estos son los dos polos que contribuyeron a determinar los grandes postimpresionistas. Gauguin, van Gogh, Seurat y Cézanne, así como los propios impresionistas en sus últimos años, desarrollaron las modalidades del impresionismo al mismo tiempo que las modificaron. Por lo que respecta a la técnica, todos empezaron con la pincelada salpicada, pictóricamente autónoma, que es característica del impresionismo puro, exagerándola, unas veces, y objetivándola, otras; sólo Gauguin abandonó este recurso

de modo significativo. También fue Gauguin el único postimpresionista que empezó a apartarse del tema original del impresionismo —el paisaje visto con ojos no rurales— por algo más exótico y literario<sup>17</sup>, lo que le emparentaba no sólo con los simbolistas directamente literarios sino también con la obra de «antiimpresionistas» como Moreau y Redon. Ya hacia 1900, sin embargo, muchos de los seguidores de Gauguin, los nabis, habían abandonado el estilo de color plano por una forma mitigada de impresionismo —aunque a menudo de color más intenso—, que seguramente tiene sus mejores ejemplos en la obra de Bonnard y Vuillard. Si bien subsistía la manera decorativa plana, popularizada por el Art Nouveau, las versiones nabi y neoimpresionista del modo impresionista dominaban la pintura de 1900 y eran los estilos más visibles en los salones y galerías que visitaron Matisse y su círculo.

La influencia de los neoimpresionistas en los primeros pasos del fauvismo está documentada con más certeza que la de los nabis. En 1898, Matisse, que asistía aún al estudio de Moreau, leyó la serie de artículos de Signac titulada «D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme», que apareció en *La Revue Blanche*<sup>18</sup>. Los estudios que ese mismo año hizo de Turner en Londres y su prolongada estancia en las luminosas Córcega y Toulouse, le predispusieron, sin duda, a la experimentación con colores intensos. A su vuelta a París en 1899, empezó a trabajar de dos maneras claramente distintas, que quedan bien ejemplificadas en obras como *El inválido* (figura 7) y *Aparador y mesa* (figura 8). La primera se caracteriza por una pincelada ancha y tosca que anticipa su fauvismo de 1905. Su color, sin embargo, aunque intenso con frecuencia, es fundamentalmente tonal en la composición, resolviéndose más como exageración de color local que como la liberación de tintas puras que aparecería con el fauvismo. El color de *Aparador y mesa*, por el contrario, sí que anticipa el fauvismo, aunque la pincelada tiene un carácter mucho más conservador y deriva de diversas fuentes impresionistas, particularmente de las neoimpresionistas.

Ya se ha comentado que el protofauvismo también tuvo su preludeo neoimpresionista como lo tendría más tarde el propio fauvismo<sup>19</sup>. La obra protofauve de Matisse, sin embargo, no revela



nada del metódico *divisionisme* que adoptaría más tarde, en *Luxe, calme et volupté* de 1904-1905 (lámina I). Utilizaría, por el contrario, los métodos del neoimpresionismo de un modo particularmente libre y nada programático.

No deja de ser significativo que los primeros experimentos neoimpresionistas de Matisse estuvieran influidos por la obra de Signac y Cross, que trataron las unidades de color como adoquines o teselas de un mosaico, dándoles una extensión mucho mayor que la de los componentes del puro y meticuloso *pointillisme* de Seurat. Su forma más tosca y exagerada de neoimpresionismo era la más popular hacia 1900, en parte porque se trataba de una manera más accesible para los artistas familiarizados con los métodos impresionistas, pues aparecía menos como una ciencia teórica del color (aunque también lo fuera) que como una adecuación de la pincelada impresionista para convertirla en soporte de colores intensificados. Aunque en su *pointillisme* Seurat aplicaba tintas puras una por una, la minuciosidad de su pincelada hacía que éstas se combinaran ópticamente dando como resultado un tono grisáceo general. En cambio, los mosaicos de color de Signac y Cross parecían estar compuestos a base de aplicaciones de tintas singulares, pero de tal suerte que las pinceladas se constituían en las visibles unidades planas del cuadro.

Este tipo de pincelada también aparece en los cuadros de Bonnard y Vuillard de esa época; algunas veces, asociada a un color muy intenso y, otras veces, a extensas áreas planas de color, como sucede en algunos autorretratos de Vuillard que prefiguran directamente los métodos de técnica mixta de los fauves<sup>20</sup>. El primer gran cuadro moderno de Matisse, *La mesa de comedor* de 1897 (figura 6), está muy cerca del lado nabi-*intimiste* de la tradición impresionista. Si comparamos este cuadro con *Aparador y mesa*, constataremos que Matisse se ha servido de un tema semejante, pero sólo como punto de partida para lo que esencialmente constituye una investigación y, en cierto modo, una disección del vocabulario pictórico impresionista. «Lo que en realidad le interesaba de la pintura moderna era el estilo —el color y la pincelada— más que la visión de la vida que esta pintura expresara», como se ha dicho acertadamente<sup>21</sup>. Ciertamente, desde 1900, más o menos, Matisse se em-



11. Matisse: *Desnudo en el estudio*. 1899. Oleo, 65,4 × 50,1 cm. Tokio, Museo de Arte Bridgestone.





12. Matisse: *Desnudo con zapatillas rosas*. 1900. Oleo, 65,4 x 60 cm. Colección particular.

barcó en una obsesiva, si aún no metódica, búsqueda de las opciones de variación estilística de la pintura impresionista; se liberó de la fascinación que los impresionistas sentían por el mundo exterior para sentirse seducido por el mundo del arte, y especialmente por el mundo del color. Los asuntos son impresionistas y nabis: naturalezas muertas y paisajes urbanos; y también académicos: desnudos de modelo. Lo más notable, sin embargo, es la libertad y la flexibilidad que Matisse descubrió en el arte de su tiempo, y su personal resistencia, desde un principio, a verse atado por sistema alguno.

Se diría que, ya desde entonces, su ambición estribase en sintetizar la tradición moderna tal y como a la sazón existía. Esta síntesis no llegaría a realizarse cumplidamente sino hasta el fauvismo de 1905; en cualquier caso, en el período protofauve, Matisse no sólo combina los métodos neoimpresionistas con los métodos nabis, sino que los injerta en su propio estilo alternativo de 1899, el de *El inválido*, a su vez profundamente influido por una tercera gran opción postimpresionista, la de Cézanne. En 1899, el arte de Cézanne era tan importante para Matisse que compró a plazos un cuadrito suyo que representaba a tres bañistas<sup>22</sup>. Parece como si el tratamiento general de *El inválido* respondiera a la determinación de Matisse de no abandonar la estructura y la solidez de los objetos en los momentos en que emprendía sus búsquedas en el color. Se ha explicado a menudo el acabamiento del fauvismo por la influencia de Cézanne. Pues bien, aunque sea cierto que Cézanne se revalorizaría notablemente en 1907 y que esta revalorización específica contribuiría a que terminase el fauvismo, el cezanismo fue un componente decisivo del fauvismo desde su principio mismo.

La *Primera naturaleza muerta naranja* y la *Naturaleza muerta a contraluz* (figura 9), de Matisse, siguieron a *Aparador y mesa* en 1899 y consolidaron su manera protofauve. Como sucedería con el primer fauvismo auténtico, el estilo protofauve se basaba en una técnica mixta que suponía un uso de la pincelada exagerada al modo impresionista y un uso asimismo de colores locales exagerados incluyendo también amplias zonas planas de dramáticos naranjas y toques de luz, sorprendentemente intensos, en verdes y azules complementarios. La



adopción por Matisse de un estilo de técnica mixta o, mejor, de una técnica de estilo mixto (porque en 1900 los diversos componentes aún no estaban completamente combinados) no sólo pone de manifiesto su gran audacia, sino que revela también su elevada conciencia estilística: el fauvismo se conformaría mediante el aislamiento y combinación de los componentes autónomos de la pintura<sup>23</sup>.

En 1900, el arte de Matisse era probablemente «más salvaje» que en su período propiamente fauve. Una impetuosa, casi imprudente, libertad se manifiesta en los chorros de verde, pinceladas carmesí y marcas de espátula que recorren la figura y el fondo de los llamados desnudos fauves (figuras 10 y 11), pintados por Marquet y Matisse de la misma modelo, probablemente a principios de 1899<sup>24</sup>. Hay en los fauves cierto espíritu de rivalidad, que proviene seguramente de su época de discípulos y que se convirtió en característico: habiendo abordado asuntos semejantes en la Académie Carrière, trabajaron juntos en el estudio de Jean Biette, de la rue Dutot, y en la casa que Manguin había adquirido tras su matrimonio en 1899, y que frecuentaban músicos y escritores (Debussy, Ravel, Octave Mirbeau y Joachim Gasquet) y otros pintores<sup>25</sup>. Entre los pintores, sólo Marquet intentó seguirle el ritmo a Matisse. A Jean Puy, por ejemplo, parece que le desconcertó su nueva trayectoria: «No dudó en introducir en sus cuadros elementos extremada y completamente artificiales. Muchas veces, por ejemplo, cubrió los planos laterales de la nariz y la zona sombreada que queda bajo las cejas con bermellón casi puro..., otras veces daba la sensación de que sus desnudos calzaran zapatillas de color naranja»<sup>26</sup>. Seguramente se refiere al cuadro de 1900 conocido después como *Desnudo con zapatillas rosas* (figura 12), que forma parte de ese grupo de pinturas de figura más sólidamente pintada que evoluciona desde la pincelada neoimpresionista y el color plano incorpóreo de 1899 hacia una sensibilidad más oscura y escultórica, sin duda deudora de Cézanne. Matisse pasó en seguida al llamado «período oscuro» de 1901-1904, que se ha considerado tradicionalmente como un rechazo temporal de sus primeros pasos en la trayectoria fauve. Es cierto que se apartó del color intenso general que había caracteriza-

do sus primeras naturalezas muertas; de todas formas, se puede advertir que a lo largo del «período oscuro» se da una continuidad de ciertos principios desarrollados en el protofauvismo. De los cuadros con figura sólo el desnudo neoimpresionista de 1899 está vivamente coloreado en su totalidad. El *Desnudo con zapatillas rosas* se basa en algunos rasgos acusados en la propia figura y un fondo coloreado por zonas, dividido en bandas alternadas de luz y sombra. Tanto el color de los rasgos de la figura como el color zonal subsisten en el «período oscuro». El *Desnudo en pie* de 1903 (figura 13)<sup>27</sup> presenta rasgos lineales de intenso color que perfilan la figura mucho más audazmente que cualquier otro cuadro tan pronto como emprendió la pintura de figura en 1899. En el *Desnudo de estudio* (figura 11) de 1899, Matisse emplea este mismo recurso, pero se vale, además, de un método de composición que consiste en dividir el cuadro en tres zonas principales de color. En el *Desnudo con zapatillas rosas* sitúa estas zonas lateralmente para destacar el motivo oscuro; de todas formas, esta zonificación mantendrá su disposición vertical original hasta obras de 1903 como el *Retrato de Lucien Guitry* (figura 14), donde la división en zonas se intensifica con los acentos de color de la figura: la intensa banda de rojos separa el azul de un lado del cuadro del verde del otro lado. Se trata de un recurso que desarrollaría de modo significativo en sus obras de 1905.

Mientras que las figuras de las obras tempranas de Matisse recuerdan a Cézanne y a la escultura que el propio Matisse empezaba a hacer por entonces<sup>28</sup>, la zonificación del color se debe en alguna medida al decorativismo plano de los nabis. Tanto el decorativismo nabi como su color se hacen patentes en las vistas de Notre-Dame y de los puentes del Sena que Matisse pintó hacia 1900, en sus violetas y serenos verdes, tan dominantes, y en su aliento más sosegado que el de sus cuadros de figuras. Quienes experimentaron más intensamente la influencia del estilo plano y también de los asuntos (tanto los decadentes como los domésticos) característicos de los nabis fueron los otros futuros fauves. «En ocasiones me proponía, al empezar una tela, darle una tonalidad brillante; pues bien, a medida que avanzaba acababa por adquirir un tono grisáceo», escribió Marquet a propósito





13. Matisse: *Desnudo en pie*. 1903. Oleo, 81,2 x 59,6 cm. Santa Mónica, California, colección Mr. y Mrs. Gifford Phillips.



14. Matisse: *Retrato de Lucien Guitry (en el papel de Cyrano)*. 1903. Oleo, 83,1 x 59,6 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. William S. Paley.

de su «rivalidad» con Matisse<sup>29</sup>. Esta observación del artista se hace patente en las vistas del Sena que pintó en esta época. En el *Retrato de Mme. Matisse*, que Marquet pintó en 1900 (figura 15), insistió en las tonalidades brillantes —los intensos naranjas de esta obra la ponen en estrecha relación con las naturalezas muertas que Matisse pintara el año anterior—, pero el carácter doméstico e íntimo del asunto y el ensordecimiento de las zonas de color la aproximan más a la obra de Vuillard.

Los primeros dibujos a pincel de Marquet con asuntos callejeros de París (figura 16) apuntan a

otro aspecto del arte nabi, al estilo caligráfico «japonés» de los dibujos de Bonnard<sup>30</sup>. Sin duda el círculo de Matisse conocía bien el arte gráfico nabi por los volúmenes de litografías de Bonnard y Vuillard publicados por los Vollard, así como por las ilustraciones de estos artistas en *La Revue Blanche*. En 1902, cuando estaba haciendo el servicio militar, Derain y sus amigos compraban *La Revue Blanche*<sup>31</sup>. Las ilustraciones que hizo Derain para la novela de Vlaminck *D'un lit dans l'autre* (1902) recuerdan el estilo de Bonnard, aunque la cubierta, en un amarillo estridente y con el diseño



típico de los carteles, debe evidentemente mucho a Toulouse-Lautrec<sup>32</sup>. Las ilustraciones de van Dongen para *L'Assiette au Beurre* de 1901<sup>33</sup>, así como las pinturas que por entonces hacía, revelan también una clara influencia de Toulouse-Lautrec, tanto en el estilo como en los asuntos tratados —prostitutas de Montmartre y sus clientes—. Y, desde luego, Rouault empezaba en 1902 a hacer especialmente suyos tales asuntos.

Matisse y su círculo no fueron los únicos en servirse de las lecciones de la difusa pintura al modo impresionista, entonces establecida; tampoco fueron (con la excepción del propio Matisse) los más atrevidos ni los más inventivos hasta entonces en la manera de emplear sus fuentes. En marzo de 1899, la galería Durand-Ruel montó una importante exposición panorámica de la pintura contemporánea, en la que estaban cumplidamente representados los dos grupos principales de coloristas del tardoimpresionismo: los neoimpresionistas y los nabis. Entre ellos, en la sala de honor, se exponían los poco conocidos pasteles de Odilon Redon y, en torno a ellos, obras de algunos artistas más jóvenes, los entonces denominados *les coloristes*<sup>34</sup>. No es frecuente ver incluido a Redon entre quienes influyeron en el desarrollo del fauvismo, aunque en 1912 André Salmon se preguntaba si el fauvismo habría podido alcanzar la plena manifestación de su color sin la influencia de Redon<sup>35</sup>. No deja de ser significativo que Redon fuera sumamente apreciado en los círculos avanzados de 1900; y que Matisse le conociera en esta época y trabase amistad con él, precisamente cuando estaba entrando en su período protofauve, y que, como consta documentalmente, admirase «la pureza y el ardor de [su] paleta»<sup>36</sup>. Compró dos pasteles suyos, pues las obras que había visto en la exposición de 1899 le habían impresionado mucho, «desde luego que no por su fantasía onírica», como ha escrito Barr, «sino por sus armonías de colores brillantes, que, suspendidas en un espacio brumoso, parecían completamente liberadas de cualquier función naturalista o descriptiva»<sup>37</sup>.

Hay algunos cuadros fauves, tardíos y aislados —especialmente las sorprendentes y casi abstractas *Flores (Sinfonía en colores)* (1906-1907) (lámina XXI) de Vlaminck—, que recuerdan a Redon en algunos aspectos<sup>38</sup>. Puede que tampoco sea ino-



15. Marquet: *Retrato de Mme. Matisse*. Hacia 1900.  
Oleo, 130,1 x 97,1 cm. Niza, Musée Matisse.



16. Marquet: *Pareja bailando*. 1904. Tinta sobre papel, 15,5 x 11,1 cm. Burdeos, Musée des Beaux-Arts.

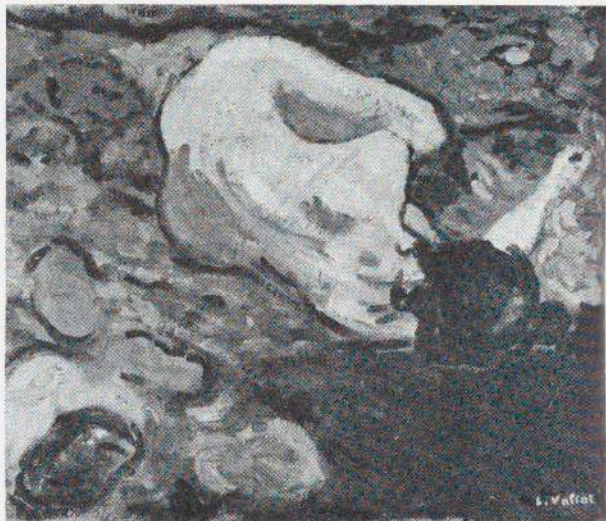
oportuno descubrir a Redon en parte tras la tensión de los antinaturales violetas, azules lavanda y púrpuras que aparecen en las obras protofauves e incluso en obras fauves tan tempranas como la *Mujer con sombrero* de Matisse (figura 47). La influencia de Redon, de todas formas, tuvo un carácter difuso y en realidad limitado, pues todos los fauves sin excepción empezaron a alinearse con la modernidad no en el universo irreal y artificial que habían creado Redon y el primer maestro de los fauves, Moreau, sino en el mundo más puramente visual y exterior de la tradición impresionista.

Los *coloristes* que rodeaban a Redon en la exposición de 1899 tienen especial importancia para cualquier estudio del fauvismo, aunque sólo sea porque a uno de ellos, Louis Valtat, se le incluye con frecuencia entre *les fauves*<sup>39</sup>. Esto se debe a que una *Marina* de Valtat apareció reproducida junto a cuadros de Matisse, Manguin, Derain, Rouault y Puy en el famoso número de *L'Illustration* del 4 de noviembre de 1905 (figura 40), que ponía en la picota a los pintores que colgaron sus cuadros en el Salon d'Automne de aquel año. De todas formas, los agrupamientos que pudo hacer el editor de una revista ilustrada mal informado no son la mejor guía para determinar la pertenencia al fauvismo. El crítico Louis Vauxcelles, más familiarizado con las corrientes del arte contemporáneo, nos proporciona un guía que puede inspirar más confianza: cuando comentó el Salon d'Automne de 1906, distinguió tres grupos entre los artistas más jóvenes: los nabis; Matisse y los fauves, y Valtat y Albert André<sup>40</sup>. Valtat, André, Georges d'Espagnat y Georges-Daniel de Monfreid (que también estuvieron representados en la exposición de Durand-Ruel de 1899) constituían un grupo relativamente unido, que estilísticamente se halla entre los fauves y los nabis, decantándose más hacia los nabis y en particular hacia su lado más gauguiniano<sup>41</sup>. De Monfreid fue íntimo amigo de Gauguin. También André había conocido a éste en Montparnasse en 1893-1894, y estaba especialmente unido a d'Espagnat y Valtat, con quienes había estudiado en la Académie Julian. Este círculo se cruzó con el de Matisse. Sus miembros expusieron en muchos de los mismos salones en que lo hicieron los fauves, aunque nunca coincidieron



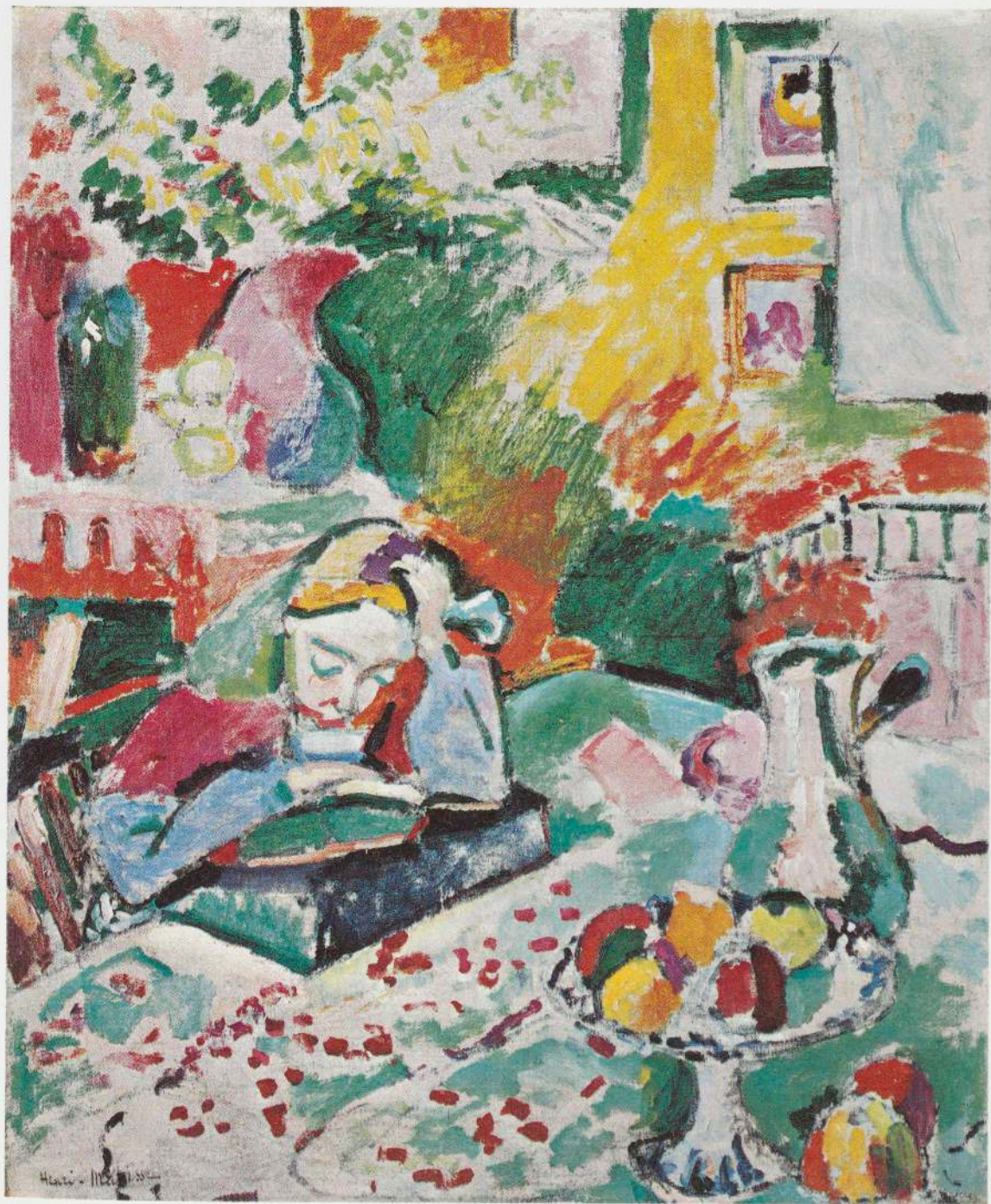
con el grupo de Matisse; Valtat y André tenían, además, la misma edad que Matisse. Hubo, asimismo, lazos de amistad entre Valtat y André y los fauves más conservadores, especialmente Camoin, Manguin y Puy. Hay buenas razones para creer que en el período que sigue a 1905, cuando perdieron algo de su exuberante primer impulso, estos tres fauves fueran *amis de Valtat*, pero es mucho menos conjeturable que Valtat fuera uno de los *amis de Matisse*<sup>42</sup>.

Las obras realizadas por Valtat desde los primeros años de la década de 1890 en adelante ponen de manifiesto características semejantes, en general, a las de algunos fauves, pues también él cruzó la línea estilística marcada por los neoimpresionistas y los nabis; no puede decirse, sin embargo, que practicara un estilo verdaderamente fauve. Su *Desnudo en el jardín* de 1894 (figura 17), que revela tanta sensibilidad, posee un color intenso y una estructura suelta y relajada; pero en lo esencial es una pintura al modo impresionista. Algunas de sus obras quedan muy cerca del neoimpresionismo, otras de Toulouse-Lautrec y muchas siguen la trayectoria de los nabis<sup>43</sup>. En las *Aguadoras de Arcachon* de 1897 (figura 18) el color es plano e intenso, y está contenido en un complicado dibujo; el asunto es reminiscencia de la escuela de Pont-Aven. El estilo encarnado en esta obra perdura hasta los años fauves<sup>44</sup>. Los colores vivos, en cualquier caso, no son criterio suficiente para identificar el fauvismo. Como dijo Matisse: «Eso es sólo la superficie; lo que caracterizó al fauvismo fue nuestro rechazo de los colores imitativos; y el que con los colores puros obtuvimos reacciones más fuertes —reacciones simultáneas más llamativas—; y estaba también la *luminosidad* de nuestros colores...»<sup>45</sup>. Pero no todos los fauves rechazaron en la práctica, y de manera constante, el color imitativo. Las fronteras estilísticas y sociales de los fauves menos audaces se cruzan con las del círculo de Valtat. De hecho, Valtat y los *coloristes* «demuestran convincentemente que el rasgo característico de los pintores más jóvenes fue una paleta intensa derivada de diversas fuentes postimpresionistas»<sup>46</sup>. Pero mientras los *coloristes* seguían atados a esas fuentes postimpresionistas, a Matisse éstas le irritaban y le decidían a no seguir ninguna trayectoria definida de antemano. El nuevo camino que



17. Valtat: *Desnudo en el jardín*. 1894. Oleo, 44 x 54,8 cm. Colección particular.
18. Valtat: *Aguadoras de Arcachon*. 1897. Oleo, 130,1 x 161,9 cm. Ginebra, colección Oscar Ghez.





III. Matisse: *Niña leyendo (La lecture)*, 1905-1906. Oleo, 72,3 × 59,2 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, donación prometida por Mr. y Mrs. David Rockefeller.





IV. Matisse: *Paysage de Collioure*. 1905. Oleo, 38,9 × 46,5 cm. Nueva York, colección Mrs. Bertram Smith.





19. Vlaminck: *Hombre con pipa*. 1900. Oleo, 73,3 x 50,1 cm. París, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne, donación de Mme. Vlaminck.

eligió en 1901 le llevó por unos derroteros que le alejaban del color.

Justo en el momento en que Matisse empezaba a adentrarse en su «período oscuro», descubrió a otros dos coloristas que también acababan de iniciar una vía de experimentación personal: Derain y Vlaminck. Se habían conocido, recordémoslo, en 1900. Vlaminck dio a entender que su encuentro señala el comienzo del fauvismo como tal. Al día siguiente de este encuentro, contó, salieron juntos a pintar:

Montamos nuestros caballetes; Derain se puso mirando a Chatou, tenía delante el puente y el campanario; yo, a un lado, me sentí más atraído por los álamos. Naturalmente yo acabé primero. Me acerqué a su sitio llevando la tela vuelta para que no pudiera verla. Me puse a mirar su pintura: sólida, hábil, vigorosa, un Derain ya. «¿Y la tuya, qué?», dijo. Di la vuelta a mi tela. La miró en silencio durante un minuto, asintió con la cabeza y dijo: «Muy buena». Este fue el punto de arranque de todo el fauvismo<sup>47</sup>.

Es una anécdota característica de Vlaminck. Fue un pintor autodidacta que se vanagloriaba de su propia tosquedad; en cierta ocasión proclamó que había aprendido más de un talabartero de Croissy, que hacía burdos retratos con barniz rojo y azul, que de cualquier musco<sup>48</sup>. «Quería incendiar la Ecole des Beaux-Arts con mis colbaltos y mis bermellones», escribió. «Quería expresar mis sentimientos sin que me inquietara cómo había sido la pintura antes de mí... La vida y yo, yo y la vida: eso es lo único que importa»<sup>49</sup>. Pese a este menosprecio del pasado, también pudo escribir que después de haber visto una exposición de van Gogh en 1901, «estaba tan emocionado que quería gritar de júbilo y desesperación. Aquel día amé a van Gogh más de lo que amaba a mi padre»<sup>50</sup>. Ciertamente Vlaminck dató su liberación como pintor fauve en esta exposición, y proclamó además que también Matisse se convirtió al fauvismo cuando Derain le llevó a Chatou a que viese sus obras<sup>51</sup>. Esta es la versión que Matisse da del episodio:

Conocí a Derain en el estudio de Eugène Carrière, donde trabajaba, y me interesé por la obra seria y escrupulosa de este artista tan dotado. Un día fui a la exposición de



van Gogh en la Bernheim, en la rue Laffitte. Allí estaba Derain con un amigo suyo, un joven enorme que proclamaba su entusiasmo en tono de autoridad. Decía: «Ves, tienes que pintar con cobaltos puros, bermellones puros, veroneses puros.» Me dio la sensación de que a Derain le asustaba un poco. Pero le admiraba por su entusiasmo y su pasión. Se acercó y me presentó a Vlaminck. Derain me pidió que fuera a ver a sus padres para convencerles de que la pintura era una profesión respetable, cosa que ellos no creían. Y para dar mayor seriedad a mi visita, llevé a mi mujer conmigo. A decir verdad, la pintura de Derain y Vlaminck no me sorprendió, pues estaba muy cerca de mis propias búsquedas. Pero me emocionó descubrir que aquellos pintores tan jóvenes tuvieran algunas convicciones semejantes a las mías<sup>52</sup>.

Es muy probable que Vlaminck intimidara al reservado Derain —como también es muy probable que intimidara a sus padres, de ser ciertos los relatos de Vlaminck sobre las aventuras que juntos corrían—<sup>53</sup>, lo que explicaría la visita de los Matisse. Pero en realidad Vlaminck no fue el jefe de los fauves que pretende hacer creer en sus escritos. Aunque hay algunos Vlamincks aislados de hacia 1900, tal el *Hombre con pipa* (figura 19), que prefiguran el fauvismo, lo hacen sólo de una forma muy relativa: en la factura exaltada y en los toques de intenso color local aplicado en los grueso empastes de lo que era todavía pintura de claroscuro. El magisterio de van Gogh fue importante para Vlaminck, aunque, como veremos, no le afectó de manera plena e inmediata tras la exposición del holandés en 1901, sino más bien tras la del *Salon des Indépendants* de 1905, y aun entonces no completamente hasta que no vio los paisajes de Collioure que los otros dos principales fauves pintaron en 1905.

Los experimentos tempranos de Derain fueron interrumpidos cuando le llamaron a filas a finales de 1901, una ruptura en su trabajo que lamentó amargamente, porque ya se había dado cuenta, al menos en teoría, de que estaba a punto de nacer una nueva forma de pintar, más llena de color, más simple: «Estoy convencido de que la época de la pintura realista se ha acabado», escribió a Vlaminck. «Estamos a punto de embarcarnos en una nueva fase. No comparto la aparente abstracción de las telas de van Gogh, aunque tampoco la dis-

cuto, pero sí creo que líneas y colores están íntimamente relacionados y gozan de una existencia paralela desde el principio mismo, y que nos van a permitir emprender una carrera sumamente independiente y libre... Vamos a encontrar así un campo, quizá no nuevo, pero sí más real, y, sobre todo, más simple en su síntesis»<sup>54</sup>. No pudo emprender esta nueva fase hasta principios de 1904. En 1903, durante su período de servicio militar, pintó *El baile de Suresnes*, de atrevido diseño aunque todavía conservador, y no parecía nada satisfecho de su trabajo: «Estoy pintando cuadros de oficiales», escribió a Vlaminck. «Es una prueba espantosa. ¡Es tan molesto tener que hacer semejantes estupideces!»<sup>55</sup>. Una vez abandonado el ejército pasó rápidamente por el estilo neoimpresionista y luego por el color plano y zonal que Matisse y Marquet ya habían explorado<sup>56</sup>. También como Matisse, sufrió las influencias de Cézanne y de Gauguin, influencias que muy bien pueden constatarse en su grande y vigorosa *Naturaleza muerta* de 1904 (figura 20).

Cuando Derain se licenció, él y Vlaminck renovaron sus relaciones con el círculo de Matisse, que empezaba entonces a suscitar la atención pública. Para hacerse una idea sobre el proceso de consolidación del grupo fauve basta seguir el historial de las exposiciones colectivas del círculo desde 1901<sup>57</sup>.

En la primavera de 1901, Matisse envió un grupo de pinturas al *Salon des Indépendants*; no había expuesto al público desde la *Nationale* de 1899. En 1901, la *Nationale* tenía un enfoque más conservador que nunca; su conservadurismo se había agudizado tras la muerte de su liberal presidente Puvis de Chavannes en 1898. Aunque el de los *Indépendants* no era un salón selectivo y en ocasiones sepultaba a artistas serios entre aficionados, las obras de Matisse colgaron sin discusión entre las de los modernos, especialmente porque esta sección estaba presidida por Signac, cuya obra le había inspirado sus primeros experimentos reales con colores intensos.

También expusieron en los *Indépendants* de 1901 Marquet y Puy. Al año siguiente el grupo empezó realmente a cobrar cohesión. En el invierno de 1901-1902, el crítico Roger-Marx, que ya había ayudado a los discípulos de Moreau ven-





20. Derain: *Naturaleza muerta*. 1904. Oleo, 101,6 x 106,6 cm. Francia, colección particular.
21. Matisse: *La terraza, Saint-Tropez*. 1904. Oleo 71,7 x 57,7 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, donación de Thomas Whittemore.

diendo al Estado sus copias del Louvre, presentó a Matisse a la marchante Berthe Weill<sup>58</sup>. En febrero de 1902, un grupo de discípulos de Moreau, entre ellos Matisse y Marquet, expusieron en su galería. Marquet vendió una de sus obras al arquitecto Frantz Jourdain, que sería el primer presidente del Salon d'Automne cuando se fundara al año siguiente. En los Indépendants de 1902 Manguin expuso junto a Matisse, Marquet y Puy; en 1903 también lo hizo Camoin, y con él Dufy y Friesz, y aunque hasta entonces los pintores de El Havre no habían entrado en contacto con el círculo de Matisse, todos conocían las obras de los demás. Dufy había expuesto en la Weill en febrero de 1903, y Matisse y Marquet lo hicieron en mayo. El acontecimiento más importante de ese año fue la fundación del Salon d'Automne, pues los futuros fauves tuvieron un interés personal en él desde el principio. Jourdain fue el presidente, y entre los fundadores estaban Desvallières, Rouault, Marquet, que eran amigos desde su época de estudiantes en el taller de Moreau; Carrière, el segundo maestro de los fauves; los críticos Roger Marx y J. K. Huysmans, y los artistas Redon y Vallatton. También había entre ellos un representante del conservadurismo, el crítico Camille Mauclair, que atacaría a los fauves del Salon de 1905. El primer Salon, en el que expusieron Matisse, Marquet y Rouault, estuvo dominado por antiguos nabis —Bonnard, Vuillard, Denis y Serusier— y por una gran muestra retrospectiva de la obra de Gauguin, que había muerto el año anterior en las Marquesas. Matisse y sus amigos, de todas formas, se mantuvieron fieles a los Indépendants, sobre todo a partir de 1904, fecha en que Matisse y Signac se hicieron amigos. Ese verano de 1904 Matisse pasó una temporada en Saint-Tropez en casa de Signac. La visita le indujo a pintar *Luxe, calme et volupté*, que expuso en los Indépendants de 1905, en el que, como presidente del comité de admisiones, organizó la que merece ser considerada primera exposición en grupo de los fauves.

Por entonces el grupo fauve estaba casi completo. Matisse, Marquet, Manguin, Camoin y Puy habían expuesto juntos a lo largo de 1904; en los Indépendants en la primavera; en la Berthe Weill en abril y en el Salon d'Automne. También por entonces solían pintar juntos, a menudo en el



estudio de Manguin, donde compartían modelo. En junio, Matisse tuvo su primera exposición individual en la Vollard. Conocía a Vollard desde 1899, cuando le compró unas *Bañistas* de Cézanne y una escayola de Rodin y le cambió una de sus pinturas por un retrato de Gauguin. Vollard había seguido la obra de los pintores del círculo de Matisse, pero no se había comprometido con ellos. También fue esta vez Roger Marx quien le convenció de que Matisse merecía una exposición. Escribió una elogiosa introducción al catálogo, en la que ponderaba la renuncia de Matisse al éxito fácil de la Nationale para aceptar «el reto de la lucha y el honor amargo de su propia satisfacción. Cuanto más lo pienso más me convengo de que el continuo desarrollo de su talento se debió a los siempre renovados esfuerzos que estimularon al artista a plantearse las más despiadadas exigencias»<sup>59</sup>.

No le supuso mayor éxito a Matisse la exposición, pero acrecentó sin duda el prestigio que ya tenía entre sus colegas, así como el interés de Vollard por los futuros fauves. Aquel noviembre le montó a van Dongen su primera exposición individual. En febrero del año siguiente visitó a Derain por consejo de Matisse y le compró cuanto obra tenía en su estudio. Un año después hizo lo mismo con Vlaminck.

Tras su exposición en la Vollard, Matisse se fue a pasar el verano con Signac en Saint-Tropez. En la temporada parisiense de 1904-1905 dominaría el neoimpresionismo<sup>60</sup>, pero las obras que Matisse colgó en el Salon d'Automne de 1904 no revelaban aún enteramente su adhesión a este estilo; estaba muy cerca, con todo, de la obra de Signac y sus amigos. También lo estaba van Dongen, que se había estrenado en París en los Indépendants de aquella primavera, aunque hasta el otoño no encontró una base común con Matisse en el neoimpresionismo. Félix Féneon, teórico de este movimiento, le presentó su exposición de noviembre de 1904 en la Vollard. En enero del año siguiente empezó a exponer en la Weill.

También se unieron a Matisse otros fauves en otoño de 1904. Dufy y Friesz expusieron en los Indépendants de aquella primavera, como lo habían hecho el año anterior, y Dufy, que se convertiría enseguida en el fauve predilecto de Ber-



22. Camoin: *Retrato de Marquet*. 1904. Oleo, 92 x 71,4 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne, donación de Mme. Albert Marquet.





23. Matisse: *Marquet pintando un desnudo*. 1904-1905. Oleo sobre papel, 31,1 x 24,1 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

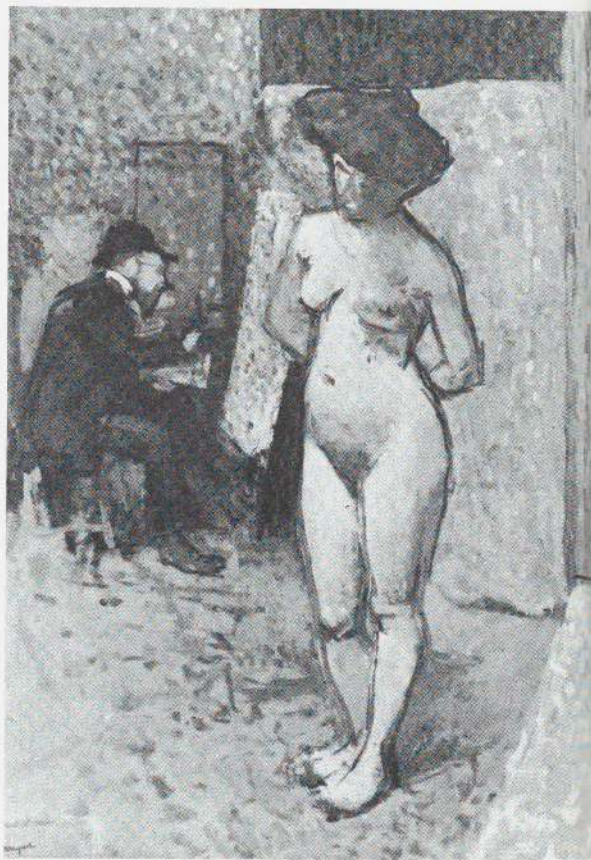
the Weill, expuso dos veces en la galería de ésta en 1904<sup>61</sup>, pero no expuso en el Salon d'Automne. Friesz sí lo hizo, y, según se dice, le impresionaron tanto las pinturas de Matisse que allí vio, que se convirtió a la manera del color exaltado<sup>62</sup>. (La «revelación» de Dufy no tendría lugar hasta que viera *Luxe, calme et volupté* en la primavera del año siguiente.) Aunque no expusiera todavía, Derain se reintegró al círculo cuando volvió del servicio militar, y con él Vlaminck. Matisse invitó a la pareja de Chatou a que expusiera en los Indépendants de 1905. Como presidente, Matisse eligió para el comité de selección a Camoin, Manguin, Marquet y Puy. Van Dongen, Dufy y Friesz presentaron pinturas, que fueron aceptadas. Con la salvedad de Braque, el círculo fauve estaba ya completo.

En la medida en que a los fauves no se les llamó así hasta el otoño de 1905, el fauvismo en sí, en su condición de grupo (si no de movimiento), precedió a la denominación, que en cualquier caso no fue de uso general hasta finales de 1906. Para la opinión informada, por lo menos, estaba claro que en los Indépendants de 1905 se había asistido a una eclosión de nuevos talentos, aunque nadie pudiera hallar denominadores comunes. Louis Vauxcelles, el crítico de *Gil Blas*, empezaba su crónica de la exposición en la primera página de la revista proclamando: «Contamos hoy con una exuberante generación de jóvenes pintores, tan audaces que rozan la temeridad, dibujantes honestos, coloristas vigorosos; algunos de ellos serán los maestros del mañana»<sup>63</sup>. Señalaba además la posición destacada de Matisse entre los antiguos discípulos de Moreau. Charles Morice, en el influyente *Mercure de France*, apuntaba coloquialmente: «Estamos en el principio de "otra cosa"»<sup>64</sup>. No se aventuró a decir qué era, sino que, a lo largo del verano de 1905, organizó una «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques» entre un número considerable de artistas; les pedía su opinión sobre qué pudiera ser esa «otra cosa», y en concreto si consideraban que el impresionismo se había acabado definitivamente y si era posible todavía la pintura del natural, pidiéndoles además su parecer sobre Whistler, Fantin-Latour, Gauguin y, especialmente, Cézanne<sup>65</sup>. Puede que fuera un sistema tosco y, como en realidad resultó, poco productivo<sup>66</sup>, pero es un





24. Anteriormente atribuido a Matisse: Marquet (o Manguin) pintando un desnudo. 1904-1905. Oleo, 91,1 x 72 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.



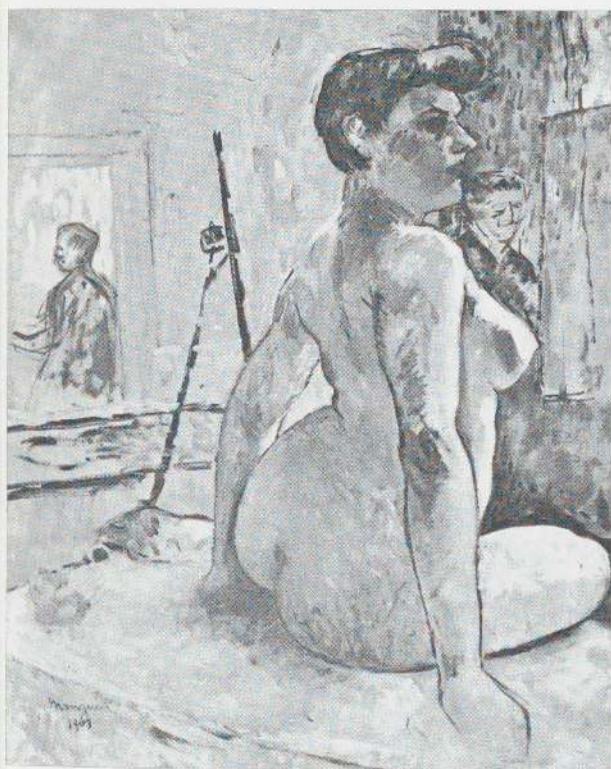
25. Marquet: Matisse pintando en el estudio de Manguin. 1904-1905. Oleo, 99,9 x 73 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

buen índice de las cuestiones fundamentales que planteaba la creación de un estilo nuevo —aunque sólo fuera desde el punto de vista de un crítico sensible a las nuevas corrientes—. Aún en 1905, el impresionismo seguía siendo el estilo con que tenía que vérselas cualquier aspirante a moderno. Naturaleza o imaginación: tal era uno de los principales dilemas postimpresionistas. La actitud de los artistas con respecto a Cézanne seguiría siendo importante durante algunos años. Pero pese a la

perspicacia de Morice en estos aspectos, encontró en los Indépendants muchas cosas que no le gustaron, en especial el cada vez mayor grupo de «pointillistes et confettistes», como les llamaba él<sup>67</sup>, entre los que incluía a Matisse y a van Dongen. Si los nabis habían dominado el Salon d'Automne, los neoimpresionistas dominaron los Indépendants.

*Luxe, calme et volupté* (lámina I), la contribución de Matisse a los Indépendants, tuvo su origen en los



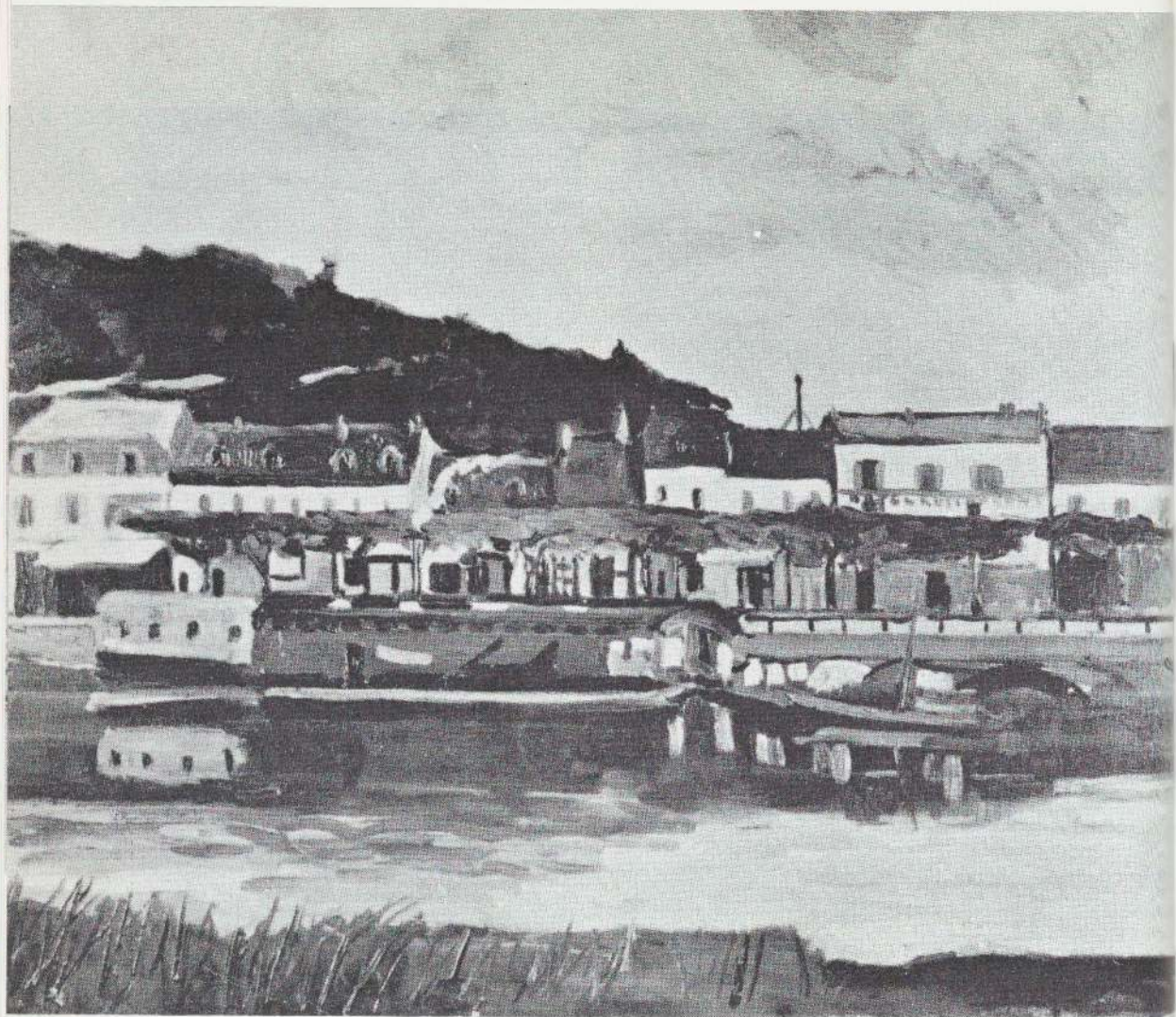


26. Manguin: *Desnudo en el estudio*. 1904. Oleo, 92 x 73 cm. Galeríe de París.

estudios de paisaje que había hecho durante el verano de 1904 en la villa que Signac tenía en Saint-Tropez. En un principio se había resistido a una vuelta al estilo neoimpresionista: su principal obra de la primera parte del verano, *La terraza, Saint-Tropez* (figura 21), presenta un estilo de exaltado color plano, pero que aún depende mucho del color local. No le resultó fácil ni dejó de inquietarle el retorno al neoimpresionismo: «Matisse el inquieto, el terriblemente inquieto», escribió Cross, vecino de Signac en Le Lavandou, a su amigo Théo van Rysselberghe<sup>68</sup>. Antes de irse de Saint-Tropez, Matisse había pintado un atrevido boceto preliminar de *Luxe, calme et volupté* (figura 108), en el que prescindía definitivamente de la austeridad de su «período oscuro» e iniciaba lo que parecía una renovación de su tendencia protofauve. Es decir, está pintado en una versión sumamente desenfadada del estilo neoimpresionista. Sin embargo, ese invierno, de vuelta en París, vio la gran exposición de las pinturas de Signac en la Galería Druet. «Entusiasmado por la luminosa exposición de Signac», escribió Jean Puy, «Matisse fue un puntillista minucioso durante un año entero»<sup>69</sup>. Su adhesión al neoimpresionismo sería ahora mucho más evidente que hasta entonces: *Luxe, calme et volupté* revela abiertamente la influencia del *divisionisme* peculiar de Signac como no lo hace ninguna otra pintura protofauve. El mosaico de color, tan diferenciado, está metódicamente, si no científicamente, organizado. El cuadro es la obra maestra del período prefauve de Matisse, compendio y concentración de sus empeños en el estilo neoimpresionista.

Otras obras del invierno de 1904-1905 no presentan tan metódico tratamiento, y recuerdan mucho las obras protofauves de 1899, sobre todo porque las hizo movido por el mismo espíritu de rivalidad con sus compañeros que entonces le animara. Matisse había contagiado a sus amigos su nuevo entusiasmo por el color intenso y la pincelada neoimpresionista; empezaba, pues, un segundo período de actividad conjunta. En 1904, Manguin pintó a una modelo en el estudio, en el que aparecía Marquet al fondo y su reflejo en un espejo (figura 26). En el invierno de 1904-1905, Matisse, Marquet y Manguin hicieron cuadros parejos en el mismo estudio (figuras 23, 24, 25 y 26)<sup>70</sup>. La





27. Vlaminck: *Quai Sganzin de Nanterre*. 1904. Oleo, 73 x 92 cm. Colección particular.

obra de los amigos de Matisse revela la nueva pincelada neoimpresionista, pero, como sucediera en el protofauvismo, tampoco en el prefauvismo su inventiva fue tan constante como la de Matisse. A Marquet, incluso, no le acaba de gustar el nuevo entusiasmo de Matisse. Cuando pintó el retrato de André Rouveyre, empezó con un estudio en la técnica de «paja picada», de color intenso, caracte-

rística de los bocetos seuratianos<sup>71</sup>, pero el cuadro acabado tiene mucho más que ver con algunos retratos de cuerpo entero de Manet; incluso la colocación diagonal de la firma, en la base, es manetiana<sup>72</sup>.

En 1904, Camoin miraba especialmente a Cézanne, a quien visitó aquel mismo año<sup>73</sup>. Su retrato de Marquet (figura 22) recuerda mucho algu-



nos retratos cezarianos de Mme. Cézanne<sup>74</sup>. Sólo en asuntos esencialmente coloristas hizo uso de yuxtaposiciones de color intensas y llamativas, como en el traje de la *Joven napolitana*<sup>75</sup>. Este tipo de asuntos les brindaba a los fauves menos audaces la posibilidad de animar e intensificar sus pinturas, emulando la brillantez del color de Matisse sin pasar por su mismo proceso de abstracción. Otro camino era intensificar los colores locales, como en el *Paisaje de Saint-Alban-les-Eaux* (1904) de Puy, o como —aún más cautamente— en el *Quai Sgan-zin de Nanterre* de Vlaminck (figura 27), probablemente del mismo año<sup>76</sup>. Ciertamente, en 1904, ningún miembro de su círculo original podía compararse a Matisse en la osadía o en la inventiva con que usaba el color; y esta situación se mantuvo, en términos generales, durante el fauvismo propiamente dicho. Los últimos en llegar al grupo fueron los más arriesgados, incluso ya desde 1904. Van Dongen, por ejemplo, había descubierto el neoimpresionismo, sin el concurso de Matisse, merced a sus contactos con Fénéon y su círculo<sup>77</sup>. Su *Caseta de feria*, que expuso en los Indépendants de 1905, pone de manifiesto una interpretación extraordinariamente personal y enérgica de los métodos neoimpresionistas. En su reseña del Salón, a Charles Morice le pareció una obra vertiginosa<sup>78</sup>.

Fue Derain, no obstante, quien, cada vez más, se propuso emular la ambición de Matisse, y en ocasiones llegó a superarlo. La consideración de que el fauvismo fue invención exclusiva de Matisse es tan general como la de que el cubismo lo fue de Picasso. Pero del mismo modo que, en realidad, fue Braque quien pintó los primeros cuadros cubistas, la obra de Derain fue más decididamente fauve antes que la de Matisse. En el invierno de 1904-1905, como muy tarde, cuando Matisse estaba más enfrascado en el neoimpresionismo, la pintura de Derain estaba ya en aquella «nueva fase... más real, y, sobre todo, más simple en su síntesis» que había estado esperando. En 1904 pintó su autorretrato frontal lleno de fuerza (figura 28), que prefiguraba el retrato de Matisse que haría en Collioure en el verano de 1905 (figura 2) y los retratos que él y Vlaminck se hicieron mutuamente más tarde (figura 4 y lámina VIII). Con todo, donde Derain hizo sus mayores avances fue en el pai-

saje. *El paisaje nevado de Chatou*, probablemente una de las pinturas que compró Vollard cuando fue a su estudio en febrero de 1905, *El árbol viejo* (figura 69) y *El puente de Le Pecq* (figura 29), expuestas estas dos en los Indépendants de 1905, son ya pinturas fauves. *El puente de Le Pecq* presenta una superficie plana y tensa, compuesta con una mezcla de recursos estilísticos que Matisse no igualaría hasta el verano de aquel año en Collioure. La combinación de amplias zonas de color, derivadas de los nabis, con las aplicaciones neoimpresionistas y con la factura impresionista del fondo es especialmente llamativa porque las diferentes maneras se mezclan con total acierto. Es probable que Derain se inspirara en van Gogh para la aplicación de pinceladas sueltas sobre las extensas áreas de color, pero su peculiar uso del recurso convierte al procedimiento de van Gogh en algo enérgicamente decorativo. Probablemente fue esta obra la que indujo a Vauxcelles a comentar la mezcla de *japonisme* y van Gogh que presentaba Derain, y que a él le parecía «ingenieusement décoratif»<sup>79</sup>. Se ha dicho que las figuras alargadas podrían deber algo a Marquet<sup>80</sup>, mientras que el elemento neoimpresionista respondería sin duda a la influencia de Matisse. Sea como fuere, hay en esta pintura formas tan característicamente fauves como las abruptas divisiones del color en los árboles de la parte derecha del cuadro. Es ésta una innovación que generalmente se atribuye al *Paisaje de Collioure* (figura 46) que Matisse pintó en 1905, lo que implicaría que Derain habría aprendido este recurso de Matisse<sup>81</sup>. Obviamente las cosas no fueron así.

Derain inició el fauvismo en el invierno de 1904-1905, pero no tuvo la suficiente seguridad en sí mismo como para continuar en solitario. Cuando vio *Luxe, calme et volupté* en los Indépendants de aquella primavera, siguió a Matisse en el neoimpresionismo con una serie de cuadros del Támesis, de sus puentes y de sus edificios ribereños que pintó en Londres. *El puente de Charing Cross* (lámina VI) y *Efectos del sol en el agua* (figura 30) son, en muchos aspectos, cuadros parejos, y probablemente los pintó al principio de su estancia en Londres. El asombroso tratamiento del cielo en el primero de ellos hace pensar que había estado estudiando la obra de Turner. Su visión del río, sin embargo, no puede dejar de recordar a uno de





28. Derain: *Autorretrato con sombrero flexible*. 1904. Oleo, 35,5 x 25,4 cm. Los Angeles, colección Mr. y Mrs. Nathan Smooke.





29. Derain: *El puente de Le Pecq*. 1904-1905. Oleo, 98 × 116,2 cm. París, colección particular.

los cuadros que de la misma vista pintara Monet (figura 33)<sup>82</sup>. El segundo cuadro presenta un asunto mucho más común y un estilo mucho más consolidado, inundado, junto a un curvilíneo cielo Art Nouveau, de pinceladas sueltas impresionistas y neoimpresionistas. Finalmente Derain empezó a pintar con el acento genuino del neoimpresionismo, aunque nunca abandonó los fuegos de artificio de sus pinturas más impetuosas, haciendo contrastar los edificios de oscuros contornos azules con cielos y aguas verdes (figura 32), y con soles extraordinariamente espectrales que prefiguran directamente no sólo imágenes semejantes de Vlaminck (figura 31), sino también los primeros discos solares de Delaunay (figura 34)<sup>83</sup>. No es posible fijar —si no es basándose en análisis estilísti-

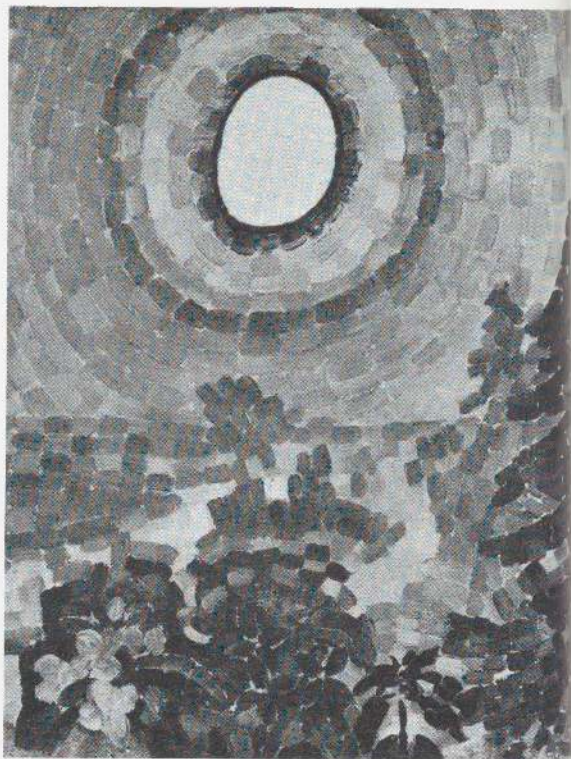
cos— la cronología de estos cuadros londinenses, como tampoco se conocen con precisión las fechas de su viaje a Londres<sup>84</sup>. Fue a esta ciudad en dos ocasiones, en 1905 y en 1906, y sin duda estos cuadros son de la primera visita, pero lo que no se sabe a ciencia cierta es si fueron realizados en primavera o en otoño. Lo más probable es que este primer viaje lo hiciera en primavera, inmediatamente después del Salon des Indépendants, ya que *Luxe, calme et volupté* creó un considerable revuelo en la exposición y convirtió a otros fauves a la línea de Matisse.

Al apologista nabi Maurice Denis, el cuadro de Matisse le pareció excesivamente «le schéma d'une théorie», y le aconsejó que volviera a la naturaleza y encontrara en ella «la tradition française»<sup>85</sup>.



período fauve, salvo en el caso de Vlaminck. En 1905 ya habían dejado atrás su radicalismo político, y cuando empezaron a tener éxito comercial, «los excesos juveniles» quedaron olvidados<sup>100</sup>. Hubo un político que con su patrocinio les ayudó a alcanzar este éxito: el socialista Marcel Sembat, diputado por Montmartre, que en 1920 escribió una monografía sobre Matisse. Pero el que a un dirigente socialista le interesara el arte de vanguardia demuestra sólo que los fauves heredaron las ventajas tanto como las desventajas de los lazos anteriormente establecidos entre el radicalismo político y el artístico. Por lo que se refiere a las desventajas, las críticas de que fueron objeto los fauves eran en buena parte un recuerdo del compromiso político de la generación neoimpresionista, con la que, como era natural, se asociaba a los fauves dadas las afinidades sociales y estilísticas de los dos grupos.

Que se calificara de anarquistas a los fauves o que se les denominara «fieras salvajes» (lo que en muchos aspectos quería decir lo mismo) no tenía mucha justificación en los asuntos de sus pinturas ni tampoco en su estilo. La ideología izquierdista juvenil de Vlaminck y Derain no se reflejó para nada en su obra. Es cierto que sus cuadros de bulliciosas escenas portuarias enlazan el interés por lo urbano y lo proletario de los neoimpresionistas con el de artistas como Léger, Delaunay y La Fresnaye. Entre los fauves, sin embargo, el *port de plaisance* es un asunto mucho más frecuente que el *port de commerce*. Los fauves se mantuvieron apartados del círculo de la Abbaye de Créteil, contemporáneo suyo, cuya preocupación por temas específicamente modernos, por un vitalismo whitmaniano y un arte relacionado con lo social atrajeron a algunos de los futuros cubistas<sup>101</sup>. En cualquier caso, si lo específicamente socialista y moderno no ocupó el interés de los fauves, lo vitalista sí. El anarquismo, en su sentido social o político, ejerció finalmente una tenue influencia en la pintura fauve, aunque hubo una indudable asociación entre el fauvismo y el sentido de la propia individualidad, la expresión de la propia personalidad y la vitalidad juvenil, asociación que fue advertida por los críticos de la época y reconocida por los propios artistas. Los críticos vincularon en muchas ocasiones al fauvismo con los excesos de



34. Delaunay: *Disco solar (paisaje con sol)*, 1906. Oleo, 54,8 x 46 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne, donación de Mme. Delaunay.



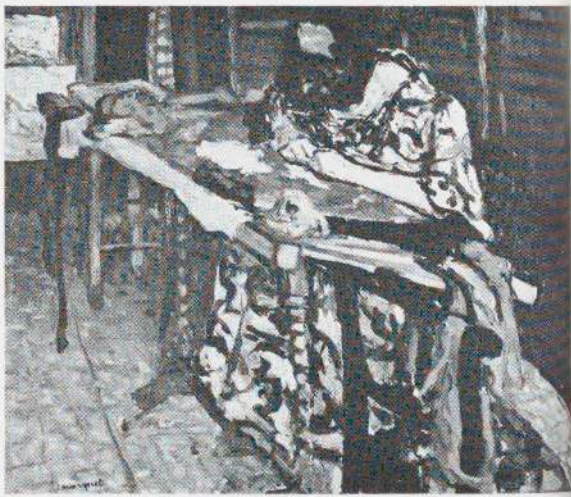


35. Derain: *Mujer con chal*. 1905. Oleo, 80 x 65 cm. París, anteriormente colección Boris Fize.

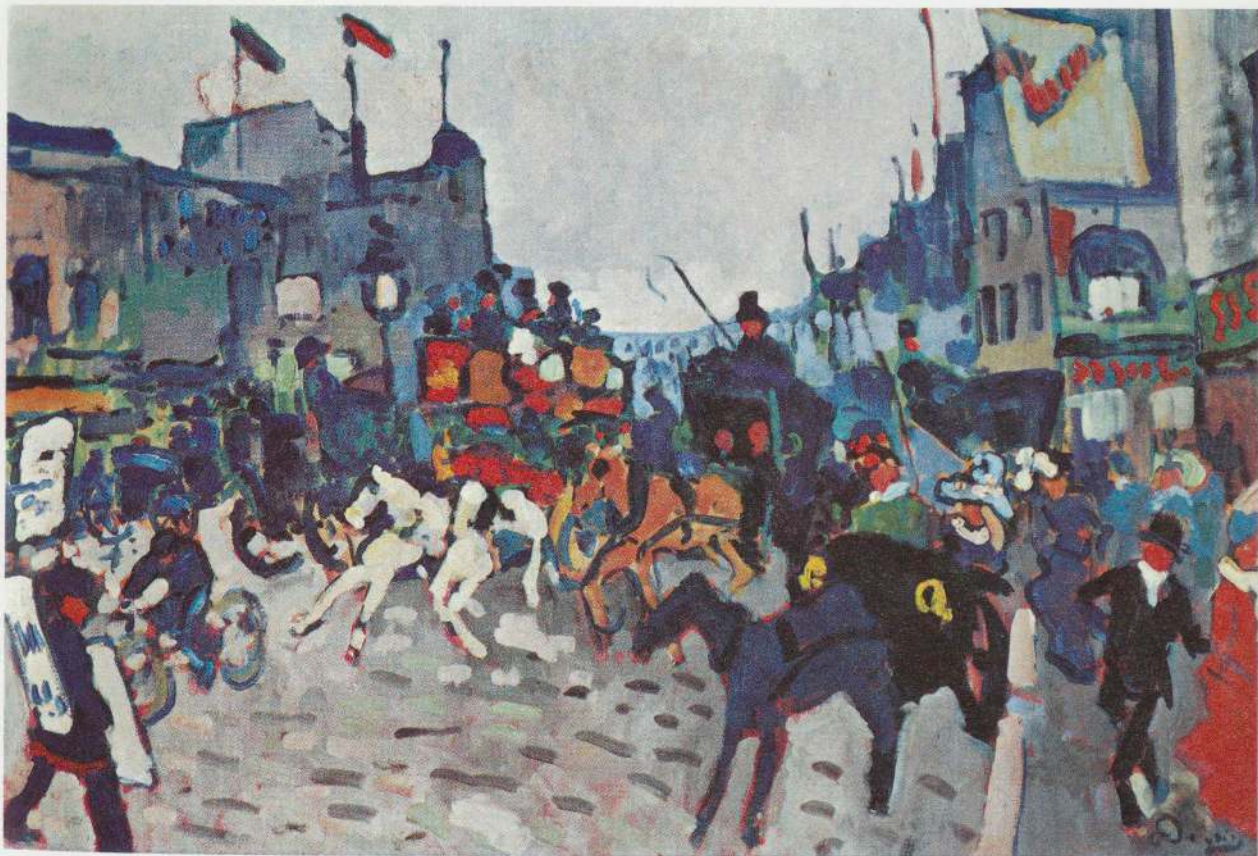


juventud. En cierta ocasión, Vauxcelles, bromeando, llamó a los fauves *les enfants terribles*<sup>102</sup>. Muchos les llamaban *les jeunes*, y se les recriminaba que fueran como niños que jugaban con su caja nueva de colores<sup>103</sup>. Braque, Derain y Vlaminck dijeron más tarde que su adhesión al fauvismo estaba destinada a no durar más que su juventud<sup>104</sup>. Les atraía el arte joven en general, es decir, el arte primitivo y popular, así como la práctica de un estilo de pintura de apariencia juvenil y vital, y adoptaban actitudes que ponían de manifiesto su disconformidad y su insistente recelo ante todos los sistemas y creencias heredados. Y no me estoy refiriendo sólo a los arrebatos iconoclastas de Vlaminck o a su curiosa y excéntrica vestimenta (como sus corbatas de madera pintada<sup>105</sup>), sino al profundo compromiso con la libertad individual que constituyó una de las características generales más importantes del fauvismo, y que contribuye a explicar su falta de unidad formal como movimiento y la efímera naturaleza de su existencia.

A pesar de los vínculos de amistad que les unieron y la general similitud de sus estilos, nunca fueron los fauves un grupo unido por unas premisas ideológicas claramente definidas, como sucedió con los nabis o con los neoimpresionistas; tampoco hicieron declaración teórica alguna sobre su trabajo, y mucho menos un manifiesto del grupo, como hizo la mayoría de los movimientos modernos posteriores. En lugar de eso desarrollaron la tradición postimpresionista del individualismo de van Gogh, Gauguin y Cézanne por un lado y, por otro, participaron de la general creencia en la expresión directa, libre de didactismos, moralismos o cualquier otro presupuesto. Puede observarse la misma obsesión por la inmediación de la experiencia, el mismo *culte de la vie*, en el entusiasmo contemporáneo por Nietzsche, del que participaron algunos de los fauves<sup>106</sup>, en la vitalidad y virulencia de Alfred Jarry, en la ininterrumpida tradición del culto gauguiniano de lo primitivo, que los fauves desarrollaron y revisaron, y en los llamamientos a la sencillez del movimiento literario «naturista», cuyos miembros, como los fauves, preferían el eclecticismo y la imputación de «bárbaros» a la tendencia teórica del simbolismo de finales del siglo XIX<sup>107</sup>. Como escribió Matisse, «el artista, abrumado por todas las técnicas del pasado

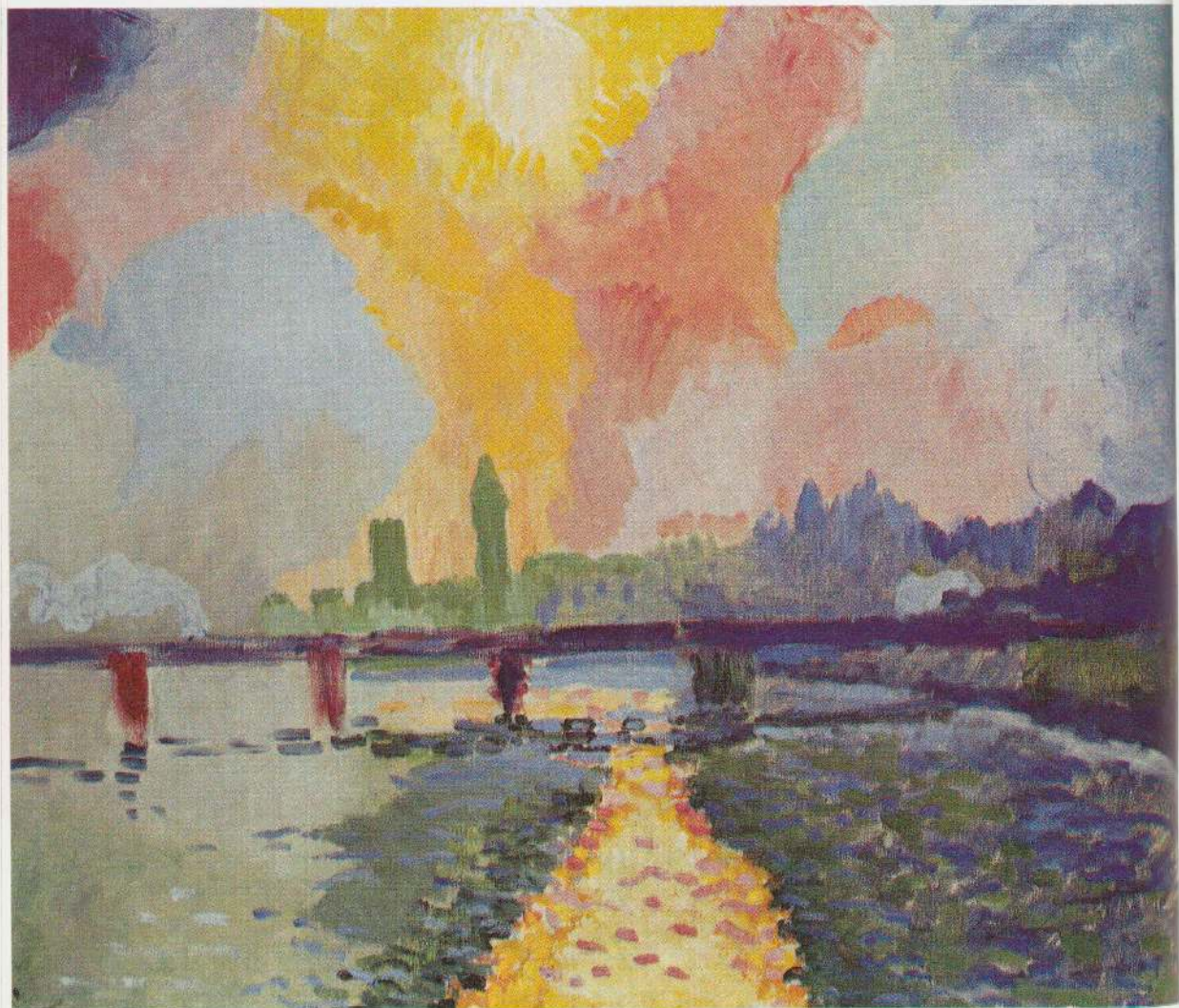


36. Marquet: *Mme. Matisse bordando*. 1905. Oleo, 65 x 80 cm. Colección particular.



V. Derain: *Regent Street*. 1906. Oleo, 66 x 99 cm. Ciudad de México, colección Mr. y Mrs. Jacques Gelman.





VI. Deraïn: *El puente de Charing Cross*. 1905. Oleo, 81,2 × 99,8 cm. Nueva York, colección particular.





37. Camoin: *Mme. Matisse bordando*. 1905. Oleo 65 x 80 cm. Estrasburgo, Musée d'Art Moderne.

y del presente, se preguntó a sí mismo: «¿Qué quiero yo? Esa fue la inquietud dominante del fauvismo»<sup>108</sup>. Y, sin embargo, este grito de autosuficiencia era producto de las tradiciones del pasado y del presente. Más que distanciarles, su sentido de lo individual unía a los fauves con las corrientes y actitudes de su tiempo. Paradójicamente, ello significó que sus formas específicas de individualidad no fueran fácil o inmediatamente diferenciadas de otras.

Sería erróneo, no obstante, subestimar la coherencia del grupo fauve. Su dedicación a lo individual suscitó en ellos un vivo espíritu de rivalidad, que les mantuvo unidos. Y esto queda bien ilustrado con el curioso texto de un ítem del catálogo del Salon des Indépendants de 1905, que dice: «Matisse (Mme. Henri): 2770. Ecran tapisserie sur un carton d'André Derain». La historia es como sigue: la mujer de Matisse había comprado un kimono japonés, que llevaba puesto cuando su marido la pintó en la terraza de Signac en Saint-Tropez en 1904 (figura 21). En 1905 posó para Derain con el mismo traje y éste pintó su *Mujer con chal* (figura 35). Mme. Matisse, entonces, hizo un tapiz a partir de la pintura, el mencionado ítem del catálogo de los Indépendants, y mientras trabajaba con él, Camoin y Marquet cogieron sendas telas del mismo tamaño y la pintaron vestida, una vez más, con su ropa oriental (figuras 36 y 37). El tono doméstico de este episodio pone de manifiesto lo lejos que estaban estos artistas del anarquismo y hasta qué punto llegó a unirles su rivalidad y su radicalismo puramente artístico. Cuando Matisse volvió a este mismo asunto en el verano de 1905 y pintó su *Japonaise* (figura 38) en Collioure, el fauvismo estaba a punto de nacer. Las telas que trajo de Collioure dominaron la *cage centrale* del Salon d'Automne de aquel año. Si los Indépendants de aquella primavera habían hecho ver a los críticos que estaba naciendo algo nuevo y atrevido, dejaron claro que por fin había llegado su momento.

En otoño de 1905 los fauves no constituían todavía un movimiento estilísticamente coherente. Para hablar de un estilo fauve común, en la medida en que puede hacerse, de un estilo compartido por la mayoría de sus protagonistas, hay que esperar al fauvismo de colores planos de 1906. El fau-



vismo de técnica mixta de la segunda mitad de 1905 fue mayormente creación de Matisse y Derain en Collioure. Buena parte de los cuadros fauves del Salon d'Automne, aunque eran obras de un color subido, ciertamente intenso y provocativo, no se había liberado aún de la dependencia de modelos anteriores. El grupo fauve precedió al Salon d'Automne, el estilo fauve generalizado fue posterior. Fue, sin embargo, la reacción del público ante el Salon d'Automne lo que hizo nacer el movimiento fauve.

El bautizo del fauvismo es uno de los episodios más famosos del anecdotario del arte moderno. «Exponíamos en el Salon d'Automne;» recordaría Matisse más tarde, «Derain, Manguin, Marquet, Puy y algunos otros habían colgado juntos sus obras en una de las grandes galerías. El escultor Marque exponía un busto infantil de estilo italiano en el centro de esta misma sala. Cuando Vauxcelles entró, exclamó: "¡Vaya, Donatello entre las fieras!" [*Donatello au milieu des Fauves*]"<sup>109</sup>. En torno al fauvismo se habían creado más mitos de lo que es normal entre los movimientos modernos contemporáneos, sin olvidar la especie de que su misma denominación se empleara entonces con ánimo hostil. Louis Vauxcelle, sin embargo, estaba muy lejos de ser un enemigo de los fauves. Su crítica de los Indépendants empezaba, como hemos visto, con una vigorosa afirmación de la salud de la pintura contemporánea. También advertía a sus lectores, y no sin vehemencia, de su estrecha relación con los futuros fauves. Cuando escribió en *Gil Blas* sobre el Salon d'Automne, lo hizo desde un punto de vista serio y solidario<sup>110</sup>. Analizó sistemáticamente, sala por sala, toda la obra expuesta: desde Cézanne y Renoir hasta los nabis, desde las grandes retrospectivas de Ingres y Manet, que también formaban parte del Salon, hasta la hoy legendaria Salle VII, donde Desvallières, el amigo de Matisse, había decidido reunir las pinturas de más intenso color<sup>111</sup>, y el busto de Albert Marque (figura 39)<sup>112</sup>. Vauxcelles repetía la ocurrencia que había dicho ante Matisse: «Entre la orgía de colores puros: Donatello entre las fieras» [*chez les fauves*]"<sup>113</sup>.

Aunque no le gustó todo lo que vio en la *cage centrale*, el tono general de la crítica de Vauxcelles era elogioso. Y la reseña que escribió, nueve días



38. Matisse: *La japonesa: mujer junto al agua*, 1905. Oleo, 34,9 x 28,2 cm. Colección particular.



39. Marque: *Retrato de Jean Baignères*. 1905. Barro, 29,8 cm. de altura. Francia, colección Jean Baignères.

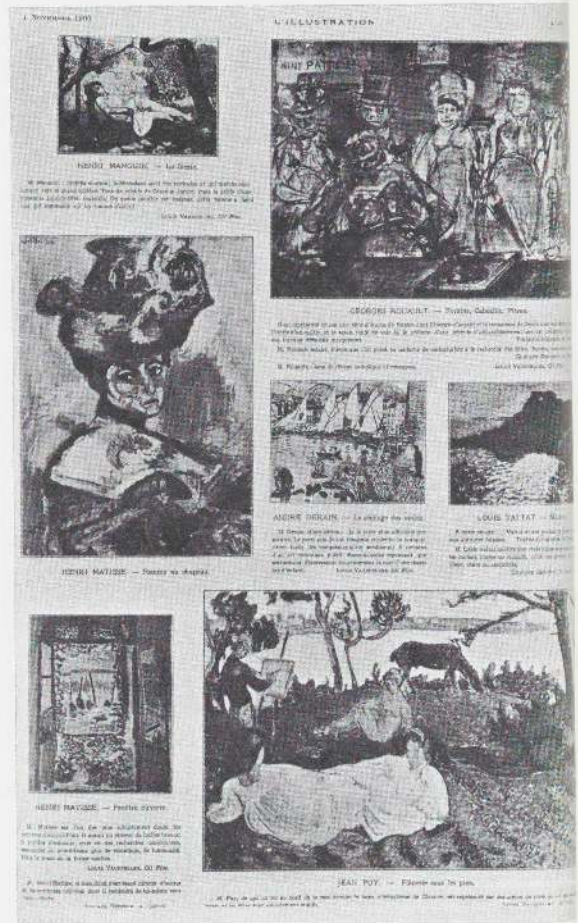
después, de la exposición del grupo fauve en la galería de Berthe Weill se deshacía en alabanzas para «nuestros jóvenes triunfadores del Salon d'Automne»<sup>114</sup>. El origen del equívoco radica en la publicación de los comentarios de Vauxcelles sobre las pinturas de los fauve (extractadas de su crítica en *Gil Blas*) en el ya célebre número del semanario conservador *L'Illustration* del 4 de noviembre de 1905 (figura 40)<sup>115</sup>. *L'Illustration* había ignorado hasta entonces los dos salones modernos, el Salon des Indépendants y el Salon d'Automne. Esta vez, por sugerencia de sus parciales reporteros, presentaba una visión de conjunto, ilustrada, de la reciente exposición, para dar a sus lectores «al menos alguna idea de las obras de esos maestros poco conocidos que los periódicos más serios han elogiado tan calurosamente». Junto a las ilustraciones, entre las que destacaban las de los *Buhoneros, comediantes, payasos* de Rouault, el *Ocio bajo los pinos* de Puy y la *Mujer con sombrero* y la *Ventana abierta* de Matisse, se reproducían extractos de críticas, sobre todo de Vauxcelles y de Gustave Geffroy, que era de *Le Journal*. «Estas son las opiniones de los críticos de arte más notables de París, y tras su autoridad nos amparamos», se apresuraba a comentar irónicamente el editorial. «Únicamente queremos señalar que aunque antaño los críticos guardaban los elogios para los maestros reconocidos y el sarcasmo para los principiantes, ahora las cosas son muy distintas». Dicho de otro modo: los fauves habían sido recibidos demasiado favorablemente para el gusto de la ultraconservadora *L'Illustration*. No era sólo la buena acogida deparada a los fauves, además, lo que molestó a *L'Illustration*, sino la igualmente buena acogida que tuvieron Cézanne, Rousseau y Vuillard, cuyas obras reproducía en la página opuesta a la de los «fauves». En realidad, esta presentación era menos un ataque al nuevo movimiento (pues, además, en 1905 el fauvismo no tenía una entidad de grupo reconocida ni tampoco su denominación era de uso general) que una defensa de su propia actitud de ignorar los salones modernos, especialmente el Salon d'Automne.

En la medida en que el Salon d'Automne, a diferencia del de los Indépendants, era selectivo respecto a lo que exponía, se mostraba como el más inflexiblemente moderno de los salones de París,



convirtiéndose en natural blanco de la crítica reaccionaria y de la hostilidad del público. El presidente de la República, Emile Loubet, que habitualmente inauguraba los demás salones, se negó a inaugurar éste. La malicia de algunos de los ataques al Salon Fauve no era, por tanto, nada sorprendente, aunque hay que decir que los fauves suscitaron unas críticas mucho más crueles que las que le tocaron en suerte a la mayor parte de los demás expositores, con la salvedad del *douanier* Rousseau, cuya obra expuesta fue mucho más generalmente atacada que cualquier pintura fauve<sup>116</sup>. Camille Maclair, antiguo crítico del respetable *Mercur de France* y uno de los fundadores del Salon, que acababa de publicar un admirativo estudio sobre Whistler<sup>117</sup>, dijo, haciendo suya la conocida expresión de Ruskin, que las pinturas de los fauves eran «una olla de colores arrojada a la cara del público»<sup>118</sup>. Marcel Nicolle, un crítico de provincias que escribía en *Le Journal de Rouen*, llevó la imagen un poco más allá al hablar de «los torpes e ingenuos juegos de un niño con una caja de colores» y convino con la mayoría de los demás críticos hostiles en que el fauvismo nada tenía que ver con el arte<sup>119</sup>. La de ser «incoherentes» e «invertidas» era, según Jean Puy, una acusación que se hizo con frecuencia a sus obras<sup>120</sup>.

Si los críticos conservadores atacaron automáticamente al Salon, los liberales se sintieron del mismo modo en la obligación de defenderlo aun cuando no les entusiasmara especialmente lo que en él se expuso. En el prólogo al catálogo del Salon, Elie Faure hacía notar que la misma hostilidad que el nuevo arte despertaba demostraba su vitalidad<sup>121</sup>. El editor de la erudita *Gazette des Beaux-Arts*, Roger Marx, que era amigo de los fauves, quedó tan impresionado por la exposición que, saltándose la expresa autoprohibición de comentar el arte contemporáneo que imperaba en la revista, encargó a André Gide que escribiera sobre el Salon<sup>122</sup>. Gide, a quien no le hizo del todo feliz la obra de Matisse, reconoció que el nuevo arte estaba destinado a escandalizar en un primer momento. Y era verdad: conmocionó a mucha gente, incluso a algunos de los admiradores de Matisse. Leo Stein, que había comprado su *Mujer con sombrero*, decía que era «una cosa brillante y enérgica, pero la más repulsiva mancha de pintura que jamás



40. Página de *L'Illustration*, 4 de noviembre de 1905.

haya visto»<sup>123</sup>. Al parecer fueron bastantes los amigos de Matisse que sintieron esta mezcla de admiración y alarma ante su obra.

En último término, el furor que los fauves suscitaron sólo sirvió para acrecentar su prestigio entre los observadores cultos, para quienes los bárbaros no eran los fauves sino el público conservador. En los primeros párrafos de su artículo de *Gil Blas* sobre la Salle VII, Vauxcelles aplaudía el valor de Matisse para exponer una pintura tan audaz, sabiendo que «tendría el mismo destino que un doncella cristiana entregada a las fieras del circo» [*livrée aux fauves du Cirque*]<sup>124</sup>. Es decir, la

imagen *fauve* apareció en la prensa aplicada a un público torpe y que no comprendía nada, y no referida a los propios artistas. Pero fue a éstos a quienes se les colgó el nombre, y en 1907 su uso se había generalizado. No deja de ser irónico que la contribución de Matisse a la *cage centrale*, que pareció tan lejos en espíritu del busto clásico y «donatelliano», se pintara en el idílico ambiente de la Costa Azul, un paisaje que los fauves celebraron primero por la pureza de su luz y de su color e idealizaron después como escenario de un nueva edad de oro clásica.





## El mundo fauve

El fauvismo surgió definitivamente en Collioure en el verano de 1905. Después de los Indépendants de la primavera, Matisse viajó al sur con su familia. En junio se reunió con ellos Derain. Ambos artistas iniciaron entonces un período de cooperación asombrosamente productivo, que les llevó más allá de los confines del neoimpresionismo, y pintaron las obras que tanta sensación causaron cuando se expusieron en el Salon d'Automne de aquel año.

El 28 de julio Derain escribió a Vlaminck desde Collioure, resumiendo todo lo que había aprendido hasta entonces. Es una carta importante para comprender el desarrollo del fauvismo, y no está de más citarla en la misma forma de notas numeradas que presenta el original:

1. Una nueva concepción de la luz que consiste en la negación de sombras. La luz aquí es muy fuerte, las sombras muy luminosas. Cada sombra es todo un mundo de claridad y luminosidad que contrasta con la luz solar: lo que se conoce como reflejos.

Hasta ahora, los dos hemos pasado esto por alto, pero contribuirá en el futuro a renovar la expresión en lo que se refiere a la composición.

2. Trabajando con Matisse, me he dado cuenta de que debo desechar cuanto concierne a la división de tonos. El sigue con ello, pero yo ya estoy completamente harto y casi nunca lo uso. Tiene su lógica en un cuadro luminoso, armonioso. Pero estropea las cosas que deben su expresión a disonancias deliberadas.

Es una realidad, un mundo que lleva el germen de su propia destrucción en cuanto se lleva al límite. Voy a volver rápidamente al tipo de pintura que envié a los Indépendants, que, a fin de cuentas, es la más lógica desde mi punto de vista y concuerda perfectamente con mis medios de expresión<sup>1</sup>.

Aunque Derain siguiera a impresionistas y neoimpresionistas en su preocupación por la luz, su concepción de que sombras y reflejos tuvieran

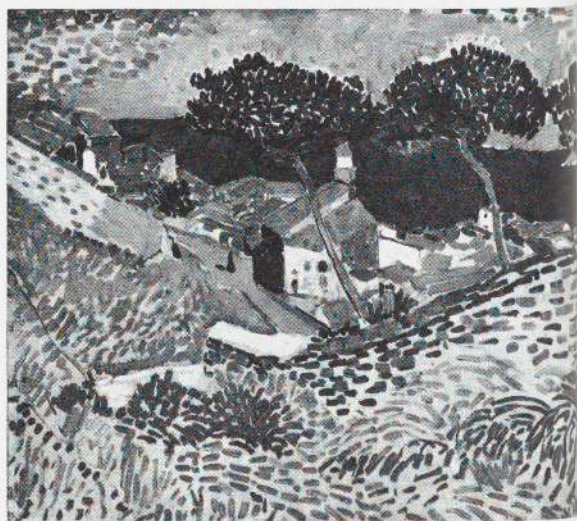
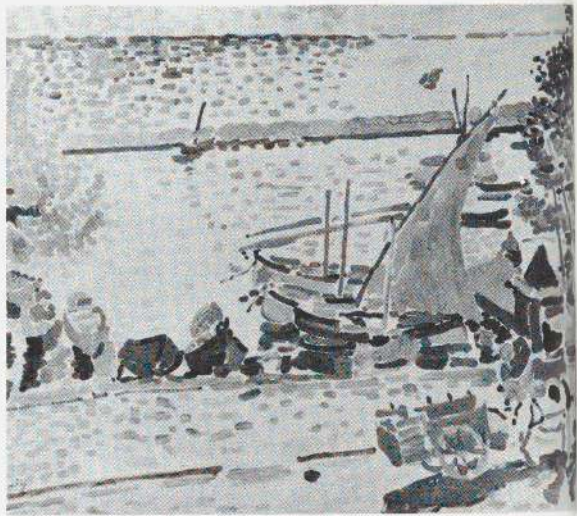
igual luminosidad divergía totalmente de aquéllos: estaba proponiendo un tipo de pintura que prescindía de las sombras en su sentido tradicional; proponía tratarlas como zonas de color luminoso no muy distintas de las que crea la luz reflejada. Esto suponía una forma nueva y depurada de colorismo, que plasmaba la luz mediante contrastes de tintas, no de tonos. El efecto de esto en la composición pictórica, que, como anota el propio Derain, «contribuirá a renovar la expresión», no está sólo en que se dota al cuadro de una marcada organización por superficies, sino también en que se hace destacar en él la importancia de las áreas del color en fuerte contraste. Aunque los impresionistas no ignoraban, por supuesto, el color que contenían las sombras, nunca dejaron de distinguir las zonas en sombra de las iluminadas mediante variaciones tonales; por el contrario, unían pictóricamente estos dos tipos de zonas en una superficie uniformemente tramada. Esta actitud de Derain implicaba que los contrastes, y por consiguiente las áreas y zonas de color, adquirían una nueva importancia; que se podía prescindir de la uniformidad de factura impresionista, y, aún más, que la uniformidad del neoimpresionismo imponía excesivas limitaciones, pues es evidente que su objeción a «la división de tonos» del neoimpresionismo residía en que hacía imposibles los contrastes o las disonancias deliberadas.

En la primavera de 1905, bajo la influencia del neoimpresionismo de Matisse, Derain había abandonado su estilo previo a los Indépendants, es decir su estilo de técnica mixta de *El puente de Le Pecq* (figura 29). Volvió a este «tipo de pintura» en Collioure, al menos a una versión mucho más refinada y luminosa del mismo. El haber pasado por una fase de neoimpresionismo puro parece haber conferido a su arte una nueva claridad e inmediatez del color, y sin duda una conciencia de la fuer-



za de las tintas separadas y aisladas, que no vemos antes de su estancia en Collioure (figura 41, 42 y 43). Aunque Derain no había utilizado la pincelada suelta y ampliamente espaciada sobre un fondo blanco que aparece en *Luxe, calme et volupté*, es muy probable que Matisse le recomendase en Collioure que simplificara de esta forma su estilo. Parece claro, por las cartas de Derain, que discutían cuestiones de teoría y técnica de color. En una de tales cartas, Derain afirma con cierta jactancia: «Matisse y yo nos hemos estado tirando los trastos a la cabeza, me parece que no se da cuenta de que yo tengo una ciencia del color...»<sup>2</sup>. A fin de cuentas, no fue la «ciencia», sino la luz de Collioure, junto con el estímulo de Matisse, lo que liberó al joven pintor. También sus cartas ponen esto de manifiesto<sup>3</sup>. Si se compara *El puente de Le Pecq*, obra anterior a los Indépendants, con la *Vista de Collioure* (figura 42) se constata la misma combinación de una pincelada divisionista y partida en los colores cálidos con la sólida aplicación que llena los azules. De todas formas, las pinceladas del primer cuadro tienden a fundirse, y sus figuras y edificios crean una definida aunque ilógica perspectiva, mientras que el espacio del cuadro de Collioure parece extenderse no hacia el fondo sino lateralmente. Las unidades de color, mucho más claramente definidas, y el fondo macizamente aplastado contribuyen a crear un nuevo tipo de pintura abierta<sup>4</sup>. Esta cualidad de apertura —de pintura que se extiende hacia afuera a través del campo de visión del observador— caracteriza a lo mejor del arte fauvista.

La aplicación del color en ambas obras probablemente debe algo al ejemplo de Gauguin, de quien pudo verse bastante obra en París en 1903 y 1905<sup>5</sup>. La mayor profundidad con que está orquestada la pintura de 1904-1905, y otras semejantes, también tiene que ver con el color de Gauguin. Desde que Escholiher publicara en 1956 su biografía de Matisse se sabe que, estando en Collioure Matisse y Derain, su vecino Maillol les llevó a ver la importante colección de obras de Gauguin que tenía De Monfreid<sup>6</sup>. Sin duda a los dos les impresionó; pudiera ser incluso que Derain encontrara la fuente para su declaración a Vlaminck sobre «una nueva concepción de la luz» en el archivo de cartas y manuscritos de Gauguin que



41. Derain: *Collioure (El caballo blanco)*. 1905. Oleo, 72 x 91,1 cm. Francia, colección Pierre Lévy.
42. Derain: *Vista de Collioure*. 1905. Oleo, 66 x 82,1 cm. Essen, Museo Folkwang.





43. Derain: *Pescadores de Collioure*. 1905. Oleo, 45,7 x 55,8 cm. Nueva York, Perls Galleries.

De Monfreid tenía<sup>7</sup>, y que a Matisse se le ocurrieran las primeras ideas para su *Bonheur de vivre* (figura 111) cuando vio los paisajes de Tahití. De todas formas, tanto Matisse como Derain conocían demasiado bien la obra de Gauguin como para que esta visita significara la revelación que en ocasiones se ha supuesto<sup>8</sup>. Lo más probable es que cuando Derain sintió la luz meridional que aplasta los volúmenes se renovara en él su interés por las formas, más planas, de la pintura postimpresionista, pues la nueva combinación derainiana de densidad de color y pincelada suelta tuvo un precedente tan claro en el arte de van Gogh como en el de Gauguin. El magnífico cuadro *Las montañas, Collioure* (lámina VII) suscita una interesante comparación con la serie de olivos de Saint-Rémy de van Gogh, de la que se habían expuesto algunos ejemplares en los *Indépendants* de aquella primavera; el perfil, firme, curvilíneo, casi Art Nouveau, de las montañas recuerda también a Gauguin. Escribía Derain a Vlaminck desde Collioure: «Hasta ahora sólo nos hemos ocupado del color. El dibujo presenta un problema paralelo»<sup>9</sup>. *Las montañas, Collioure* muy bien pudo haber sido motivado por la idea de encontrar una forma de dibujo que fuera equivalente y apropiada a las zonas de color plano. En *Pescadores de Collioure* (figura 43) ya no se da el dominio de lo curvilíneo. Las áreas de color, más deliberadamente planas ahora, revelan una influencia gauguiniana aún mayor. Estos cuadros marcan la liberación definida del neoimpresionismo. En un corto verano, Derain había cubierto la distancia estilística de la pintura postimpresionista y asimilado sus fuentes con una determinación realmente personal que revela una auténtica liberación de su arte. Su forma de fauvismo de técnica mixta nunca tuvo la exuberancia del de Matisse, pero el estilo de pintura de color plano que desarrolló en Collioure sentó las bases del fauvismo que dominaría en 1906.

No dejó de costarle un esfuerzo intenso este proceso. «No me importa decirte que esto no es nada divertido, pero voy a continuar porque siento la obligación de empeñarme en ello seriamente, de poner toda la carne en el asador», le escribió a Vlaminck<sup>10</sup>. Indudablemente el ejemplo de Matisse debió alentar al joven Derain en sus búsquedas; era, desde luego, un compañero muy distinto del

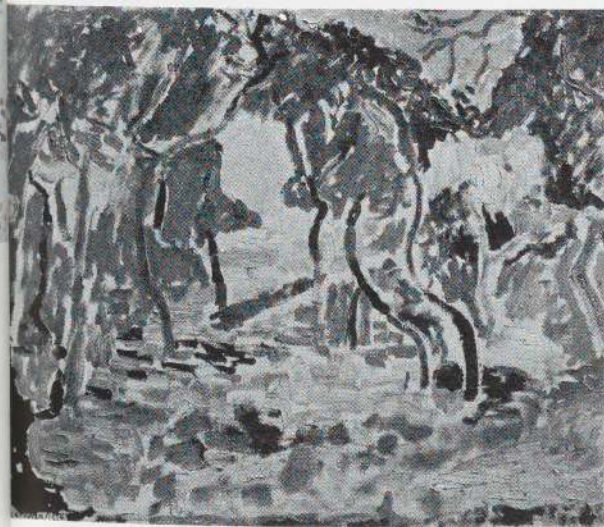
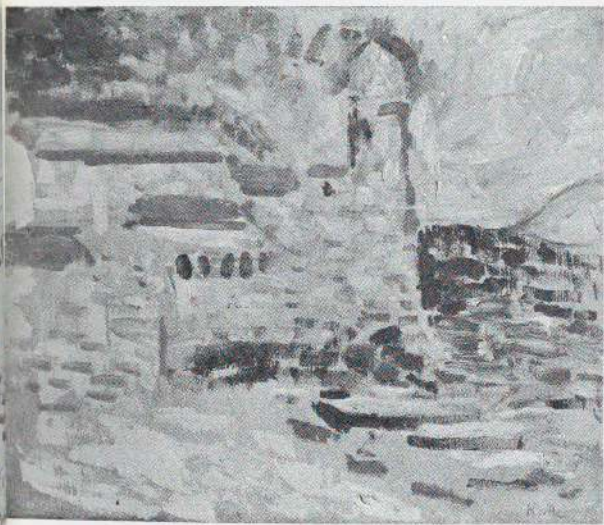


excitable Vlaminck. «Precisamente está ahora pasando una crisis con su pintura», se lee en una carta de Derain a Vlaminck<sup>11</sup>. Parece que Matisse era una vez más «el inquieto, el terriblemente inquieto». Como el año anterior en Saint-Tropez, Matisse se hallaba cambiando su estilo por la influencia, aunque sólo fuera en parte, de un artista que, a fin de cuentas, era de menor entidad que él. Sus primeros cuadros de Collioure presentan aún el sofisticado estilo divisionista que empezara a practicar en Saint-Tropez, como se ve en la *Mujer con sombrilla* (figura 44) o en el panorámico *Port d'Abail, Collioure*. Pero esta forma evidentemente le disgustaba, pues enseguida empezó a forzar los métodos neoimpresionistas hasta casi rayar en la abstracción como en la sumaria *Vista de Collioure con la iglesia* (figura 45), y después abandonó este estilo. En el *Paisaje de Collioure* (figura 46) de ese mismo verano —cuya figuración le serviría más tarde como fondo para *Bonheur de vivre*— se deja ver una dramática liberación de lo metódico para adoptar una nueva y desembarazada manera de técnica mixta que mantuvo hasta principios de 1906. El arabesco de los troncos de los árboles podría haberse inspirado en Cross —quizá concretamente en *La granja, por la mañana* (figura 113), que Matisse compró por estas fechas—<sup>12</sup>, pero la comparación de las dos obras sólo sirve para ilustrar la nueva libertad que Matisse había alcanzado. Las arbitrarias rupturas de color en los troncos se deben tanto a Derain como a Cézanne. Aplicó la pintura en algunos sitios como en el «enladrillado» neoimpresionista, pero este recurso sólo se hace manifiesto si se considera el cuadro en el contexto de la producción anterior de Matisse. Aunque no dejan de revelar una amalgama de fuentes postimpresionistas, los paisajes que Matisse pintó en Collioure tienen, por extraño que parezca, la apariencia de pinturas carentes de estilo, ejecutadas con una soltura, una libertad y una espontaneidad tales que hacen parecer calculadas las obras que Derain pintó en la misma época. Mientras que Derain transformó los efectos de la intensa luz de la Costa Azul en una exaltación de claridad y pureza de color que celebraba el gozo que le producía aquel paisaje semitropical, Matisse usó la misma luz y el mismo color para componer no tanto un homenaje al paisaje en sí, sino la evocación de una esce-



44. Matisse: *Mujer con sombrilla*. 1905. Oleo, 46 × 37,4 cm. Niza, Museo Matisse.





45. Matisse: *Vista de Collioure con la iglesia*. 1905. Oleo 33,3 x 40,9 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, préstamo prorrogado, y donación prometida, de Kate Steichen en memoria de Edward Steichen.
46. Matisse: *Paisaje de Collioure (estudio para Bonheur de vivre)*. 1905. Oleo, 46 x 54,8 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, colección J. Rump.

na o un escenario, que, siendo en cierto modo arbitraria con respecto al mundo sensible, implicaba una abstracción y a la vez una idealización del mismo. Mientras que Derain miraba al exterior, a los espacios abiertos de la costa y de las montañas, Matisse empezaba a sentirse atraído por algo más íntimo y cerrado. Ese otoño, cuando intensificó aún más los colores y las formas de aquella escena, hasta llegar a unos árboles dominantes de intensos naranjas y esmeraldas, realzados por unos gruesos troncos en azul ultramar, añadió un grupo de desnudos en rosa y violeta (figura 112). Ya no puede interpretarse esto como una simple complacencia en el paisaje: Collioure se había convertido en el escenario de una celebración de la *bonheur de vivre*. El cuadro mismo, *Bonheur de vivre* (figura 111), le tendría ocupado todo el invierno de 1905-1906 y finalmente le llevaría no sólo a una idealización de los temas, sino también a la superación del fauvismo de técnica mixta de Collioure. De todas formas, las obras que dieron su nombre al fauvismo se crearon todas en el espontáneo primer estilo de Collioure.

La *Ventana abierta* de Matisse (lámina II), una de las obras más controvertidas del Salon d'Automne de 1905, presenta una técnica aún más diversificada que la de sus paisajes de Collioure, pues contiene toques de color impresionistas y neoimpresionistas en el panorama que se ve por la ventana, mientras que el interior de la habitación está realizado a base de manchas toscamente aplicadas y zonas de tonos planos y bastante uniformes. Es muy probable que en este caso concreto fuera el asunto mismo del cuadro lo que le sugiriera a Matisse tal contraste de métodos. Con todo, la forma en que las amplias áreas de colores complementarios quedan separadas por el motivo central tiene precedentes en su obra protofauve. Ya se apuntó anteriormente que una de las cosas que unen las pinturas de figura del período protofauve con las del «período oscuro» era el uso de zonas de color más o menos diferenciadas y divididas por la figura colocada en el centro. En el neoimpresionista *Desnudo en el estudio* (figura 11) de 1899, el desnudo, en vivos tonos de rojo y naranja, está situado entre dos zonas complementarias de verde y azul. El retrato de Lucien Guitry de 1903 presenta la misma organización. En 1907, Matisse le comentó



a Apollinaire: «Repasando mis primeras obras descubrí mi personalidad artística. Encontré en ellas algo que se mantenía siempre igual, lo que a primera vista me pareció una repetición monótona; pero era la marca de mi personalidad, que reaparecía sistemáticamente fuera cual fuera mi forma de pensar en las distintas épocas»<sup>13</sup>. Sin duda una de las constantes que descubrió en sí mismo fue esa manera de organizar la composición en la que los colores intensos no sólo podían yuxtaponerse, sino también mantenerse separados, equilibrándose a través de la superficie plana de la tela, comunicándose entre sí desde los lados, y como revela la *Ventana abierta*, uno de los principales recursos que empleaba para conseguirlo era alargar el motivo central hasta cubrir toda la altura del cuadro, cosa que empezó a hacer en 1899.

El mismo sistema de disposición de los colores aparece en el *Retrato de Derain* de Collioure (figura 1); aquí la composición del color es más parecida a la de las primeras pinturas de figura que a la de la *Ventana abierta*. En ésta las tintas complementarias se equilibran de lado a lado del cuadro. En el retrato se emplea la oposición verde-azul de su obra temprana pero la división en zonas es doble, no con un motivo central, sino con dos. El rojo del sombrero complementa al verde, y el naranja de la cara al azul; al mismo tiempo hay manchas de los dos colores del fondo que recorren el motivo central con objeto de trabar toda la obra. El retrato parejo que hiciera Derain (figura 2) presenta algunos elementos del mismo método, pero sus colores son más serenos que los del cuadro de Matisse y su pincelada revela más evidentemente su origen neoimpresionista. En la *Mujer con sombrero* (figura 47), que Matisse pintó en París en otoño de 1905, puede verse una evolución de este método colorista. Da la sensación de que hubiera empezado con un dibujo del contorno sumariamente esbozado y que a partir de ahí hubiera seguido trabajando tanto en el interior como en el exterior de la figura, contrastando manchas de color más que creando zonas definidas: puso color naranja en el cuello junto a un azul, luego pintó encima con un rojo más intenso, posiblemente tras haber aplicado ese mismo rojo debajo, en la cesta, o después de que los verdes llegaran a dominar los más llamativos violetas y azules ultramar. Es como si Ma-

tisse hubiera estado «buscando el medio de existencia en que los colores flotan juntos, y explorando asimismo una cualidad humana: investigando el sentido de la elegancia, y descubriendo taciturnidad en la pose a la moda», como ha escrito Lawrence Gowing<sup>14</sup>. El método que desarrolló en este cuadro se confirma en un inacabado *Retrato de Mme. Matisse* de 1905 (figura 49). En este retrato sólo aparecen los emparejamientos principales —rojo frente a verde, naranja frente a azul—, pero aun en una forma tan desnuda podemos vislumbrar, quintaesenciadas, las bases colorísticas del fauvismo de Matisse.

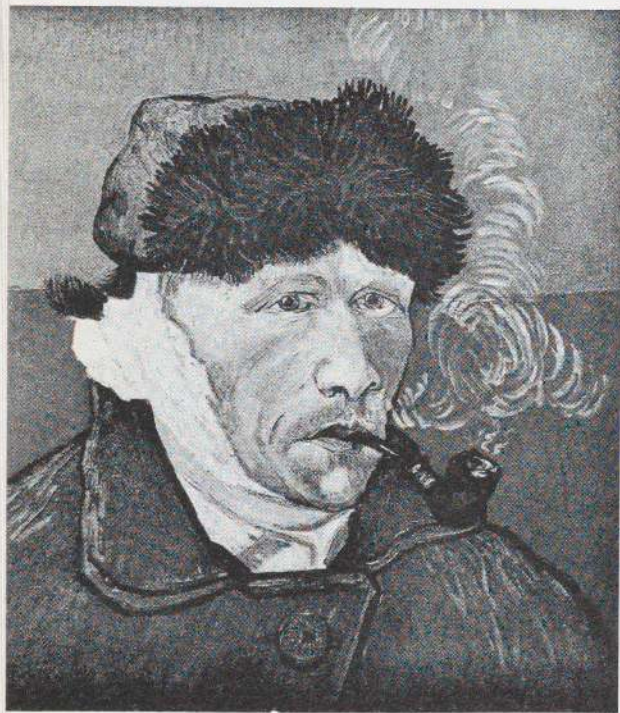
Las obras neoimpresionistas de Matisse no habían sido comedidas en el uso del color. *Luxe, calme et volupté* presenta, de hecho, un espectro completo de tintas puras aisladas con una audacia sin precedentes en ningún óleo neoimpresionista terminado. El abierto espaciamiento de la forma de mosaico y la llamativa combinación de amarillos, azules lavanda y rojos «antinaturales» sitúan esta obra mucho más allá de los confines de la descripción literal. Comparadas con ella, las obras de Collioure muestran una paleta más limitada, aunque al mismo tiempo más concentrada. Evitando la distribución de color toscamente igualada de la mayoría de las pinturas impresionistas y neoimpresionistas, y la factura repetitiva y regular que la acompañaba, Matisse asentó su arte en los contrastes de zonas cada vez más amplias de colores complementarios. Las pinturas de la tradición impresionista parecen traslucir una luz sorda, interna, atmosférica; las de Matisse parecen reflejar cada vez más la luz desde la superficie plana y abierta. Las áreas de color plano, especialmente las que desarrollaba en torno a los ejes rojo-verde y naranja-azul, afirman la condición plana de la superficie más blanda y dúctil de las pinturas impresionistas. Toda la obra posterior de Matisse fue una permanente investigación de las propiedades de esta finísima película de la superficie del cuadro, que resiste la penetración óptica y que invita al ojo a recorrerla una y otra vez sin que se rompa nunca su unidad. Ni siquiera la nerviosa factura de la *Mujer con sombrero* puede disimular el radical empeño de Matisse en la superficie pintada y tangible, ni que todo deba resolverse en los términos que tal superficie prescribe. Nada más tangible que la super-





47. Matisse: *Mujer con sombrero*. 1905. Oleo, 81,9 x 60,3 cm. Colección particular.





48. Van Gogh: *Retrato del pintor con pipa*. 1889. Oleo, 51,1 x 45 cm. Chicago, colección Mr. y Mrs. Leigh B. Block.

ficie de una pintura impresionista, pero es una superficie que invita a una penetración óptica, como si estuviera cubriendo una ventana que se abriera a un espacio más profundo. La parte central, «impresionista», de la *Ventana abierta* de Matisse aprovecha ese potencial, pero sólo para invertir sus implicaciones. La ventana se abre para revelar la típica escena impresionista, pero lo que vemos por ella no retrocede; al contrario, merced a su factura, la escena se adelanta hacia nosotros. La ventana está abierta al espectador, pero la enérgica superficie de la pintura clausura los ilusionistas espacios ulteriores propios de un arte anterior.

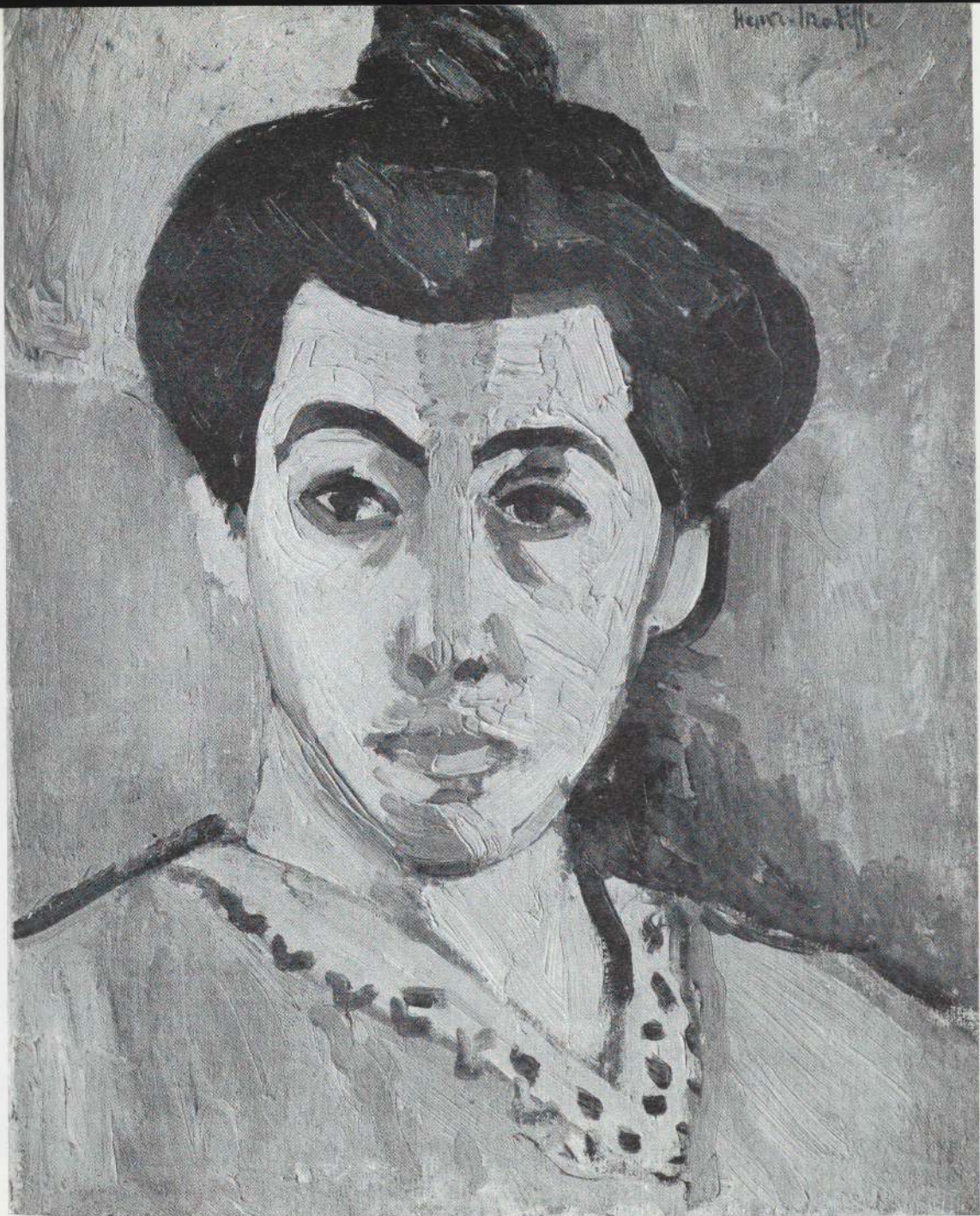
El equilibrio sutil entre el espacio que admite la pintura misma de la superficie y el que inevitablemente interpretamos en cualquier tipo de repre-



49. Matisse: *Retrato de Mme. Matisse*. 1905. Oleo. Niza, Musée Matisse.

sentación era una de las principales preocupaciones del Matisse de Collioure. Como siempre, optó por asuntos que se adaptaran a sus intereses pictóricos y los afirmaran. Si consideramos la *Mujer delante de la ventana* (figura 51) y el *Interior en Collioure* (figura 52) en el contexto de la *Ventana abierta* (lámina II), es fácil colegir que una de sus preocupaciones importantes en Collioure fue la representación en una misma pintura de dos mundos diferentes: uno interior, plano y sosegado, a través del cual puede verse el otro, el mundo exterior de la naturaleza. El motivo mismo de la ventana se convierte en el marco de un cuadro interno: un cuadro dentro de otro; y la naturaleza misma se presenta a través de un espacio decorativo cerrado.



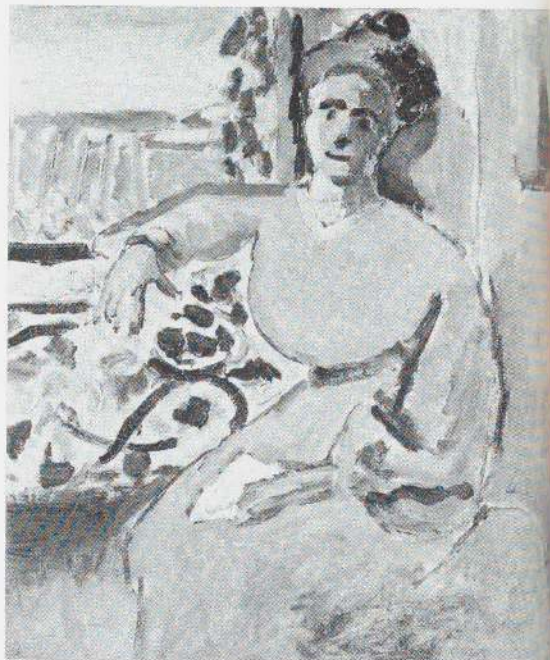


50. Matisse: *La línea verde* (Retrato de Mme. Matisse). 1905. Oleo, 40,6 × 32,3 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



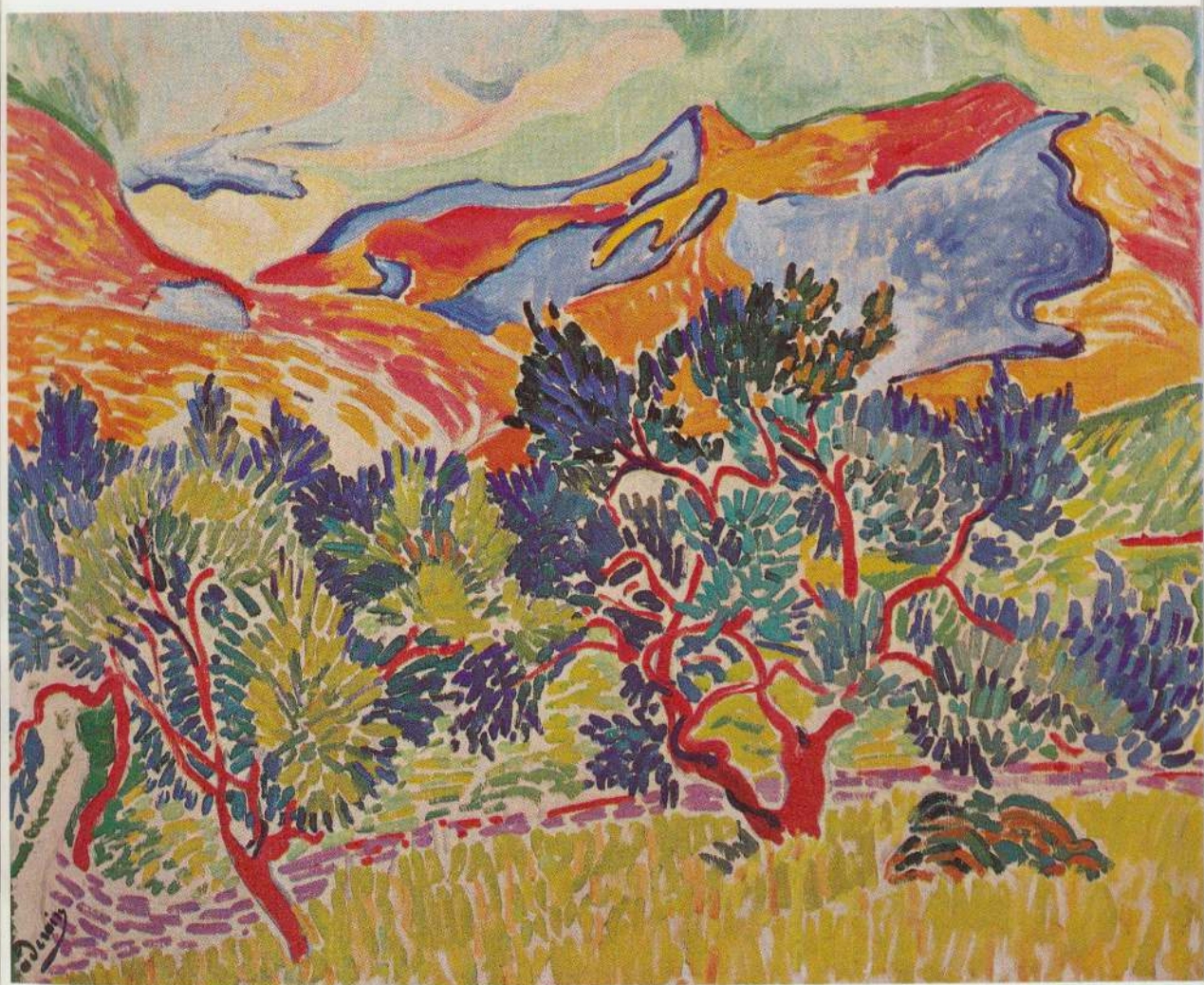
Este espacio decorativo cerrado fue formulado de nuevo por Matisse en 1905. Su descubrimiento de la coherencia pictórica que conseguía en la interacción de colores planos le llevó a una nueva forma de construcción colorística que constituye el logro más importante del fauvismo. Que Matisse consiguiera esto en un estilo de técnica mixta tiene un sentido no menos radical<sup>15</sup>. El uso de una sola técnica para todo, o de una factura generalmente uniforme, se ha considerado habitualmente como el prerequisite básico de un arte coherente. Aunque tradicionalmente los pintores han cambiado de tratamiento al pasar de un fragmento a otro de una misma pintura, la discontinuidad técnica patente se ha venido considerando como un signo de un arte inmaduro o ecléctico. Las primeras muestras de un estilo de técnica mixta en Matisse, la *Naturaleza muerta a contraluz* de 1899 por ejemplo, pueden considerarse con este criterio si se las compara con sus obras de madurez; de todas formas, las discontinuidades de sus obras protofauves eran intencionadas, no inconscientes. Quizá le indujo a mezclar técnicas el ejemplo de los nabís, que operaron a través de todo el registro de los estilos de origen impresionista, aunque sólo de forma excepcional lo hicieron dentro de un mismo cuadro. Por el contrario, que Matisse optara por un estilo de técnica mixta muestra, una vez más, que fue poniendo en cuestión los fundamentos del impresionismo del que había partido, pues la pincelada regular y aplicada por todo el cuadro, característica de las pinturas impresionistas, se identificaba, más de lo que se hubiera hecho antes, con coherencia pictórica y uniformidad de factura. Esta identificación se convirtió en fundamental para buena parte de la pintura moderna ulterior. La rapidez de Matisse para romper con la más básica de las convenciones, muestra no sólo un gran atrevimiento, sino también una gran conciencia estilística y autocrítica con respecto a la autonomía pictórica de los diversos componentes singulares de su arte. Y fue aislando y reformulando los componentes pictóricos autónomos como nació el fauvismo.

En otro sentido, sin embargo, el carácter directo y espontáneo del fauvismo de técnica mixta recuerda el empirismo del siglo XIX, el momento transitorio y puntual de las primeras presentacio-



51. Matisse: *Mujer delante de la ventana*. 1905. Oleo, 31 x 29,8 cm. Colección particular.
52. Matisse: *Interior en Collioure*. 1905. Oleo, 59,9 x 73 cm. Suiza, colección particular.





VII. Derain: *Las montañas, Collioure*. 1905. Oleo, 79,3 × 99,6 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. John Hay Whitney.





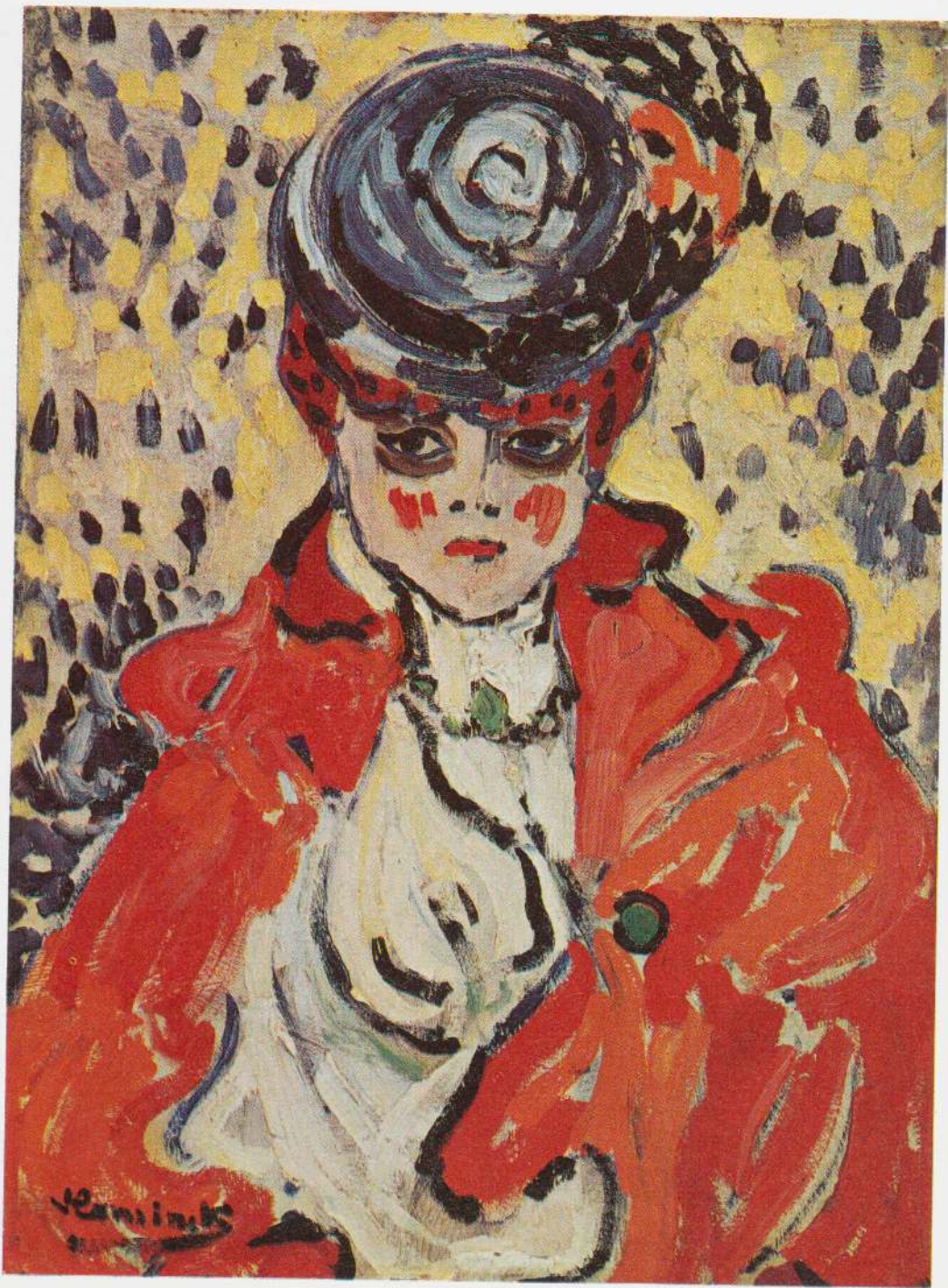
VIII. Vlaminck: *Retrato de Derain*. 1905. Oleo, 27,3 × 22,2 cm. Ciudad de México, colección Mr. y Mrs. Jacques Gelman.





IX. Vlaminck: *El circo*. 1906. Oleo, 59,8 × 73,4 cm. Basilea, Galería Beyeler.





X. Vlaminck: *Retrato de mujer*. 1905-1906. Oleo 61,1 × 45,7 cm. Los Angeles, colección Mr. y Mrs. Nathan Smooke.



nes de los impresionistas. Matisse siguió adelante con este estilo en el invierno de 1905-1906, produciendo obras aún más espontáneas, como la suelta y abierta *Niña leyendo* (lámina III) o la pesadamente empastada *Gitana* (figura 56). Dos años después ya había empezado a replantearse una vez más su estilo. En sus «Notas de un pintor», Matisse dijo de los impresionistas que registraban «impresiones fugaces» (*impressions fugitives*) y añadió: «Una interpretación rápida de un paisaje sólo representa un momento de su existencia. Yo insisto en su carácter esencial, porque me parece preferible arriesgarme a una pérdida de encanto a cambio de ganar una mayor estabilidad»<sup>16</sup>. También en las «Notas» se refirió a «un tiempo en que nunca colgaba mis telas en la pared porque me recordaban momentos de sobreexcitación y no quería volverlas a ver cuando estaba tranquilo. Ahora trato de poner serenidad en mis cuadros». Aunque ese «ahora» se refería a 1908, a Matisse le había empezado a disgustar la fugacidad y la excitación ya desde el otoño de 1905, cuando pintó el retrato de Mme. Matisse conocido como *La línea verde* (figura 50). Es posible, como sugiere Alfred Barr, que la crítica de Vauxcelles a la *Mujer con sombrero* de que en él se hubiera sacrificado la forma al color<sup>17</sup> le indujera a adoptar un estilo más estable<sup>18</sup>. Pero también señala Barr que es más que probable que Matisse se encontrase reaccionando contra el carácter esquemático de sus primeras pinturas fauves; sería a estas primeras pinturas fauves, entonces, a las que se refería en las «Notas» de 1908. Más tarde, hablando sin duda del segundo estilo fauve de *La línea verde*, diría: «Lo que creó la estricta organización de nuestras obras fue que la cantidad de color era su calidad»<sup>19</sup>. Es decir, que para conseguir el máximo impacto con los colores, había que definir cuidadosamente sus zonas exactas. «Por encima de todo, orden en el color. Aplicad sobre la tela tres o cuatro pinceladas de color que hayáis seleccionado; añadid otra pincelada; añadid otra, si podéis —si no podéis, dejad ese lienzo a un lado y empezad de nuevo»<sup>20</sup>, decía a sus alumnos.

Matisse empezó *La línea verde* tras haber dejado a un lado —como él recomendaba— el inacabado *Retrato de Mme. Matisse*. Podría decirse que cuando pintó este cuadro se inspiró en los retratos de Gau-

guin y van Gogh, particularmente en el de éste, de 1898, llamado *Retrato del pintor con pipa* (figura 48), que pudo haber visto en la retrospectiva de van Gogh de los Indépendants de 1905, en la que se expusieron los dibujos del holandés que él tenía<sup>21</sup>. La comparación entre estas dos pinturas es fascinante<sup>22</sup>. Las cuatro principales zonas de color del van Gogh —el rojo y el naranja del fondo y el verde y el azul de las ropas— se corresponden con las de Matisse. Pero la utilización que de estos colores hace Matisse es a un tiempo más vehemente y más sutil. Mientras que van Gogh yuxtapuso directamente los dos juegos de colores complementarios, acentuando su emparejamiento mediante la división horizontal del fondo, sólo en casos aislados se encuentran en el Matisse. Así separados (y en esto *La línea verde* sigue a la *Ventana abierta*), pueden mantener la misma intensidad que en las primeras pinturas fauves, aunque sin la «sobreexcitación» —el temblor óptico— que crean los colores complementarios cuando se los coloca uno junto a otro. Mientras que el van Gogh se resuelve mediante una nivelación tonal de los colores e incluye otras tintas además de las puras, el método de Matisse únicamente admite tintas puras y disonancias complejas y estridentes a la vez que armonías. La frontalidad de la obra debe algo posiblemente a la serie derainiana de retratos que llenan la superficie del cuadro con el rostro, pero la enérgica «línea verde» que da el nombre al cuadro es un rasgo característico de la inventiva de Matisse. El reservar el color más positivo para una zona de sombra no sólo aviva el rosa y ocre del rostro, realzándolo a una intensidad equivalente a la del fondo, sino que crea también un importante eje central para la obra (más atrevido aun que el eje horizontal del van Gogh, del que probablemente deriva), que aclara el equilibrio de complementarios contrastados en que se basa *La línea verde*.

Trabajaba aún Matisse en esta obra cuando las repercusiones del Salon d'Automne empezaron a hacerse notar entre los pintores más jóvenes. El principio del movimiento fauve tuvo lugar en el otoño de 1905. Para seguir su desarrollo hemos de empezar por considerar las pinturas expuestas en la *cage centrale*.

De las muestras más importantes de Matisse, *La mujer con sombrero* y la *Ventana abierta*, ya nos he-



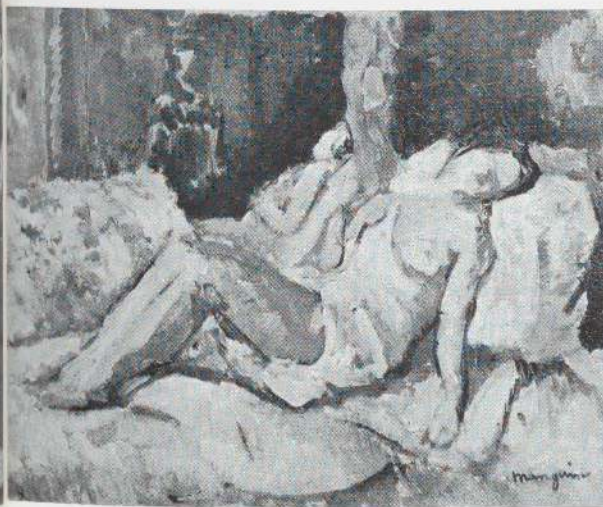
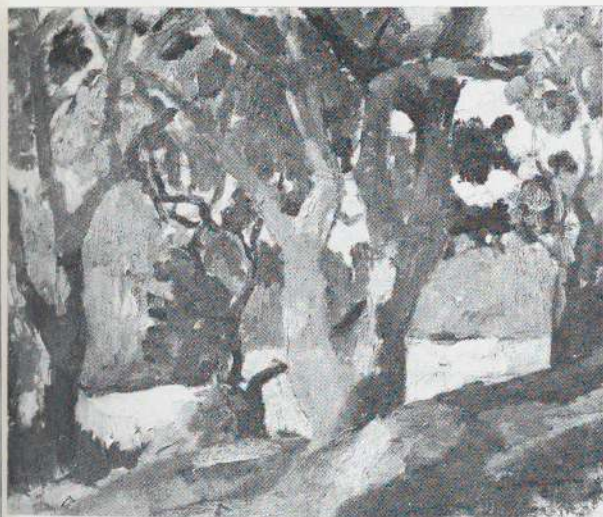
mos ocupado. Derain presentó nueve obras, entre ellas *El secado de las velas*. Este cuadro se reprodujo en *L'Illustration* con un comentario poco amable de Vauxcelles: «M. Derain nos sobresalta. Ya nos sobresaltó en los Indépendants. En mi opinión es más un cartelista que un pintor. El *parti pris* de su virulenta imaginería, las fáciles yuxtaposiciones de sus colores complementarios parecerán infantiles a más de uno. Sus pinturas de barcos serían una feliz decoración para un jardín de infancia»<sup>23</sup>. Esto demuestra que el carácter plano de su obra al menos no pasó inadvertido. De Matisse, en cambio, se dijo que estaba tratando «de forzar el puntillismo a una vibración más intensa», y que se había «desviado a excentricidades de color que indudablemente corregirá»<sup>24</sup>. En definitiva, se estaba considerando a Matisse con el contexto de su neoimpresionismo anterior y a Derain como a un «pintor de carteles, o sea, en el contexto de la pintura de configuración plana característica de los nabis.

Casi todas las demás obras fauves que reprodujo *L'Illustration* pueden ponerse en relación con uno u otro de estos dos polos: la *Marina* de Valvat apunta al neoimpresionismo, *La siesta* y *Ocio bajo los pinos* de Puy son telas sumamente eclécticas, cuya deuda con Cézanne señaló Vauxcelles, pero también manifiestan influencias del perfilado decorativo y curvilíneo de los nabis. Sólo el *Buhoneros, comediantes, payasos* de Rouault parece ahora escapar a estos criterios. Sin embargo, la presentación de *L'Illustration* no es un retrato fiel de la *cage centrale*. Por la crítica de Vauxcelles en *Gil Blas*<sup>25</sup>, sabemos que sólo tres de los seis artistas que agrupaba *L'Illustration* estaban representados en la famosa Salle VII: Matisse, Derain y Manguin. Con ellos estaban Marquet, Camoin, Vlaminck y algunos otros; Puy estaba en la Salle III con los nabis, mayores que él, Vuillard y Bonnard entre ellos; Rouault estaba en la Salle XVI con algunos realistas de influencia cezariana, como los clasificó Vauxcelles, que apuntaba el contraste entre su obra y la de Rouault. Valtat estaba en la Salle XV, con los entonces desconocidos Jawlensky y Kandinsky, a quienes influyeron decisivamente las telas de los fauves que vieron allí. Esta reseña nos permite juzgar hasta qué punto fue influyente y falseadora de la verdad histórica la presentación de



53. Rouault: *La luchadora*. Hacia 1906. Oleo sobre papel fijado a una tela, 43,1 x 25,4 cm. Nueva York, Perls Galleries.





54. Manguin: *Los alcornoques*. 1906. Oleo, 38,1 × 46 cm. París, colección André Martinai.
55. Manguin: *La muchacha dormida*. 1905. Oleo, 33 × 40,9 cm. París, colección Lucile Manguin.

*L'Illustration* al incluir a Rouault y a Valtat entre los fauves.

Ya se ha mencionado antes a Valtat y se ha comentado su relación con el fauvismo. Si nos fijamos en sus antecedentes, la asociación de Rouault con el fauvismo estaría más justificada, pues había sido discípulo de Gustave Moreau. Nunca estuvo, de todas formas, muy cerca de Matisse, ni mantuvo un contacto regular con él tras la muerte de Moreau; en 1903 llegó a ser primer conservador del Museo Gustave Moreau, con lo que reafirmó la trayectoria introspectiva que se había marcado. El estilo rembrandtiano primitivizado<sup>26</sup> que empezó a desarrollar hacia 1902 (tras haber seguido anteriormente al maestro holandés de manera aún más servil) tiene —aparte del primitivismo— poco en común con el arte fauve. Bajo los efectos de claroscuro, vemos una pincelada espontánea y un color intenso, pero la técnica de veladuras y el luminoso brillo interno de sus pinturas y acuarelas separan a éstas de la obra de los fauves, decididamente organizada sobre la base de las superficies. La figura en primer plano del cuadro que envió al Salon d'Automne tiene relación con la *Gitana* de Matisse, y las figuras que están en pie con algunas de las obras de van Dongen. Sólo en el dibujo, y en muy raras ocasiones, se acercó Rouault a los fauves. Su *Luchadora* de hacia 1906 (figura 53) tiene ciertamente fuerza en el color, pero éste nada tiene de la pureza que caracteriza a la auténtica pintura fauve. Por ningún lado vemos tampoco en su obra esa aguzada conciencia artística que acompañó a la fiereza ocasional de los fauves. Para Rouault, la expresión residía «en las pasiones que brillan en un rostro humano», por emplear palabras de Matisse<sup>27</sup>. Precisamente contra este tipo de actitudes se empeñó el fauvismo.

Según Vauxcelles, tampoco Jean Puy —como Rouault y Valtat— estuvo representado en la *cage centrale*, aunque había sido uno de los alumnos de la Académie Carrière y era miembro del círculo de Matisse. Fue uno de los primeros en intensificar su paleta en 1904, siguiendo el ejemplo de Matisse, y por ello debe incluirse entre los fauves o, al menos, entre los que practicaron un estilo prefauve. Las formas esquemáticas y planas de su pintura del Salon d'Automne, con su indudable referencia al *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, no pertenecen



sólo al fauvismo, sino también a una tradición anterior de una pintura organizada en el plano que se derivaba de Manet y fue revisada por los nabis. Después de 1905, Puy trabajó a menudo con colores muy delicados, y la mayor parte de su obra posterior presentó, cada vez más, efectos de clarooscuro.

La nueva amistad de Matisse con Derain, y la subsiguiente asociación con Vlaminck y los fauves de El Havre, supuso una ruptura del círculo original de 1900. Puede hablarse justificadamente de este círculo como de un grupo prefauve, que a partir de finales de 1905 fue siendo sustituido poco a poco por otro más propiamente fauve. Desde este punto de vista, Camoin e incluso Manguin deben ser considerados también prefauves, ya que, como Puy, en 1905 habían alcanzado ya el punto culminante de su experimentación con el color y, aunque siguieron exponiendo con el círculo de Matisse, también como Puy, su obra fue teniendo cada vez menos que ver con la de los recientes y audaces amigos de Matisse. Camoin, en realidad, «no recuerda haber sido un fauve», como señala Georges Duthuit<sup>28</sup>. Y, sin embargo, los comentarios que Vauxcelles le dedica a su obra en su crítica del Salon d'Automne de 1905 preceden inmediatamente a la utilización de la denominación *fauve*. Vauxcelles comparó a Camoin, Manguin y Marquet con una bandada de aves migratorias que hubiera ido a la busca del *pays enchanté* del sur<sup>29</sup>. Mientras Matisse y Derain estaban en Collioure, los tres pasaron el verano en Saint-Tropez, por recomendación de Signac y de Matisse. Y la misma luz viva que liberó a Derain aparecía también, según Vauxcelles, reflejada en sus telas. Los cuadros de Manguin del día de la Bastilla en el puerto de Saint-Tropez (figura 85) prefiguran los que sobre el mismo asunto pintarían Marquet y Dufy en El Havre un año después (figuras 83 y 84). Su modo de tratar el asunto, sin embargo, era aún esencialmente impresionista. Aunque las áreas que ocupan las banderas rojas son más grandes que en las pinturas del catorce de julio de Manet, Monet y van Gogh (figuras 86 y 87)<sup>30</sup>, carecen de la calidad plana que es emblemática de las pinturas fauves de 1906; si se prescinde de los dramáticos acentos del primer plano se las hubiera podido tomar por meras pinturas impresionistas de encantadora espon-

taneidad. *La siesta*, uno de los cuadros que Manguin expuso en el Salon d'Automne, revela el mismo intenso impresionismo, aunque Vauxcelles descubriera en él la presencia de Cézanne<sup>31</sup>. Por otra parte, *El valle, Saint-Tropez* (lámina XII), que es de ese mismo verano de 1905, nos muestra a un Manguin que utiliza la pincelada paralela característica de Cézanne, como medio para conseguir un color mucho más audaz, de tal modo que la superficie del cuadro llega a consistir en un mosaico plano e irregular de una nueva intensidad decorativa. En los *Alcornos* del año siguiente (figura 54), las sueltas e imprecisas pinceladas han sido sustituidas por planos más sólidos que, no obstante, producen un efecto semejante de mosaico espaciado. El fauvismo de Manguin es sustancialmente una forma de impresionismo y postimpresionismo en la que se ha intensificado el color. Sólo en raras ocasiones, como en la *Muchacha dormida* de 1905 (figura 55), se permitió efectos de menos clara estructuración, algo análogo al fauvismo de técnica mixta matissiano. No contribuyó en absoluto al fauvismo de color plano que nació en 1906.

El tercer veraneante de Saint-Tropez, Marquet, estuvo al unísono en algunos aspectos con estos prefauves: también su paleta se fue atenuando a medida que avanzaba el fauvismo. En el caso de Marquet, sin embargo, el proceso fue más lento; en 1906, con Dufy, trabajó en un estilo de colores vivos y planos, ejecutando algunas de las más simplificadas pinturas fauves. En 1905, sus telas de Saint-Tropez consiguieron una viva espontaneidad, tanto de pincelada como de color, que parecían una respuesta directa al paisaje meridional. Vauxcelles comentó la diferencia entre el Marquet de París, el de los Indépendants de aquel año, que le gustaba más, y el nuevo Marquet del sur, que pintaba árboles en un verde metálico, casas rosadas y paisajes inundados de un sol resplandeciente<sup>32</sup>. Marquet empezó a trabajar en Saint-Tropez en los apagados malvas de Bonnard que muy pronto iban a convertirse en característicos de su estilo, antes de intensificar de una forma gradual su color y de sustituir sus habituales perfiles morados por una línea más apresurada y nerviosa. Pero, como sucediera con la mayoría de las obras contemporáneas de Manguin, este Marquet es básicamente una prolongación de la pintura impre-





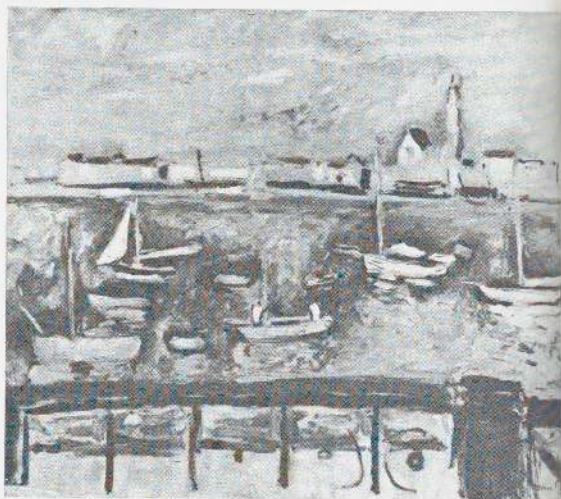
56. Matisse: *La gitana*. 1906. Oleo, 54,8 × 46 cm. Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade.



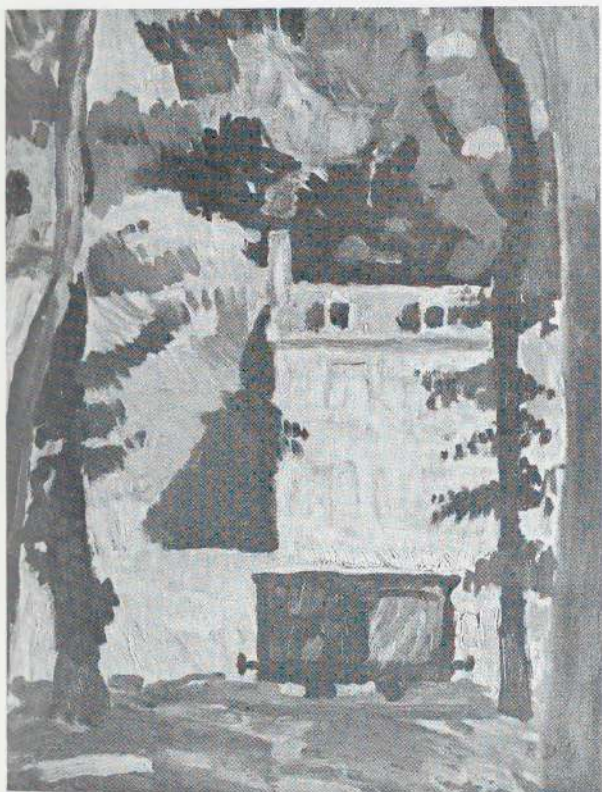
sionista. Marquet no llegaría a su más consumado estilo fauve hasta que una vez más siguiera el ejemplo de Matisse, como ya había hecho en 1900.

También Othon Friesz se encontraba en la tradición impresionista: había expuesto por vez primera en París en 1903, en los Indépendants, con su amigo Dufy; las pinturas que colgó tenían como asunto el valle del Creuse y llevaban unos títulos típicamente impresionistas que describían la estación o el momento de su creación<sup>33</sup>. Hacia 1905 su estilo dibujístico había adquirido ya soltura y espontaneidad, como ponen de manifiesto las escenas del puerto de Amberes que pintó aquel verano. Incluso cuando volvió al verano siguiente con Braque (figura 57), su pincelada seguía siendo sustancialmente la de los impresionistas —suelta y extendida por toda la tela—, y su color atenuado, aunque no dejara de tener una curiosa iridiscencia de la que iba a sacar provecho, de nuevo en compañía de Braque, un año después (láminas XXII y XXIII). Después incluso de esta liberación, en 1907, vio con agrado que su amigo Fleuret escribiera que se había entregado a la tradición impresionista<sup>34</sup>. Friesz colgó sus obras en el Salon d'Automne de 1905, aunque no en la Salle VII.

Su compañero más próximo, Dufy, no expuso con él en esta ocasión (aunque habían estado exponiendo juntos en los Indépendants desde 1903), seguramente porque había empezado a revisar radicalmente su obra tras haber visto *Luxe, calme et volupté* en los Indépendants de 1905. Su propia contribución a esta exposición, el *Yacht pavoisée* (1904), manifiesta de hecho un cierto esquematismo plano, un espacio mucho más comprimido que, por ejemplo, el de las pinturas de banderas de Manguin (con las que invita a la comparación) y una llamativa cohesión del color que hace pensar en un estilo fauve más que la obra impresionista de Manguin. También la pintura de Dufy, sin embargo, estaba basada todavía en el impresionismo, y el progreso que empezó a hacer a partir del verano de 1905 no se desarrolló sin vacilaciones y sin darle muchas vueltas al asunto. Considérese, por ejemplo, cómo describió el fuerte impacto que le produjo *Luxe, calme et volupté*: «Comprendí la nueva *raison d'être* de la pintura; cuando vi ese milagro de la imaginación creativa en juego en el color y



57. Friesz: *El puerto de Amberes*. 1906. Oleo, 60,6 x 73 cm. París, colección Robert Lebel.



58. Dufy: *El vagón de ferrocarril*. 1905. Oleo, 40,6 x 32 cm. Gran Bretaña, colección particular.

en el dibujo, el realismo impresionista perdió su encanto para mí»<sup>35</sup>. No obstante, cuando a finales de aquel año contestó a la «Enquête» de Morice sobre la validez del impresionismo, llegaba a la conclusión de que, para él, éste no se hallaba en modo alguno agotado<sup>36</sup>. En realidad Dufy, a lo largo de sus años fauves, se mostró como un artista particularmente abierto a la influencia de los demás. *El vagón de ferrocarril* de 1905 (figura 58) muestra una clarísima influencia del fauvismo de técnica mixta de Matisse. Sus cuadros fauves de 1906 dejan ver un fuerte influjo de Marquet, pero también de las estructuras abiertas del impresionismo, que seguiría siendo importante en la personal concepción del fauvismo que acabó por fraguar Dufy.

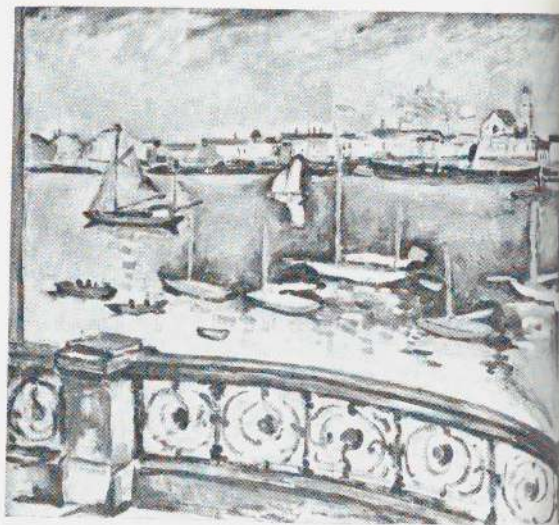
Una y otra vez vemos que, incluso en fechas tan tardías como 1905, la base estilística de muchos de los pintores fauves era impresionista. Incluso el fauvismo de técnica mixta de Derain y Matisse en el Salon d'Automne suponía tanto un desarrollo de la espontaneidad del impresionismo como una reacción frente al mismo. Para los demás era algo que estaban sólo empezando entonces a modificar de manera significativa o que estaban modificando ya en un grado que no superarían. Van Dongen es a este respecto un caso en cierto modo aparte: también él se había iniciado en el movimiento moderno bajo los auspicios del impresionismo, colgando obras de este estilo en su exposición individual de 1904 en la galería Vollard<sup>37</sup>. Y también —como hemos visto— pasó por una fase neoimpresionista. En 1905 ya había encontrado un camino personal en un estilo suelto e improvisado, semejante al fauvismo de técnica mixta del círculo de Matisse, especialmente en sus desnudos (figura 62). Pero la dirección más importante que tomó su arte fue una cada vez más ligada a la representación de asuntos distintos de los de la mayoría de los fauves. Los retratos de van Dongen de amigos y colegas (figura 60) y los cuadros de la vida nocturna de Montmartre y de lugares por el estilo (figuras 61, 64 y 65) siguieron directamente el ejemplo de Toulouse-Lautrec, si bien incorporando nuevas y sorprendentes relaciones de color exaltado.

Tal mezcla de Lautrec y colorismo expresionista no carecía en modo alguno de precedentes. Los

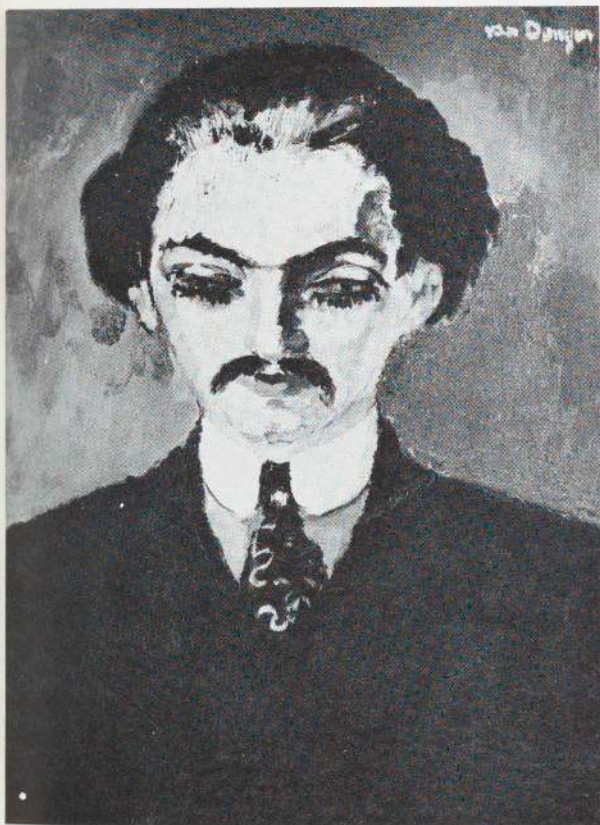


cuadros que Picasso pintó entre finales de 1900 y principios de 1901 de prostitutas y artistas de cabaret constituyen un precedente importante del arte de van Dongen<sup>38</sup>, que vivió en el Bateau-Lavoir en 1906-1907. La iconografía de van Dongen le relaciona con Rouault, pero sus objetivos eran diferentes. Si para Rouault la expresión radicaba en las pasiones que se veían en un rostro humano, para van Dongen consistía con mucha frecuencia en el gesto violento. Sus obsesiones carnales y expresionistas hicieron de él probablemente el más salvaje de los fauves, pero, por ello mismo, un fauve atípico.

Van Dongen parece que fue de temperamento afín a Vlaminck, por lo que nada tiene de raro que llegaran a ser especialmente buenos amigos. *La bailarina del «Rat Mort»* (figura 67), que Vlaminck pintó en 1906, parece estar en deuda con el holandés, a quien había conocido ese año, si no también con el Picasso de *Vieja con joyas* (figura 66), de 1901. La reseña que Vauxcelles hizo de Vlaminck en su crítica del Salon d'Automne de 1905 arrancaba con esta agudeza: «M. Devlaminck [sic] épinalise»<sup>39</sup>, evocando una de las obras que Vlaminck presentó al Salon des Indépendants de la primavera, la *Niña con una muñeca*<sup>40</sup>, que a Vauxcelles le recordaba a los populares folletos ilustrados conocidos como *images d'Epinal*, que Vlaminck coleccionaba<sup>41</sup>. Otra de sus pinturas de los Indépendants, el *Quai Sganzin de Nanterre* (figura 27), muestra que también él estaba trabajando en un estilo impresionista encaminado ya al fauvismo. Su cuadro del Salon d'Automne *El estanque de Saint-Cucufa* (figura 71) es también una obra de base impresionista, pero en la que el pintor exageró y ensanchó la pincelada hasta convertirla en los bloques de color individuales que son característicos de la manera neoimpresionista de los fauves. Aunque el follaje está ensordecido y su efecto es tonal, los vivos acentos del cielo, del agua y del primer plano apuntan directamente a los intensificados y emotivos paisajes que se hallan entre los momentos culminantes del estilo fauve pleno. También se constatan en esta obra ecos de la retrospectiva de van Gogh de 1905, lo que confirma que fue esta exposición, y no la de 1901, la que le liberó de su pasado impresionista. Aún no se ha estudiado con amplitud la obra de Vlaminck, que plantea pro-



59. Braque: *El puerto de Amberes*. 1906. Oleo. 49,7 x 60,9 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.



60. Van Dongen: *Retrato de Kahnweiler*. 1907. Oleo, 64 x 53,9 cm. Ginebra, colección Oscar Ghez.

blemas de cronología más graves que la de Derain<sup>42</sup>, por ejemplo. Muy rara vez fechó sus obras Vlaminck y, como no expuso antes de 1905, resulta difícil comprobar las muy tempranas atribuciones que tan frecuentemente se han hecho, muchas de las cuales admiten la afirmación de Vlaminck de que él inventara el fauvismo en 1900. Ya hemos visto antes en el *Hombre con pipa* que su estilo de 1900 se basaba aún en el claroscuro, a pesar de sus vehementes pinceladas. El estilo de sus primeras obras expuestas parece indicar que no empezó a usar de un modo consecuente el color vivo en una manera plana hasta el invierno de 1905-1906<sup>43</sup>.

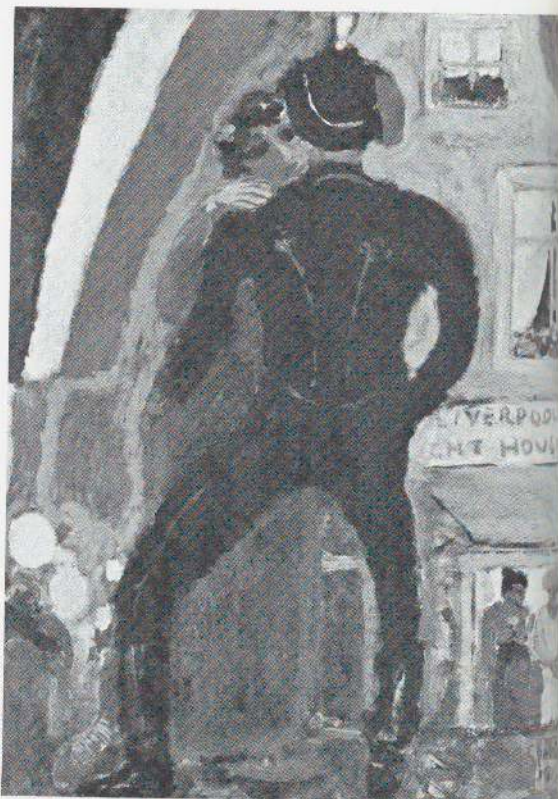
Para concluir este resumen del estado del arte fauve a finales de 1905 bastaría mencionar que el más joven de los fauves, Braque, estaba sólo empezando a pintar sus primeras obras de calidad. «Matisse y Derain me enseñaron el camino», dijo refiriéndose a sus cuadros del Salon fauve<sup>44</sup>. Su propio *Barco en el puerto de El Havre*, del verano de 1905, puede parecer retrospectivamente que contiene indicios de color fauve, aunque su importancia primordial para la carrera de Braque estriba en que revela una nueva seguridad y dominio del diseño, influido en parte por Cézanne, lo que contrasta vivamente con la obra desmañada y vacilante que hizo en París en la primera parte de aquel verano. Tendría, no obstante, que esperar al verano de 1906, cuando trabajó con Friesz en Amberes, para empezar a pintar en un estilo que se aproximara al fauve, estilo que no se afirmó en él hasta que no vio a los fauves del Salon d'Automne de 1906 —no el de 1905—.

La primera vez que Braque expuso con los fauves fue en los Indépendants de 1906: colgó siete paisajes que más tarde le parecieron malos y los destruyó. Fue ésta la primera ocasión en que todo el grupo fauve expuso conjuntamente. Tras su *succès de scandale* en el Salon d'Automne de 1905, los fauves se reagruparon en noviembre en la galería de Berthe Weill. Estuvieron representados Camoin, Derain, Dufy, Marquet, Manguin, Matisse y Vlaminck. En los Indépendants de 1906 se les unieron Friesz, Puy, van Dongen y también Braque. El foco de todas las miradas en la exposición fue *Bonheur de vivre*, de Matisse (figura 111). Mientras al Salon d'Automne sólo había enviado unos



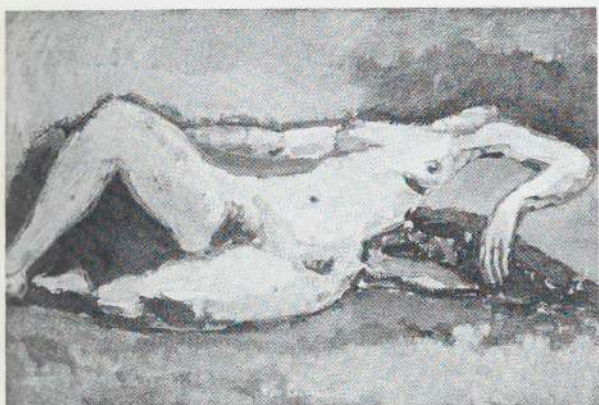
cuantos cuadros, relativamente pequeños todos y de técnica mixta, este cuadro de ahora era una gran y definitiva declaración, comparable a *Luxe, calme et volupté*, que había enviado a los Indépendants el año anterior. Paul Signac, el vicepresidente del Salon, que le había comprado aquel cuadro y que, de hecho, había influido en su creación, se quedó asombrado —y se ofendió— ante el nuevo Matisse. «Matisse [parece] haberse echado a perder. En una tela de dos metros y medio ha perfilado algunos personajes extraños con una línea del grosor de un pulgar. Luego ha cubierto todo con tintas planas y bien definidas, que —pese a ser puras— parecen repugnantes... Recuerda al peor Ranson (el del período "nabi"), al más detestable de los "cloisonnismes", le escribió al pintor Charles Angrand<sup>45</sup>. Signac no sólo interpretó *Bonheur* como un rechazo del neoimpresionismo de su círculo —que lo era—, sino también como una deserción de Matisse hacia el campo de los nabís y, por tanto, como una traición a su amistad. Incluso provocó a Matisse tras la inauguración<sup>46</sup>.

Con *Bonheur de vivre*, el fauvismo consumó públicamente su separación del círculo neoimpresionista. Podría haberse esperado que la crítica nabi acogiera ahora a Matisse entre su grey; pero Denis se mantuvo inflexible en la opinión que sobre Matisse se había formado tras ver *Luxe, calme et volupté*; para él, Matisse era un pintor extraordinariamente dotado y prometedor, pero también excesivamente teórico<sup>47</sup>. Tal juicio se convirtió en una acusación tópica. Aunque Vauxcelles había criticado las obras que Matisse envió al Salon d'Automne de ser excesivamente directas, ahora le previno de que no se entregase a su tendencia a lo teórico y abstracto<sup>48</sup>. Sólo puede explicarse esta opinión por el altísimo prestigio de que gozaba Denis como crítico. Lo que éste había dicho de Matisse empezaba a convertirse en la reacción estándar de otros muchos escritores ante el fauvismo. Y, así, Gide había escrito de la obra de Matisse expuesta en el Salon d'Automne que, pese a su sencillez, era «un produit de théories»<sup>49</sup>. También Maurice encontró *l'abus de théories* en Derain, Vlaminck y Manguin en los Indépendants de 1906<sup>50</sup>. Denis había reconocido «una escuela de Matisse», «la más viva, la más nueva, la más discutida», en el Salon d'Automne de 1905 y, a pesar de que repitiera en-

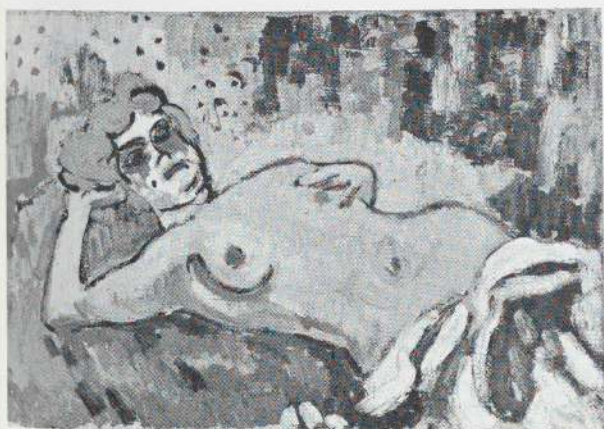


61. Van Dongen: *El húsar (Liverpool Night House)*, 1906. Oleo, 99,9 x 80,9 cm. Suiza, colección particular.



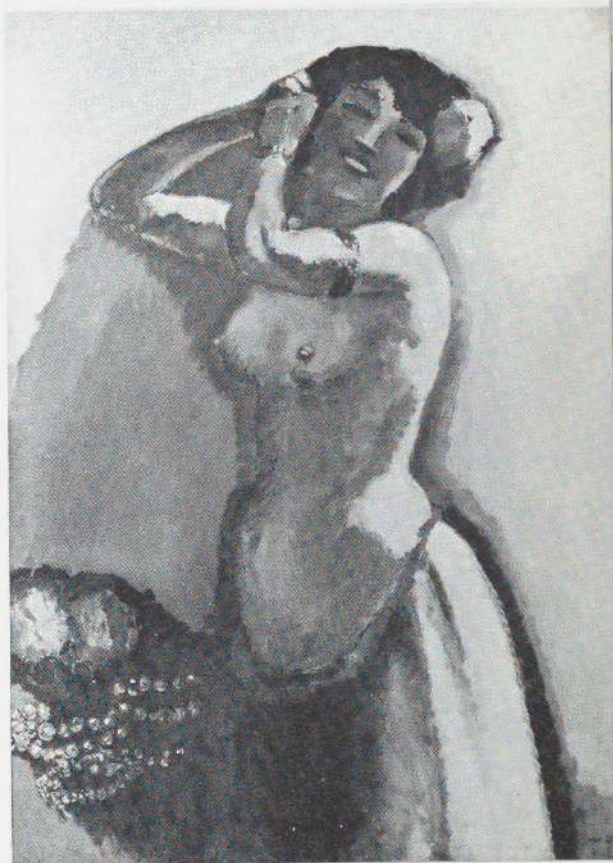


62. Van Dongen: *Desnudo echado*. 1904-1905. Oleo, 40 x 65 cm. Paradero desconocido.



63. Vlaminck: *Desnudo echado*. 1905-1906. Oleo, 26,9 x 40,9 cm. Suiza, colección particular.

tonces la acusación de «teóricos» —era manifiesto, además, que se sintió amenazado por la atención que el grupo de Matisse estaba recibiendo—, su crítica de este Salon relacionaba teoría y abstracción de un modo mucho más sutil que el empleado por sus seguidores<sup>51</sup>. En palabras de Alfred Barr, «fue uno de los pocos que se dieron cuenta de que el llamativo color y el poco convencional dibujo que tanto inquietaron a los otros críticos



64. Van Dongen: *La bailarina*. Hacia 1905. Oleo, 130,1 x 97,1 cm. Suiza, colección particular.

era sólo la manifestación de un profundo y vigoroso impulso hacia la abstracción»<sup>52</sup>. La pintura de Matisse, había dicho Denis, era incluso más abstracta que la de van Gogh o que la de las decoraciones del arte oriental: «Algo más abstracto aún, una pintura al margen de toda contingencia, pintura en sí misma, puro acto de pintar... Hay, de hecho, una búsqueda de lo absoluto. Y, sin embargo, extraña contradicción, ieste absoluto queda



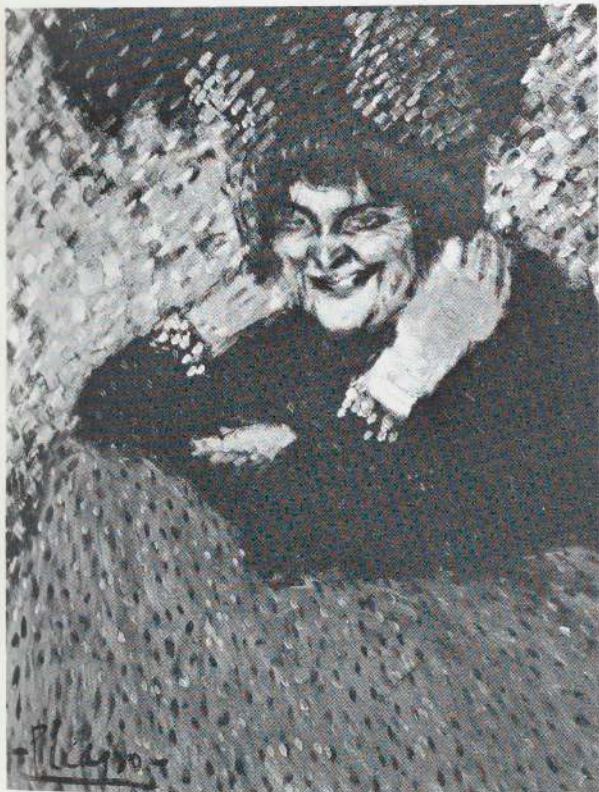
limitado por la más relativa de las cosas: la emoción individual!»<sup>53</sup>. Eran palabras más apropiadas para *Bonheur de vivre* que para las pinturas expuestas en 1905, pues en la época de los Indépendants de 1906 el fauismo de Matisse se estaba apartando del mundo de la naturaleza para dirigirse a lo imaginativo y lo abstracto. No se trataba, de todas formas, de una pulsión a lo teórico o a lo calculado, ni tampoco excluía la sensibilidad, el instinto o «todo lo que la mente racional del pintor no tuviera controlado», como pretendía Denis. A Matisse le habían molestado estas críticas en 1905, y enojado sin duda al ver que se repetían en los Indépendants, abordó a Denis, le llevó hasta sus telas «y le pidió que las examinase detenidamente y le dijese si el esfuerzo de calcular todas aquellas relaciones no era mucho más valioso que componerlas intuitivamente. En este careo, Denis admitió que muy bien pudiera ser como Matisse decía»<sup>54</sup>. Pero, como era de esperar, Denis no estaba dispuesto a cambiar diametralmente de opinión y admitir a Matisse en el redil nabi. Con *Bonheur de vivre* y los Indépendants de 1906 el fauismo se apartaba tanto de los neoimpresionistas como de los nabís: las dos alternativas postimpresionistas establecidas que se le ofrecían al arte avanzado. La identidad de los fauves como grupo se vio inevitablemente consolidada.

A partir de los Indépendants de 1906, los pintores de El Havre empezaron a desarrollar sus auténticos estilos fauves, trabajando juntos a partir de los mismos motivos, como habían hecho ya Matisse y Marquet, primero, y Matisse y Derain, después. Marquet contribuyó a este nuevo período de actividad fauve conjunta; no así, al menos de un modo general, Matisse y Derain. En 1905 habían trabajado juntos en Collioure, pero ahora seguían caminos separados. Durante algún tiempo Derain siguió pintando con Vlaminck en Chatou, volviendo a elaborar asuntos semejantes a los que ya había tratado anteriormente, como *El Sena en Chatou* (figura 70), que recuerda a *El árbol viejo* (figura 69) de los Indépendants de 1905. La estancia en Collioure le distanció, de algún modo, de su exuberante compañero; la influencia de Matisse le había curado, al parecer, de sus simpatías anarquistas<sup>55</sup>. A finales de 1906, Derain dejó Chatou y se fue a vivir a París. Vlaminck siguió cultivando un



65. Van Dongen: «Caoutchouc» en el Cirque Médrano. 1905. Oleo, 64,7 x 53,9 cm. Nueva York, colección Evelyn Sharp.





66. Picasso: *Vieja con joyas*. 1901. Oleo sobre cartón, 66,3 x 52 cm. Colección Louise and Walter Arensberg.

estilo emocional e intenso, mientras que Derain, como Matisse, empezaba a apreciar las virtudes de lo clásico y de la serenidad.

Sin su compañero habitual, Vlaminck apenas contribuyó a la actividad en colaboración de 1906. A partir del otoño de 1905 su progreso hacia una madurez artística fue rápido y decisivo: en la primavera siguiente sería ya el tercero de los grandes fauves. En otoño de 1905 o en los principios de la primavera de 1906, pintó una obra maestra en su nuevo estilo, *Las casas de Chatou* (figura 72)<sup>56</sup>, cuadro en el que es perceptible una influencia de van Gogh pero que logra encontrar en éste, el más personal de los pintores, el estímulo para algo igualmente personal. En las *Las casas de Chatou* vemos los naranjas y rojos ladrillo de van Gogh, sus espléndidos verdes grisáceos, el estilo de dibujo ágil con abruptos acentos oscuros, e incluso un asunto característico de van Gogh, pero vemos a Vlaminck en el modelado de la superficie, en la creación de lo que casi es un relieve plano, con tintas uniformemente intensificadas, energicamente contrastadas, sin sombras. El espacio de la representación se ha restringido. El asunto, un trabajador —un asunto en el que van Gogh encontró su más genuina expresión—, se ha transformado en algo de estricta significación pictórica. Esta forma de tratamiento plano tenía sus antecedentes en la tradición impresionista, pero muy rara vez se había asociado a un color tan explosivo. «Exalté todos mis tonos y traduje todos los sentimientos de que era consciente en una orquestación de colores puros», diría el propio Vlaminck<sup>57</sup>.

La inquietud de Vlaminck por lo inmediato le llevó a fundamentar su pintura en una combinación de los tres colores primarios, especialmente los cobaltos y los bermellones con los que quería, según dijo, «pegar fuego a l'Ecole des Beaux-Arts»<sup>58</sup>, y «expresar mis sentimientos sin que me inquietara cómo hubiera sido la pintura antes de mí»<sup>59</sup>. Como han señalado muchos comentaristas, esto le llevó a una búsqueda de la autoexpresión en sí misma, prescindiendo de los patrones estéticos. Vlaminck así lo admitió, o mejor, se jactó de ello: «trataba de manifestarme por entero, con mis cualidades y mis defectos»<sup>60</sup>. Se ha escrito que se fiaba absolutamente de sus primeras impresiones, tanto que nunca revisaba sus obras, «pues no dis-



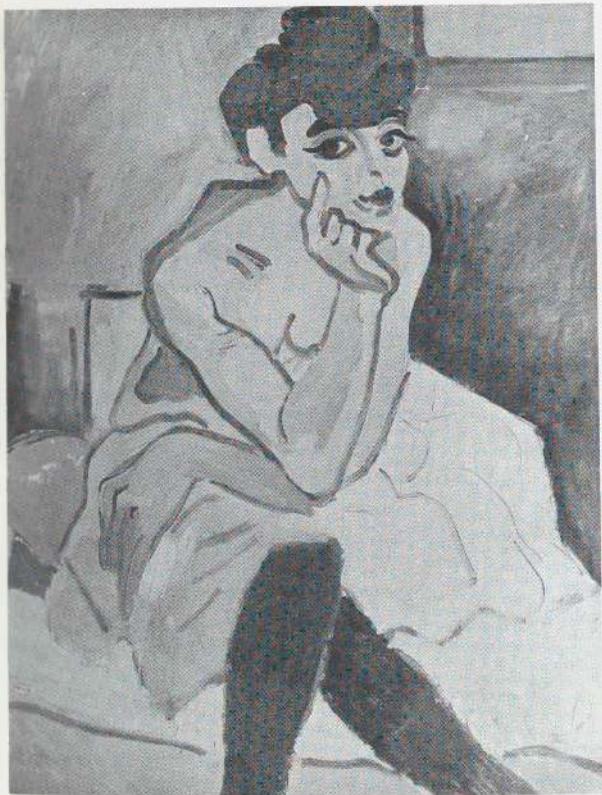
tinguía entre arte y vida, y las experiencias de la vida no pueden corregirse ni cambiarse, sino repetirse bajo formas diferentes»<sup>61</sup>. En términos generales esto es cierto, pero de ningún modo es la última palabra sobre Vlaminck, y mucho menos sobre el Vlaminck de 1906.

Vlaminck pudo haber rechazado en teoría la disciplina convencional, pero sus pinturas de 1906 no sólo revelan al artista más instintivamente acordado a la substancia de la pintura de todos los fauves, si exceptuamos a Matisse, sino también al único que logró consolidar y renovar la expresión de la pincelada suelta impresionista, que los otros habían rechazado. Y, en cierto modo, esto le convierte en el más conservador de los grandes pintores fauves, pues, salvo en raras ocasiones, no pasó al método de zonas de color plano que constituyó el segundo estilo fauve importante. Fue, no obstante, el único miembro del grupo que mantuvo la espontaneidad pura de la visión fauve original, y que logró la enérgica apertura pictórica y el dilatado carácter plano que son distintivos del segundo estilo fauve dentro de las limitaciones del primero. Y lo logró sobre todo merced a tres atributos esenciales de su arte: su paleta limitada, dominada por los colores primarios; sus superficies enérgicamente modeladas, y su instintivo, aunque excéntrico, sentido de la composición y desplazamiento del color, en que, en último término, se fundamenta la calidad de sus pinturas fauves. Los colores primarios («colores puros tal y como salen del tubo», como él decía, no sin jactancia, que usaba<sup>62</sup>) tienden a establecerse como zonas planas más que las tintas mezcladas, y esto vale especialmente para el rojo con el azul y para el rojo con el «psicológicamente» primario verde<sup>63</sup>. A menudo esto plantea problemas, pues es relativamente fácil que los colores primarios queden aislados en las zonas que ocupan en el cuadro, haciéndolo incoherente. Cuando Matisse se planteó por vez primera usar este tipo de violentos contrastes, su «idea [fauve] consistió en disponer el azul, el rojo y el verde *uno junto al otro* y trabarlos de un modo expresivo, constructivo» (la cursiva es mía)<sup>64</sup>. Como hemos visto, consiguió el mismo efecto constructivo colocándolos separados y aprovechando su singularidad a fin de que denotaran su oposición a través del cuadro. El método de Vlaminck fue, por lo ge-



67. Vlaminck: Bailarina del «Rat Mort». 1906. Oleo, 73 x 53,9 cm. París, colección particular.





68. Derain: *Bailarina del «Rat Mort» (Mujer en camisa)*. 1906. Oleo, 100,3 x 82,5 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, colección J. Rump.

neral, diferente: en vez de usar por ejemplo un rojo que remitiera a un verde, como hiciera Matisse en *La línea verde*, Vlaminck solía aplicar un rojo junto a un verde, o un rojo junto a un azul, que se sumaban visualmente a otras combinaciones idénticas por todo el cuadro. En algunas de las obras de Vlaminck, este esquema produce un desafortunado efecto de uniformidad; la reiteración de contrastes violentos puede conferir al cuadro una unidad pictórica superficial, pero, a la larga, se resuelve en monotonía. No obstante, en muchas de sus pinturas de 1906 Vlaminck mostró una notable sofisticación compositiva: en *Paisaje de Chatou*, por ejemplo (figura 76), dividió la obra en zonas de colores primarios, contrastando el rojo con el verde, modificados con ocre y rosas, en el primer plano, y separó este contraste del azul cielo con una zona intermedia de árboles amarillos<sup>65</sup>.

El tratamiento del cielo en *Paisaje de Chatou* parece más naturalista que el resto de la composición, sin duda por la espesa dosificación de pintura blanca que contiene. No es éste el único paisaje de Vlaminck que presenta cielos semejantes, y algunos de ellos parecen contradictorios por estos mismos cielos<sup>66</sup>. Sólo en cuadros como *El circo* (lámina IX) y *El puente de Chatou* (figura 73) el cielo presenta un tratamiento tan abstracto como el resto de la obra; en el segundo de estos cuadros, ese tratamiento está claramente influido por los cielos verticales estriados de las pinturas londinenses de Derain de la primavera de 1906, tal el *Puente de Charing Cross*. Seguramente Vlaminck adoptó este método en otoño de ese año. Vauxcelles habló de «mosaicos» en los cuadros de puentes y motivos del Sena que Vlaminck pintó aquel verano<sup>67</sup>. Algunas de estas obras en forma de mosaico, por ejemplo *Bajo el puente de Chatou* (figura 75), siguen presentando cielos en cierto modo naturalistas. La forma de mosaico misma sugiere, sin embargo, que luego de trabajar bajo la influencia de van Gogh desde otoño de 1905 (en *Las casas de Chatou*), Vlaminck volvió al método de los bloques de color de *El estanque de Saint-Cucufa* del verano de 1906, antes de tratar de combinar estos dos métodos en los paisajes de «bloque-y-remolino» como *El circo* y *El puente de Chatou*, secuencia que no deja de ser demasiado lógica en un pintor tan impulsivo. Su *Bailarina del «Rat Mort»* (figura 67) puede



fechase, prácticamente con seguridad, a finales de 1906, ya que Derain acababa de trasladarse de Chatou a París tras pasar el verano pintando en el sur. Vlaminck visitó el nuevo estudio de éste y allí pintaron a dos bailarinas que habían invitado a almorzar<sup>68</sup>. Durante algún tiempo siguieron pintando juntos de modelos. El enfoque plano que diera Derain a la bailarina no puede contrastar más violentamente con el turbulento y dramático tratamiento de su amigo.

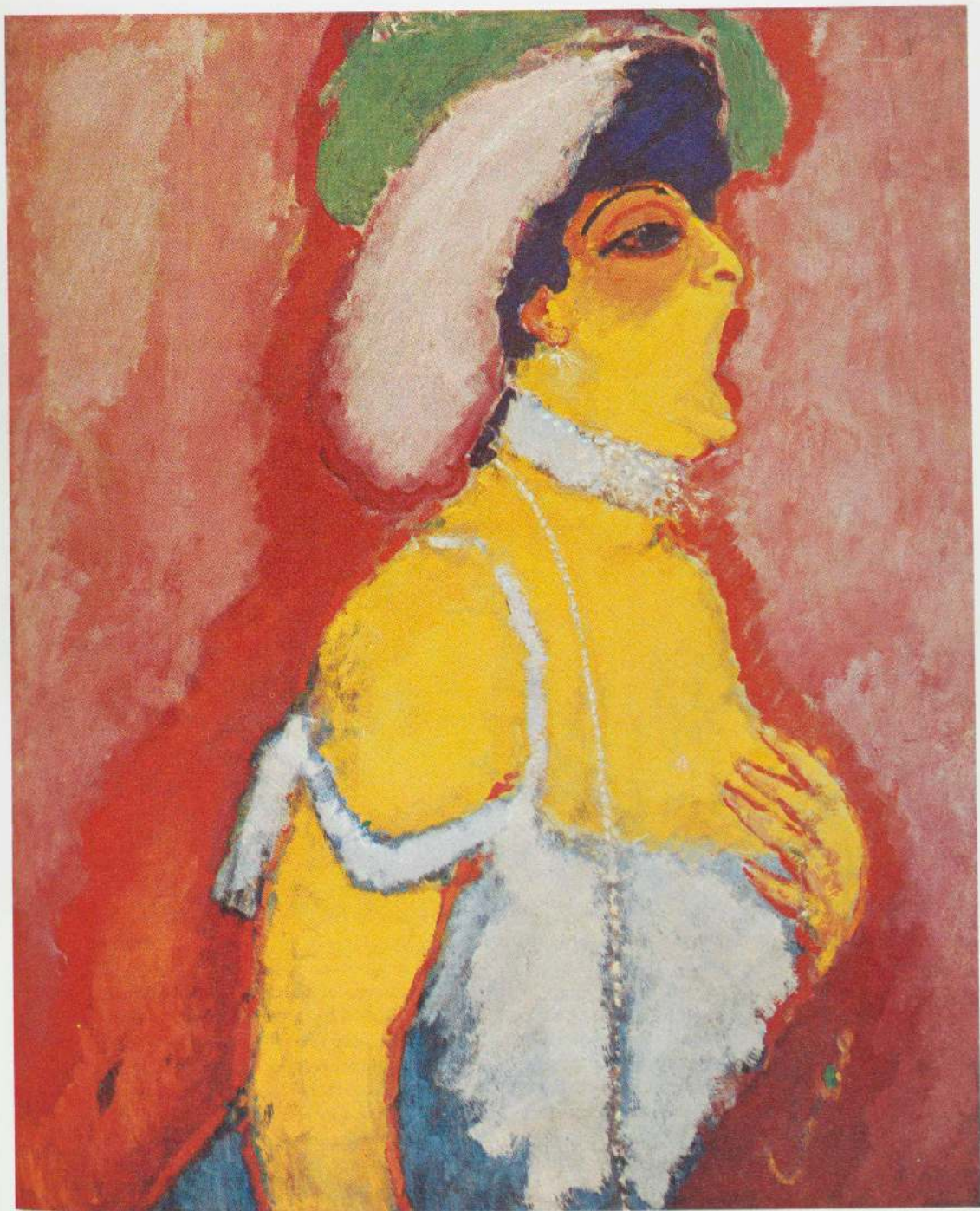
Aunque Vlaminck combinó bloques y torbellinos de color con una factura nerviosa que pone a su obra en relación con el primer estilo fauve de Derain y Matisse, no fue la suya una auténtica manera de técnica mixta. Muy pocas veces combinó pinceladas con zonas de color, pese a su método de zonificación: sus aplicaciones se acercan tanto las unas a las otras que tienden a fundirse en una sola superficie densamente empastada. El arte maduro de Vlaminck, por tanto, pertenece estilísticamente al momento en que emergió: entre el fauvismo de técnica mixta de 1905 y el segundo estilo de color plano que apareció en 1906, creó en el período de esta segunda manera (con su peculiar carácter enteramente plano) con la pincelada *malerisch* derivada del primer período.

Vlaminck pasó el verano de 1906 trabajando en los alrededores de Chatou; Friesz y Braque estuvieron en Amberses, y Dufy y Marquet en la costa del canal, en Trouville, Honfleur, Sainte-Adresse y El Havre<sup>69</sup>. Entre 1901 y 1904, Dufy había pasado regularmente sus veranos en esta zona, pintando las carpas rayadas de la playa y la pasarela del casino Marie-Christine de Sainte-Adresse; desde 1902, sus cuadros revelaban un estilo armonioso en el que era perceptible la influencia de Boudin; hacia 1904 estos mismos asuntos aparecen tratados en una manera impresionista espontánea (figura 77); el cuadro de la pasarela del casino de 1906 (figura 78) pone de manifiesto la versión de Dufy del fauvismo de técnica mixta, con pinceladas sueltas en el primer plano y tonos más planos, más extendidos, arriba. Su *Carteles de Trouville* (figura 81) contrasta vivamente con las pinturas anteriores a 1905: la forma y colorido atmosférico que plasmaba en las carpas (que recordaban los almiares de Monet) se dan ahora con una claridad sucinta, propia de un cartel, apropiada a las imágenes de



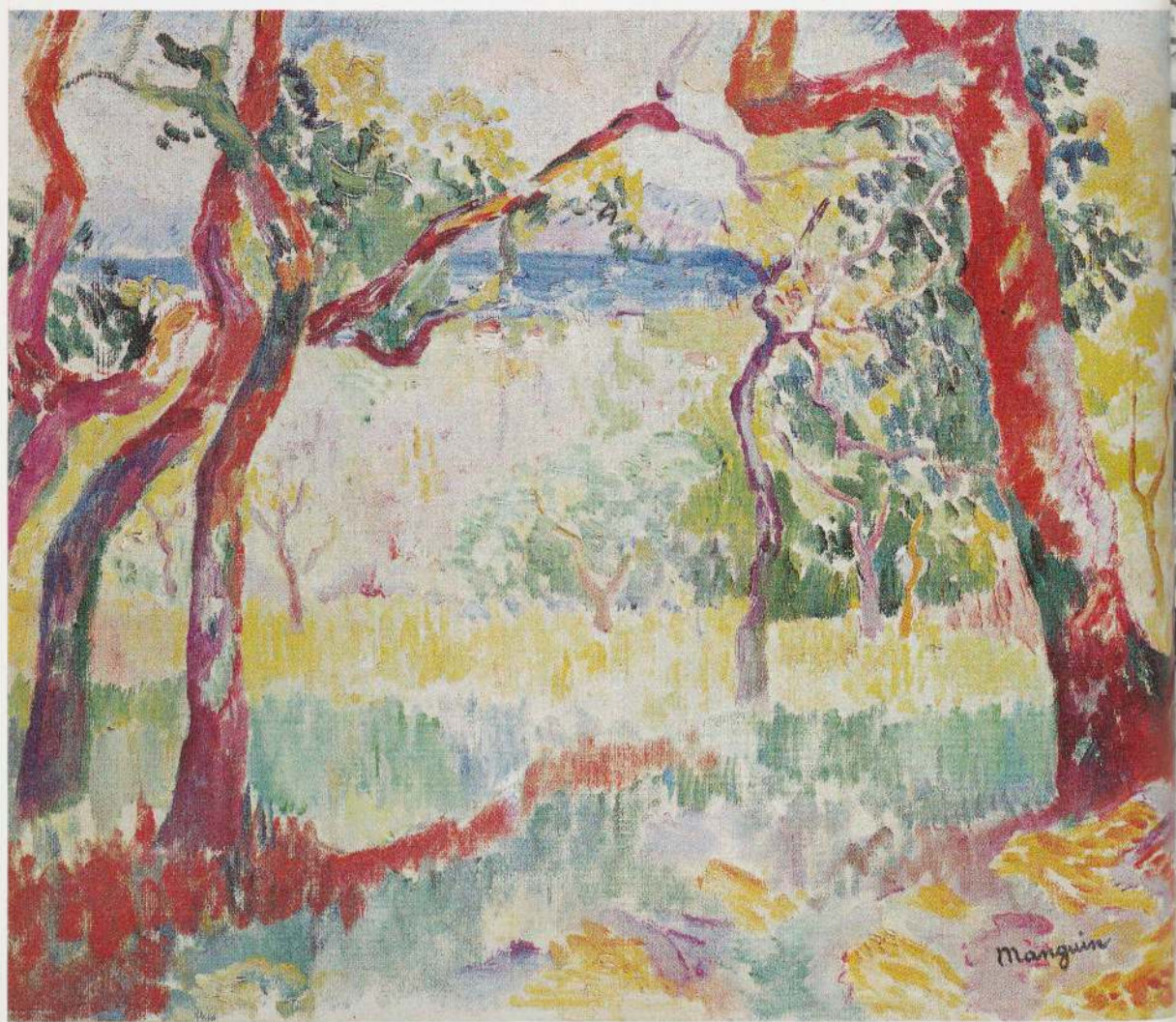
69. Derain: *El árbol viejo*. 1904-1905. Oleo, 41,2 x 33 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





XI. Van Dongen: *Modjesko, soprano*. 1908. Oleo, 99,8 × 81,2 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, donación de Mr. y Mrs. Peter A. Rübél.





XII. Manguin: *El valle, Saint-Tropez*. 1905. Oleo, 50,1 × 60,9 cm. París, colección particular.





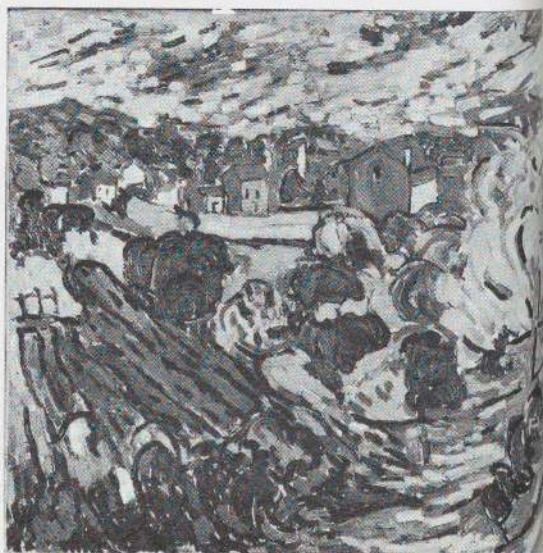
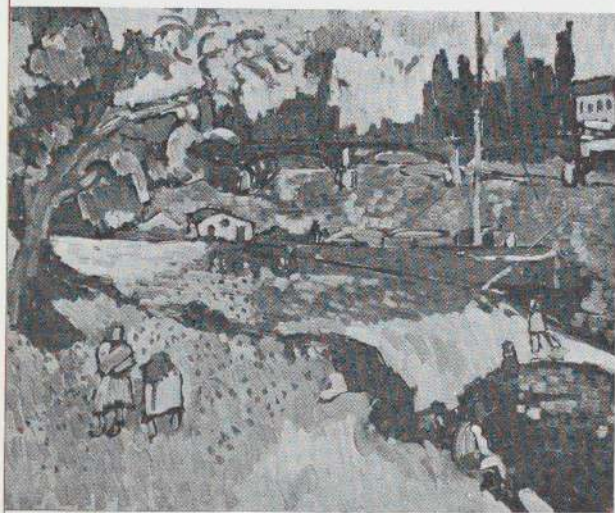
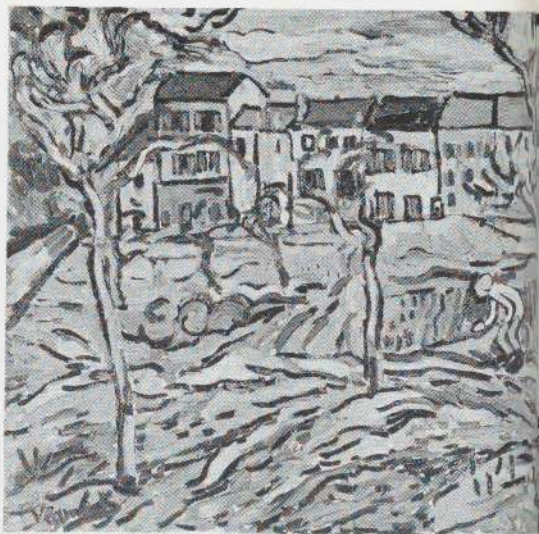
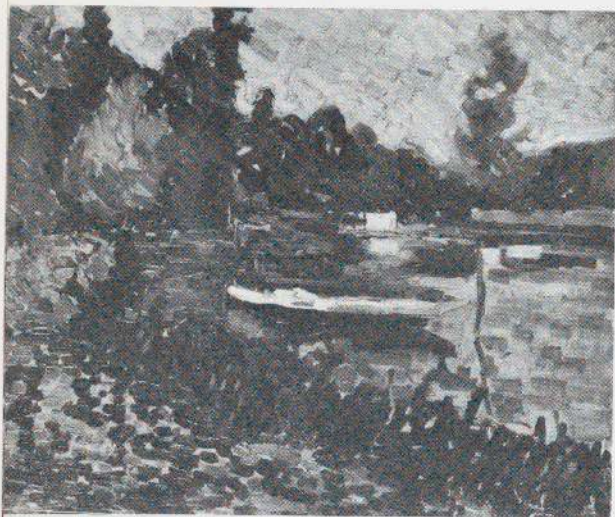
70. Derain: *El Sena en Chatou*. 1905. Oleo, 70,7 x 110,7 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum.

su alrededor. Esto puede atribuirse a la influencia de Marquet, cuyo cuadro del mismo asunto (figura 82) presenta generalmente un dibujo más definido, es más abierto y más comunicativo de la emoción que el de Dufy. Desde 1904 (la época del *Retrato de Rouveyre*, de influencia manetiana), Marquet había estado aplanando concienzudamente los espacios de sus cuadros. A partir del verano de 1905, había empezado a avivar su color. Ahora, en 1906, en aquel brevísimo verano, reunió la forma plana y el color exaltado en una pintura a la mane-

ra fauve desarrollada (lámina XV). Luego atenuaría de nuevo su paleta y, como Camoin, Manguin y Puy, no siguió el desarrollo posterior del fauvismo.

Los cuadros que Marquet pintó en Sainte-Adresse y Trouville eran más planos y estaban más firmemente estructurados que los de Dufy, pero, en cierto sentido, los de éste fueron más audaces tanto pictórica como iconográficamente, y tuvieron importantes repercusiones para el futuro. Pues indican que, pese a su deuda con Marquet, Dufy





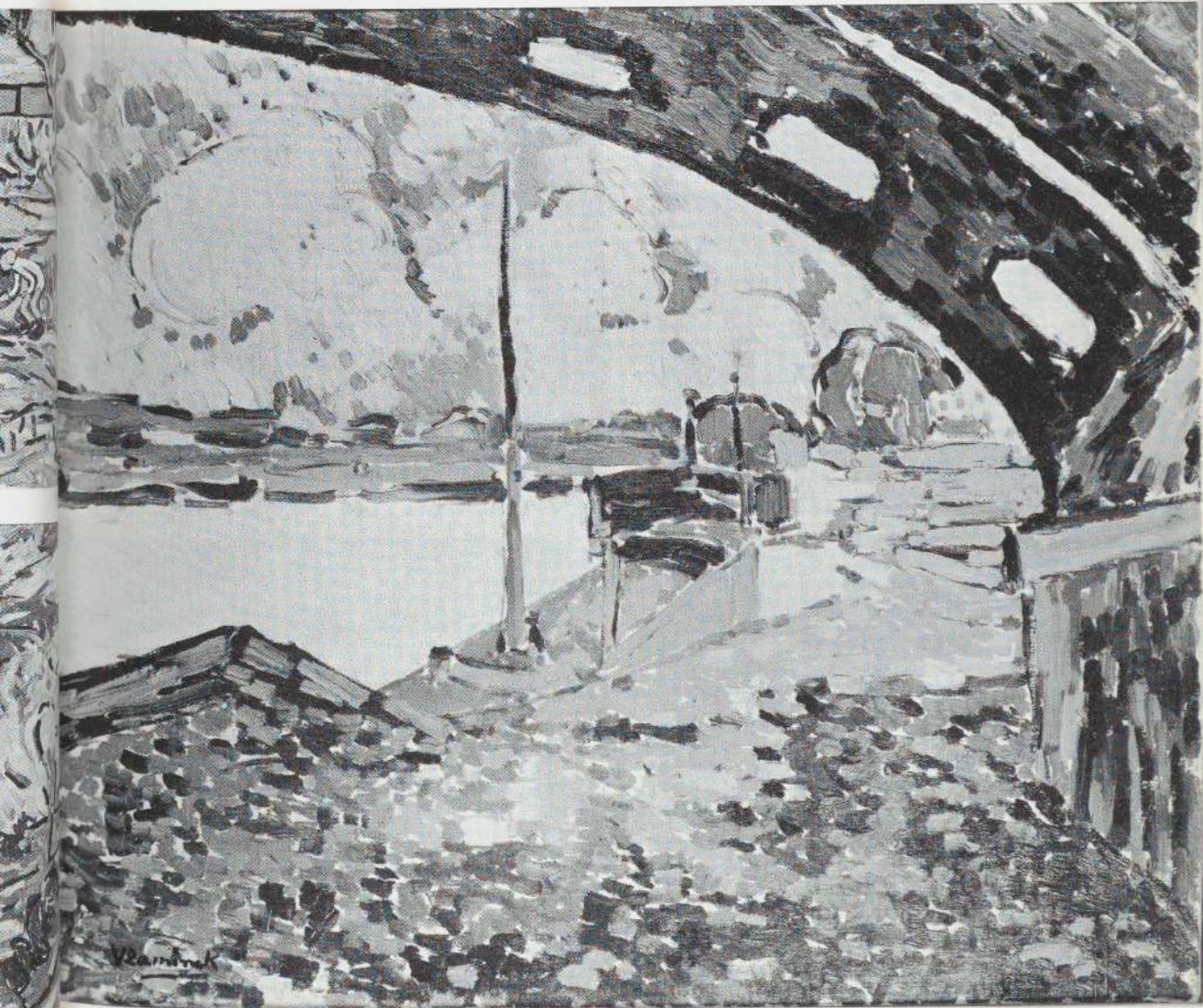
71. Vlamincq: *El estanque de Saint-Cucufa*. 1905. Oleo  
53,9 × 65 cm. París, colección Boris Fize.

73. Vlamincq: *El puente de Chatou*. Oleo, 64,7 × 81,2  
cm. Francia, colección particular.

72. Vlamincq: *Las casas de Chatou*. 1905-1906. Oleo  
81,2 × 100,5 cm. Chicago, The Art Institute, donación de Mr. y Mrs. Maurice E. Culberg.

74. Vlamincq: *Paisaje de Chatou*. 1906. Oleo, 65 × 73,6  
cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.





75. Vlaminc: *Bajo el puente de Chatou*. 1906. Oleo, 53,9 × 64,7 cm. Nueva York, colección Evelyn Sharp.



mantuvo su vinculación con las estructuras pictóricas más sueltas del impresionismo. Su *Fête nautique* (lámina XIV) de 1906<sup>70</sup> rememora la bulliciosa multitud que aparece en cuadros como el *Moulin de la galette* de Renoir. Cuando Dufy empezó a pintar el mar, transformó sus colores flotantes en el espacio en arcos aislados, curvas e incluso círculos de color<sup>71</sup>. Estos efectos, presentes en las marinas y paisajes de 1907, le llevaron a algunas notables escenas de café de principios de 1908, que serán estudiadas más adelante por su influencia en el estilo de Delaunay.

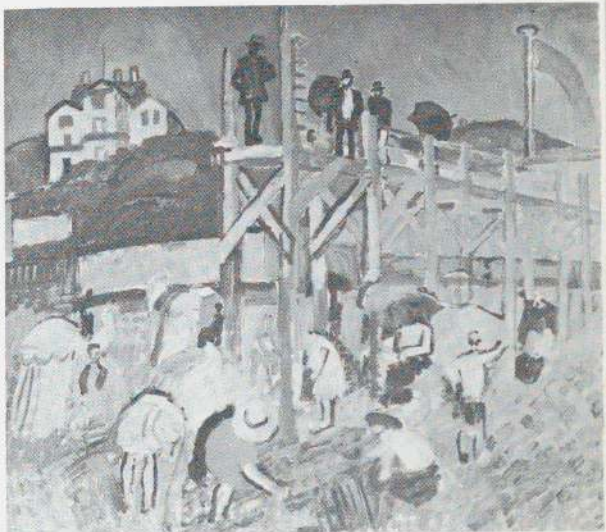
En 1906, la pintura de Dufy, como la de muchos otros fauves, estaba especialmente dominada por la búsqueda de un tipo de estructura más estable. Pese a toda su exuberancia decorativa, *Trouville* y *Los tres paraguas* (figuras 79 y 80) son pinturas rigurosamente construidas. De hecho, su gran claridad ornamental depende de la audacia del dibujo. En *Casas viejas de Honfleur* (lámina XIII) Dufy da con posibilidades de un decorativismo casi abstracto en la cuadrícula plana de las casas y en su reflejo en el agua, de un modo muy semejante al que Braque estaba empezando a emplear en París, por entonces, con asuntos parecidos (figura 102). Estos cuadros de Braque y Dufy muestran que la solidez arquitectónica en el dibujo no fue ajena a los métodos del fauvismo; son obras que piden una revisión de la opinión de que el fauvismo no fue en absoluto antecedente del cubismo que acabaría por suplantarlo. Y aún más: Dufy influyó iconográficamente en Delaunay, Léger y los cubistas que pintaron escenas urbanas. Marquet retrocedió a partir de los *Carteles de Trouville*, y emborrónó su letra hasta hacerla ilegible, pero Dufy no tuvo tales inhibiciones: introdujo en el círculo fauve una rara nota de realismo originario que no pudo desarrollarse sino posteriormente.

Volvamos a las dramáticas pinturas del Día de la Bastilla que Marquet y Dufy hicieron en El Havre (figuras 83 y 84): no sólo es manifiesto que Dufy superó a su colega en audacia (el emplazamiento en primer plano y el vivo colorido de las banderas), sino que además sus banderas tienen una cualidad emblemática y épica que es mucho más emocionante que el mero carácter de celebración (y por ende aún impresionista) de la de Marquet. Puede verse también, en un fragmento de la pin-



76. Vlammck: *Paysage de Chatou*. 1906. Oleo, 54,6 x 65 cm. Basilea, colección particular.





77. Dufy: *Playa de Sainte-Adresse*. 1904. Oleo, 65 x 80,9 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

79. Dufy: *Trouville*. 1906. Oleo 53,9 x 65 cm. Suiza, colección particular.

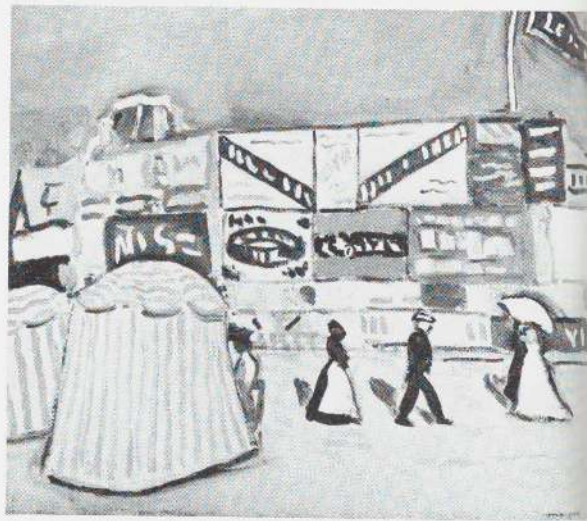
78. Dufy: *Sainte-Adresse. El embarcadero*. 1906. Oleo, 64,7 x 80 cm. Milwaukee, colección Mrs. Harry Lynde Bradley.

80. Dufy: *Sombrillas (Los tres paraguas)*. 1906. Oleo, 59,6 x 73,6 cm. Houston, colección John A. y Audrey Jones Beck.





81. Dufy: *Carteles de Trouville*. 1906. Oleo, 65 × 87,8 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.



82. Marquet: *Carteles de Trouville*. 1906. Oleo, 65 × 81,2 cm. Colección Mr. y Mrs. John Hay Whitney.

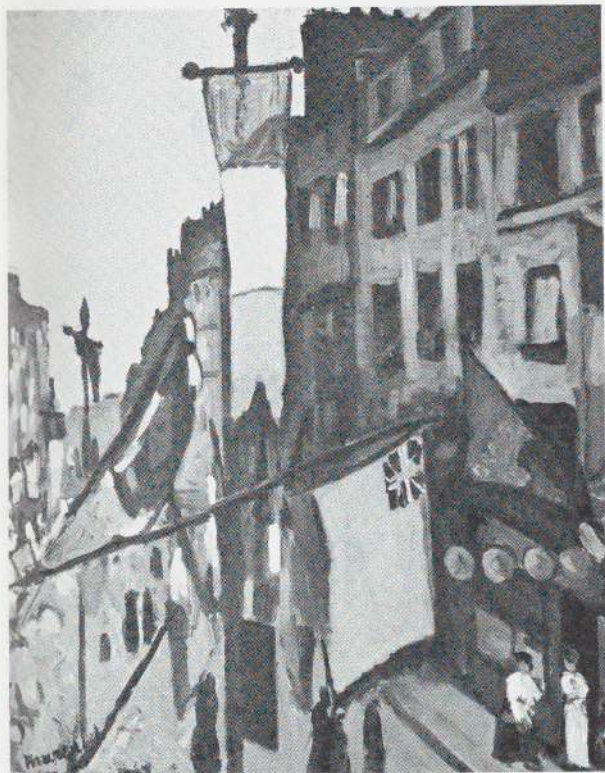
tura, que Dufy ha representado figuras dentro de la misma bandera. Aunque la motivación para este detalle era aún impresionista —representar la transparencia de los tejidos coloreados—, el efecto que crea, una integración del hombre en su ambiente callejero, sería desarrollado luego por Léger, Delaunay y los futuristas.

El gran número de cuadros de banderas que había en la sala fauve del Salon d'Automne de 1906 no dejó de suscitar algún comentario crítico<sup>72</sup>. Para muchos de los fauves, sin embargo, pintar asuntos intrínsecamente coloristas era un recurso que les permitía intensificar y vivificar sus pinturas sin dejar de ceñirse a las apariencias naturales. Era ésta una posibilidad que había sido utilizada desde el principio por los fauves más conservadores para competir con la brillantez de color de sus jefes sin tener que pasar por el proceso de abstracción que Matisse, Derain, Vlaminck, y ahora Dufy, estaban ~~haciendo~~ haciendo a considerar.

En el verano de 1906, Braque y Friesz no habían pintado aún asuntos enteramente colorísticos. Sus vistas de Amberes desde la misma terraza (figuras 57 y 59) presentaban una pincelada sucinta, nerviosa, con toques sólo ocasionales de color intenso. La audacia del dibujo es fauve, como son fauves los asuntos del *port de plaisance* (que contrastan con los cuadros de Friesz de barcos mercantes, desde la misma perspectiva, del verano anterior)<sup>73</sup>. Tendrían que viajar al sur, como habían hecho antes sus compañeros, para que su color se liberara enteramente de lo atmosférico y lo impresionista, y se acabaran de afirmar sus estilos fauves.

Cuando se fue de Amberes, Braque estuvo en París en septiembre y octubre de 1906, y es seguro que vio el Salon d'Automne; este salón supuso un importante salto adelante en el reconocimiento público de la fuerza que el fauvismo ya era en la realidad. Entre las obras que allí más llamaron la atención estaban los vigorosos paisajes fauves de



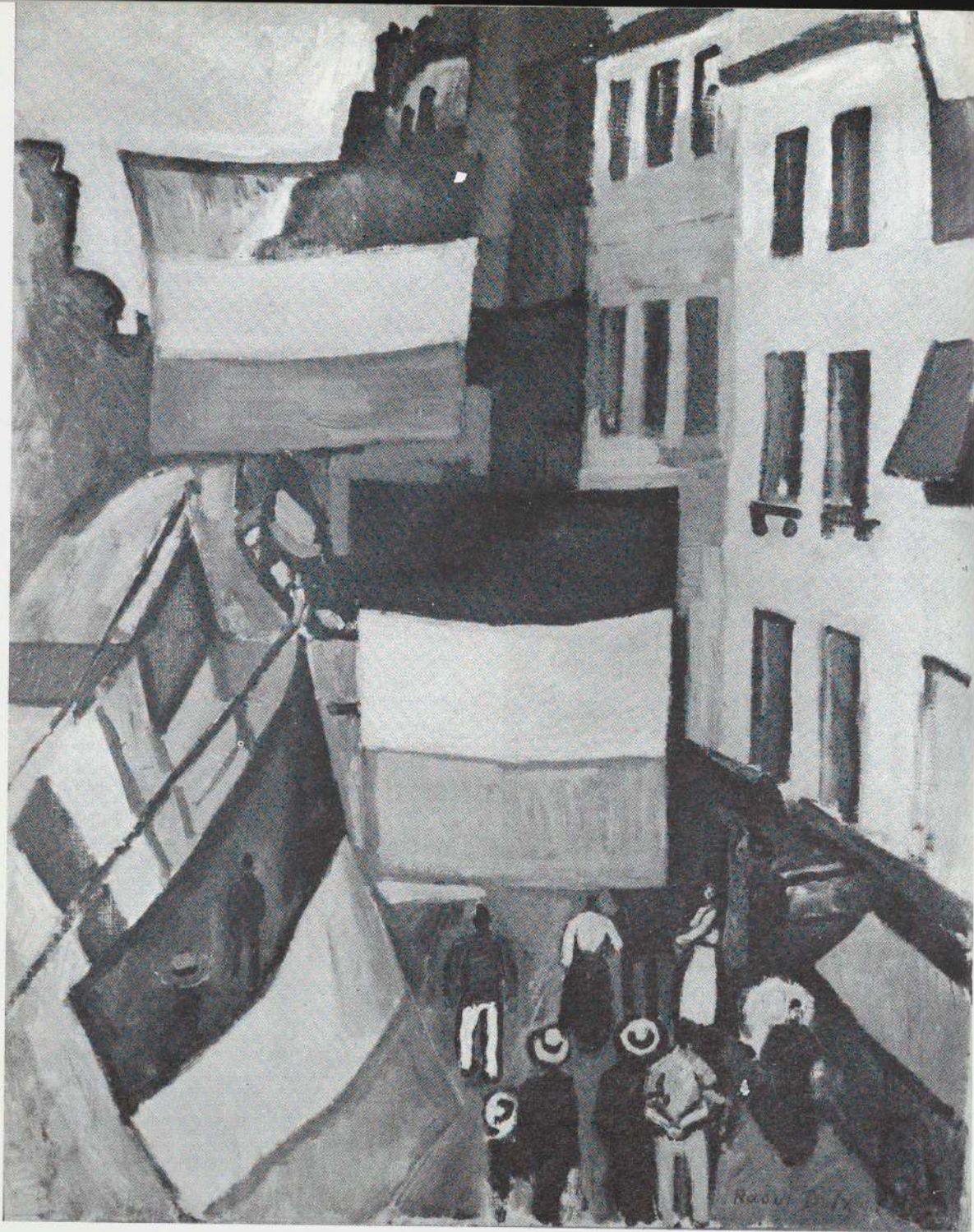


83. Marquet: *El 14 de julio en El Havre*. 1906. Oleo, 80,9 x 65 cm. Musée de Bagnols-sur-Cèze.

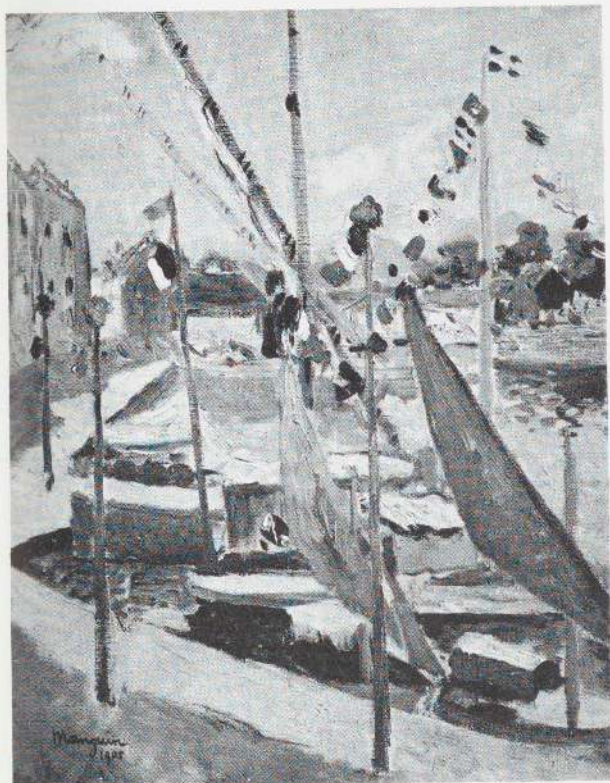
Vlaminck y Derain: las obras que Vlaminck había pintado en Chatou, y los cuadros que Derain había hecho en Londres esa primavera y en L'Estaque ese verano, que mostraron que, como Matisse, había consolidado la manera plana, de color exaltado y decorativa del fauvismo pleno. También había en el Salon una gran retrospectiva de Gauguin, mucho más completa que la del Salon d'Automne de 1903 y que la de la Vollard de 1905. Esta muestra de la obra de Gauguin debió incitar a los fauves más jóvenes a seguir los pasos de Matisse y Derain en el arte decorativo.

No era nada seguro, en 1906, que Matisse fuera a continuar por ese mismo camino. Aún está por estudiar concienzudamente su obra de ese año, pero está claro que no sacó provecho inmediatamente de sus logros de *La línea verde* y *Bonheur de vivre*. Seguramente esto tiene diversas explicaciones: si consideramos *La línea verde* como un paso adelante hacia la estructura, incitado por su falta de seguridad en el más espontáneo primer estilo fauve, habría que concluir que tampoco estaba muy seguro de haber abandonado aquel estilo; si consideramos que *Bonheur de vivre* supone un giro en la carrera de Matisse, hemos de considerarla también como una obra extremadamente experimental, un compendio de sus ensayos recientes, que temporalmente dejaría ahora a un lado. Quizá lamentó el sacrificio de la pincelada que una pintura de tan amplias áreas planas implicaba. Tal opinión podría apoyarse en la consideración de las obras que expuso en la galería Druet en marzo y abril de 1906. En algunas, como *Niña leyendo* (lámina III), vuelve al fauvismo de técnica mixta; en otras retrocede aún más a la pincelada suelta derivada del neoimpresionismo de las primeras pinturas de Collioure de 1905, aunque probablemente las pintó por la misma época que *Bonheur de vivre*. Cuando Matisse volvió a Collioure en el verano de 1906, aún estaba, en líneas generales, consolidando sus desarrollos anteriores. En *Pastoral* y *Desnudo en un bosque* (figura 115) volvió al tema de *Bonheur*<sup>74</sup>. Junto a estos cuadros, sin embargo, pintó algunas obras sorprendentemente primitivas y simplificadas, como *Cebollas rosas*, que intentó hacer pasar ante Puy como obra del cartero de Collioure<sup>75</sup>. Otras están claramente influidas por Cézanne como, por ejemplo, la sorprendente naturaleza muerta *Tape-*









85. Manguin: *El 14 de julio en Saint-Tropez (el puerto, lado izquierdo)*. 1905. Oleo, 61,8 × 50,1 cm. Galerie de Paris.

tes «orientales» (figura 165). Pero, con su pincelada puntillista y sus manchas planas de color, también es ésta una obra perteneciente a su manera fauve del verano anterior. Lo propio sucede con *Marguerite leyendo* (figura 89), que es una segunda versión del asunto de *Niña leyendo*, más estructurada esta vez. Sólo en las dos versiones de *El joven marinero* (figura 92 y lámina XVI) empezó Matisse a escapar de las dudas de aquel año. El tratamiento del primer cuadro es tan sumario y forzado como *Mujer con sombrero*, pero presenta un nuevo vigor lineal. Cuando depuró el tratamiento en la segunda obra, del invierno de 1906-1907, esta nueva linealidad dio lugar a un fluido atractivo lírico mucho más logrado que el de *Bonheur de vivre*. La segunda versión de *Joven marinero* fue el hito que marcó el paso al estilo decorativo pleno del año siguiente.

En el tercer verano sucesivo, Matisse seguía inquieto por la dirección de su arte; mientras tanto, Derain había continuado y consolidado su estilo de color plano. Por consejo de Vollard, había vuelto a Londres en la primavera de 1906<sup>76</sup>; esta vez renunció a los fuegos artificiales neopresionistas de su anterior visita para trabajar simultáneamente en dos o tres maneras próximas y casi igualmente afortunadas. Quizá la menos conocida es la que plasma en *Regent Street* (lámina V), cuya dinámica muchedumbre y tráfico bullicioso hacen pensar que estuviera inspirándose en *The Illustrated London News* u otras fuentes de imaginaria popular. Su cuadro de *Hyde Park* (figura 93), en cambio, tiene un asunto mucho más pausado y un tratamiento mucho más elegante, abandonando el vigor fauve del proletariado por refinadas «figuras nabis, adornos art nouveau y rosas gauguinianos»<sup>77</sup>. Esta y otras vistas parecidas de las amplias calles de Londres acercaron mucho a Derain a la tradición Gauguin-nabi. Y, sin embargo, los paseos en rosas planos, los verdes complementarios de la hierba y los cielos sistemáticamente amarillos o malvas cobran una autosuficiencia del color mismo, en una celebración y gozo del color en sí, que hace de la primavera de 1906 uno de los hitos de su carrera fauve. Ciertamente, las vigorosas escenas ribereñas, tales como *El puente de Charing Cross* y *El «Pool» de Londres* (figuras 90 y 91), con sus dibujos de vivos emparejamientos rojos y azu-

84. Dufy: *Calle engalanada con banderas en El Havre*. 1906. Oleo, 80,9 × 65 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne, legado de Mme. Dufy, 1962.



les, constituyen —junto con las obras semejantes de Vlaminck, como *Remolcador de Chatou* (figura 96), por ejemplo— algunas de las obras maestras de la pintura fauve.

Derain terminó *El «Pool» de Londres* cuando volvió a París<sup>78</sup>, donde siguió trabajando en la misma manera exaltada, como muestra el magnífico cuadro *Gabarras del Sena* (figura 94). Si se compara este cuadro con otro de asunto semejante de van Gogh (figura 95), puede verse muy claro cómo Derain transformó su herencia postimpresionista en algo más esencialmente decorativo. El gran interés de Derain por lo decorativo, sin embargo, supuso que la obra de Gauguin siguiera siendo importante para él: cuando fue a L'Estaque en el verano de 1906, intensificó los aspectos gauguinianos de su estilo. Hay una serie de paisajes de L'Estaque, pintados desde una misma perspectiva (figuras 97, 98 y 99), que son un antecedente de la panorámica *Curva de la carretera en L'Estaque* (lámina XVIII) —que admite una comparación directa con las formas de los paisajes tahitianos de Gauguin—, donde plasmó un escenario idealizado y, en cierto modo, sofocante, muy diferente de las localistas pinturas de Londres. Incluso las pinturas preparatorias de L'Estaque parecen distanciadas del mundo contemporáneo en un sentido que es nuevo en los paisajes de Derain. Habrá que volver a estas obras cuando repasemos el conjunto de obras de composición con figuras alegóricas, las denominadas *L'Age d'or* y *La danza*, pues en el verano de 1906 Derain empezó a infundir a la totalidad de su arte un aliento de aislamiento ideal y primitivista que antes sólo había reservado para las grandes pinturas de contenido. Las pinturas de asunto empezarían pronto a solicitar su interés dominante. Desde una consideración sólo estilística, podemos comprobar en los paisajes de L'Estaque un color menos natural, incluso, que en las pinturas anteriores, un color ligado a áreas de aplicaciones puramente decorativas y formas violentamente curvilíneas. *Tres árboles, L'Estaque* (figura 99) guarda una interesante relación con obras de Serusier y van Gogh<sup>79</sup>. Se hace evidente que el dibujo empezaba a tener una nueva significación para Derain. Y aún más: la prolongada trama horizontal del fondo y especialmente el tratamiento de los árboles del primer plano hacen pensar di-



86. Van Gogh: *El 14 de julio*. Hacia 1886. Oleo, 44 x 39 cm. Suiza, colección Jäggli-Hahnloser.



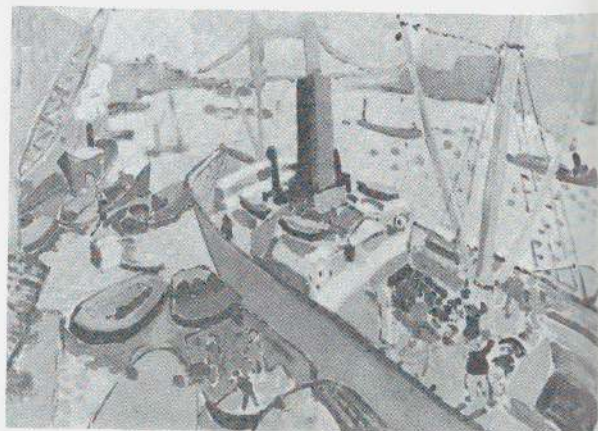
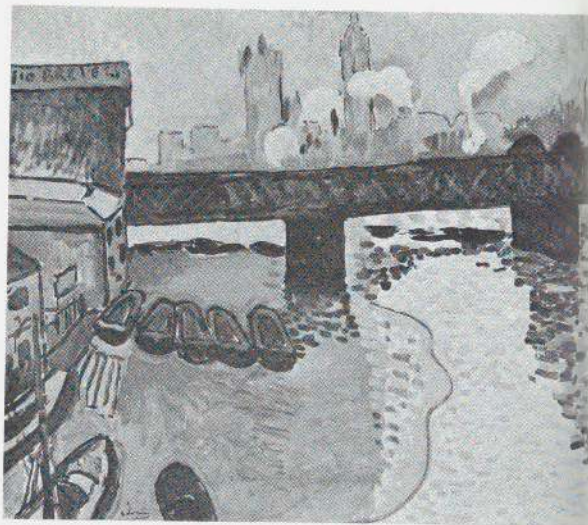
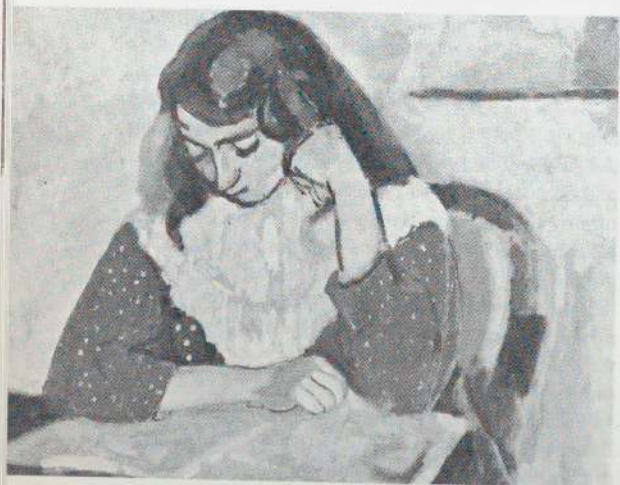


87. Monet: *Rue Saint-Denis, fiesta del 30 de junio*. 1878. Oleo, 61,5 x 33 cm. Ruán, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique.

rectamente en Cézanne. En la medida en que las rupturas de color en los troncos de los árboles (características de los fauves) aparecen sobre áreas relativamente extensas y están dadas con pinceladas paralelas y en vertical, su inspiración cezariana se hace, una vez más, evidente. Mientras que los *Alcornoques* que Manguin pintara a la sazón (figura 54) muestran que el método original de Derain de quebrar el color estaba siendo recogido por los demás fauves, el dibujo más sólido y vigoroso de los tres árboles derainianos muestra su creciente interés por la estructura.

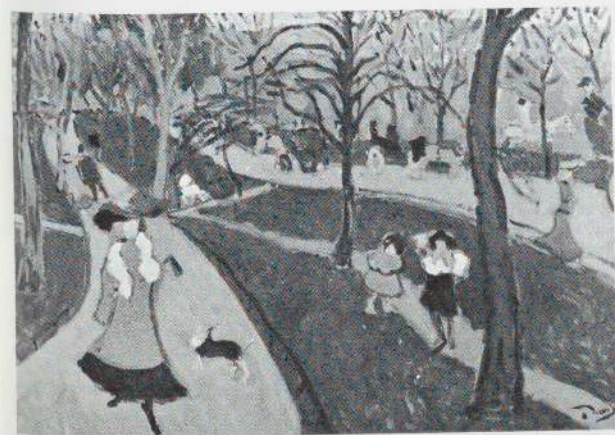
Es probable que Derain discutiera sus nuevas ideas con Vlaminck cuando trabajaron juntos a finales de 1906. Si eso es así, también es probablemente ésta la fecha de la evolución de Vlaminck hacia un estilo más lineal y ornamentalmente plano. *La aldea* (figura 101) es la obra de Vlaminck más próxima a Gauguin y recuerda a *La curva de la carretera en L'Estaque*; en los *Árboles rojos* (figura 100) Vlaminck amplió el recurso derainiano, manifiesto en los *Tres árboles*, de aplicar las pinceladas en una sola dirección, así como su misma firmeza en el dibujo. Gradual, aunque no coherentemente, Vlaminck empezó a sustituir la pincelada suelta, divisionista y la factura espesamente empastada por la pincelada vertical y en paralelo de Cézanne; y, muy poco después, contendría, en este mismo proceso, la intensidad de su color, lo que pronto supuso una pérdida de vigor en el arte de Vlaminck; y, no obstante, en el invierno de 1906-1907, cuando había equilibrado con fortuna el intenso color fauve y sus nuevos intereses estructurales, creó una de las más asombrosas de todas las pinturas fauves, *Flores (Sinfonía en colores)* (lámina XXI)<sup>80</sup>. Liberado del formato horizontal del paisaje y de las superficies uniformemente empastadas, Vlaminck se sumergió por un breve momento en una pintura de composición en color casi abstracto, aunque para abandonarla al año siguiente por una mucho más conservadora versión del cezianismo. Del mismo modo que el estilo plano gauguiniano del fauvismo de 1906 había sido un componente característico del fauvismo de pincelada suelta de 1905, endeudado con Seurat y van Gogh, así el fauvismo de color plano de 1906 llevaba dentro de sí el germen del estilo cezariano que iba a desarrollarse a partir de 1907.





88. Matisse: *Flores*. 1906. Oleo sobre cartón, 32,3 × 24,1 cm. San Francisco, Museum of Modern Art, legado de Harriet Lane Levy.
89. Matisse: *Niña leyendo (Marguerite leyendo)*. 1906. Oleo, 65 × 78,7 cm. Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture, legado Agutte-Sembat, 1923.
90. Derain: *El puente de Charing Cross, Londres*. 1906. Oleo, 81,2 × 100,3 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. John Hay Whitney.
91. Derain: *El «Pool» de Londres*. 1906. Oleo, 66 × 99 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.





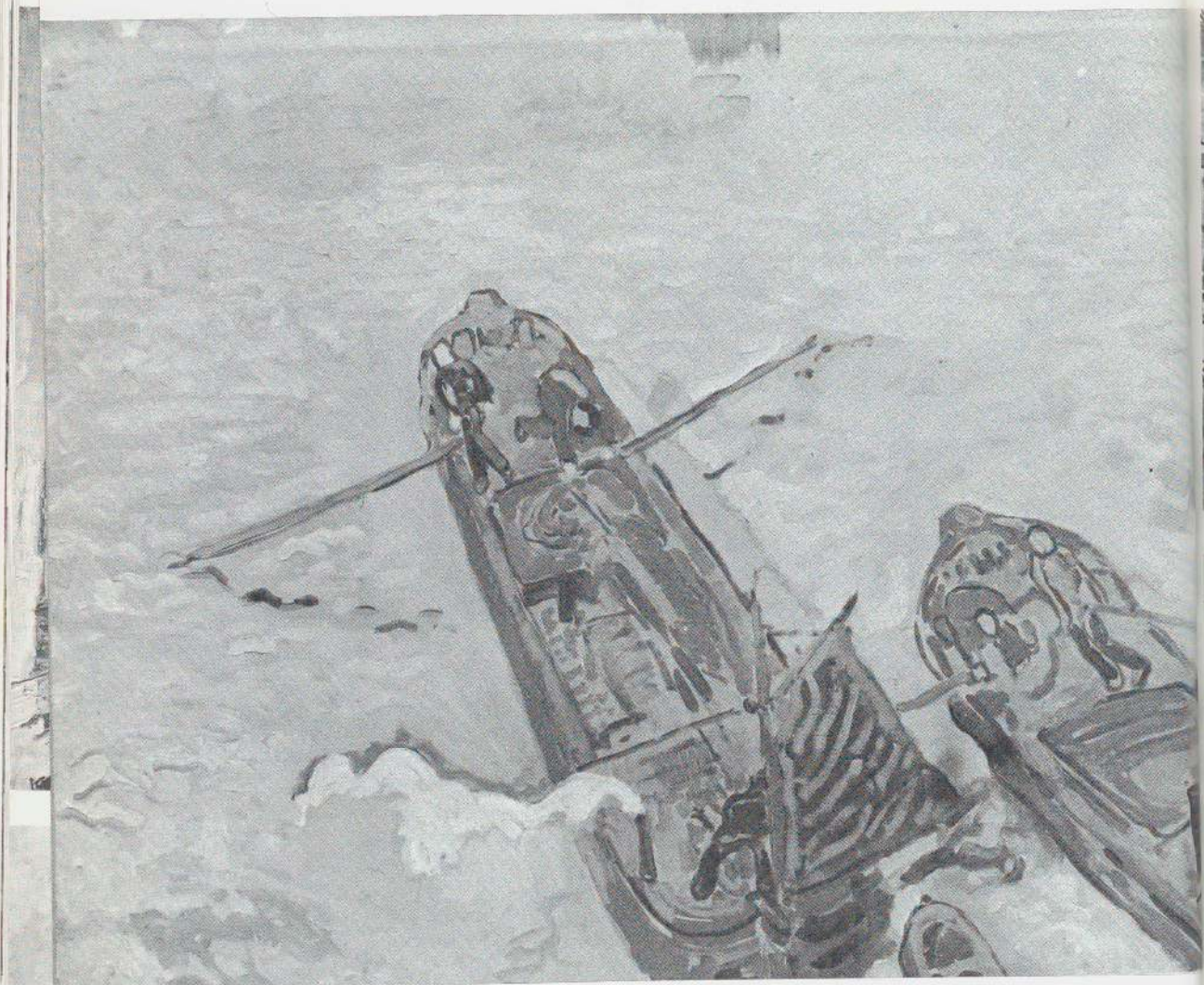
92. Matisse: *El joven marinero, I*. 1906. Oleo, 100,3 x 78,7 cm. Oslo, colección particular.

93. Derain: *Hyde Park*. 1906. Oleo, 66 x 99 cm. Francia, colección Pierre Lévy.

En 1906, sin embargo, el más importante artista fauve de la última manera estaba precisamente empezando a adaptarse al estilo de 1905. Tras ver a los fauves reunidos en el Salon d'Automne de 1906, Braque pintó dos versiones del Canal Saint-Martin de París<sup>81</sup>: una de ellas evidenciaba posibilidades abstractas (y casi protocubistas) en los reflejos del agua (figura 102). En octubre, Braque viajó de París a L'Estaque, seguramente por sugerencia de Derain. Como los otros fauves que habían viajado anteriormente al Midi, exaltó inmediatamente su paleta. Sus pinturas del puerto de L'Estaque (figura 103) exageran los toscos bloques rectangulares y las formas horizontales presentes ya en las vistas del puerto de Amberes de aquel mismo verano, creando su propia versión, más enérgicamente estructurada, del fauvismo neoimpresionista que los otros habían explorado ya. Su color, en cualquier caso, no es menos exuberante que el de cualquier otra obra fauve. Su iniciación en el fauvismo hizo posible que Braque produjera las que seguramente son sus obras más osadas, dotadas de un vigor y un apasionamiento únicamente comparables a los de Vlaminck. Cuando volvió al paisaje, sus formas se hicieron más curvilíneas (figura 105). En la primavera de 1907 siguió con su fauvismo de base neoimpresionista; andaba, pues, bastante más de un año por detrás de sus compañeros. Aun así, *La pequeña bahía de La Ciotat* (figura 104), que pintó en la primavera, muestra un tipo de pincelada suelta llevada casi al límite de la abstracción: bloques aislados y manchas de colores primarios en oposición, salpicadas por una superficie rigurosamente plana que se abre al exterior y se organiza mediante el dibujo que bordea los límites del cuarto.

Braque expuso sus cuadros de L'Estaque en los Indépendants de 1907 y, animado por la aceptación que tuvieron<sup>82</sup>, volvió inmediatamente al sur, a La Ciotat, en donde Friesz se reunió con él para pasar el verano. Por entonces, Braque había superado el divisionismo. En La Ciotat, los dos amigos crearon su propio fauvismo decorativo: Braque mantuvo los tonos dorados básicos de su pintura de la primavera aunque simplificó las formas en dibujos suaves y ondulados; Friesz llevó lo curvilíneo a los nerviosos arabescos característicos del Art Nouveau (figura 106 y lámina XXIII) y,



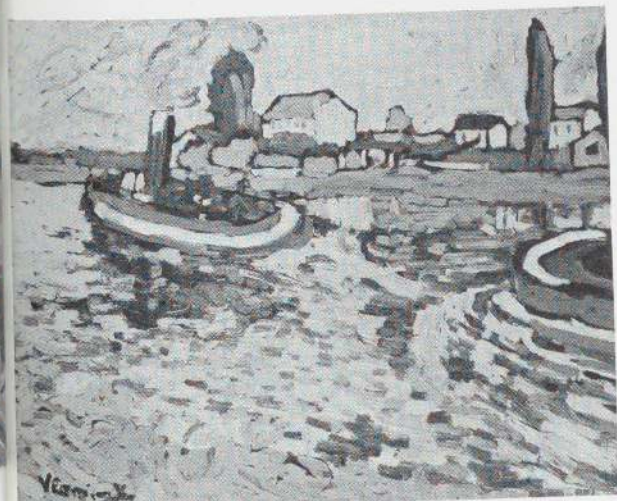
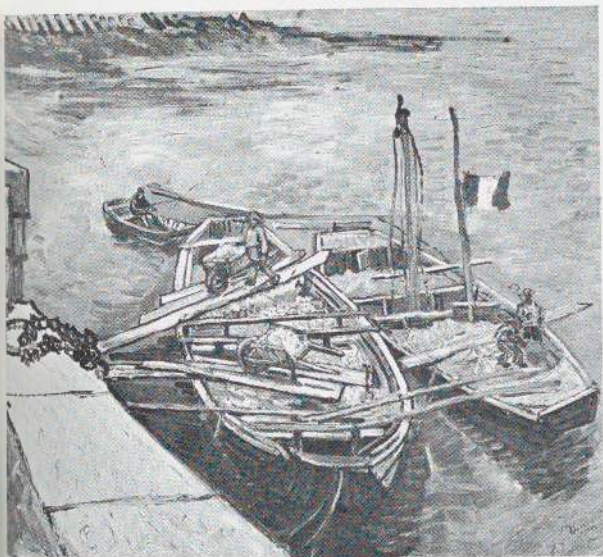


94. Derain: *Gabarras del Sena*. 1906. Oleo, 79,3 × 97,1 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

de vez en cuando, combinó este recurso con formas de inspiración neoimpresionista (figura 107). La obra de Friesz de aquel verano fue plana por ser caligráfica. Las tonalidades irisadas, extendidas por toda la tela, de los cuadros que Friesz había pintado en Amberes se condensaron ahora y se

concentraron en una superficie coloreada recorrida por nerviosos adornos lineales. La obra de Braque fue simplemente plana: a diferencia de Friesz —cuya caligrafía termina por exigir una interpretación que se resuelve en retrocesos y concavidades—, Braque construye desde el plano, nunca en





95. Van Gogh: *Botes amarrados al muelle*. 1888. Oleo, 54,8 x 59,9 cm. Essen, Museo Folkwang.
96. Vlaminck: *Remolcador de Chatou*. 1906. Oleo, 50,1 x 65 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. John Hay Whitney.

profundidad: su *Paisaje de La Ciotat* (lámina XXII) llena la tela, ajustándose al plano de la superficie en todo momento. Y, lo que es más, las formas que Braque usó, aunque tan curvilíneas como las de Friesz, tienen un efecto mucho más uniforme. Está ya manifiesto el germen de un sistema general de dibujo estilizado y el principio de una igual distribución de luces y sombras. Cuando al año siguiente se dejó llevar definitivamente por su interés en esta dirección, terminó su corta adhesión al fauvismo.

Cuando Braque y Friesz estaban trabajando en La Ciotat, Derain, que estaba en el cercano Cassis, escribió a Vlaminck contándole la envidia que le daban sus dos felices compañeros y hablándole de la crisis en que se había sumergido su arte<sup>83</sup>. Comparada con sus brillantes pinturas gauguinianas del verano anterior, la obra de Cassis es sombría y contenida (figura 149): en algunas pinturas subsisten amplias áreas planas claramente delimitadas, pero el color es de carácter naturalista, las formas angulares, las líneas cargadas y gruesas; su humor está muy lejos de la exuberancia de su estilo fauve. En realidad, los paisajes que de Cassis pintó Derain son obras posfauves. A principios de 1907 volvió a la pintura de figura. En los *Indépendants* de aquel año expuso su *Bailarina del «Rat Mort»*, que había pintado a finales de 1906 y que es la última obra maestra de su fauvismo de color plano, y unas dramáticas *Bañistas* (lámina XX) de gran tamaño, que había pintado a principios de 1907. En este cuadro hay aún algo del colorido intenso del fauvismo, pero unido ya a las formas angulares y tonalmente modeladas de inspiración cezariana. Sería éste el último episodio de su rivalidad con Matisse, cuyo último episodio de su rivalidad con Matisse, cuyo último episodio de su rivalidad con Matisse, cuyo último episodio de su rivalidad con Matisse se pudo ver también en los *Indépendants*.

Cuando se celebró esta exposición el fauvismo de Matisse y Derain había prácticamente terminado. El *Salon d'Automne* de 1907 marcaría el fin para todos los demás. El raudal de composiciones de figura que pintaron los fauves es el mejor índice de que el enfoque de su arte había cambiado radicalmente, apartándose del paisaje y de la regocijada celebración de su luz y color para acercarse a algo más calculado, conceptual y clásicamente contenido. El comentario de cómo se dio este vuelco constituye la materia del siguiente capítulo.





97. Derain: *L'Estaque*. 1906. Oleo, 72,3 × 91,4 cm. Colección particular.

Hay que señalar aquí, sin embargo, que el arte fauve de Matisse, aunque regocijado y festivo como el de sus compañeros, contenía ya estas características «posfauves» desde sus mismos inicios.

A diferencia de sus compañeros fauves, Matisse no fue mayormente un pintor de paisajes. En «Notas de un pintor» dice: «lo que a mí más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje,

sino la figura humana»<sup>84</sup>. Las pinturas que hizo en Saint-Tropez en 1904 supusieron el antecedente de la pincelada suelta y de las formas de inspiración neoimpresionista características del paisajismo fauve. Sus paisajes de Collioure de 1905 contribuyeron a iniciar la forma de técnica mixta del paisaje fauve, y, sin embargo, estos dos veranos llevaron a Matisse a la producción de grandes





XIII. Dufy: *Casas viejas de Honfleur*. 1906. Oleo, 59,8 x 73 cm. Suiza, colección particular.





XIV. Dufy: *Fête nautique*. 1906. Oleo, 60,3 × 73 cm. Basilea, Galerie Beyeler.





98. Derain: *Paysage de L'Estaque*. 1906. Oleo, 82,1 x 101,6 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. William S. Paley.

composiciones de figura: *Luxe, calme et volupté* y *Bonheur de vivre*. Aunque no llegó a centrarse en grandes pinturas de figura hasta que el fauvismo no terminó, su apartamiento del mundo bullicioso y exterior era ya evidente en su arte fauve, y, sin embargo, estos dos veranos llevaron a Matisse a la producción de grandes composiciones de figura: *Luxe, calme et volupté* y *Bonheur de vivre*. Aunque no

llegó a centrarse en grandes pinturas de figura hasta que el fauvismo no terminó, su apartamiento del mundo bullicioso y exterior era ya evidente en su arte fauve. En este sentido, pero sólo en este sentido, se despega del movimiento fauve, pues los mayores logros del movimiento se dieron en la pintura de paisaje. La preeminencia del paisaje en el fauvismo muestra su deuda fundamental con la





99. Derain: *Tres árboles, L'Estaque*, 1906. Oleo, 100,3 × 80 cm. Toronto, Art Gallery of Ontario, donacion de Sam y Ayala Zacks, 1970.





100. Vlaminck: *Los árboles rojos*. 1906-1907. Oleo, 65 x 80,9 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

tradición del *plein air* de los impresionistas. El aliento que informa el paisaje fauve, su auténtica *celebración* del paisaje, de los encantos de un mundo de ocio lleno de color, es un aliento impresionista intensificado, *intensificado* porque la brillante, despreocupada y, en cierto modo, inocente representación del mundo que los impresionistas dieron

quedó transformada en el fauvismo en algo más emotivo, más dinámico y también más deliberado, más consciente estilísticamente. Esta observación no pretende, ni muchísimo menos, minimizar el conocimiento de las propiedades físicas de su propio medio que tuvieron los impresionistas, sino, más bien, reconocer que, aunque los fauves se si-



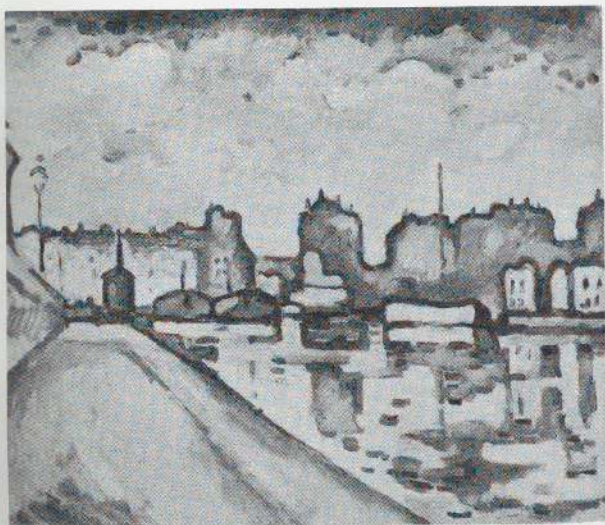


101. Vlaminck: *La aldea*. 1906. Oleo, 90,1 x 118,1 cm. Stuttgart, Staats-galerie.

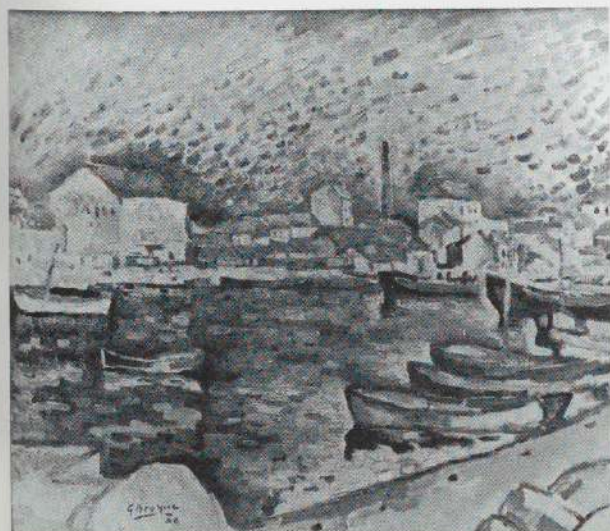
tuaron en la naturaleza tan decididamente como los impresionistas, lo hicieron con un convencimiento nuevo: el de que la propia representación de la naturaleza podría competir con lo que describía. Las manchas, bloques, líneas y áreas de color, que en las pinturas impresionistas pueden considerarse como componentes pictóricos autónomos, en las pinturas fauves obligan a esta misma consideración, pero en un grado absolutamente

sin precedentes. De ahí procede la nueva sensibilidad ante los estilos y formas de representación que vemos en el fauvismo; y, de ahí, también, la rapidez de su desarrollo a través de los diferentes estilos y formas, como si los fauves estuvieran poniendo a prueba las convenciones del arte y de la representación a un mismo tiempo. En 1908 Matisse repetía que el artista «debe sentir que está copiando la naturaleza...»<sup>85</sup>. Esta conciencia de las de-





102. Braque: *Canal Saint-Martin, París*. 1906. Oleo, 50,8 x 61,5 cm. Nueva York, colección Mr. y Mrs. Norbert Schimmel.



103. Braque: *L'Estaque*. 1906. Oleo, 50,1 x 59,9 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

104. Braque: *La pequeña bahía de La Ciotat*. 1907. Oleo, 36,1 x 47,9 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.

cisiones pictóricas y esta seguridad en sí mismos con respecto al sentimiento marca al fauvismo como el primer movimiento del arte del siglo XX.

El compromiso del fauvismo con la naturaleza lo vincula al siglo XIX, pero no es en sí un vínculo decisivo, pues el arte del siglo XX ha seguido afir-

mando sus relaciones con el mundo natural, aunque por lo general no mediante su representación per se. Es más importante el hecho de que los componentes de los estilos fauves sean del siglo XIX. Claro que todo arte puede ser descrito en términos de estilos precedentes, pero el fauvismo





105. Braque: *Los grandes árboles, L'Estaque*. 1906-1907. Oleo, 82,7 x 71,1 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, donación prometida por Mr. y Mrs. David Rockefeller.





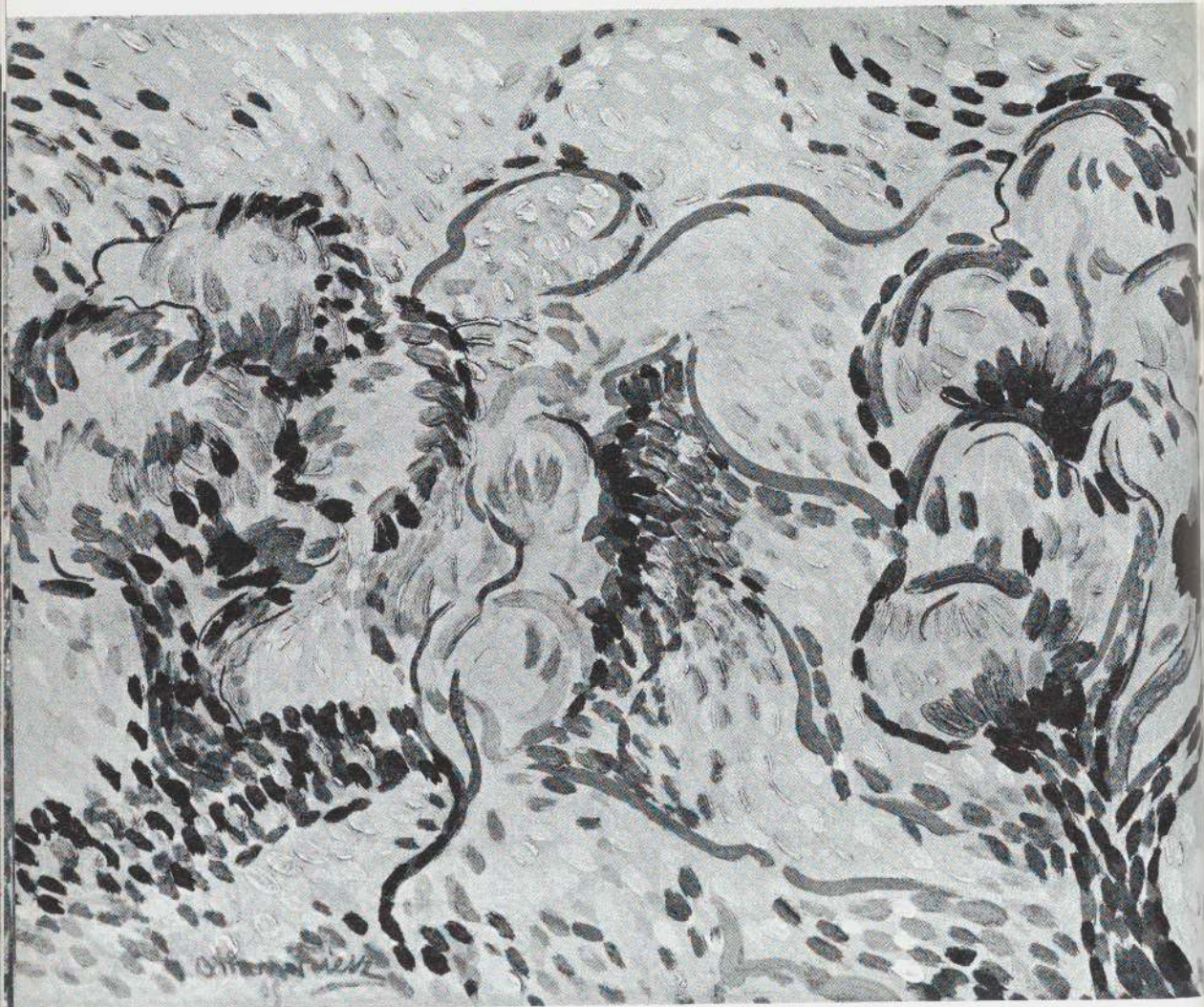
106. Friesz: *Paisaje de La Ciotat*. 1907. Oleo, 33 x 40,9 cm. Suiza, colección privada.

impone esta lectura precisamente por su elevada conciencia estilística. Pueden verse con toda claridad las diversas corrientes postimpresionistas que los fauves combinaron de una manera purificada y simplificada. Los bloques de color, que para los neoimpresionistas denotaban volúmenes, subsisten ahora como titilantes ornamentaciones de la superficie. Las áreas planas de Gauguin y van Gogh se combinan ahora para conseguir un efecto más puramente pictórico. «Lo que impide encuadrar a Gauguin entre los fauves es que él no construye espacio mediante el color, sino que lo usa como expresión del sentimiento»<sup>86</sup>, escribió Matisse. El

fauvismo, en cambio, encuentra suficiente justificación en «la pureza de los medios».

Si el fauvismo, en su más auténtica manifestación, no subordinó nunca sus medios pictóricos, con frecuencia se mostró menos sutil en el sentimiento que las corrientes postimpresionistas que utilizó. Su conciencia del estilo pudo suponer una pérdida de vigor emocional o psicológico, o, al menos, que su emoción no pudiera extenderse indefinidamente. Quizá por esta razón, Matisse persiguió el asunto, inherentemente emocional, de la pintura de figura, búsqueda en la que, en definitiva, le siguieron muchos de los fauves, como si la





107. Friesz: *Paisaje fauve con árboles*. 1907. Oleo, 32 x 40,6 cm. Suiza, colección particular.

pureza pictórica que habían descubierto exigiera un tema igualmente ideal. Puede interpretarse así el fauvismo como un intento de prolongar y superar al impresionismo en el uso del color sin caer en las formas literarias y teóricas del colorismo postimpresionista o, lo que es lo mismo, del simbolismo de finales del siglo XIX. De ahí que la primera adhesión de los fauves fuera el neoimpresionismo, porque este estilo era el que con mayor pureza usaba el color intenso en un contexto im-

presionista. Con todo, los neoimpresionistas no fueron más inmunes a los asuntos emotivos que los nabis. También los fauves se vieron afectados por los simbolistas y por lo literario: junto a los paisajes fauves «puros» —obras de pequeña escala dentro del molde impresionista— corre otra tradición fauve no dedicada ya a celebrar el mundo contemporáneo, sino lo pastoral, lo primitivo y lo ideal.



## Lo Pastoral, lo Primitivo y lo Ideal

El mundo que plasma el paisaje fauve es un mundo contemporáneo: sea Collioure o Chatou, La Ciotat o Londres, es un mundo de bulliciosa actividad o de vacación rememorada con viveza. Es un mundo inmediato, una representación de la vida que se corresponde exactamente con el carácter inmediato de la acción de su pintura. Junto a esta corriente, sin embargo, corre otra paralela, que, a primera vista, parece oponerse a la primera, pues, lejos de celebrar el presente, mira nostálgicamente al pasado, soñando con la felicidad de una lejana edad de oro. Es el mundo de *Luxe, calme et volupté* y *Bonheur de vivre* de Matisse, de *L'Âge d'or* de Derain y de cuadros fauves semejantes, en los que se ha reemplazado un presente vivo por lo intemporal y lo ideal. No se trata de mundos enteramente contradictorios y separados —lo cual no es solamente afirmar que tanto el carácter localista de los impresionistas como el idealismo de los simbolistas fueron igualmente aprovechables para los fauves—. Para algunos de éstos la búsqueda de lo inmediato corrió pareja con un deseo de hacerlo permanente, de crear en el mismo paisaje fauve el escenario de una edad de oro.

La primera representación importante de este otro mundo fauve fue *Luxe, calme et volupté*, de 1904-1905. La última lo fue la serie de Bañistas que los fauves pintaron en 1907 y 1908. Las contribuciones de Matisse a tal serie (especialmente *Le Luxe*) continuaron y consolidaron el impulso original, mientras que las de los otros fauves buscaron su permanencia en la monumentalidad más que en lo idílico. Tenemos, por un lado, el arranque de una gran tradición decorativa desarrollada a partir del fauvismo; por otro, el abandono del fauvismo por el cezanismo y, en algunos casos, por el cubismo. Ahora lo importante es considerar cómo afectaron al fauvismo en su período final el

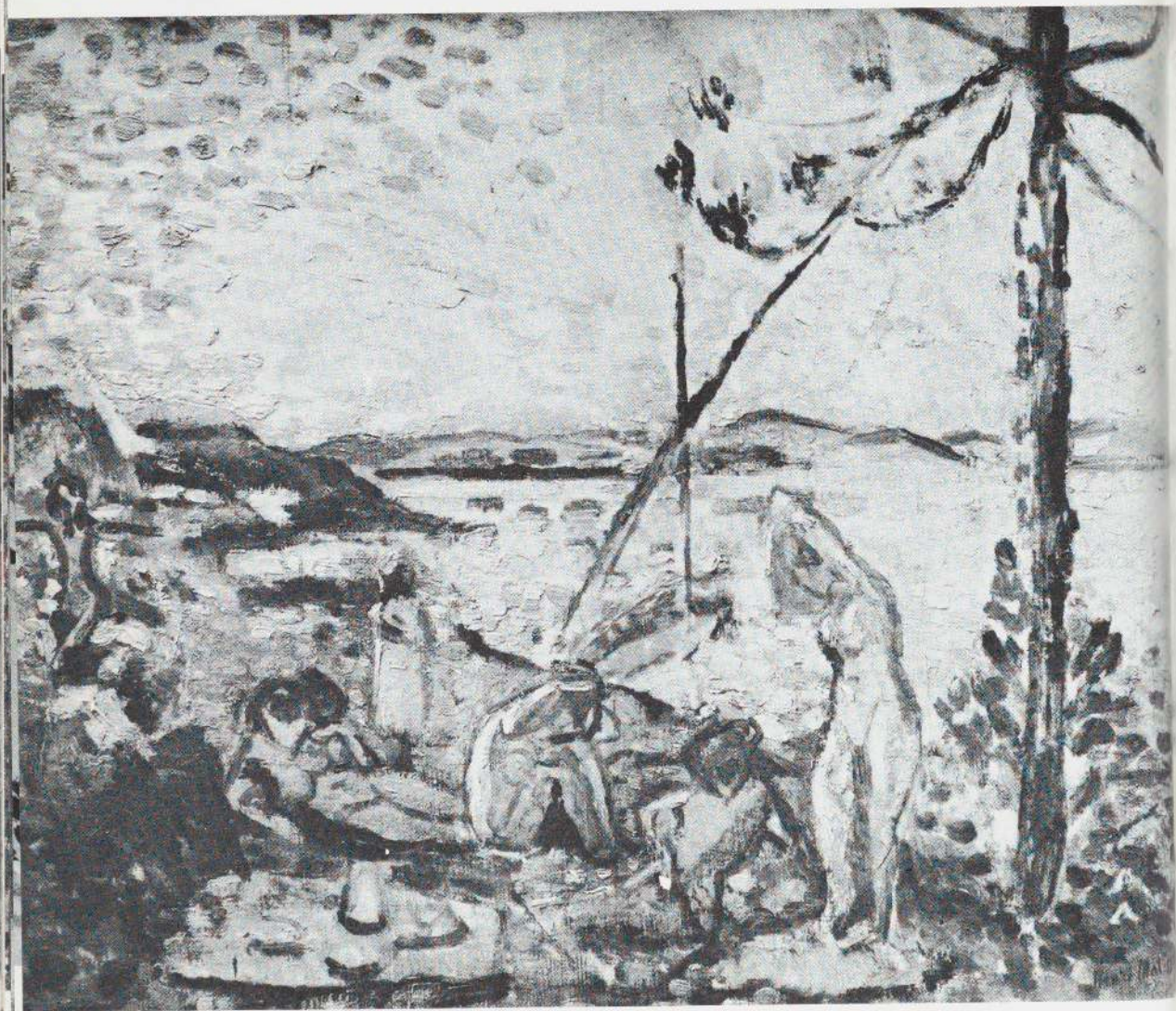
cezanismo y el protocubismo. No se piense, no obstante, que ceñimos nuestro interés sólo a los estímulos puramente externos, pues la divergencia de trayectorias de 1907 y 1908 se dio a partir de una fuente común: en términos generales, ambos caminos fueron clásicos. Lo que realmente nos ocupa es la metamorfosis de una corriente de origen neosimbolista en otra de corte neoclásico, así como el catalizador que procuró el cambio: el descubrimiento del arte primitivo.

En una transcripción manuscrita de Gauguin de *Noa-Noa*, subrayó, con doble línea, una expresión de su amigo y colaborador Morice, *Le Rêve du bonheur*<sup>1</sup>. También a Matisse le atrajeron citas de análogo significado: *Luxe, calme et volupté* y *Bonheur de vivre*. *Bonheur de vivre* significa algo distinto de *Joie de vivre*<sup>2</sup>. La segunda expresión es un título vitalista, fauve, que sugiere la alegría y la exuberancia que hemos visto en los paisajes considerados en el capítulo anterior. La «dicha de vivir», en cambio, connota una forma de contento más estable, significa también bienestar y sosiego. *Luxe, calme et volupté* está extraída del pareado triplemente repetido en *L'Invitation au voyage* de Baudelaire:

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté  
Luxe, calme et volupté*

Como puede verse, nada tiene esto que ver con las «fieras salvajes». Lo que se vincula a la belleza es el orden, no el entusiasmo: es la imagen de un mundo sosegado, sereno, sensual, entregado al lujo y al placer. El cuadro que lleva ese título (lámina 1) no se aparta totalmente todavía del mundo contemporáneo. Se trata de un *déjeuner sur la plage*, mujeres bañistas que meriendan en la playa de Saint-Tropez; es también una idealización del asunto. Los insistentes ritmos abstractos y las uni-





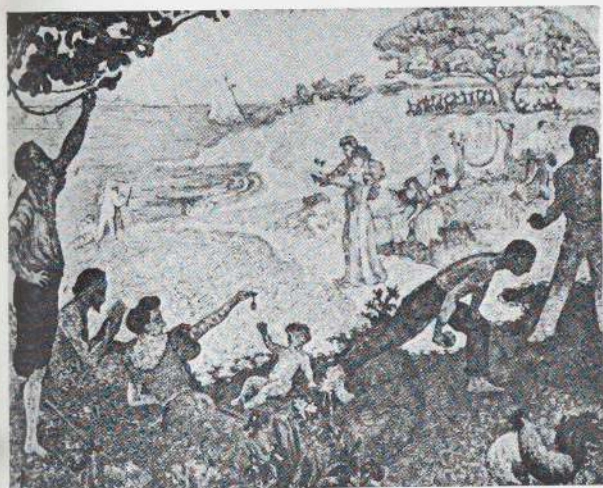
108. Matisse: Estudio para *Luxe, calme et volupté*. 1904. Oleo, 32,3 x 40,6 cm. Nueva York, colección Mr. and Mrs. John Hay Whitney.

dades de color congeladas confieren a la obra un espíritu de sosiego. Para lograr este efecto, Matisse se inspiró en composiciones neoimpresionistas precedentes: las grandes obras de Seurat, que detiene en un silencio clásico hasta imágenes de esforzada actividad, y los paisajes con figuras de Signac (figura 109) y Cross, compañeros de Matisse cuando pintó esta obra. Cross incluyó frecuen-

temente bañistas en sus paisajes de la Côte d'Azur y, a veces, ninfas más idealizadas<sup>3</sup>. También bebió Matisse en otras fuentes: las bañistas de Cézanne<sup>4</sup>; los serenos paisajes con figuras de Puvis de Chavannes (figura 110)<sup>5</sup>, y las pinturas de ninfas y bañistas que llenaron por igual tanto los salones progresistas como los académicos<sup>6</sup>.

En *Bonheur de vivre* (figura 111) desarrolló el





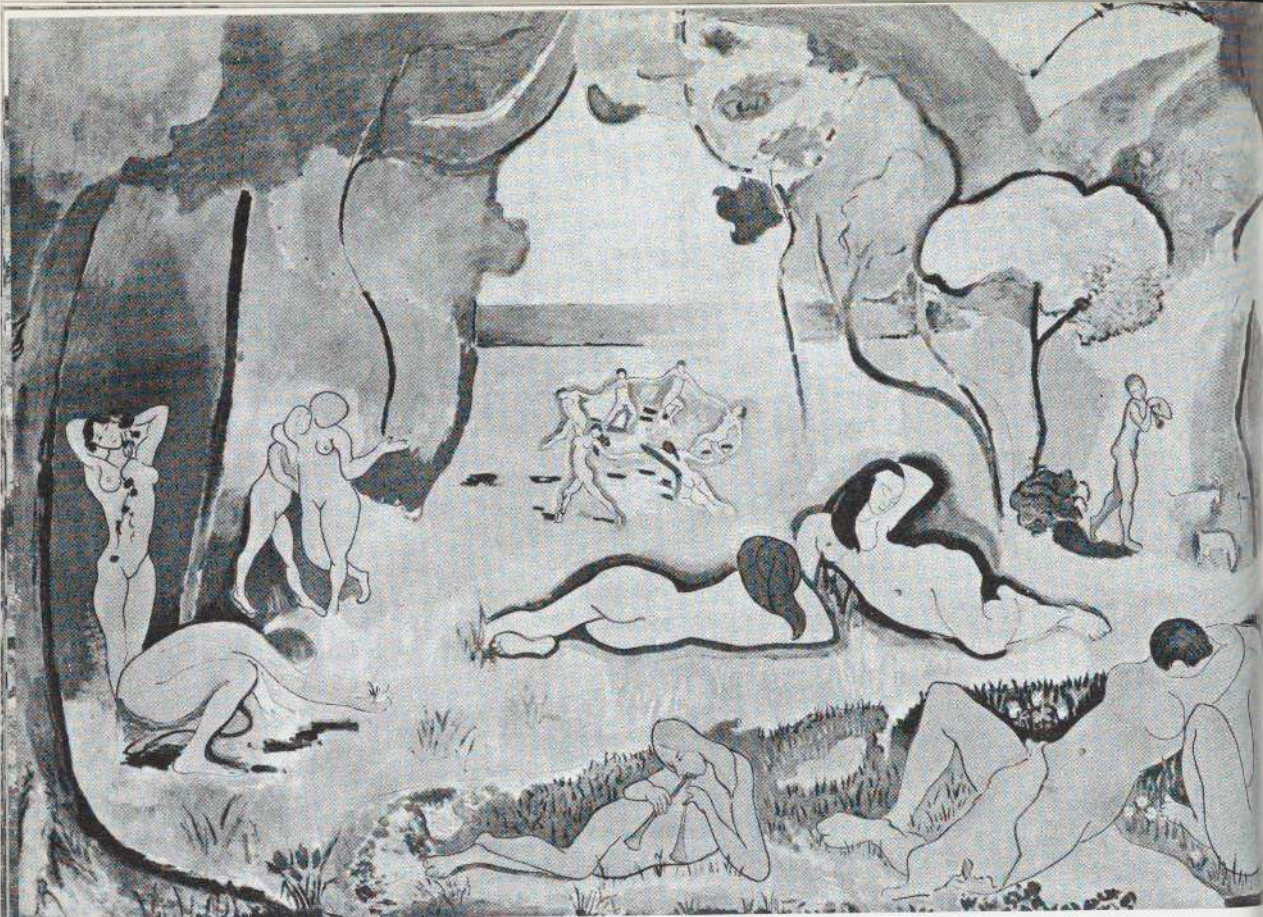
109. Signac: *Au temps d'harmonie*. 1893-1895. Oleo. Ayuntamiento de Montreuil.

110. Puvis de Chavannes: *País agradable*. 1882. Oleo, 25,7 x 47,2 cm. New Haven, Yale University Art Gallery. The Mary Gertrude Abbey Fund.

tema y lo transformó: los ritmos curvilíneos cubren ahora a los diagonales; desaparecen las referencias localistas y aparecen nuevas alusiones al arte contemporáneo y al antiguo: a las pastorales arcádicas y a las bacanales de la tradición clásica, desde Bellini y Giorgione hasta Poussin e Ingres<sup>7</sup>, así como a versiones más recientes del mismo tema, entre las que destacan las de Maurice Denis (figura 114) y sus amigos<sup>8</sup>, y también las de algunos amigos de Matisse<sup>9</sup>. Las fuentes son diversas: si *Luxe, calme et volupté* evoca pinturas de la isla de Citera, *Bonheur* recuerda especialmente las *fêtes champêtres* rococós, y la clasicista versión de este tema que hiciera Ingres en *L'Age d'or* (figura 116). «El despliegue de indolencia sensual, teñida de nostalgia por un mundo clásico de libertad erótica perdido»<sup>10</sup> de Ingres debió influir, sin duda, en la obra de Matisse: Ingres está presente en claros detalles como, por ejemplo, la pareja de amantes del primer plano, para los que Matisse se fijaría en *L'Age d'or*, pero, además, también le inspiró seguramente el sensual esquema general y las formas embrionarias y recogidas. Matisse fue a ver la *Olympia* de Manet, después, cuando se colgó en el Louvre junto a la *Odalisque* de Ingres: prefirió la obra más antigua, porque «la línea sensual y deliberadamente determinada de Ingres parecía ajustarse más a las necesidades de la pintura»<sup>11</sup>. Cabe suponer que se refería a algo más que al arabesco en sí. Las pinturas de Manet y de Ingres representan tipos de mujeres esencialmente diferentes, y diferentes ideales artísticos: por un lado, la prostituta que pertenece al áspero mundo exterior (como el artista, que decía Baudelaire); por otro, el mismo asunto, pero idealizado, amparado.

Cuando Matisse se fijó en la idealización de Ingres, no pensaba en rehabilitar la figura engalanada con los arreos de la *haute bourgeoisie*, sino en devolverla a sus orígenes arcádicos. En la última parte del siglo XIX el tema clásico de Ingres se había difundido profusamente en el ámbito conservador del arte de salón, y sus formas se habían vulgarizado. Los modernos, en cambio, lo habían secularizado en obras tales como el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, la *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* de Seurat y la serie de *Bañistas* de Renoir. Matisse, sin embargo, sacó a las ninfas de su *embourgeoisement* moderno y las devolvió a un esce-





111. Matisse: *Bonheur de vivre*. 1905-1906. Oleo, 173,9 × 238,1 cm. Merion, Pennsylvania, Fundación Barnes.



112. Matisse: *Paysaje (estudio para Bonheur de vivre)*. 1905. Oleo, 41,9 × 55,2 cm. Colección particular.

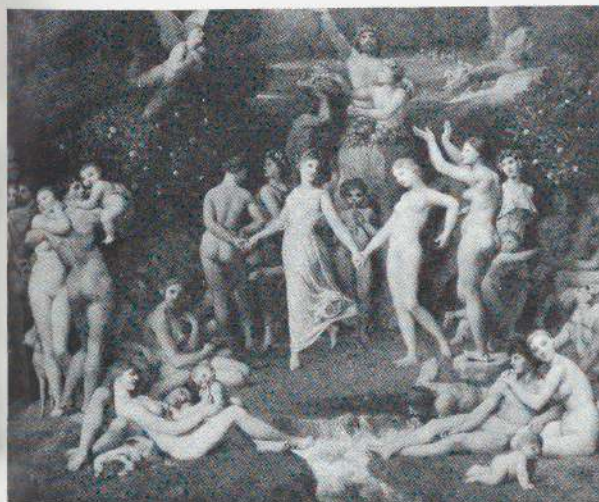


113. Cross: *La granja, por la mañana*. 1892-1893. Oleo, 64,7 × 91,7 cm. Francia, colección particular.





114



116



117



115

114. Denis: *Danse d'Alceste* (paysage de Tivoli). 1904. Paradero desconocido.

115. Matisse: *Desnudo en un bosque*. 1906. Oleo sobre tabla, 40,6 × 32,7 cm. Museo de Brooklyn, donación de Mr. George F. Of.

116. Ingres: *L'Age d'or* (detalle). 1862. Oleo sobre papel fijado a una tabla, 47,9 × 62,8 cm. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, Harvard University.

117. Goya: *La gallina ciega*. 1789. Oleo, 268,9 × 349,8 cm. Madrid, Museo del Prado.



nario más ideal. *Luxe, calme et volupté* combina referencias locales e idealizadas: los detalles contemporáneos quedan equilibrados con el aura arcádica y el poético título. En *Bonheur de vivre* el abandono de la iconografía secular es absoluto. Hay también un cambio temático importante: la danza entre el sosiego y los músicos que la hacen posible. La música deja lugar a la danza, pero requiere una tranquilidad atenta. Esta representación de un mundo ideal se convierte, a su vez, en símbolo del arte de Matisse. Vemos tanto en las danzadoras que celebran la *bonheur de vivre*, concentrando la energía del fauvismo en un círculo de danza en medio de un escenario fauve, como a las que gozan serenamente de esa misma *bonheur* en el mismo reposo contemplativo que Matisse creía que su arte, como la música, exigía. Es lo más parecido a un manifiesto que Matisse haya dejado: el arte en sí es a un tiempo símbolo y creador de la *bonheur de vivre*.

En «Notas de un pintor» hizo hincapié en esa relación con la música, y la unió a una especial relación con la naturaleza:

No puedo copiar servilmente la naturaleza; tengo que interpretarla y someterla al espíritu de la pintura. De las relaciones que he encontrado entre todos los tonos debe resultar una viva armonía de colores, una armonía semejante a la de la composición musical<sup>12</sup>.

Ese sometimiento de la naturaleza al arte y la analogía musical misma ponen en relación los ideales de Matisse con los de los simbolistas. Aunque las «Notas» fueron escritas en 1908, la inspiración de Matisse en Baudelaire para el título de *Luxe, calme et volupté* muestra que esta corriente le influía desde mucho antes. Claro es que *Bonheur* se inspira en Gauguin tanto como en Ingres; Matisse conocía sin duda la pintura y las teorías de Gauguin, que, como a los otros fauves, influyeron en él. Cuando los simbolistas abandonaron el realista mundo moderno para evocar la atmósfera de una edad de oro anterior, fueron más allá de los confines de un pasado simplemente clásico para aprender también de las culturas exóticas y primitivas. Matisse estaba empezando a hacer lo mismo. Su apartamiento de la naturaleza por algo más abstracto pasó antes por la vía intermedia de tratar el tema de la edad de oro como éste existía en la tra-

dición clásica y en la simbolista. Su disyuntiva inicial fue o naturaleza o imaginación —no o naturaleza o abstracción—. La elección de asuntos imaginarios le liberó de la estrecha dependencia de la naturaleza y le puso en el camino de la progresiva abstracción en que acabaría.

Recordemos que, para Signac, *Bonheur de vivre* traía reminiscencias del *cloisonnisme* y de la obra del nabi Paul Ranson. Si consideramos la obra contemporánea de Ranson, veremos que, por lo general, los asuntos son semejantes, y la línea del dibujo de la obra ransoniana precedente presentaba un parecido grosor<sup>13</sup>. No se puede sin embargo juzgar *Bonheur* como una obra tardía del simbolismo sin más: en la misma medida en que el estilo y los temas de Ranson y sus amigos forman parte de la atmósfera de invernadero del *fin de siècle*, el empleo que les da Matisse supone un rechazo de la empalagosa abundancia de aquel período. Y si *Bonheur* es en cierto modo una obra simbolista, lo es del simbolismo revisado que se estaba gestando en los primeros años del siglo XX. Los fauves estuvieron en contacto con los círculos neosimbolistas contemporáneos, singularmente con los agrupados en torno a las publicaciones *Vers et prose* y *La Phalange*<sup>14</sup>. Los escritores de estos círculos intentaban —de no muy diferente manera que Matisse— revitalizar las viejas formas y teorías simbolistas, rechazando su base doctrinal para defender un nuevo y abierto eclecticismo que comprendiera tanto el simbolismo puro como el clasicismo o el neoclasicismo. Como a ellos, a Matisse «le asustaban las doctrinas [simbolistas] formuladas en lemas»<sup>15</sup>. Este fue un punto de vista generalizado. En 1904, Gide dijo que debería considerarse al simbolismo en sí como un impulso clasicista<sup>16</sup>; en 1906, Apollinaire opinaba que, para él, tan importante era Racine como Baudelaire y Rimbaud<sup>17</sup>; en un banquete organizado por *La Phalange* en 1908, al que asistieron Matisse y Derain, su editor, Jean Royère, declaró que Mallarmé representaba el clasicismo del presente<sup>18</sup>. Todo lo cual hace pensar que si el simbolismo era todavía una fuerza viva en la primera década del siglo XX, no podía tratarse del simbolismo tradicional y teórico de *correspondances* y *ressemblances*, sino de algo más pragmático y abierto, especialmente al nuevo impulso clásico que estaba afectando al arte del período.





118. Derain: *Composición (L'Age d'or)*. 1905. Oleo, 176,5 x 189,1 cm. Teherán, Museo de Arte Moderno.



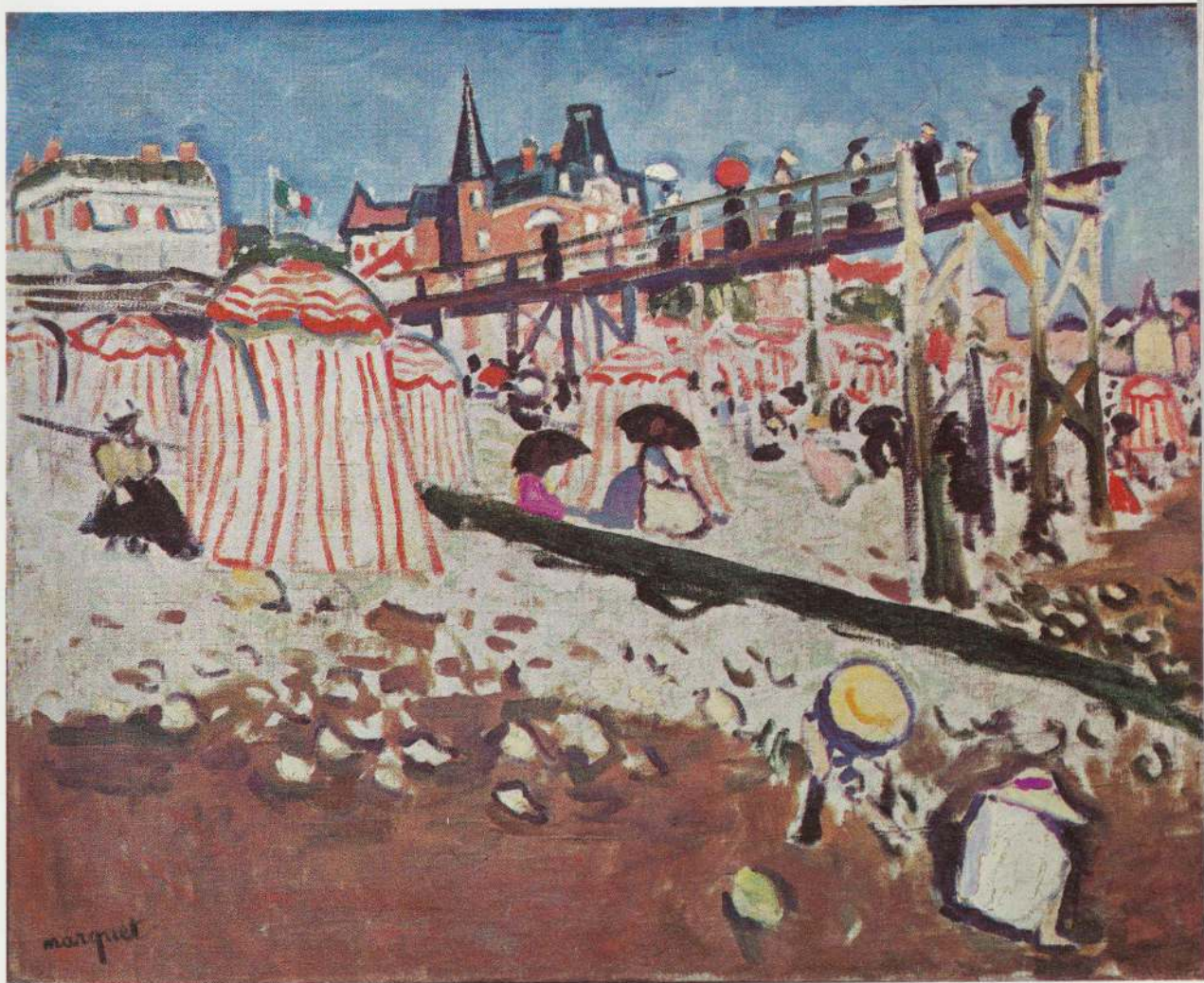
Mientras que en 1890 Maurice Denis trataba de aislar la estética simbolista del impresionismo, del neoimpresionismo y del academicismo en su *Définition du néo-traditionnisme*<sup>19</sup>, con el cambio de siglo escribiría sobre «la tradición francesa», que consideraba clásica, en la línea de «le grand Poussin» y buscaría ávidamente cualquier cosa que le pareciera que iba a prolongarla<sup>20</sup>, lo cual iba a predisponerle a favor de la obra tardía de los fauves, de las obras cezarianas de Braque, y del mucho más asequible clasicismo que Friesz desarrolló en 1907-1908. Por lo que respecta al verdadero arte fauve —como de hecho le ocurría con la mayor parte del arte contemporáneo—, no podía ser para él sino anárquico o teórico. El clasicismo significaba equilibrio, especialmente entre la naturaleza y la belleza duradera, y en tales términos se justificaba la resurrección de Cézanne como clasicista en 1907. En opinión de Denis, Matisse parecía haber olvidado la naturaleza; *Luxe, calme et volupté* era «le schéma d'une théorie»<sup>21</sup>.

El disgusto de Matisse ante las críticas de Denis<sup>22</sup> no se debió sólo al hecho de haber recibido un largo reproche del más importante crítico contemporáneo, sino también a que Denis no había entendido un cuadro que él había creado desde un punto de vista muy diferente al del propio crítico, pues también Matisse buscaba una forma de clasicismo que tuviera su origen en la naturaleza y que fuera duradera y estable a su manera. Como Denis, desarrollaba su clasicismo a partir de fuentes simbolistas, considerando el clasicismo que subyace al propio simbolismo o, lo que es lo mismo, partiendo de Puvis de Chavannes. «Puvis de Chavannes es un griego, yo soy un salvaje», había dicho Gauguin<sup>23</sup>. Matisse no era ni lo uno ni lo otro, aunque en ambos se inspiraba. A primera vista, las pálidas composiciones de Puvis parecen pertenecer a una tradición opuesta a las intensamente coloreadas de Matisse; conviene recordar, sin embargo, que Puvis había sido el principal abanderado de la tradición clásica a finales del siglo XIX, el principal exponente de un arte sereno e idealizado. Había ejercido una enorme influencia sobre los artistas más jóvenes, y, en otro orden de cosas, en 1896 había propuesto a Matisse para la Société Nationale. Sin duda, Matisse conocía muy bien su obra. Cuando se propuso realizar grandes



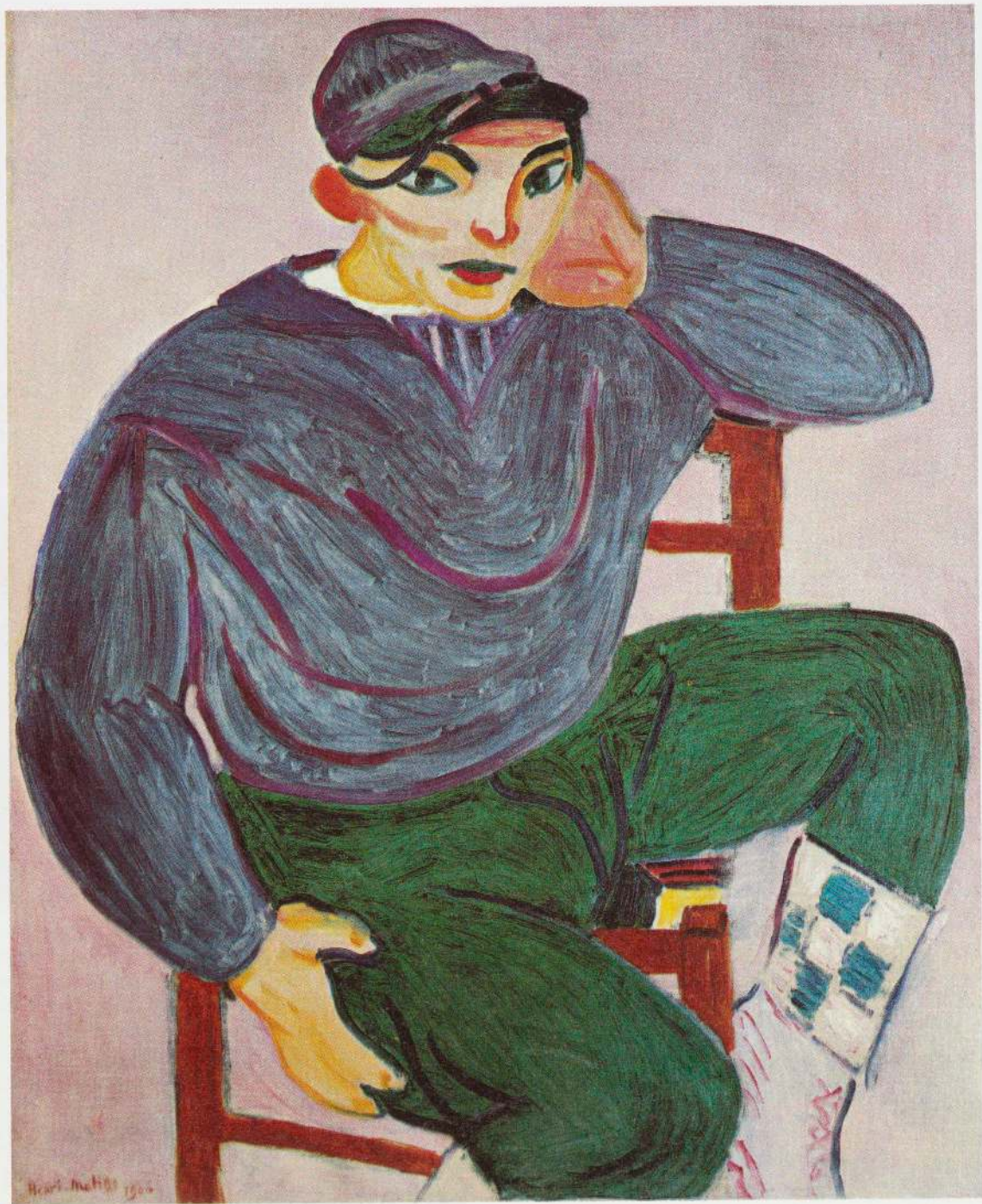
119. Derain: Estudio para *L'Age d'or*. Hacia 1904. Lápiz Conté (?) sobre papel, 29,8 × 20 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





XV. Marquet: *La playa de Sainte-Adresse*. 1906. Oleo, 64,1 x 78,9 cm. París, colección Boris Fize.





XVI. Matisse: El joven marinero, II. 1906-1907. Oleo, 99,8 x 81 cm. Ciudad de México, Colección Mr. and Mrs. Jacques Gelman.





120. Derain: Estudio de la *Matanza de Quíos*, de Delacroix. Hacia 1904. Lápiz Conté (?) sobre papel, 29,8 x 20 cm. París, Centre National d'Art et de Culture. Musée National d'Art Moderne.

composiciones con figuras, es lógico que Matisse volviera su mirada al gran pintor de obras decorativas, que había sido honrado con una exposición retrospectiva en el Salon d'Automne de 1904. Tanto en *Luxe, calme et volupté* como en *Bonheur de vivre* está la presencia de Puvis<sup>24</sup>, aunque los dos cuadros nacen de la espontaneidad del modo fauve de plantearse algo planificado y de efecto deliberado. La misma *Bonheur* se hizo aparentemente al modo característico de Puvis: partiendo de un esbozo de tamaño natural<sup>25</sup>. Matisse siguió utilizando este método, sobre todo en la versión al temple de *Le Luxe* (figura 160), cuya composición es de clara influencia puvisiana<sup>26</sup>.

Aun recurriendo a un método tan deliberado, sin embargo, Matisse no prescindió de la espontaneidad del dibujo que a Puvis le faltaba, mientras que la libertad colorista de su obra fue esencialmente posclásica. Esta libertad con respecto al color naturalista tenía un precedente en el simbolismo, del que Matisse adoptó una forma revisada de la noción de *correspondances* entre colores y emociones específicas (por ejemplo: «la claridad glacial del desabrido azul del cielo expresará la estación [del otoño] tan bien como puedan hacerlo las tonalidades de las hojas»)<sup>27</sup> y la idea general de que el artista no debe reproducir simplemente el mundo exterior, sino crear una estructura emotiva que sea análoga a éste: «copiar objetos en una naturaleza muerta no es nada; hay que plasmar las emociones que estos objetos despierten», decía a sus discípulos<sup>28</sup>, y «tenéis que representar el modelo, o cualquier otro asunto, no copiarlo; no puede haber relaciones de color entre éste y la pintura; lo que tenéis que considerar es que la relación entre los colores que se cree en la pintura sea equivalente a la relación entre los colores que se dé en el modelo». Matisse insistía en que el mundo de la pintura debía mantenerse siempre en contacto con el mundo exterior, pero a través de las emociones que éste evocase: «Soy incapaz de distinguir entre el sentimiento que la vida me despierta y mi forma de expresarlo»<sup>29</sup>. Cuando en 1910 Gauguin escribió sobre su paisaje de las Marquesas, afirmó: «La poesía surge aquí por sí misma, y para sugerir esto en una pintura, basta con dejarse llevar como en un sueño»<sup>30</sup>. No deja de ser significativo que cuando Matisse se refirió al arte



del equilibrio, pureza y serenidad a que aspiraba, lo hiciera como si hablase de algo que hubiera soñado.

También Gauguin y los simbolistas habían prefigurado la idea típicamente fauve de que los contrastes de colores producen luminosidad, y la revelación que a este respecto experimentara Derain en Collioure pudo haber sido el resultado directo de sus conversaciones de aquel verano con De Monfreid sobre Gauguin<sup>31</sup>. Se ha atribuido la ejecución de la denominada *L'Age d'or* de Derain (figura 118)<sup>32</sup> al período de Collioure y se ha citado como prueba de su interés por los temas clásicos, paralelo al de Matisse. Derain escribió a Vlaminck desde Collioure sobre un cuadro que estaba pintando, grande, complicado y muy distinto a todo lo que había hecho antes<sup>33</sup>, y pudiera muy bien estar refiriendo a *L'Age d'or*. Si fuera así, el cuadro de Derain habría sido el acicate para el trabajo preliminar a *Bonheur de vivre*. Hay, sin embargo, ciertas anomalías estilísticas e iconográficas que hacen difícil la datación de *L'Age d'or*. Se le ha atribuido una fecha tan temprana como la de 1903<sup>34</sup>, y verdaderamente es muy pronto. El neoimpresionismo, evidente a todas luces, de la obra es de un tipo que Derain parece que logró en el verano de 1905, mientras que la angularidad de los contornos y las formas duras y frenéticas no parecen concordar con otras de Collioure. Dado que el carácter del dibujo varía de sección a sección, cabe pensar que la obra se estuviera ejecutando a lo largo de un considerable período de tiempo. A Derain le interesaron mucho los temas de danza y de bañistas que se combinan en la obra, y los seleccionó para composiciones de semejante ambición en 1906 y 1907. En un cuaderno de apuntes, y junto al estudio de un detalle de la *Matanza de Quíos* de Delacroix, aparece lo que sin duda alguna es un estudio para *L'Age d'or* (figuras 119 y 120)<sup>35</sup>. «Delacroix merece una especial atención y estudio. Ha abierto la puerta a nuestra era», escribió Derain en 1903<sup>36</sup>. El agrupamiento del primer plano y el contraste de las perfiladas figuras más pequeñas de *L'Age d'or* derivan de la obra de Delacroix.

También es, con seguridad, un estudio para *L'Age d'or* el óleo *Después del baño* (figura 122), que anticipa sus tres figuras mayores. El contraste del primer término, en tonos oscuros planos, con el



121. Ingres: *El baño turco*. 1862-1863. Oleo, 107,9 cm. de diámetro. París, Museo del Louvre.
122. Derain: *Después del baño*. 1904. Oleo. Paradero desconocido.





123. Derain: *Danza báquica*. 1906. Acuarela y lápiz, 49,5 × 64,7 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, donación de Abby Aldrich Rockefeller.

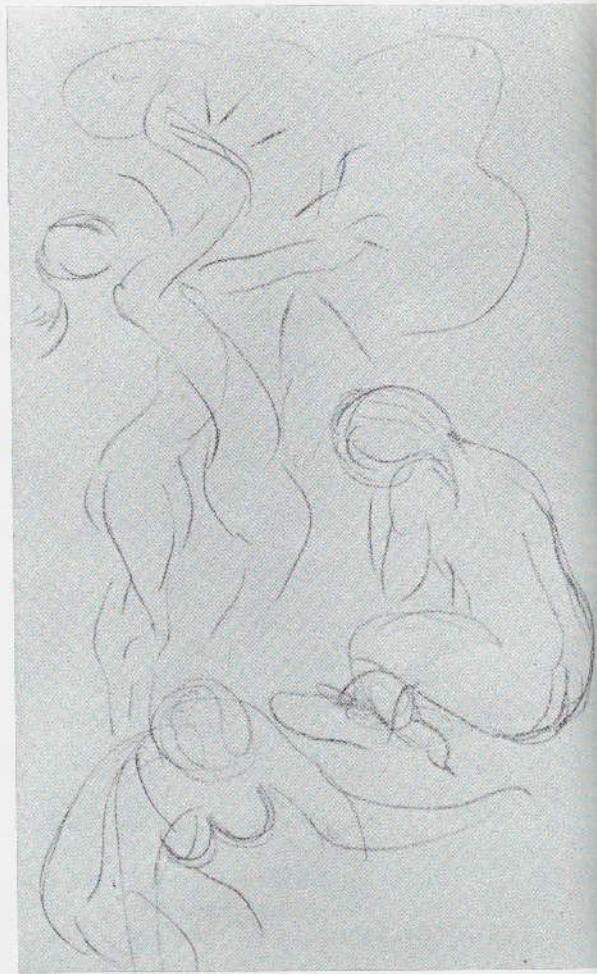
fondo más despejado de esta obra la pone en relación con *El puente de Le Pecq* de 1904-1905 (figura 29), con la que también coincide en el dentado contorno que divide las dos zonas. *Después del baño* pertenece probablemente al mismo período; es probable, sin embargo, que el impulso inmediato a pintar *L'Age d'or* le viniera de la neoimpresionista composición de figuras *Luxe, calme et volupté*, de Matisse, al que en técnica se asemeja; aún más, la

orientación fundamentalmente en diagonal del primer plano, aunque prefigurada ya en *El puente de Le Pecq*, recuerda también de forma clarísima a la pintura de Matisse, lo que hace pensar que empezó a pintar *L'Age d'or* a finales de 1904 o principios de 1905, en cualquier caso, no mucho más tarde de la primavera de 1905, cuando *Luxe, calme et volupté* se expuso en los *Indépendants*. Puede que la completara en Collioure o, más probable-



mente, de vuelta en París, en el otoño siguiente<sup>37</sup>. En el cuaderno de apuntes de Derain hay un estudio (figura 124) que tantea una imaginería de danza semejante a la que aparece en el fondo de *L'Age d'or*, mucho más fluida en su tratamiento que los otros estudios mencionados, y que probablemente se inspira en Ingres. No hay ninguna seguridad de que este estudio, sin duda posterior a los otros, lo fuera para *L'Age d'or*, pues podría muy bien haberlo hecho para su segunda gran composición de figuras, *La danza* (lámina XIX). En cualquier caso, Derain debió de contemplar la obra de Ingres mientras pintaba *L'Age d'or*, aunque probablemente lo hiciera cuando estaba acabando su ejecución. La bailarina que aparece a la izquierda y el desnudo echado de la derecha parecen inspirarse directamente en el *Baño turco* de Ingres (figura 121), que se había expuesto en el Salon d'Automne de 1905. Derain era un empedernido visitante de los museos, hasta el punto de que hubo un tiempo en que iba al Louvre todos los días, así que cuando se planteó pintar grandes composiciones de figuras, lo natural en él fue fijarse en los prototipos históricos.

Pintada entre el otoño de 1904 y 1905, *L'Age d'or* no sólo debería considerarse como derivada de la primera composición importante de figuras de Matisse, *Luxe, calme et volupté*, sino también como antecedente de la segunda, *Bonheur de vivre*: el escenario cerrado de *Bonheur de vivre* está más cerca de *L'Age d'or* que del paisaje abierto de *Luxe, calme et volupté*; los dos pares de figuras que flanquean el árbol de la izquierda, la figura echada de la derecha y el motivo central de la danza que aparecen en el cuadro de Derain se repitieron con variantes en la pintura de Matisse, en la que el contraste entre las figuras echadas y las danzantes es fundamental. Pese a todas estas coincidencias, sin embargo, el duro primitivismo del cuadro de Derain está muy lejos de las formas ideales del de Matisse. *L'Age d'or* es un título póstumo: lejos de proponer una edad de oro clásica, Derain nos ofrece la *joie*, no la *bonheur de vivre*; si lo pintó en Collioure, es más *fauve*, más salvaje, en su concepción que cualquiera de los paisajes que hizo allí. En cambio, Matisse hizo sus obras más *fauves* cuando pintó de la naturaleza o de modelos, y halló la serenidad en sus obras de imaginación.



124. Derain: estudio para *La danza*. 1906. Lápiz Conté (?) sobre papel, 29,8 x 20 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





N.º 140



N.º 140

125. Derain: cabecero y pies tallados para una cama. Hacia 1906-1907. Madera. Paradero desconocido.

*La danza* (lámina XIX), la segunda gran composición de figuras derainiana, es aún más difícil de situar: pudiera ser que hubiera pintado este cuadro inmediatamente después de *L'Age d'or*, y, en ese caso, el cuadro sería una reacción a los paisajes tahitianos de Gauguin en forma de friso, tan excéntrica como lo fuera la pintura anterior a los paisajes neoimpresionistas con figuras —si hubiera sido así, habría empezado a pintarlo a finales del otoño de 1905 y lo habría terminado en París durante aquel invierno—; más probable parece que pueda encuadrarse entre los paisajes gauguinianos de *L'Estaque* que pintó un año después —de ser así, habría sido el último intento derainiano de encontrar un nuevo campo para el fauvismo antes de dedicarse a las composiciones con figuras cezarianas de principios de 1907—. Sea como fuere, *La danza* representa el paso que diera Derain desde el neoimpresionismo al simbolismo, y reemplaza el primitivo clasicismo de *L'Age d'or* por imágenes y formas que tienen sus raíces en un primitivismo más exótico. En cierta ocasión se le dio el título de *Fresque Hindoue*<sup>38</sup>. Aunque tal clasificación exagera sus relaciones con lo oriental, resulta muy útil considerar esta obra en el contexto del interés de los fauves por las culturas no occidentales.

El arte no europeo ha sido durante mucho tiempo fuente de inspiración para los pintores occidentales. En la modernidad, a los impresionistas y a los posimpresionistas les afectó significativamente el conocimiento de xilografías japonesas. También los fauves se volvieron a esa fuente en busca de ideas pictóricas. Recordemos que en los *Indépendants* de 1905 se advirtió el *japonisme* de Derain<sup>39</sup>. La primera noticia amplia de culturas más exóticas que recibieron los fauves les vino de Gauguin, cuya obra estuvo significativamente influida por la pintura egipcia y por la escultura india y primitiva. El «primitivismo» de Gauguin era evidente en los ídolos y totems que pintó en algunos paisajes tahitianos. Las estilizadas figuras próximas a los ídolos también estaban en deuda con fuentes exóticas, como lo estaban sus tallas y las de sus discípulos<sup>40</sup>. La *Danza* de Derain hace pensar en algunas de las pinturas tahitianas de Gauguin que más agudamente acusan el aspecto de friso; recuerda especialmente algunos fragmentos de *Faa Theihe* (figura 126) y obras semejantes; la



serpiente, por supuesto, es un motivo familiar de Gauguin.

A Derain le afectó claramente la obra de Gauguin cuando estuvo en L'Estaque en el verano de 1906, como puede constatarse en la panorámica *Curva de la carretera* (lámina XVIII), compendio de su obra de aquel verano; las obras que la precedieron (figuras 97, 98 y 99) alcanzan el punto culminante de la celebración total del paisaje en color exaltado, pero *La curva de la carretera*, pese a la pequeñez de las figuras, constituye ya claramente una composición temática. Aunque el paisaje es el asunto principal, es también un escenario dramático para las yuxtaposiciones narrativas de figuras del tipo que Derain desarrollaría en *La danza*. Hasta se puede descubrir en la pintura de L'Estaque el prototipo de la figura sentada de *La danza*.

Hay otras posibles fuentes de *La danza* que merecen mencionarse: es más que probable que una acuarela, *Danza báquica* (figura 123), realizada sin duda en 1906<sup>41</sup>, fuera un esbozo previo de este asunto, como lo fue el dibujo de danzantes (figura 124) mencionado en relación con *L'Âge d'or*; las tallas (figura 125) y xilografías que Derain hizo por esta misma época tienen un estilo semejante al de *La danza*<sup>42</sup>. Las figuras del cuadro recuerdan a los relieves en piedra indios, que tanto impresionaron a Gauguin, y a las esculturas y frescos románicos de las iglesias del sur de Francia<sup>43</sup>; también hacen pensar en los diseños de Bakst para el Ballet Ruso expuestos en el Salon d'Automne de 1906. Estos datos contribuyen, aún más, a confirmar que *La danza* fuera pintada a finales de 1906. Pese a estas fuentes exóticas, Derain no dejó de inspirarse en las obras del Louvre: la figura de la derecha procede directamente de la criada negra del cuadro de Delacroix *Mujeres de Argel* (figura 128)<sup>44</sup>.

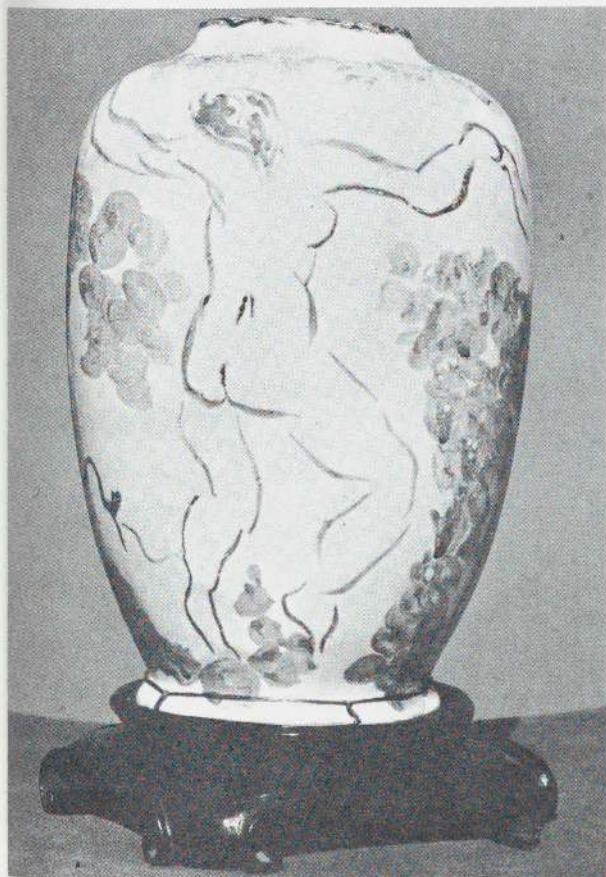
Así pues, en otoño de 1906 Derain se había apartado de la elegancia y el lirismo de sus pinturas de Londres y de las mujeres que hiciera en L'Estaque; había abandonado asimismo su paleta cuidadosamente ajustada y decorativa por un nuevo concepto de lo decorativo, un concepto que admitiera lo primitivo y lo emotivo de un modo enteramente nuevo. Vista retrospectivamente, cabe preguntarse si la pintura de Derain no estuvo siempre afinada en una clave de lo imaginario, de lo expresivo, de lo expresionista incluso, mucho



126. Gauguin: *Faa Ihehe*. 1898. Oleo, 53,9 x 168,9 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.

127. Matisse: *La danza*. 1907. Madera, 44 cm. de altura. Niza, Musée Matisse.





128. Delacroix: *Mujeres de Argel*. 1834. Oleo, 180 x 228,9 cm. París, Museo del Louvre.
129. Matisse: *Jarrón*. Hacia 1907. Cerámica, 23,4 cm. de altura. Colección particular.

más que en la de las formas relajadas y hedonistas que desarrolló bajo la influencia de Matisse y que empezó a cuestionarse cuando trabajó solo en 1906; su obsesión por el arte monumental del pasado, o la trayectoria que siguió su pintura a partir de 1907, lo confirmarían. Ya en la primavera de 1906 había expresado su disgusto por el carácter efímero y fugaz de la pintura moderna y su aspiración a lo «fijo, eterno y complejo»<sup>45</sup>. Su inquietud fundamental, manifiesta desde el principio mismo de su carrera pictórica, consistía en qué hacer: si pinturas que «sean de nuestro tiempo» o pinturas que «sean de todos los tiempos»<sup>46</sup>. A diferencia de Matisse, que consideró el mismo dilema pero buscó un arte moderno y duradero, Derain parece que consideró que ambas condiciones se excluían entre sí. En el verano de 1906, naturaleza e imaginación le parecían irreconciliables. En una carta a Vlaminck decía: «Resumiendo, creo que a partir de ahora sólo haré pinturas de composición, porque cuando pinto del natural me esclavizan cosas estúpidas que chocan con mis emociones...»<sup>47</sup>. Su nuevo interés iba a ser la «agrupación de formas luminosas», decía más adelante. La forma y la masa, más que el color, le proporcionarían así la lógica para su obra posterior.

Como Derain, Matisse se volvió hacia la interpretación gauguiniana de lo primitivo para desarrollar su tema de la danza. Su singular talla en madera (figura 127), constituida por figuras danzantes en bajorrelieve en torno a un cilindro, está extraordinariamente cerca, en su concepción, de obras de Gauguin, que Matisse pudo haber visto en la colección de De Monfreid o en el Salon d'Automne de 1906<sup>48</sup>; por lo que se refiere a las figuras en sí, no obstante, apenas presentan analogías de estilo con las abiertamente primitivistas de Gauguin y, pese a su fuerza poco habitual, se derivan en lo fundamental de las de *Bonheur de vivre*. Matisse y Derain compartieron un primitivismo decorativo derivado de Gauguin, pero sus conceptos sobre decoración fueron muy diferentes. Derain exaltó aquellos aspectos de su arte que eran expresivos de su propia personalidad, en ocasiones no sin cierta autocomplacencia. Su apartamiento del contacto directo con la naturaleza le llevó a la indecisión en 1906-1907. En cambio, Matisse, que si no había sido indeciso, sí, al menos, contradicto-



rio hasta el final de los principales años fauves, consolidó su arte cuando evolucionó hacia lo decorativo. En otra de las imágenes de danza de Matisse de 1907, un jarrón de cerámica (figura 129), también puede verse una prolongación de su *Bonheur de vivre*.

El interés de Matisse por la cerámica, interés que compartió con los demás fauves, también pudo muy bien haber sido estimulado por Gauguin, cuya cerámica de Pont-Aven se expuso en 1905 y un año después la de Bretaña<sup>49</sup>. Los fauves coleccionaron cerámica popular de Provenza, mientras que Matisse representó cacharros de cerámica norteafricana en su naturaleza muerta *Cebollas rosas*, de 1906. Vollard había expuesto cerámica de Gauguin, y en 1906 animó al ceramista André Metthey para que les dejara a los fauves usar su alfar<sup>50</sup>. Los resultados de esta colaboración, expuestos en los Indépendants y en el Salon d'Automne de 1907, atrajeron una atención considerable, y suscitaron el comentario de Vauxcelles de que se trataba de un resurgimiento del arte popular<sup>51</sup>. De los que hicieron cerámica —Matisse, Derain, Rouault, Puy, Valtat, van Dongen y Vlaminck— muchos adoptaron formas de sus propias pinturas. Los dibujos de Derain ponen de manifiesto su mayor interés por crear imágenes específicamente ajustadas al nuevo medio. La obra de Vlaminck es la más cercana a un arte verdaderamente popular, en el que, bastante antes del período fauve, Vlaminck ya se había interesado. Coleccionaba las *images d'Epinal*, y le fascinaban las pinturas de aldeanos autodidactos, el arte infantil, los títeres de madera de las ferias de pueblo. Más tarde diría que su gusto por tales objetos le preparó para apreciar el arte africano<sup>52</sup>. Mientras que la mayoría de las fuentes primitivas a que recurrieron los fauves eran las mismas en que había bebido la generación anterior, no era ése el caso de las tallas africanas. Este nuevo «descubrimiento» de lo primitivo tiene, pues, una importancia especial, importancia que no queda disminuida por la consideración de que el entusiasmo que el descubrimiento suscitó entre los fauves significase también que el fauvismo corría rápidamente a su final.

Como tantas circunstancias del fauvismo, los detalles específicos del descubrimiento de la escultura africana no están claros<sup>53</sup>. Vlaminck aseguraba



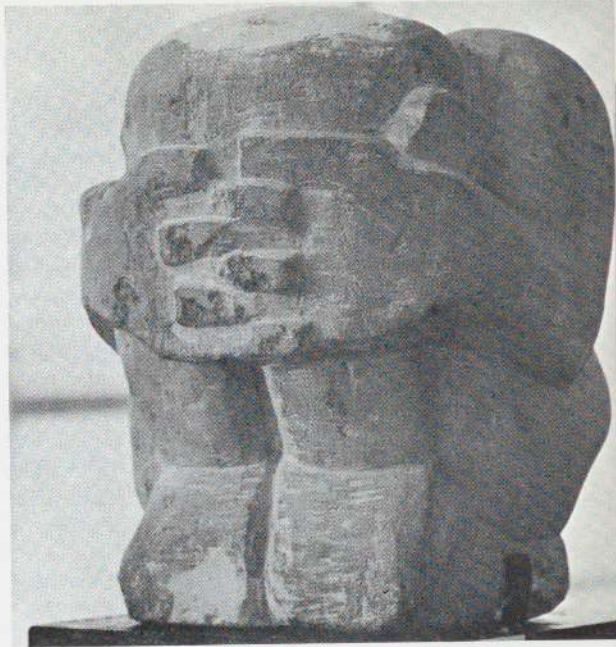
130. Derain en su estudio, hacia 1908.

131. Cézanne: *Cinco bañistas*. 1885-1887. Oleo, 65,4 × 65 cm. Basilea, Kunstmuseum.





132. Derain: *Figura en pie*. 1907. Piedra, 96,5 cm. de altura. Propiedad de Mme. André Derain.



133. Derain: *El hombre encogido*. 1907. Piedra, 33 x 28,2 cm. Viena, Museum des 20. Jahrhunderts.



134. Brancusi: *El beso* (primera versión). 1907. Piedra, 27,9 cm. de altura. Cracovia, Rumania, Museo de Arte.



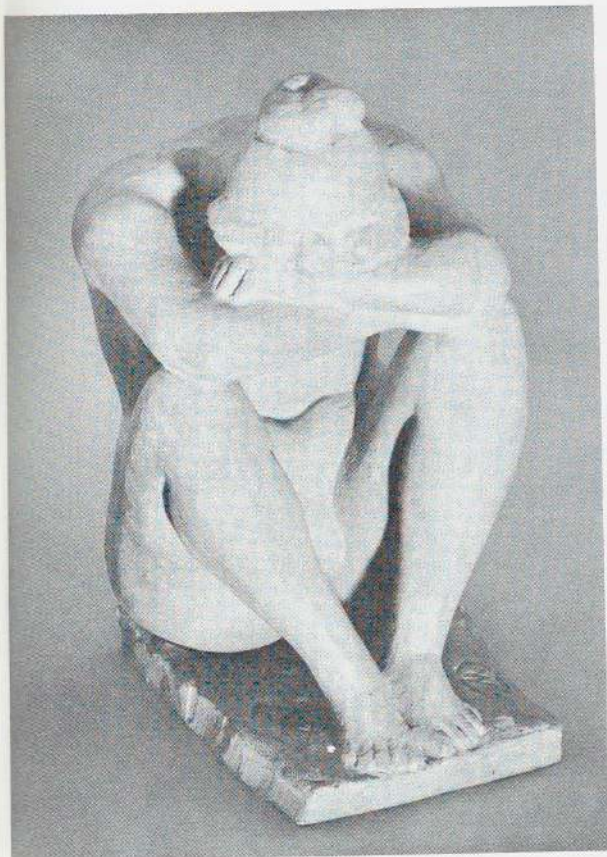
que en 1905 había visto dos o tres (sus relatos de la anécdota varían según las ocasiones)<sup>54</sup> esculturas africanas en un *bistro* de Argenteuil, y que un amigo de su padre le había regalado dos tallas de Costa de Marfil y una gran máscara (figura 139), que Derain se empeñó en comprarle. Según Vlaminck, cuando Derain se la enseñó a Matisse y a Picasso, también les impresionó vivamente, y empezaron a coleccionar arte primitivo<sup>55</sup>. Es muy probable que Vlaminck fuera el primero de los fauves en tener escultura africana, dado su arraigado interés por lo excéntrico y lo excepcional. Derain tenía también una afición igualmente inveterada a visitar museos, sin excluir el Musée du Trocadéro. El relato de Vlaminck del descubrimiento menciona lo bien que él y Derain conocían tal colección<sup>56</sup>. Seguramente fue Derain quien llevó a Vlaminck (siempre renuente a visitar tales instituciones) a ver la colección y quien transformó su apreciación de la obra que allí había, de mera curiosidad por los «fetiches bárbaros», expresión de un «*art instinctif*», en comprensión de su importancia como forma expresiva<sup>57</sup>.

Se ha dicho a menudo que el único interés de los fauves por el arte primitivo estribaba en sus connotaciones emocionales, «bárbaras» (lo que se ajusta, desde luego, a su leyenda de fieras salvajes), y que los cubistas habrían sido los primeros en apreciar sus cualidades formales<sup>58</sup>. El propio Picasso, sin embargo, confirmó que «visité por primera vez el museo del Trocadéro por insistencia de Derain... Me deprimió mucho, quise marcharme inmediatamente, pero me quedé y estudié»<sup>59</sup>. En su correspondencia, Derain afirma que le impresionaron las cualidades formales de las obras que vio en las colecciones etnográficas<sup>60</sup>. También Matisse las vio de esa manera por entonces y contribuyó a que otros fauves hicieran lo propio<sup>61</sup>. «Desde que Matisse advirtió el valor de sus 'volúmenes' todos los fauves se dedicaron a husmear en las tiendas de curiosidades a la búsqueda de arte negro», escribió Gelett Burgess tras entrevistar a varios de los compañeros de Matisse en 1908<sup>62</sup>. La admiración de Derain por el arte primitivo data, como muy tarde, de la primavera de 1906, pues por esas fechas escribió entusiasmado de los hallazgos que de este cariz hiciera en Londres<sup>63</sup>. Aunque hacía a la sazón una pintura distante del arte primitivo, el



135. Picasso: *Figura*. 1907. Madera tallada, 81,9 cm. de altura. Propiedad de los herederos del artista.





136. Maillol: *La noche (La nuit)*, 1902. Terracota, 18 cm. de altura. Colección Mrs. Henry F. Fischbach.

dato permite pensar que el primitivismo latente de *L'Age d'or* —terminado probablemente en el otoño que precedió a ese viaje— subsistió en él durante su período «no primitivo», para reaparecer en *La danza*, al otoño siguiente, cuadro en el que aquel primitivismo quedó reforzado por el nuevo estilo gauguiniano que asomaba ya en Londres. La particular interpretación derainiana de lo primitivo dependería, así, y de manera notable, del carácter de la evolución de su arte. Aún a finales de 1907, Derain, bien que admirador de la escultura africana, era incapaz de aplicar las lecciones de tal arte a su obra. En *La danza* apenas hay un indicio de arte africano en el rostro de la figura de la izquierda, aunque la obra completa no podría haberse creado sin un conocimiento de la fuerza expresiva de lo primitivo.

En 1908 Burgess entrevistó a Derain y descubrió, en sus últimas esculturas, lo que a él le parecían formas africanas: «Me fijó en sus tallas africanas, horribles dioscecillos y dioscecillas negras, con sus pechos cónicos, repugnantes, deformes. Reparo después en las imitaciones que Derain [*sic*] ha hecho de ellas en madera y escayola. Ahí está ese hombre cúbico, comprimido en unas proporciones geométricas, con la cabeza entre las piernas»<sup>64</sup>. En la fotografía de Derain en su estudio que Burgess reprodujo (figura 130) puede verse este «hombre cúbico», el *Hombre encogido*, y sobre él, la *Figura en pie* (figura 132)<sup>65</sup>. Detrás de Derain, en la pared, se ve con claridad una reproducción de las *Cinco bañistas* de Cézanne (figura 131)<sup>66</sup>. Fue el nuevo interés por Cézanne, suscitado a raíz de las exposiciones que tras su muerte se montaron en 1907, lo que mostró a los fauves una manera de utilizar la escultura africana en su obra —después de que también sus pinturas empezaran a mostrar la influencia de aquél—. La primera oleada de primitivismo fauve fue gauguiniana; la segunda perteneció a lo que se ha dado en llamar «cezanismo».

Antes de considerar el impacto que en 1907 produjera Cézanne y el modo en que su arte contribuyó a que el primitivismo de los fauves alcanzara su punto culminante, repasaremos los avances que pudieron verse en los Indépendants de 1907, que fue la última exposición fauve antes de que aquel año se iniciara de lleno la apoteosis cezanniana.





137. Matisse: *Desnudo azul (Souvenir de Biskra)*. 1907. Oleo, 92 x 141,6 cm. Baltimore, Museum of Art, colección Cone.

Los Indépendants de 1907 supusieron tanto la culminación del fauvismo como el principio de su desintegración. Paradójicamente fue por entonces cuando la denominación *les fauves* se hizo popular. Después de que se acuñara en 1905, no se había vuelto a aplicar al grupo hasta el Salon d'Automne de 1906, cuando Vauxcelles y Maurice Guillemot hicieron sendas sucintas menciones a la *salle des fauves*<sup>67</sup>. En 1907, sin embargo, era de uso común. Sabedor de que su ocurrencia se había hecho popular, Vauxcelles contó hasta veinticinco pintores de los Indépendants a quienes, en su opinión, el fauvismo les había hecho mella. Entre ellos estaban:

M. Matisse, fauve-en-jefe; M. Derain, vice-fauve; MM. Othon Friesz y Dufy, fauves de servicio; M. Girieud, fauve indeciso, eminente e italianizante; M. Czobel, fauve sin cultivar, húngaro o polaco; M. Béreny, aprendiz de fauve, y M. Delaunay (de catorce años de edad —discípulo de M. Metzinger—...), fauvecillo infantil...<sup>68</sup>.

Las inclusiones y omisiones —tan sorprendentes ahora— son prueba de lo difusos que podían aparecer entonces los límites del fauvismo, hasta para un observador avezado, pero también, y sobre todo, ponen de manifiesto que los fauves de El Havre atraían más atención que los compañeros de Matisse del estudio de Moreau, que se habían ido volviendo cada vez más conservadores. Por





138. Matisse: *Desnudo echado, I*. 1907. Bronce, 34,2 x 50,1 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, adquirido merced al legado Lillie P. Bliss.

otra parte, el fauvismo había sido lo suficientemente reconocido como movimiento y había tenido como tal la suficiente difusión para atraer nuevos conversos.

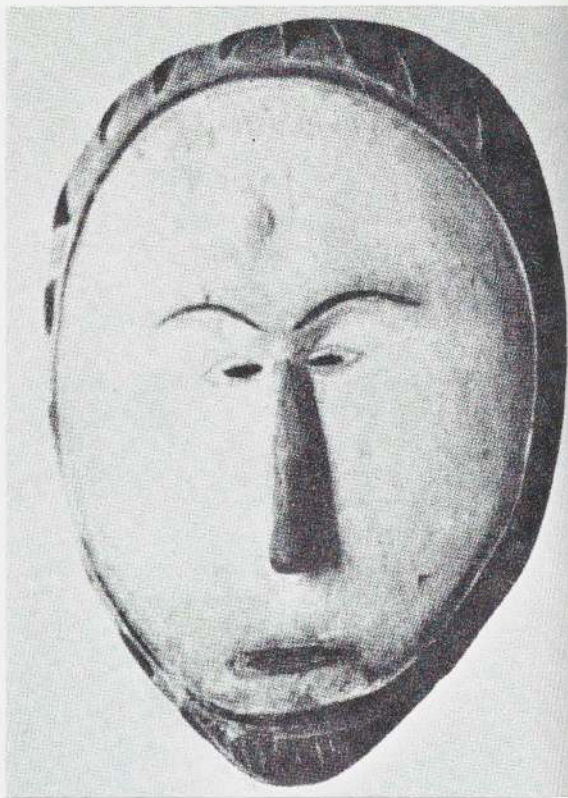
Jean Puy advirtió otros neófitos en el Salon d'Automne de 1907, entre ellos Le Fauconnier y Braque<sup>69</sup>. A finales de año había aparecido ya el primer estudio extenso sobre fauvismo, en el número de noviembre de *La Phalange*, firmado por Michel Puy, y en el número de diciembre de la misma revista apareció una entrevista con Matisse por el nuevo crítico de vanguardia Guillaume Apollinaire<sup>70</sup>. Mas los comentarios de Apollinaire indican que estaba empezando a surgir un Matisse nuevo, posfauve: «No se trata de una empresa extremista; la esencia del arte de Matisse consiste en ser razonable»<sup>71</sup>. Es evidente que la reputación de Matisse quedaba por fin asegurada, al menos para los críticos cultos. «Parece suscitar cierta controversia», señaló Vallotton cuando escribió sobre la obra que expuso en el Salon d'Automne de 1907, y añadía: «Y digo cierta porque creo verdaderamente que ha pasado ya el tiempo de las invectivas»<sup>72</sup>. Terminaba su crítica declarando: «lo más probable es que [Matisse] cree escuela», aunque por entonces ya debían los críticos haber reparado que existía una escuela —el fauvismo—. Puede que Vallotton, sin embargo, tuviera otra cosa en mente; incluso el inventor de la denominación de *fauve*, Vauxcelles, estaba empezando a hablar de Matisse (y de Derain) en otros términos. Tras hacer la citada lista de fauves, Vauxcelles añadía: «Surge un movimiento que me parece peligroso. Se ha fundado una capilla en la que offician dos autoritarios sacerdotes, Derain y Matisse... No tiene para mí ningún encanto esta religión»<sup>73</sup>. Comparando las contribuciones de Derain y Matisse a esta exposición con su obra anterior y con la de los otros fauves representados en el Salon, eran en efecto mucho menos encantadoras. Matisse había expuesto su *Desnudo azul* (figura 137) —esa «ninfa masculina», como la llamó Vauxcelles— y Derain estaba representado por la primera de sus grandes composiciones de bañistas (lámina XX)<sup>74</sup>. «No me molestan menos las bárbaras simplificaciones de Monsieur Derain. Unas manchas cezarianas salpican los torsos de las bañistas metidas en unas aguas de horrible color añil», escribió Vauxcelles. No es-



taban Derain y Matisse iniciando juntos, sin embargo, una nueva «religión». Aunque hay ciertos testimonios de que estos dos cuadros se hicieron rivalizando<sup>75</sup>, apuntan a direcciones radicalmente diferentes. El *Desnudo azul* de Matisse fue el primero de sus cuadros con figuras de gran tamaño, y aunque se trate aún de una obra fauve, que indujo a Vauxcelles a comentar su fealdad, constituía el comienzo de la evolución de su arte hacia un gran estilo decorativo. Derain evolucionaba en un sentido opuesto al decorativo, un sentido que, como indicó Vauxcelles, apuntaba a lo bárbaro y al cezanimismo. No mucho después Matisse se separaría de sus antiguos compañeros, y Apollinaire, que había atribuido la invención del fauvismo a Matisse y a Derain, uniría el nombre de Derain al de Picasso en la invención del cubismo<sup>76</sup>.

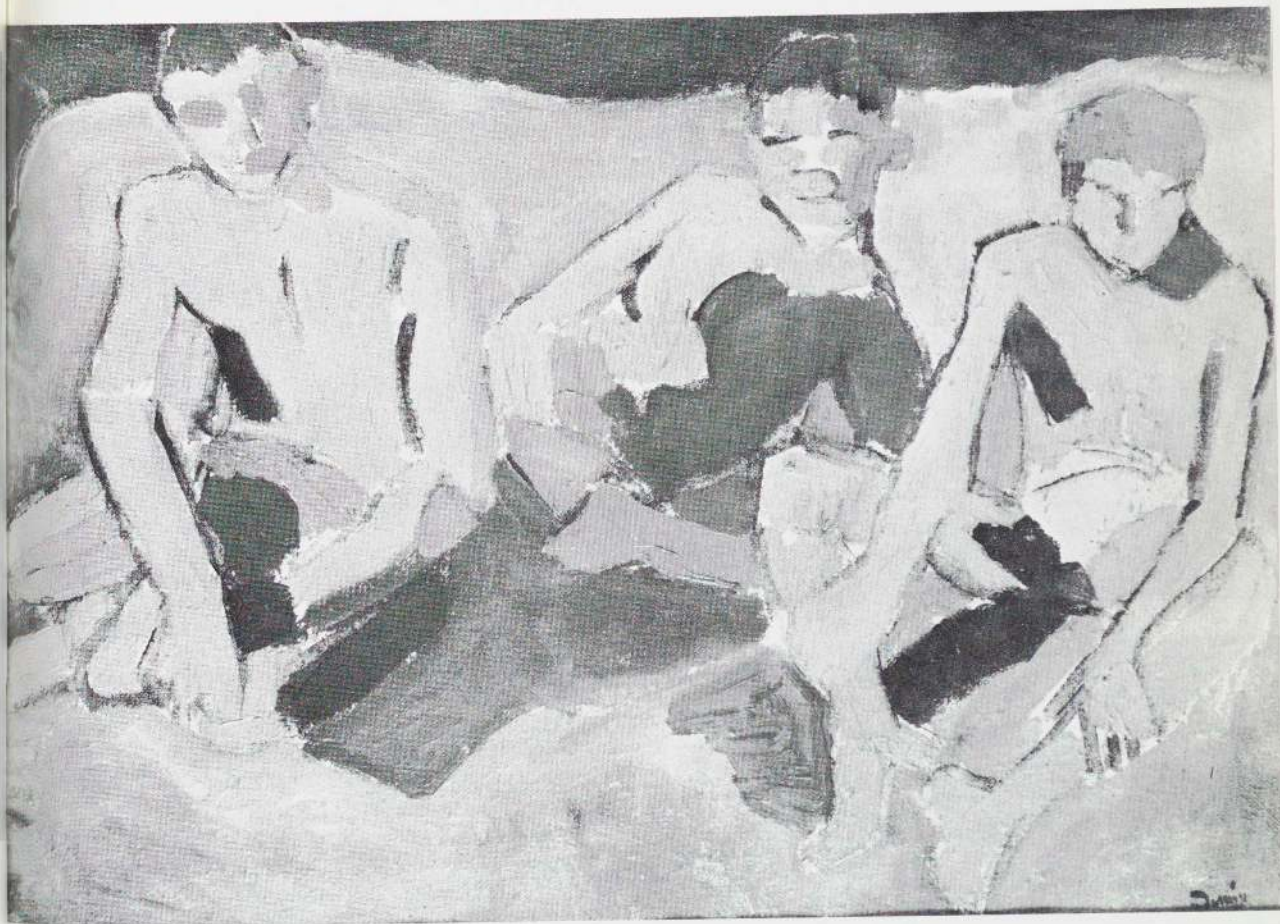
Se ha solido considerar al fauvismo y al cubismo como los dos polos opuestos del arte de principios de siglo: lo instintivo frente a lo razonable; el color frente a lo monocromo; la libertad frente a la estructura; lo fragmentado frente a lo estilísticamente coherente; el frenesí frente a la sobriedad. Ciertamente es que siguieron direcciones opuestas, pero tuvieron fuentes comunes, y la más importante de ellas fue Cézanne. La última fase del fauvismo y la primera del cubismo se superaron en el cezanimismo de 1907.

Puede muy bien describirse la trayectoria del fauvismo siguiendo el curso de las principales influencias que del postimpresionismo recibió en su desarrollo. Durante el año 1904-1905 los fauves trabajaron bajo la inspiración de Seurat, y hasta cierto punto de van Gogh; produjo esto los estilos fauves de pincelada suelta y luego de técnica mixta en que se expresaron Matisse y Derain durante este período, y en los que les siguieron los otros fauves. Los años 1906-1907 fueron la época del fauvismo de color plano y de influencia fundamentalmente gauguiniana, junto a lo decorativo y lo nabi que afectó a los miembros más audaces del grupo. En 1907-1908 redescubrieron a Cézanne y el fauvismo como tal llegó a su fin. Hay que evitar, no obstante, simplificar las cosas a la hora de atribuir el fin del fauvismo a la influencia de Cézanne. El arte de Cézanne había sido valorado por los fauves desde un principio y, desde un principio también, admitieron la importancia que tenía en



139. Máscara africana, Gabón. Madera blanqueada con yeso, 47,9 x 29,8 cm. Propiedad de Mme. André Derain.





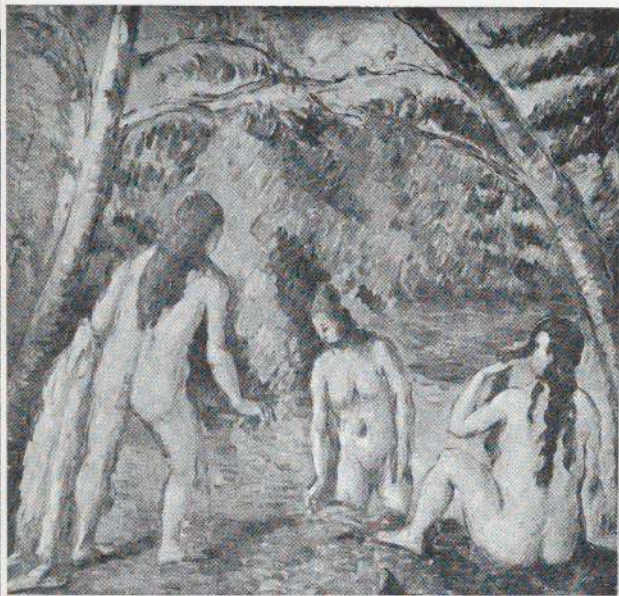
140. Derain: *Tres figuras sentadas en la hierba*. 1906-1907. Oleo, 38,1 x 54,8 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

su propia obra. Cuando comentó la primera exposición del grupo fauve en cuanto tal, en los Indépendants de 1905, Vauxcelles dijo de Matisse y de su círculo que eran «discípulos de Cézanne»<sup>77</sup>. En 1907, en el primer estudio que se hizo sobre el fauvismo, Michel Puy afirmaba que durante seis o siete años Matisse había estado dictando a sus colegas las lecciones de la obra de Cézanne<sup>78</sup>. Sin embargo, a partir de las grandes exposiciones de Cézanne que siguieron a su muerte —la de acuarelas en la galería Bernheim-Jeune, en junio de 1907, y la retrospectiva de 56 obras en el Salon d'Automne— se abrió camino una nueva interpretación del

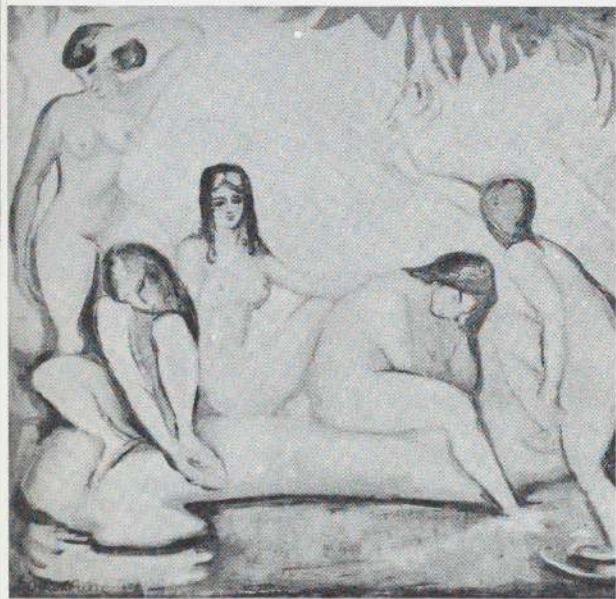
arte de Cézanne como clasicista y racionalista en el sentido de la verdadera tradición francesa, que contribuyó a que los fauves se apartaran de él.

El deseo de definir y situar una tradición típicamente francesa alienta en la mayoría de los escritos críticos del París de este período. Ya hemos visto cómo se lamentaba Denis en 1904 de que Matisse se hubiera desgajado de esa tradición a causa de su tendencia a lo «teórico». En 1905, Denis dijo de Cézanne que era uno de los que habían llegado a ejemplificar esa tradición clásica, pero no era ésa, en absoluto, la única interpretación de Cézanne, ni tampoco la más popular<sup>79</sup>. Curiosamente





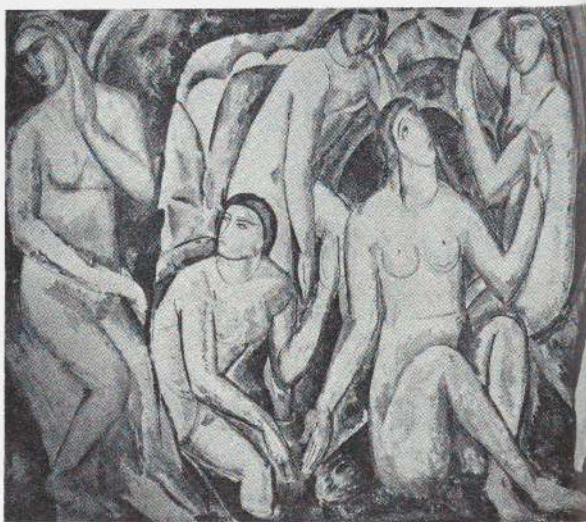
141. Cézanne: *Tres bañistas*. 1875-1877. Oleo, 50,1 x 50,1 cm. París, Musée du Petit Palais.



142. Friesz: *Bañistas*. 1907. Oleo, 115,5 x 121,9 cm. Ginebra, colección Oscar Ghez.

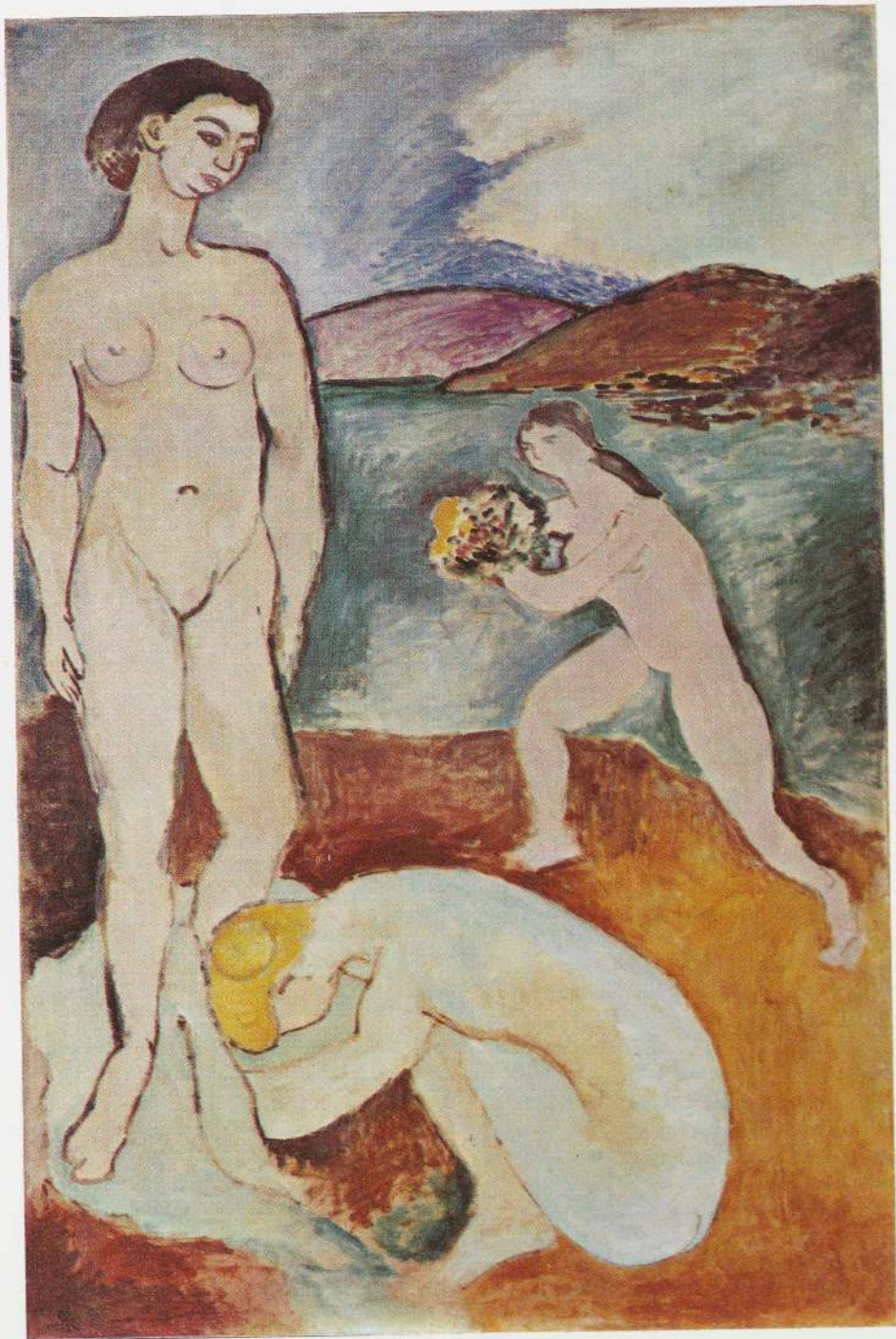


143. Picasso: *Les demoiselles d'Avignon*. 1907. Oleo, 243,8 x 233,6 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, adquirido merced al legado Lillie P. Bliss.



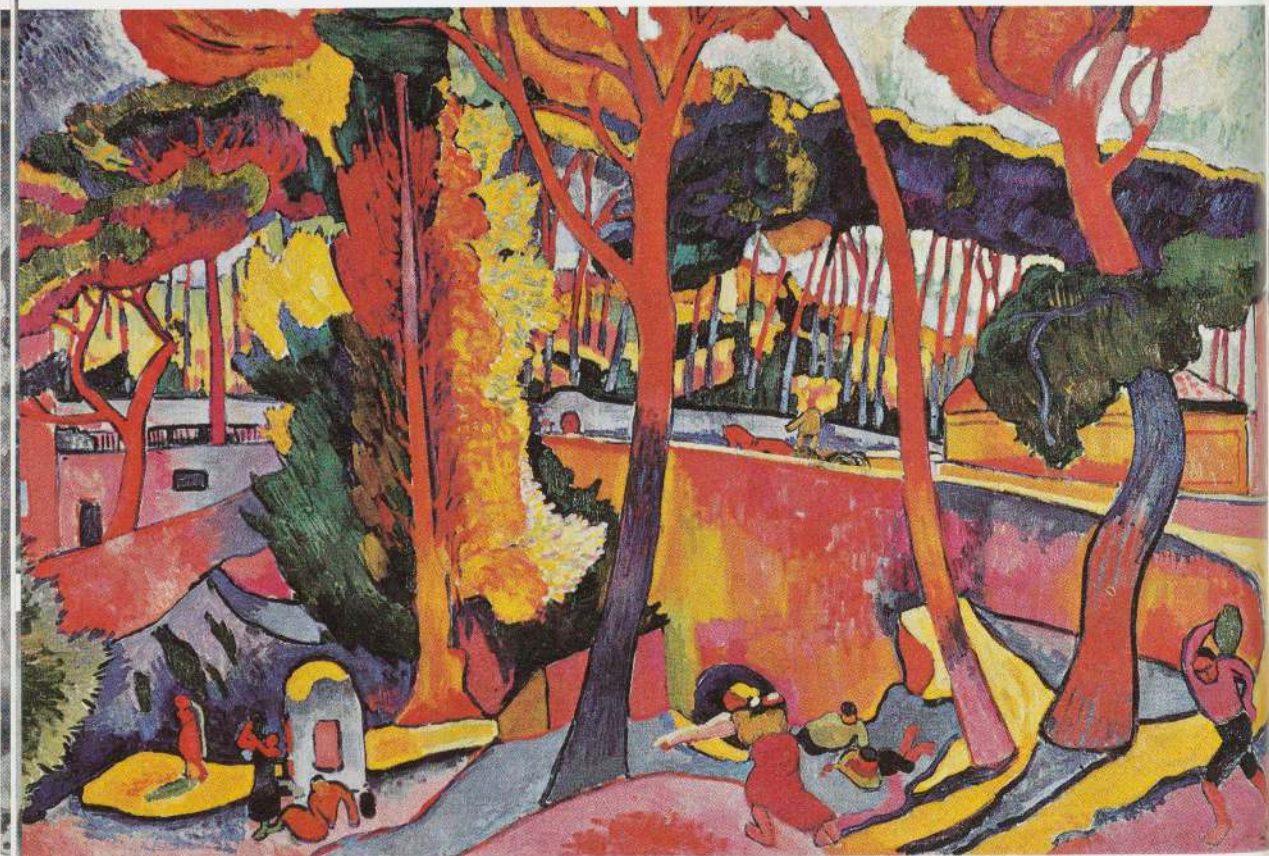
144. Derain: *Bañistas*. 1908. Oleo, 179,3 x 231,7 cm. Praga, Galería Nacional.





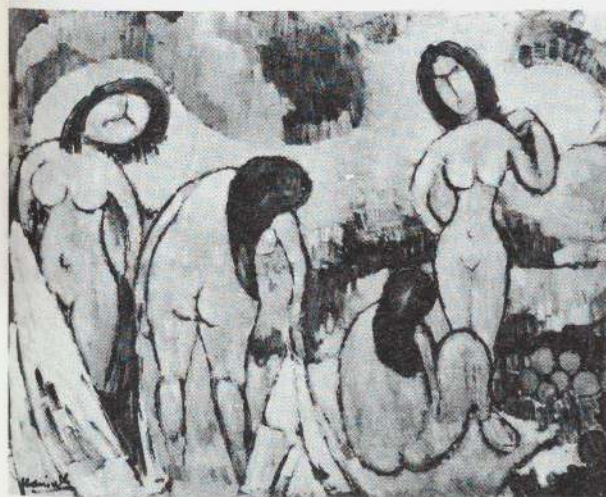
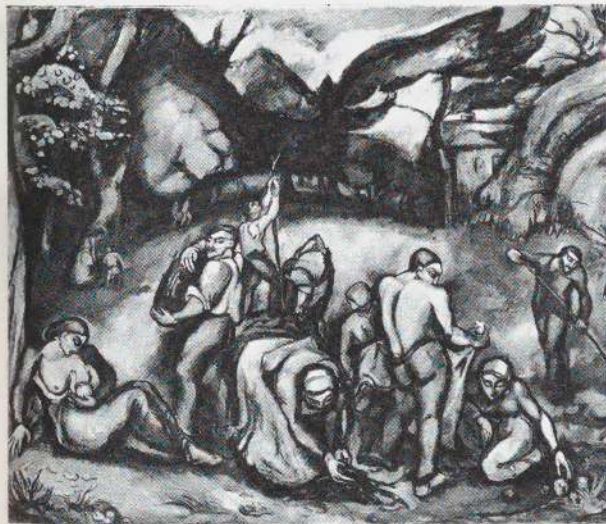
XVII. Matisse: Le Luxe, I. 1907. Oleo, 209,5 × 139 cm. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





XVIII. Derain: *La curva de la carretera en L'Estaque*. 1906. Oleo, 129,5 × 195 cm. Houston, Museum of Fine Arts, Colección John A. y Audrey Jones Beck.





145. Friesz: *Travail à l'automne*. 1907-1908. Oleo, 200,6 x 248,9 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.

146. Vlaminck: *Bañistas*. 1908. Oleo. Suiza, colección particular.

fue uno de los fauves, Camoin, quien contribuyó a generalizar este punto de vista. Cuando contestó a la «Enquête» de Morice de 1905, glosó cartas que había recibido de Cézanne: dijo de él que era «profondément classique» y mencionó su explícito ideal «à vivifier Poussin sur la nature»<sup>80</sup>. A pesar de que Cézanne no se expresara en tales términos, el vínculo Cézanne-Poussin tomó rápidamente carta de naturaleza. Vauxcelles repetiría enseguida la frase en sus críticas<sup>81</sup>, y en la época de las exposiciones de 1907, Cézanne era el clasicista que empezaba a influir en el arte contemporáneo.

La dimensión de la importancia que de súbito volvió a alcanzar Cézanne tras estas retrospectivas puede medirse, *a contrariis*, por los comentarios de Vauxcelles a los Indépendants «pre-Cézanne» de 1907. «La influencia de Cézanne está en declive», señaló, para añadir: «algunos de los salones anteriores, especialmente los de 1904 y 1905, pudieron haber llevado como bandera... un 'homenaje a Cézanne'»<sup>82</sup>. Las principales influencias que Vauxcelles veía ahora en los pintores más jóvenes eran Gauguin, Derain y Matisse. Es decir, para Vauxcelles la presencia de Cézanne había sido notable en los primeros años del fauvismo, pero ahora había sido sustituida por el estilo de color plano de Gauguin y de los principales fauves. No era ésta una consideración errada. Aunque el fauvismo anterior se inspiró en Seurat y van Gogh, muchos de sus cuadros se pintaron con pinceladas planas, concebidas cada una como una superficie de color plano, paralela a la superficie de la tela, y aplicadas con un cierto grado de impersonalidad autónoma, todo lo cual hacía patente la influencia de Cézanne. A Vauxcelles le pareció que en la época del Salon des Indépendants de 1907 esta tendencia desaparecía. De hecho aún estaba presente en las pinceladas aplicadas en un solo sentido de los paisajes de Derain y Vlaminck y en el formato general en rejilla de los *Tres árboles*, *L'Estaque* de Derain (figura 99); lo que sucedía es que todo esto quedaba envuelto en la manera gauguiniana.

El *Desnudo azul* de Matisse recuerda a una de las figuras echadas de *Bonheur de vivre* y, remontándonos más, a *Luxe, calme et volupté*, mientras que las *Bañistas* de Derain desarrolla el tema de su *Danza* y de *L'Age d'or*<sup>83</sup>. Tanto el *Desnudo azul* como las *Bañistas* recuerdan también a la serie de bañistas de



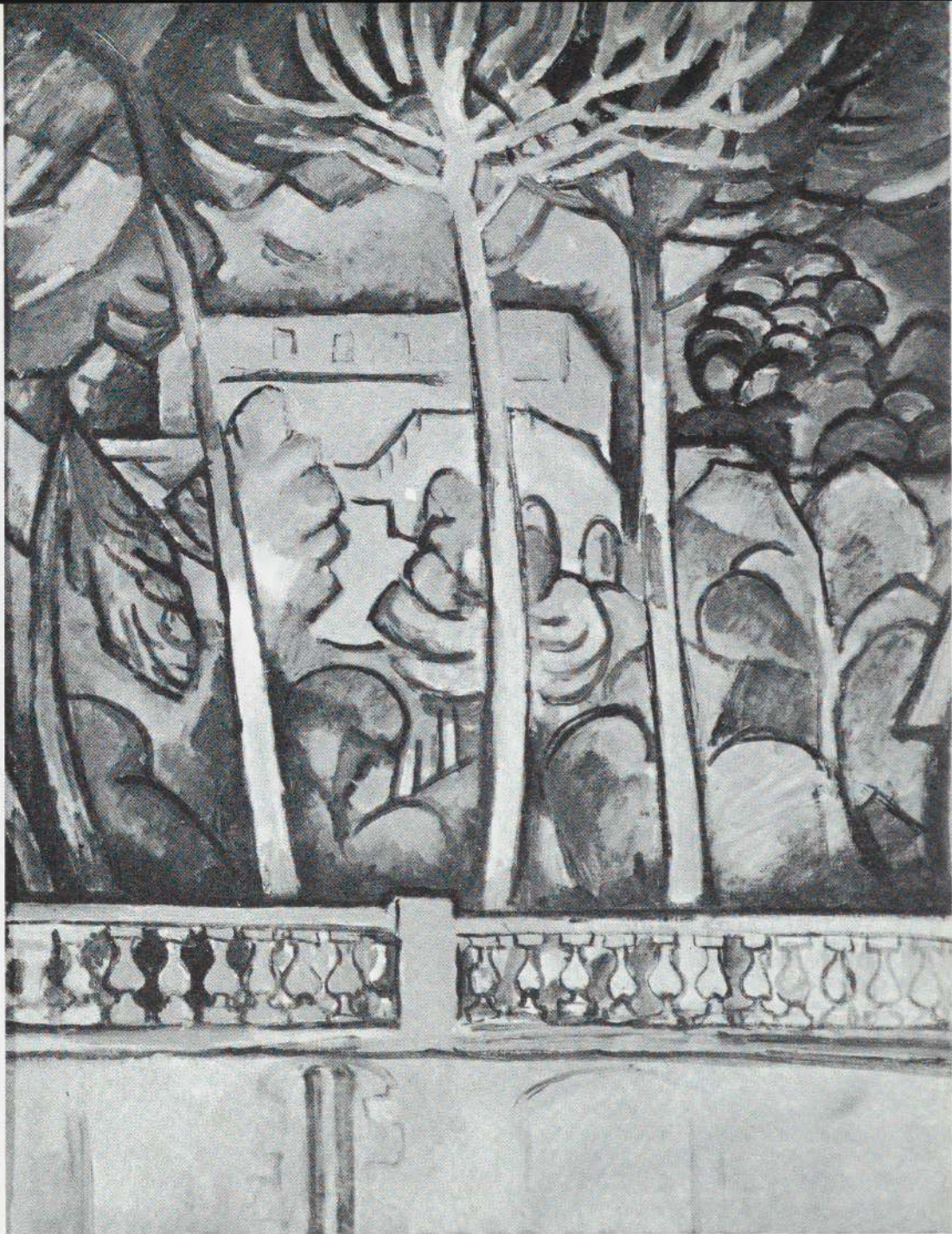
Cézanne —incluido el cuadro de esta serie que poseía Matisse (figura 141)— y lo mismo puede decirse de las *Demoiselles d'Avignon* (figura 143), que se estaba gestando por entonces<sup>84</sup>. Derain se apartó de su estilo de color plano de 1906 para adoptar otro a base de superficies anguladas y de un nuevo efecto escultórico. Puede constatarse el inicio de este proceso en *Tres figuras sentadas en la hierba* de 1906-1907 (figura 140), donde aplicó el exaltado color fauve para plasmar formas que estaban empezando a resolverse en disposiciones geométricas. Incluso en las *Bañistas* de Derain, de principios de 1907, el color fauve subsistía en parte de la obra, pero estaba ya dando paso a lo tonal a la vez que se acentuaba lo escultórico en detrimento de lo bidimensional. La bañista de la izquierda iba a ser repetida en escultura: la *Figura en pie* (figura 132). Aunque esta obra remite a fuentes primitivas de raíz gauguiniana, su nueva forma angularizada la pone en relación con el contexto cezariano de las *Bañistas*.

Derain acabó de pintar sus *Bañistas* antes de que se celebrasen las retrospectivas de Cézanne de 1907 y antes de que Picasso pintase las *Demoiselles d'Avignon*, lo que demuestra que aunque las retrospectivas avivaron indudablemente la tendencia a la pintura «escultórica», no la iniciaron. Los fauves habían sido siempre «cezarianos prematuros»<sup>85</sup>. La obra de Cézanne había sido expuesta regularmente en el Salon d'Automne desde 1904. No tuvo evidentemente que esperar Derain al descubrimiento público de Cézanne para abordar una pintura de este tipo, como tampoco tuvo que esperar el ejemplo de Picasso. Se ha insinuado que Derain pudo haber visto los dibujos preliminares de las *Demoiselles*, que habrían influido así en su obra<sup>86</sup>. Es más probable, sin embargo, la otra posibilidad —que Picasso se hubiera inspirado en Derain—: por un lado, es harto improbable que Picasso enseñara a Derain una obra que todavía estaba haciendo; por otro, la sobresaltada reacción de Derain ante la pintura de Picasso difícilmente pudo ser la de alguien que ya tuviera algún conocimiento de la obra<sup>87</sup>. Derain y Picasso estaban expresándose al mismo tiempo en una vía cezariana, pero con independencia mutua. Muy bien pudo suceder que cuando Picasso vio las *Bañistas* de Derain se afirmara su convicción del potencial



147. Friesz: *La terraza*. Oleo, 1907. Paradero desconocido.





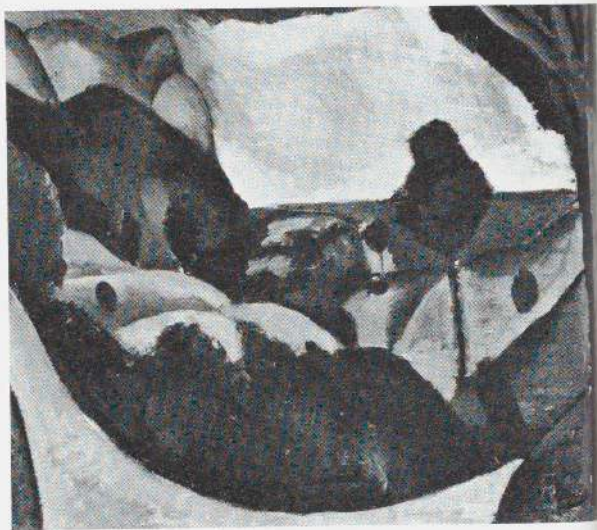
148. Braque: *Vista desde el Hotel Mistral, L'Estaque*. 1907. Oleo, 81,2 × 60,9 cm. Nueva York, colección particular.



de este enfoque. Más allá de esto, en cualquier caso, no cabe buscar afinidades entre las dos obras. El cezanismo y el primitivismo tenían así un desarrollo simultáneo en los sectores más audaces de la vanguardia parisienne.

La figura central de las *Bañistas* de Derain pone de manifiesto unas simplificaciones en el tratamiento de la cabeza que indican una valoración de la escultura africana, y en eso sigue a la figura de la izquierda de *La danza*. Ambas pueden haberse inspirado en la máscara que Derain había comprado a Vlaminck (figura 139), si bien en la cabeza de las *Bañistas* pueden encontrarse también relaciones con las formas cúbicas de la escultura del Congo francés, que probablemente Derain conocía<sup>88</sup>; aunque, en realidad, Derain sólo recurrió plenamente al primitivismo en sus escasas esculturas en piedra. Las obras que aparecían en la fotografía de su estudio que Burgess publicó para ilustrar la entrevista que le hizo en 1908 estaban claramente influidas por las tallas de Gauguin, algunas de las cuales se expusieron en la retrospectiva del Salon d'Automne de 1906. También las obras semejantes de Picasso de este mismo período (figura 135)<sup>89</sup> estaban influidas por el arte africano<sup>90</sup>.

Como ya vimos cuando comentábamos *La danza*, los cuadros modernos que específicamente influyeron en Derain determinaron, a su vez, su interpretación de lo primitivo. Al mismo tiempo que las pinturas de Gauguin fueron el vehículo para que apreciara y usara las exóticas fuentes de lo curvilíneo, Cézanne le abrió los ojos al arte africano. El *Hombre encogido*, no obstante, añade alguna complejidad a la cuestión: pone de manifiesto fuentes primitivas, pero también podría considerarse en el contexto de ciertas esculturas idealizadas que estaban haciéndose por aquella época. Desde el verano de Collioure de 1905, Derain y Matisse eran amigos de Maillol, que vivía cerca de Collioure, en Banyuls<sup>91</sup>. Su *Mujer encogida*, conocida luego como *La mediterránea* en reconocimiento de su clásica belleza meridional, había sido expuesta en el Salon d'Automne de 1905, ocasión en que Denis proclamó que se trataba de un importante ejemplo del nuevo clasicismo que él estaba propugnando<sup>92</sup>. Aunque el hombre primitivo y la mujer clásica pertenecen a mundos completamen-



149. Derain: *Paisaje en las cercanías de Cassis*. 1907. Oleo, 46 x 54,8 cm. Nueva York, Museum of Modern Art. Mrs. Wendell T. Bush Fund.





150. Braque: *Desnudo sentado*. 1907. Oleo 60,9 x 50,1 cm. Colección Milwaukee Art Center, donación de Harry Lynde Bradley, 1953.

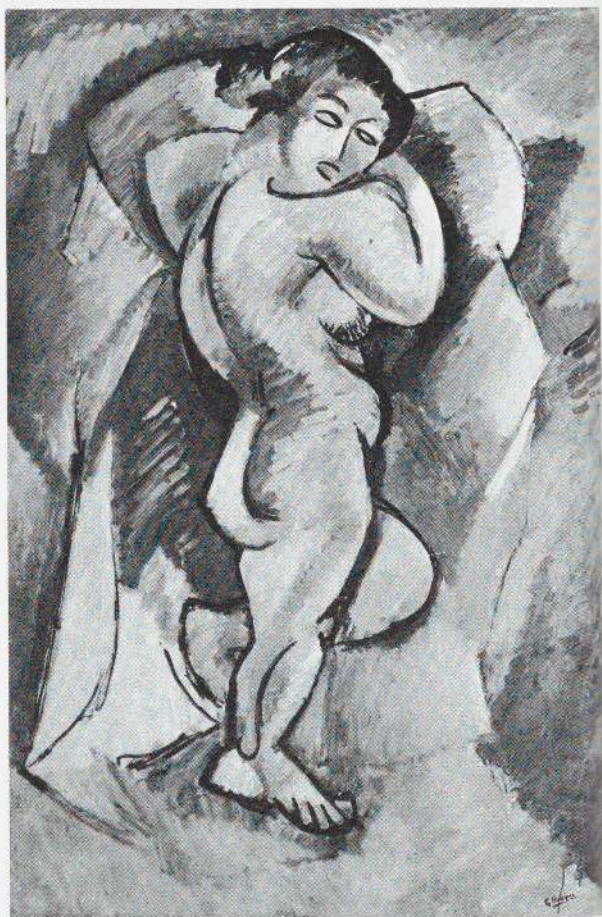
te diferentes, hay, no obstante, algunas semejanzas generales entre la figura cúbica de Derain y las formas compactas y recogidas que Maillol estaba creando en la ya mencionada *La mediterránea* y en obras como *La noche* (figura 136). Lo primitivo y el pasado clásico no se excluyeron mutuamente. Las simplificaciones de Cézanne abrieron la pintura moderna a las fuentes primitivas incluso cuando estaba siendo aclamado como clasicista. En 1908 Denis incluiría el primitivismo cezariano de Friesz y Braque en su panteón clásico.

Conviene señalar aquí que esta mezcla de lo primitivo y de lo clásico no se limitaba exclusivamente al círculo fauve. Las versiones de 1907 y 1908 de *El beso* de Brancusi (figura 134) tenían el mismo talante. Fueron, de todas formas, los fauves quienes más lo pusieron de manifiesto, si bien en grados diferentes. Tras entrevistar a Friesz en 1908, Burgess recomendó a sus lectores que no «consideraran ya [al fauvismo] una escuela de fieras salvajes. Se trata de un movimiento neoclásico, que tiende al estilo arquitectónico del arte egipcio o, mejor, que es comparable a éste en su desarrollo»<sup>93</sup>. Terminaba diciendo que «este movimiento renovado tiende a volver a la sencillez, lo que no significa necesariamente que tienda a volver a ningún arte primitivo». Aun así, ese «no significa necesariamente» deja bien claro hasta qué punto lo primitivo y lo clásico estaban vinculados; y aunque no quepa duda de que, en su conversación con Burgess, Friesz hizo hincapié en la primacía de lo clásico sobre lo primitivo (por aquel entonces estaba siendo alentado por Maurice Denis), a Burgess no se le podían haber pasado por alto las «tallas africanas de dioses y diablos de todas clases» que decoraban su estudio. Desde finales de 1905 hasta la primavera de 1908, Friesz y Matisse tuvieron sendos estudios en el secularizado Convent des Oiseaux. Fue Matisse probablemente, como sugiere Burgess, quien interesó a Friesz en los «volúmenes» del arte africano. Además, el propio Matisse estaba entonces haciendo escultura, estimulado en parte por fuentes primitivas y clasicistas, y estaba en estrecho contacto con Maillol. Algunos de sus pequeños bronce de este período pueden relacionarse con la escultura Fang<sup>94</sup>, y en 1908, en su clase de escultura, analizó una de sus estatuillas africanas<sup>95</sup>.



Como ya hemos visto una y otra vez, fueron Derain y Matisse quienes acicatearon constantemente a los fauves con nuevos estímulos. Derain era el descubridor de fuentes e ideas, el juvenil experimentador, abierto siempre al cambio; Matisse cambió igualmente a menudo en el curso de su período fauve, pero dando siempre solidez a sus cambios. Las *Bañistas* de Derain es claramente una obra cezariana primitivizada; el *Desnudo azul* de Matisse sólo lo es de una manera implícita. Mientras que Derain evolucionaba directamente a un facetado angular y a una tosca estilización, Matisse descubrió en su nuevo interés por los volúmenes otra vía para plasmar el potencial expresivo que veía en el cuerpo humano. Era, a principios de 1907, una vía escultórica, como indica una escultura directamente relacionada con esos momentos: el *Desnudo echado I* (figura 138). En pintura Derain ilustró lo escultórico; Matisse, sin embargo, mostró con asombrosa eficacia las posibilidades de la superficie bidimensional de connotar lo tridimensional sin sacrificar nada de su identidad esencial. A medida que el ojo sigue las redondeadas formas, éstas se despliegan y se salen del plano. La versión matissiana de tal motivo —la mano que sigue al ojo por la superficie de las formas, plasmándolas con el carácter plano que la propia vista impone— muestra una comprensión de Cézanne más profunda que prácticamente cualquier otra pintura de estilo cezariano de esa época.

Las posteriores composiciones con figuras de Derain, aunque en deuda con Cézanne, tomaron un sesgo cada vez más conservador. Tras exponer su primer *Bañistas* en los Indépendants de 1907, Derain pasó el verano en Cassis pintando paisajes. De vuelta a París en el invierno de 1907-1908, volvió a la figura y pintó un cuadro de tres desnudos para los Indépendants de 1908<sup>96</sup>. Según Kahnweiler, hubo algunas otras «pinturas con figuras de tamaño natural», hechas por esta misma época, pero Derain no estaba contento con ellas y las quemó en 1908<sup>97</sup>. De todas formas, siguió en esta vena y aún envió otro *Bañistas* al Salon d'Automne de 1908 y pintó más composiciones con figuras en 1909<sup>98</sup>. Por lo que al estilo toca, este grupo de obras manifiesta las mismas fuentes primitivas y cezarianas del primer *Bañistas*. Pero el espacio pictórico se hizo progresivamente más profundo y las



151. Braque: *Grand Nu*. 1907-1908. Oleo, 141,6 x 101,6 cm. París, Galerie Alex Maguy.





152. Dufy: *Vestíbulo con vidriera*. 1906. Oleo, 80 x 64,1 cm. Nueva York, Perls Galleries.

formas fueron modelándose de modo cada vez más ininterrumpido, lo que separa a estas pinturas de las de tema semejante que Picasso y Braque pintaron partiendo de las mismas fuentes. En la medida en que Derain fue «el primer pintor que combinó en una misma obra las influencias de Cézanne y del arte negro», debe considerársele «un verdadero precursor del cubismo»<sup>99</sup>. Pero, si bien Derain influyó en Picasso durante el nacimiento del cubismo, en el análisis final no tuvo sino una relación periférica con el movimiento. Su abandono del fauvismo supuso también un abandono de la vanguardia, para buscar lo duradero y eterno en una forma mucho más conservadora.

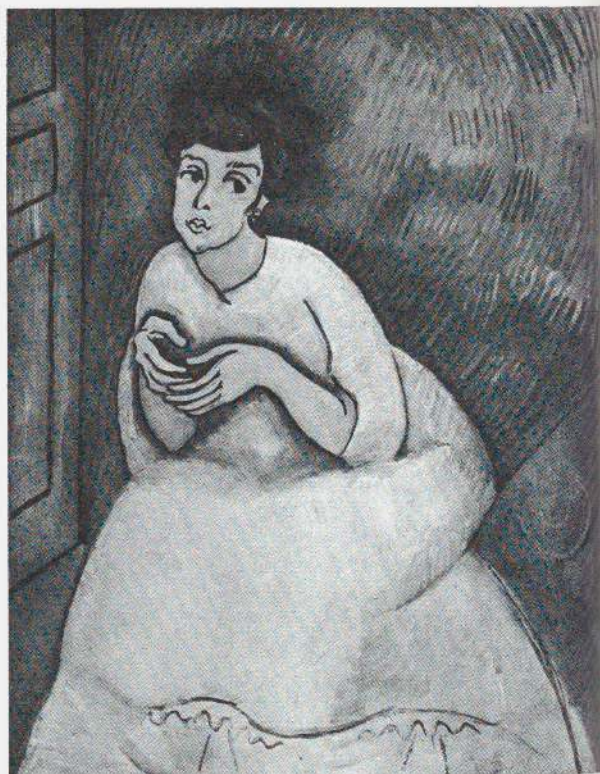
Durante el período final del fauvismo, sin embargo, Derain siguió ejerciendo una influencia importante en los demás fauves. Cuando pasó el verano en Cassis, en 1907, se mantuvo en contacto con Friesz y Braque, que estaban en el cercano La Ciotat. Aquel verano Friesz empezó a pintar sus composiciones de figuras; pintó *la Cala de La Ciotat* y envió sus *Bañistas* (figura 142) al Salon d'Automne. Esta última pintura suponía un giro total desde la caligrafía Art Nouveau y el color violento de los paisajes de La Ciotat a un estilo cezariano simplificado<sup>100</sup>. Este cambio radical se explicaría por una influencia externa, que tuvo que haber sido Derain. Antes de ese verano, el arte de Friesz había estado más lejos de Cézanne que el de cualquier otro fauve. En octubre, Fleuret escribiría que la principal influencia que podía detectarse en la pintura de Friesz era la de Cézanne<sup>101</sup>. En 1908 había reunido unas «enormes carpetas con reproducciones de cuadros de Cézanne»<sup>102</sup>. El propio Friesz diría más tarde que a partir del momento en que empezó a preocuparse por la composición y el volumen, hubo de sacrificar el fauvismo: el color dejó de ocupar el lugar central de su interés, desplazado por el dibujo<sup>103</sup>. Aquel año culminó su rechazo al fauvismo, y Friesz abrazó una forma de clasicismo que, aunque influido por Cézanne, era mucho más conservador en sus aspiraciones. Cuando Vauxcelles comentó su *Travail à l'automne* (figura 145), expuesto en los Indépendants de 1908, señaló que Friesz estaba trabajando en «la verdadera tradición francesa, la de Le Nain, Millet y Cézanne»<sup>104</sup>. Como era de prever, Denis distinguió a Friesz con una atención especial ahora que



el renacer clásico que durante tanto tiempo había esperado parecía por fin haber llegado<sup>105</sup>.

También Denis aplaudió la obra de Braque por sus virtudes clásicas<sup>106</sup>. El fauvismo de Braque había sido siempre más sosegado y estructurado en sus efectos que el de Friesz, como vimos cuando nos ocupamos de sus paisajes de La Ciotat. En realidad, desde la época de sus primeras pinturas fauves, tales como el *Canal Saint-Martin* de otoño de 1906 (figura 102), el rigor y la simplificación de los métodos de composición de Braque no dejaron de consolidarse. Su *Naturaleza muerta con cántaros* (lámina XXIV), fechada en 1906<sup>107</sup>, combinaba el color fauve intenso con un tratamiento de volúmenes que utilizaba ya a Cézanne desde un punto de vista constructivo. La regular repetición de curvas en acumulación de su *Paisaje de La Ciotat* (lámina XXII) también se debe, en cierto modo, a la influencia de Cézanne, y en el mismo sentido puede considerarse el tratamiento en paralelo de algunas partes del cuadro. Una vez más, el contacto con Derain en Cassis pudo haber incitado o, mejor, confirmado el nuevo interés de Braque por las formas cezarianas. Los paisajes de Cassis que pintó Derain (figura 149) seguían presentando las grandes formas abiertas de su pintura anterior, aunque ahora dentro de unos contornos básicamente rectilíneos, al tiempo que sustituían el intenso color fauve por una paleta sombría a base de verdes oscuros, marrones y ocre. Este nuevo tono de sobriedad pudo también afectar a Braque. Aunque en La Ciotat su color era todavía fauve, siguió pronto el ejemplo de Derain, y las obras del primer cubismo que pintó al año siguiente se basaban en un eje de marrones y verdes.

El primer atisbo claro de cubismo aparece en la *Vista desde el Hotel Mistral, L'Estaque* de Braque (figura 148)<sup>108</sup>. En su viaje de vuelta a París en el otoño de 1907, Braque y Friesz se detuvieron en L'Estaque y pintaron allí paisajes parejos desde la terraza de su hotel. Friesz se muestra algo más estructurado y cezariano que en la obra que había hecho a lo largo de aquel verano (figura 147). Braque, sin embargo, prácticamente dio un giro total desde las formas curvilíneas y el color fauve hasta un dibujo enérgicamente regularizado, con pinceladas paralelas en diagonal, una paleta atenuada y una superficie plana y arquitectónica. Unica-



153. Dufy: *La mujer de rosa*. 1907-1908. 80,9 x 62,6 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





154. Dufy: *Jeanne entre flores*. 1907. Oleo, 90,1 x 78,1 cm. El Havre, Musée des Beaux-Arts.

mente el foco de color exaltado en la parte alta del cuadro lo liga con el pasado fauve de Braque. Los perfiles no son ya leves y quebrados, sino pesados y rígidos, y se orientan hacia un entramado implícito de verticales y horizontales. Los primeros paisajes cubistas que Braque realizó al año siguiente consolidaron el impulso de este cuadro<sup>109</sup>.

Braque acabó *El Hotel Mistral* cuando volvió a París, donde, al igual que muchos de los otros ex-fauves (como habrá que denominarlos ahora), empezó a pintar de modelos. En 1907, probablemente justo antes de partir para La Ciotat, había pintado dos desnudos fauves, con exagerados tonos de piel, sombras complementarias y pinceladas moteadas neoimpresionistas (figura 150)<sup>110</sup>. Ese invierno retomó ese modelo en una actitud semejante, si bien ahora en pie. La pintura que resultó, el *Grand Nu* (figura 151), presenta una deuda inconfundible con el exagerado contorno del *Desnudo azul* de Matisse, pero recuerda más directamente aún a las *Demoiselles d'Avignon*<sup>111</sup>. En noviembre de 1907, Braque conoció a Picasso, presentado por Kahnweiler. Cuando Braque vio las *Demoiselles* se inquietó tanto como Derain<sup>112</sup>, aunque, como pone de manifiesto el *Grand Nu*, comprendió más a fondo la lección que implicaba. Las superficies planas, imbricadas y ambiguas del fondo de este cuadro tenían su origen en la pintura de Picasso. Y del mismo modo son de inspiración picassiana el primitivismo del rostro, los efectos de perspectiva cambiante, los duros ángulos de las formas y el espacio estrechamente acortado, aunque escultórico. El abandono del fauvismo por parte de Braque fue brusco. Comentando la obra con Burgess, le dijo que quería «crear un nuevo tipo de belleza... basado en el volumen, la línea, la masa, el peso»<sup>113</sup>. Añadía, sin embargo: «Quiero mostrar la mujer Absoluta, no sólo la ficticia», y «la naturaleza es un simple pretexto para la composición decorativa, sensible además. Sugiere emoción, y yo traslado esta emoción al arte». Bien mirado, éstos son conceptos simbolista-fauves, esgrimidos para justificar una pintura protocubista. Están muy cerca de las ideas que por entonces sostenía Matisse y, quizá, en ellas tenían su origen.

En «Notas de un pintor», Matisse escribió sobre su interés por lo absoluto: «bajo la sucesión de ins-





155. Dufy: *El aperitivo*. 1908. Oleo, 59 x 72,6 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, donación de Girardin, 1953.

tantes que constituye la existencia superficial de las cosas... se puede buscar un carácter más auténtico, más esencial»<sup>114</sup>. También escribió sobre la necesidad que sentía de interpretar la naturaleza en un sentido decorativo. Las «Notas» describen el alejamiento de Matisse respecto del fauvismo hacia un tipo de «composición decorativa» muy diferente de la que adoptaría Braque. No deja de ser

significativo, sin embargo, que, pese a sus diferencias, la evolución de los dos pintores podría explicarse en términos semejantes: un apartamiento de la naturaleza por la decoración y de los hechos de la naturaleza por el ideal. Ambas son actitudes neoplatónicas y clasicistas en términos generales. Aunque no se puede dejar de señalar una división estilística entre Matisse y los demás fauves después





156. Braque: *Casas de L'Estaque*. 1908. Oleo, 73 x 59,6 cm. Berna, Kunstmuseum. Fundación Hermann y Margrit Rupf.

de 1907, así como, en este sentido, que Matisse hizo evolucionar el fauvismo mientras que los otros lo abandonaron, también cabe hablar de un clasicismo e idealismo posfauve al que derivaron los fauves más inquietos.

De los primeros colegas de Matisse, únicamente los pintores de Chatou y El Havre contribuyeron al nuevo desarrollo. Ya hemos hablado de Vlaminck y Dufy a este propósito. A Vlaminck sólo le rozó la moda de las composiciones de bañistas, aunque la influencia que recibió de Cézanne fue significativa; Dufy nada tuvo que ver con la mencionada moda y Cézanne sólo le influyó de modo marginal. El único cuadro de *Bañistas* (1908) que pintó Vlaminck (figura 146) —seguramente motivado por las composiciones de Derain— presenta rostros derivados de máscaras africanas (figura 139)<sup>115</sup>, suaves contornos cezarianos que recuerdan a Friesz y un tratamiento en planos amplios que recuerdan específicamente la versión derainiana del cezianismo. Vlaminck empezó a practicar un cezianismo de primera mano —y alguna que otra vez de inspiración cubista— únicamente en sus paisajes. A finales de 1906 entró en contacto con el círculo de Picasso, a través de Derain; le atraía sin duda su postura de vanguardia exuberante y agresiva, muy diferente de la de Matisse. También compró dos cuadros de Picasso de 1907<sup>116</sup>. Desde que entró en contacto con ese círculo, los elementos cezarianos empezaron a introducirse en su arte, si bien es probable que al principio como reflejo de los cambios que Derain estaba experimentando, como hemos visto a propósito de *Los árboles rojos* de 1906-1907 (figura 100). En un año, la paleta de Vlaminck se oscureció hasta alcanzar los matices naturales, y su pincelada evolucionó hacia la regularidad cezarianiana, de efectos mucho más neutros y desapasionados que los de cualquiera de sus pinturas anteriores. Pero aquello apenas duró. Abandonó el fauvismo, como posteriormente diría, «inquieto porque, limitado al azul y al rojo de los colores comerciales, no conseguía incrementar mi energía y había alcanzado un grado máximo de intensidad»<sup>117</sup>. Al pensar que había agotado las propiedades expresivas de su estilo fauve, Vlaminck tenía que verse atraído al cezianismo primitivizado de Derain y Picasso de 1907, un arte casi expresionista a la sazón.



Por entonces, sin embargo, era un paisajista consumado, y el cezanismo en el paisaje tendía a reducir, más que a desarrollar, los rasgos expresionistas de su arte. Por otra parte, se sentía fuera de lugar en las discusiones intelectuales del círculo de Picasso. «Ese tipo de pensamiento abstracto me resultaba completamente extraño», escribiría más tarde. Eclipsado por Derain en el aprecio de Matisse, vivió la misma situación con respecto a Picasso. Cuando Apollinaire consiguió encontrar un hueco especial para los fauves en *Les Peintres cubistes*, llamándoles «Cubistas instinctifs», no mencionó a Vlaminck<sup>118</sup>.

Las relaciones de Dufy con el naciente círculo cubista fueron algo más complicadas. En realidad, su condición de fauve no dejó de ser contradictoria, pues no siguió la evolución habitual desde una pintura de influencia neoimpresionista, de pincelada suelta, hasta otra de áreas de color plano derivada de Gauguin. Posiblemente su falta de entusiasmo por el neoimpresionismo —y el que, en consecuencia, no usara una técnica de pincelada regularizada— le hizo también inmune al cezanismo en mayor o menor medida. Y aunque, cuando pintó junto a Marquet, aparecieron en sus cuadros áreas de color plano, características del estilo fauve de 1906, tampoco hubo en su obra influencia alguna de Gauguin. Incluso cuando pintaba estos cuadros planos y emblemáticos, buscaba un tipo de arte mucho más abierto y atmosférico en las marinas y paisajes que también pintó por entonces, con tersas curvas y motivos flotantes ya mencionados. De hecho, muchas de sus pinturas más planas se animan con figuras activas, pululantes, que dan a su obra un sentido de dinamismo impresionista que está muy ausente de la obra de los otros fauves; Dufy había evolucionado a la manera fauve directamente desde una base impresionista, como demuestra la *Fête nautique* (lámina XIV) de 1906, y nunca llegó a renunciar totalmente a sus principios. Hizo uso de los métodos fauves —manchas de color vivo— para intensificar una visión impresionista, y ello añadió un estilo lineal de curvas generalizadas y signos taquigráficos para acentuar y animar las superficies atmosféricas. En algunas ocasiones este carácter lineal se asocia, de algún modo, a lo geométrico, como en el *Vestíbulo con vidriera* de 1906 (figura 152). *Jeanne entre flores*



157. Dufy: *Arboles verdes*. 1908. Oleo, 80,9 × 65 cm. Francia, colección particular.





158. Dufy: *Café de L'Estaque*. 1908. Oleo, 45 × 54,8 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne, legado de Mme. Dufy, 1962.

de 1907 (figura 154) revela incluso cierto cubismo incipiente, aunque también tiene sus deudas con Matisse<sup>119</sup>. La influencia de éste es muy evidente en *La mujer de rosa* de principios de 1908 (figura 153), cuyas formas amplias, planas y curvilíneas se derivan probablemente del simplificado estilo decorativo que Matisse empezaba a consolidar por entonces. De este mismo período, sin embargo, son el esbozo y la pintura acabada de *El aperitivo* (figuras 155 y 158), donde las curvas y círculos flotantes que había venido desarrollando desde 1906, encuentran una resolución verdaderamente notable, casi abstracta.

No se cuenta con datos exactos sobre estas dos pinturas. Las hizo en L'Estaque, en 1908, pero no se sabe si las pintó antes o después de las obras más conocidas que pintó allí (figura 157), que ponen de manifiesto la influencia del estilo cezariano de Braque (figura 156). Presentan afinidades con el cubismo, pero más con el cubismo colorista de Delaunay que con el cubismo monocromo de Braque y Picasso. Vauxcelles incluyó a Delaunay y Metzinger en su lista de fauves de los Indépendants de 1907<sup>120</sup>. Estos dos se conocieron en 1906, y ese mismo año Delaunay pintó un autorretrato superficialmente fauve —una cabeza convencionalmente modelada y matizada con colores fauves (figura 169)— y en el dorso de la misma tela un *Paisaje con sol* (figura 34), una obra neoimpresionista bien que creada desde el conocimiento de los métodos fauves<sup>121</sup>. Aunque Dufy no tiene obra neoimpresionista fauve, sí estuvo en contacto con los artistas que practicaron este estilo, e incluso introdujo a Severini en las teorías de Signac<sup>122</sup>. También hubo contacto entre Dufy y Delaunay, pues los dos expusieron en la galería de Berthe Weill y los dos fueron amigos de Apollinaire y del Douanier Rousseau<sup>123</sup>. El recurso característico de Dufy a motivos circulares flotantes influyó probablemente en el paso de Delaunay a su arte de madurez, pues aunque su primer cuadro con asunto solar, el paisaje de 1906 ya mencionado, esté más próximo a los soles espectrales de los cuadros que Derain pintó en Londres en 1906, sus obras posteriores, más líricas y animadas, con bandas paralelas de color en espacios flotantes, recuerdan a *El aperitivo* y otras obras semejantes de Dufy.

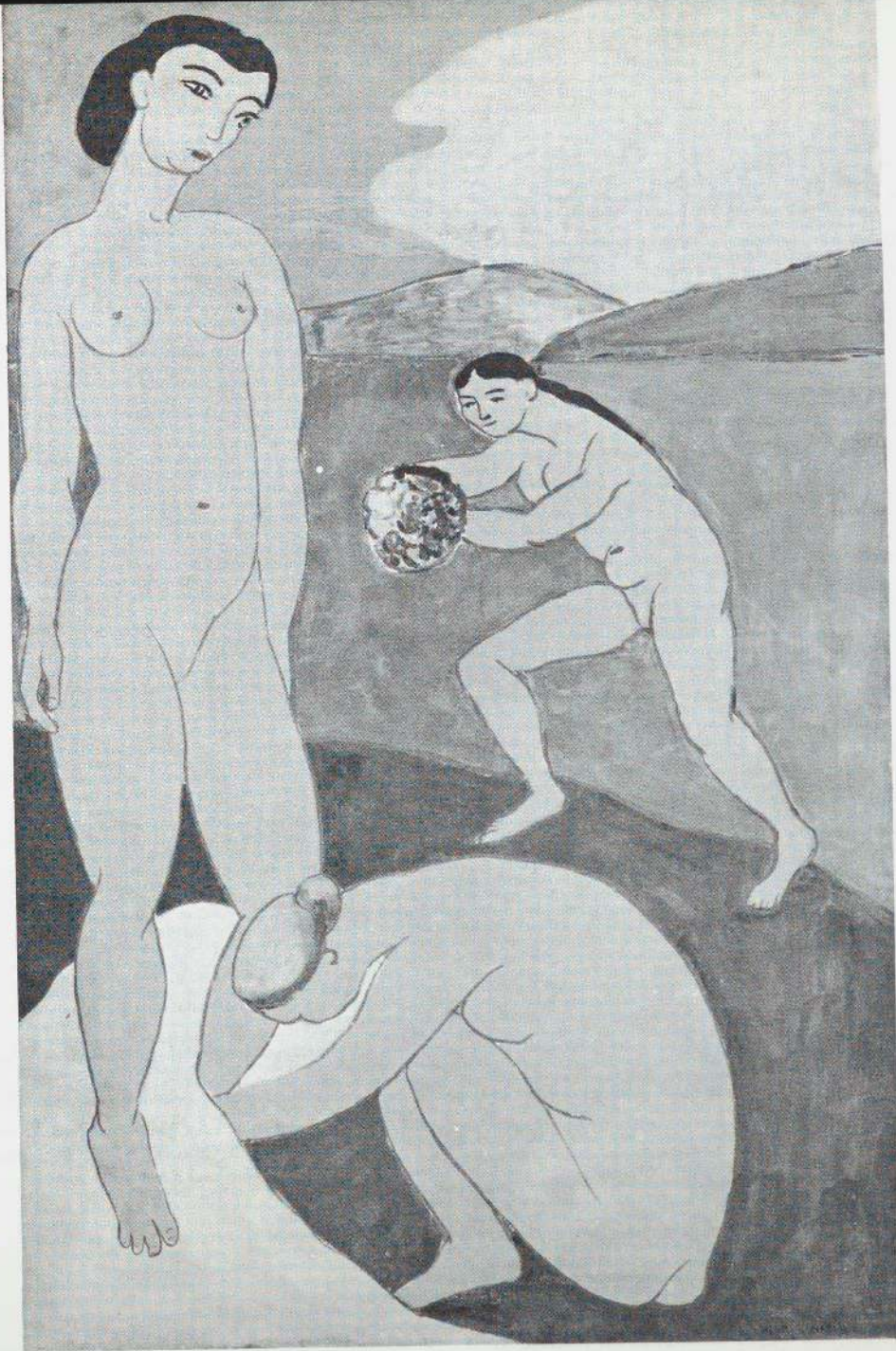
*La terraza de café* (1908) de Dufy presenta la





159. Matisse: *Arroyo con álces, Collioure*. 1907. Olco, 73,4 × 59,8 cm. EE.UU., colección particular.



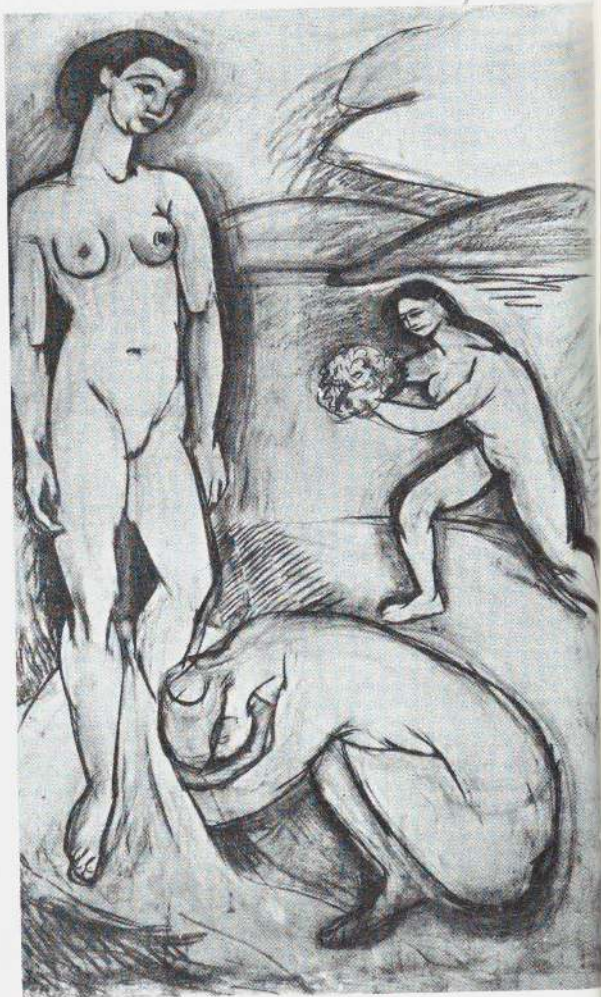


160. Matisse: *Le luxe, II*. 1908. Casafna, 209,5 × 139 cm. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, colección J. Rump.



misma composición básica de *El aperitivo*, pero a la manera plana y adaptada a la forma de friso, como cuando trabajaba con Marquet<sup>124</sup>. El esbozo para *El aperitivo* profundiza el espacio central, a partir del cual flotan figuras y objetos desplegados en un continuum centrípeto. El tratamiento del follaje del fondo presenta indicios de la técnica cezariana de pinceladas paralelas, pero también recuerda mucho, especialmente en la parte de la derecha, al fondo del *Desnudo azul*, que Dufy debía de conocer. Los árboles de la pintura acabada, sin embargo, son mucho más escultóricos, aunque sigan siendo decorativos, mientras que la anécdota que enmarcan flota libremente en su interior. Son pinturas importantes y no sólo por sus cualidades intrínsecas, sino también porque muestran que el estilo lineal decorativo de Matisse y el cezianismo pesado y primitivo de Derain no fueron ni mucho menos las únicas opciones posfauves. El brillante eclecticismo de Dufy contribuye a mostrar la complejidad del arte que se hacía en París en 1907-1908, momento en que se estaban explorando alternativas estructurales diferentes al fauvismo.

Cuando Braque se reunió con Dufy en L'Estaque, dominaba la alternativa cezariana. Los *Arboles verdes* de Dufy (figura 157) presentan formas arbóreas simplificadas y escultóricas semejantes a las de *El aperitivo*, pero la acusada ondulación curvilínea de éste se ha intensificado en una forma angular de nueva traza, y el color se ha restringido rigurosamente a los ocre y a los rayados verdes oscuros. La pintura pareja de Braque (figura 156) es aún más contenida, aunque es más auténticamente cezariana, pues ya no sólo presenta unas formas simplificadas y geométricas, sino que además estas formas se interrelacionan entre sí, se intersecan, de tal suerte que parecen transparentes. El tratamiento facetado de los planos, el dibujo negador de la perspectiva y organizado en torno a un formato general en rejilla, el *passage* cezariano, la paleta apagada y la sensación de luz interior, hacen de ésta y de las obras semejantes que pintó en L'Estaque las primeras pinturas verdaderamente cubistas<sup>125</sup>. Braque las envió al Salon d'Automne de aquel año; en el examen previo del jurado, Matisse, que era uno de los miembros, las rechazó y parece ser que se quejó a Vauxcelles de aquellos «petits cubes» de Braque<sup>126</sup>. Este retiró sus obras y



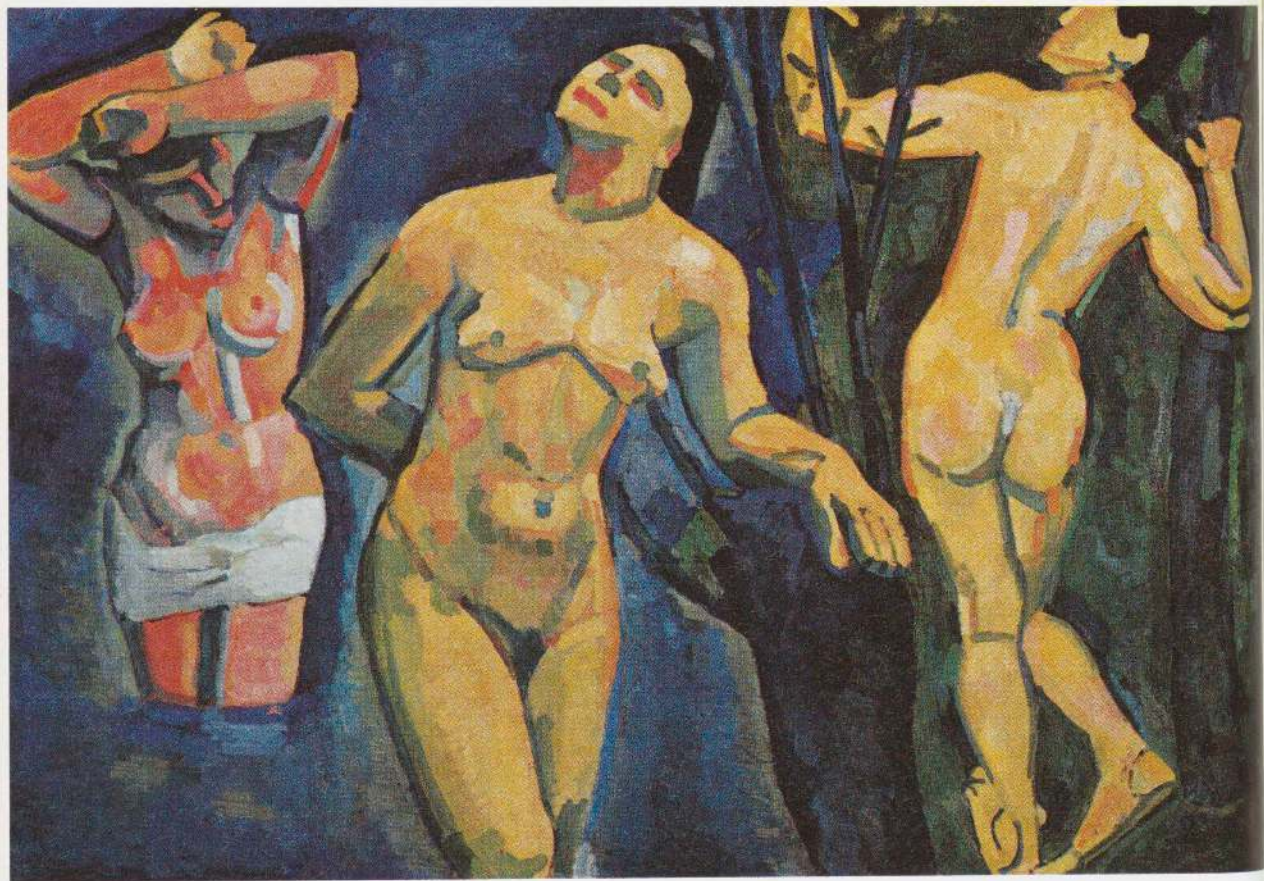
161. Matisse: Estudio para *Le luxe*. 1907-1908. Carboncillo sobre papel, 231,3 x 137,1 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.





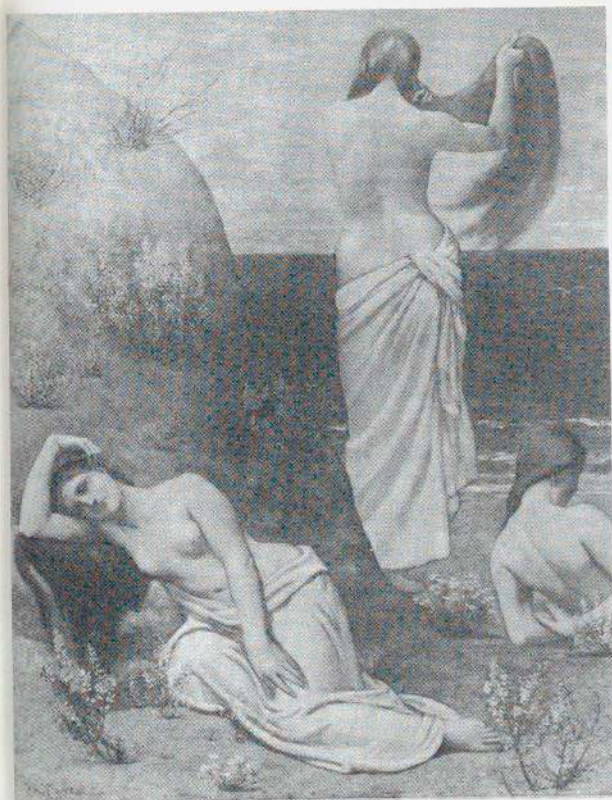
XIX. Derain: *La danza*. 1906. Oleo, 185 x 209 cm. Suiza, colección particular.





XX. Derain: *Bañistas*. 1907. Oleo, 130,1 × 192,8 cm. Suiza, colección particular.





162. Puvis de Chavannes: *Muchachas en la playa*. 1879. Oleo, 60,9 x 46,9 cm. París, Museo del Louvre, legado Camond.

las expuso en la galería de Kahnweiler en noviembre. En su crítica de la exposición, Vauxcelles habló de reducciones «à des cubes»<sup>127</sup>. Cuando se refirió a las «bizarreries cubiques» de Braque con ocasión de los Indépendants de 1908<sup>128</sup>, la denominación se había hecho popular; Vauxcelles había bautizado al cubismo como hiciera con el fauvismo en 1905. Entonces estaba ya extinguido definitivamente el fauvismo. Se había acabado como estilo en 1907 de un modo tan informe como había surgido; ahora desaparecía como movimiento y como grupo, de forma tan pública como había empezado. «Las relaciones entre picassistas y matisistas se agriaron. Derain y Braque se habían hecho picassistas y dejaron de ser definitivamente matisistas», recordaría más tarde Gertrude Stein<sup>129</sup>. Se acabó la «era de los esbozos», observó Vauxcelles<sup>130</sup>, mientras Denis celebraba la llegada del tan esperado nuevo clasicismo y citaba incluso, para apoyar su estimación de este advenimiento, la interpretación que Apollinaire hiciera de Braque<sup>131</sup>. El informado periodista, el conservador y el escritor de vanguardia se colocaban en el mismo campo al apreciar un arte nuevo «plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé»<sup>132</sup>.

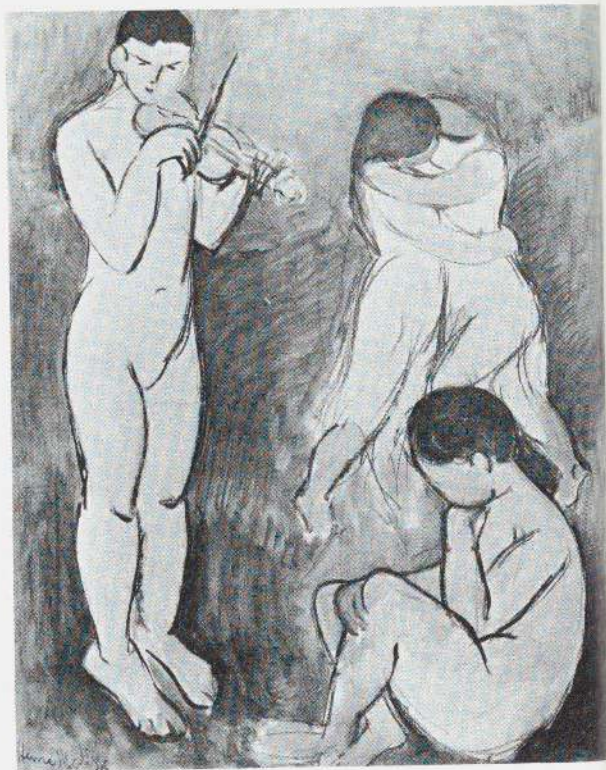
La polarización de la vanguardia que se dio en París a partir de 1908 aisló a Matisse de sus antiguos compañeros. No obstante, hay que evitar la consideración de tal evolución como algo exclusivamente unilateral. Es cierto que la creciente estima en que se tenía a Picasso y el aumento de su popularidad contribuyeron al fin del fauvismo, pero también Matisse había evolucionado apartándose de su estilo fauve. Mientras que los que abandonaron bruscamente el fauvismo en busca de lo clásico no fueron tan afortunados en sus nuevos estilos como lo fueron en el que habían abandonado —con la única excepción de Braque—, Matisse, por su cuenta, hizo realidad la misma ambición que movía a los demás: un clasicismo redivivo, un arte eterno, monumental e ideal.

Parece como si Matisse, tras exponer el *Desnudo azul* en los Indépendants de 1906, hubiera hecho inventario de su posición artística. El *Arroyo con álces* (figura 159), que pintó aquel verano en Collioure, fue su último paisaje fauve, pero también una de las obras que con su estilo decorativo plano y su color atenuado se apartaban del tratamiento



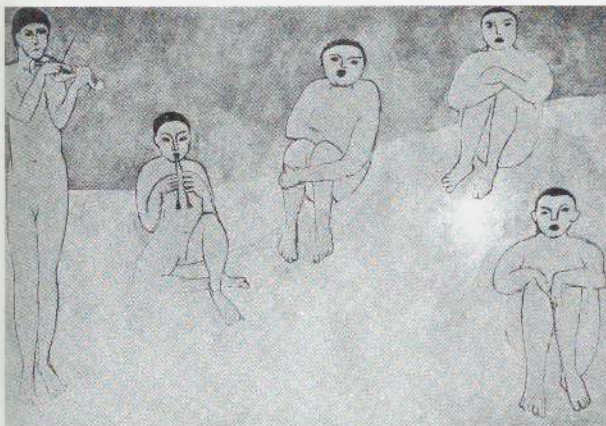
apasionado de los anteriores paisajes de Collioure y derivaban hacia algo más sereno y más deliberadamente armónico. A finales de aquel año le dijo a Apollinaire que había estado repasando su obra anterior y había encontrado la marca de su personalidad en todo lo que había hecho, a pesar de las diferencias<sup>133</sup>. Hasta entonces, como hemos visto, se habían hecho claramente evidentes diversos estilos. Ahora «me esfuerzo por desarrollar esta personalidad, basándome sobre todo en mi intuición, volviendo una y otra vez a los fundamentos. Cuando me sentí incapaz de pintar me dije: "tengo colores, una tela, y debo expresarme con pureza" ...»<sup>134</sup>. El resultado de esta nueva preocupación por los fundamentos se dejó ver en un importante cambio en los procedimientos de Matisse. En el Salon d'Automne expuso pinturas de tamaño natural, rotuladas en el catálogo todas ellas como *esquisse* (esbozo). Una de ellas, *Le Luxe, I* ha sido acertadamente calificada de obra «fauve oscura»<sup>135</sup>. Matisse estaba entonces aplicando los métodos espontáneos e intuitivos del fauvismo sólo como punto de partida para la expresión de la pureza que deseaba.

*Le Luxe, I* (lámina XVII) tiene una altura de algo más de dos metros. Por el asunto, es una composición de bañistas. El tema y el motivo son semejantes a los de *Bonheur de vivre*, y más aún a los de *Luxe, calme et volupté*. Su dibujo, no obstante, es mucho más tanteante que en cualquiera de las otras dos; Félix Vallotton, en un trabajo publicado en *La Grande Revue*, manifestaba que «el dibujo quebrado e hipnótico [fue] adoptado por M. Matisse como el único tipo de línea que podía plasmar sin traicionar las sinuosidades de su sensibilidad»<sup>136</sup>. También el color está amortiguado, y se ha variado la forma de aplicación, combinando zonas de color plano y casi uniforme con áreas imprecisas, en las que el color ha sido frotado, y con secciones de pincelada suelta. Esta forma de técnica mixta permite clasificar la obra como fauve. Pero, aunque sólo sea potencialmente, también es una obra antifauve: por la magnitud de su diseño, por su nueva claridad decorativa, por su apartamiento de la anécdota intrascendente. La segunda versión de esta misma obra, *Le Luxe, II* (figura 160), pintada probablemente a principios de 1908<sup>137</sup>, exagera sin duda estas características con



163. Matisse: *Música* (esbozo). 1907. Oleo, 73 × 60,5 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, donación de A. Conger Goodyear en honor de Alfred H. Barr, Jr.





164. Matisse: *Música*. 1910. Oleo 21,5 × 31,7 cm. Leningrado, Museo del Ermitage.

objeto de conseguir un sosiego inmediato y una sencillez que convierten en enérgicas a pinturas como *Bonheur de vivre*. Recurriendo, una vez más, a Puvis de Chavannes en cuanto al asunto, al método y a los materiales (figura 162)<sup>138</sup>, Matisse creó la primera de sus composiciones en tamaño natural de gran estilo decorativo. «Suponga que quiero pintar el cuerpo de una mujer» —escribió Matisse, pensando posiblemente en *Le Luxe*—:

Antes de nada la doto de gracia y encanto, pero sé que necesito algo más. Trato de condensar el significado de este cuerpo dibujando sus líneas esenciales. El encanto se hará entonces menos evidente a primera vista, pero, a la larga, emanará de la nueva imagen; y esta imagen se enriquecerá al mismo tiempo con un significado más amplio, más integralmente humano...<sup>139</sup>

«Una plasmación rápida de un paisaje sólo representa un instante de su apariencia», decía Matisse del arte de los impresionistas, aunque muy bien podría haber pensado lo mismo de los fauves. «Prefiero descubrir su carácter y su contenido más duraderos, insistiendo en su esencia, aun a riesgo de sacrificar alguna de sus cualidades placenteras»<sup>140</sup>. Es éste un cambio que va más allá del fauvismo. Lo que seguía diciendo podría quedar como un manifiesto de su nuevo ideal:

Bajo esta sucesión de instantes que constituye la existencia superficial de las cosas animadas e inanimadas y que continuamente las oscurece y las transforma, aún es posible buscar un carácter más auténtico, más esencial, que el artista deberá captar para poder dar una interpretación más duradera de la realidad<sup>141</sup>.

Si las dos versiones de *Le Luxe* ponen de manifiesto que las revisiones que hizo Matisse de sus primeras intuiciones le estaban llevando a un estilo plano y decorativo, el «esbozo» *Música* (figura 163), expuesto también en el Salon d'Automne de 1907, muestra que ya en sus primeras intuiciones había abandonado Matisse las incoherencias estilísticas de su manera fauve. Esta obra apunta directamente al cuadro *Música* (figura 164), de 1910, y señala el principio del período posfauve de arte eminentemente decorativo. Entonces empezó Matisse a pintar otra vez naturalezas muertas. La *Naturaleza muerta azul* de 1907 (figura 166) está evidentemente muy lejos del estilo decorativo de *Le Luxe* y la *Música*, pero está igualmente lejos del





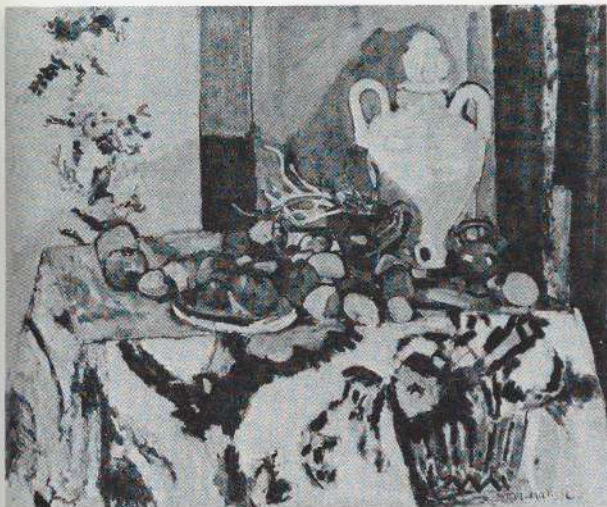
165. Matisse: *Tapetes «orientales»*, 1907. Oleo, 88,9 × 116,2 cm. Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, legado Agutte-Sembar, 1923.

fauvismo. Si se la compara con los *Tapetes «orientales»* (figura 165), del año anterior, revela un alejamiento de la «plasmación rápida» y de la animada superficie del fauvismo por una serenidad semejante a la de las pinturas decorativas, pero en la que la presencia de Cézanne se deja sentir intensamente.

Otras naturalezas muertas de 1907 y 1908 muestran a un Matisse combinando y probando lo decorativo frente a lo cezariano: haciendo más

profundo el espacio pictórico, pero también haciendo hincapié en lo dibujístico (*Naturaleza muerta con asfódelos*, 1907); eludiendo lo decorativo para favorecer lo escultórico (*Escultura y florero persa*, 1908), y desplomando las formas escultóricas por la presión de los esquemas ornamentales que las sustentan (*Naturaleza muerta en rojo de Venecia*, 1908, figura 167). En la última de estas obras parece como si la pintura misma, tal y como entonces la entendía Matisse, estuviera rechazando lo es-





166. Matisse: *Naturaleza muerta azul*. 1907. Oleo, 88,9 x 116,2 cm. Merion, Pennsylvania, Fundación Barnes.

167. Matisse: *Naturaleza muerta en rojo de Venecia*. 1908. Oleo, 88,9 x 104,9 cm. Leningrado, Museo del Ermitage.

cultórico, desterrando todo lo que no fuera estrictamente óptico, y que lo estaba haciendo de una forma espontánea. Como siempre, su método consistía en crear primero para luego reflejar y extraer las conclusiones que la pintura en sí misma exigía. El mismo diría más tarde: «Mi reacción ante cada fase es tan importante como el asunto... Es un proceso continuo que no cesa hasta el momento en que la obra llega a estar en armonía conmigo mismo»<sup>142</sup>. «Sólo conozco las fuerzas que estoy liberando, avanzo conducido por una idea que no llego a captar sino a medida que crece con la pintura misma»<sup>143</sup>. La mejor demostración de esto es con mucho el cuadro que supuso su definitivo adiós al estilo fauve: la *Armonía en rojo* de 1909 (figura 168). Empezó como *Armonía en verde*, fue repintada como *Armonía en azul* y expuesta como tal en el Salon d'Automne de 1908, y volvió a repintarla luego, una vez más, en 1909, para convertirla en la *Armonía en rojo*<sup>144</sup>. El asunto es comparable al de la *Naturaleza muerta azul* de 1907, pero remite aún más directamente a la *Mesa de comedor* (figura 6), que había sido la escandalosa contribución de Matisse a la Société Nationale de 1897. Esta nueva pintura sería la obra maestra de su nuevo estilo decorativo, del mismo modo que *La mesa de comedor* lo había sido de su inicial adhesión a la modernidad. En *Armonía en azul* el modelado y la perspectiva prácticamente no existen, y el espacio pictórico es plano y está organizado para establecer un equilibrio tenso entre el plano horizontal de la mesa y el vertical de la pared. En *Armonía en rojo*, la mesa y la pared se integran en una viva superficie coloreada. Aquí Matisse no sólo daba la espalda al fauvismo, sino que también dejaba atrás las formas convencionales de la pintura de caballete misma para hacer una pintura semejante a un tapiz empapado y bañado en color. Sirviéndose de un asunto tradicional, tan tangible como el quehacer de poner la mesa<sup>145</sup>, creó su primera imagen importante de comprensión puramente visual, su primera imagen importante de la existencia de cosas extrañadas en la substancia misma del color.

La *Armonía en azul* era uno de los momentos cumbres de la exposición retrospectiva con que se honró a Matisse en el Salon d'Automne de 1908<sup>146</sup>. Pese al tiempo transcurrido, todavía no





168. Matisse: *Armonía en rojo*. 1909. Oleo, 177,1 × 217,9 cm. Leningrado, Museo del Ermitage.



era inmune a las críticas que se hicieron a sus cualidades fauves. Con ocasión del Salon d'Automne de 1908 el fauvismo recibió la que probablemente fue la más virulenta crítica que nunca había recibido. En un trabajo publicado en *La Revue Hebdomadaire*, M. J. Péladan, que en la última década del siglo XIX había fundado el Salón de la Rosa Cruz, acusó a los fauves en general de charlatanes, de «ignorantes y perezosos... [que intentaban] ofrecer al público descolorimientos e infirmitades», y a Matisse en particular de no tener ningún respeto ni «al ideal ni a las normas»<sup>147</sup>. Atacó además al jurado del Salon por admitir tales pinturas. Hace poco —comentaba— ha sido cerrado al público el depósito de cadáveres; lo mismo debería hacerse con el Salon d'Automne. «El espectáculo de imposturas malsanas supone un peligro de infección. La epilepsia no debe convertirse en espectáculo, como tampoco el fingimiento, como tampoco la pintura»<sup>148</sup>. Desvallières le pidió a Matisse que le replicase como jefe de los fauves y como miembro del jurado<sup>149</sup>. Su réplica fue las «Notas de un pintor»<sup>150</sup>. «Las normas —insistió— no existen fuera de los individuos». E hizo hincapié en las normas en que él creía, y habló de su ideal: «Un arte de equilibrio, de pureza y serenidad, libre de contenidos inquietantes o deprimentes; un arte para cualquier profesional, para el hombre de negocios o para el hombre de letras, por ejemplo; un arte que ejerza una influencia sedante y tranquilizadora para la mente, algo que sea como un buen sillón que proporciona descanso al que se ha fatigado físicamente». Difícilmente podría ser el manifiesto de un *fauve* este conocido pasaje. De hecho, las «Notas de un pintor» confirman que en 1908 el período fauve de Matisse ya había terminado. «Ya no pienso exactamente igual que ayer» escribió. «O, mejor, mi idea básica no ha cambiado, pero mi pensamiento ha evolucionado, y mi modo de expresión ha seguido a mis pensamientos». Su idea básica era la «expresión» misma. «La expresión, a mi entender, no estriba en las pasiones que encienden un rostro humano o que se

manifiestan mediante movimientos violentos. Toda la disposición de mi pintura es expresiva». Este rechazo de todo lo violento y excesivo era también el rechazo de un aspecto del fauvismo. Asimismo comentaba que ya no le convencía la manera abosquejada de sus primeros años fauves: «A menudo, cuando me pongo a trabajar, recojo en la primera sesión sensaciones frescas y superficiales. Hace unos años los primeros resultados ya me satisfacían en cierto modo. Hoy... pienso que puedo mirar más allá... Hubo un tiempo en que nunca dejaba mis pinturas colgadas en la pared porque me recordaban momentos de sobreexcitación... Hoy trato de plasmar una sensación de sosiego en mis pinturas y las trabajo una y otra vez hasta que lo consigo». Matisse analizaba su disgusto con el carácter fugaz del impresionismo y su preferencia por la serenidad y el equilibrio del arte clásico. Así lo ilustra una anécdota que cuenta Maurice Sterne sobre el primer día de clase en la escuela que había abierto a principios de aquel año: «Cuando Matisse entró en la habitación quedó espantado ante las filas de grandes telas salpicadas de colores chillones y formas retorcidas. Sin decir palabra dejó el estudio, se fue a las habitaciones que tenía en la misma casa y volvió con el vaciado de una cabeza griega... y dijo a sus alumnos que dirigieran sus disparatados esfuerzos hacia allí y empezaran a dibujar «lo antiguo»<sup>151</sup>. Así trató entonces a aquellos futuros fauves.

Fue al Salon d'Automne de 1908, que motivó las «Notas de un pintor», al que Matisse rechazó las pinturas cubistas de Braque, confirmándose la disolución del grupo fauve. La *Armonía en azul* expuesta en el Salon fue adquirida por Sergei Shchukin. En marzo de 1909, Shchukin encargó a Matisse los paneles *Danza* y *Música*, que marcan la consolidación de su gran estilo decorativo. A finales de 1909, Matisse se había ido a París y estaba viviendo en Issy-les-Moulineaux. Su período de cooperación con la vanguardia de París había terminado, y con ello se cerraba el último capítulo del fauvismo.







## Nota final: El fauvismo y su herencia

«No se puede permanecer siempre en un estado de paroxismo», repetía Braque para explicar su abandono del estilo fauve<sup>1</sup>. La razón de Matisse era la misma: «Luego, cada uno de nosotros rechazó la parte del fauvismo que consideró excesiva, cada uno según su propia personalidad, para dar con una trayectoria propia»<sup>2</sup>. La obra posfauve de todos ellos tuvo como característica común el rechazo de lo excesivo para adoptar una forma más racional y clásica. Para todos ellos, con la excepción de Matisse, esto supuso también un rechazo del color. Con la aparición de la tradición cubista y su consagración como estilo pictórico dominante en la primera mitad del siglo XX, el color quedó relegado a un segundo lugar, tras la forma, en la mayoría de las pinturas que se hicieron después; y esta prelación se ha mantenido, salvo en casos aislados, hasta hace relativamente poco. Al parecer, la lógica de la forma creada mediante el color —mediante el dibujo del color— que el fauvismo hizo posible no se comprendió del todo enseguida salvo por quienes estaban tan obsesionados por la pureza pictórica como Matisse. Este se dio cuenta inmediatamente de que el color por sí solo podía evocar el registro completo de cualidades pictóricas que los otros componentes de la pintura expresan por separado: la profundidad y el carácter plano, los contornos y las superficies, lo sustantivo y lo ilusorio.

La lección final del arte de Matisse no es, sin embargo, solamente pictórica: su arte demuestra sistemáticamente no ya sólo la realidad del color sino la realidad que se puede expresar con el color. A fin de cuentas, esa realidad sobrevivió a la que únicamente se expresa mediante la forma. Mientras que los cubistas desorbitaron la división entre la pintura y lo representado en ella —dando a la pintura una suerte de condición de objeto de la misma categoría que lo representado— y acaba-

ron por excluir las convenciones figurativas del pasado, Matisse siguió seleccionando y complaciéndose en los asuntos tradicionales de la pintura<sup>3</sup>, identificándose con lo que veía, «entrando en las cosas... que liberaban sus sentimientos»<sup>4</sup>. «Quizá esto sea voluptuosidad sublimada» —especularía más tarde—, «que puede no ser evidente todavía para todo el mundo»<sup>5</sup>.

El fauvismo en sí fue a un mismo tiempo más y menos que esto. El voluptuoso mundo ideal de Matisse sólo apareció cuando el fauvismo ya se había extinguido, y sólo pudo crearse tras renunciar a aquellos aspectos del fauvismo que le parecieran excesivos. Matisse conservó del estilo fauve la liberación del color de sus apariencias naturales, como recurso para expresar más fielmente sus sensaciones, pero este aspecto no fue lo que afectó inmediatamente a la marcha del arte del siglo XX.

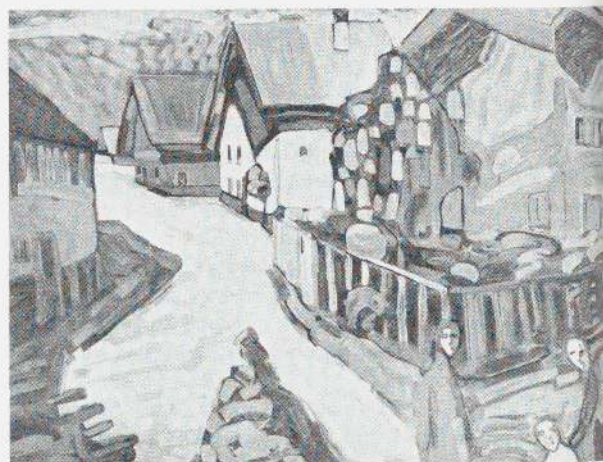
Se puede hablar de la repercusión del fauvismo en dos sentidos distintos aunque parcialmente superpuestos. En primer lugar, la influencia de los logros fauves como modelo a seguir: la evolución de los fauves desde la pintura de tipo impresionista hasta una síntesis de las alternativas postimpresionistas ayudó a buena cantidad de pintores de la década siguiente a dejar sus comienzos impresionistas y a adaptarse al postimpresionismo mucho más rápidamente de lo que lo hicieron los propios fauves. En segundo lugar, se puede advertir la específica influencia estilística de determinados fauves en algunos pintores que vieron las obras fauves y acto seguido desarrollaron sus propios estilos a partir del fauvismo, aunque a menudo lo abandonaron muy pronto por unas maneras más personales<sup>6</sup>. En ciertos casos, en la obra de Kirchner por ejemplo, estas dos formas de influencia se reducen a una sola; en otros casos, el fauvismo supuso un acicate liberador de un arte que nunca sería fauve, como en el caso de Metzinger, por ejem-



plo, que aprendió de ejemplos fauves una forma exaltada de neoimpresionismo antes de convertirse en un pintor cubista<sup>7</sup>.

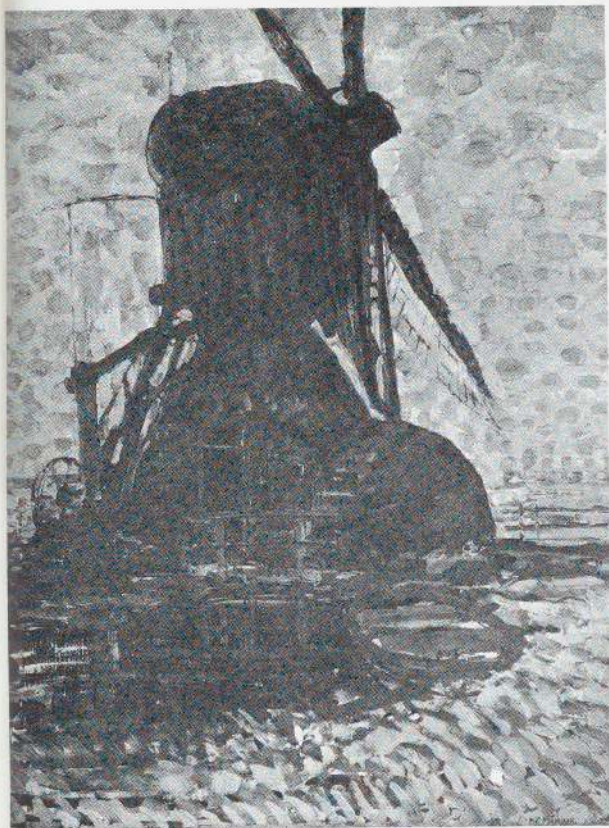
Por lo que se refiere a su magisterio postimpresionista, tampoco puede dejar de reseñarse que los ambiciosos pintores franceses que practicaron estilos prefauves tras el fauvismo no fueron indiferentes a la nueva formulación que de estos estilos hicieron los fauves. Cada nueva generación de pintores aprende su historia a partir del arte avanzado de su propia época, aunque sólo sea para rechazarlo después. Si bien nunca fueron fauves salvo de una manera superficial, Delaunay (figura 169), Duchamp, Gleizes, Léger y otros rompieron con la pintura de tipo impresionista a través del fauvismo<sup>8</sup>. Muchos de esos futuros cubistas consideraron el fauvismo como una extensión de la tradición impresionista, como el último obstáculo que tenían que salvar para crear algo que fuera enteramente nuevo<sup>9</sup>. Por lo que se refiere al color fauve, cabe decir que sólo Delaunay y Léger lo desarrollaron, aunque de maneras drásticamente renovadas. Para todos estos artistas, de todas formas, la última fase cezariana del fauvismo —el geométricismo y primitivismo de 1907— constituyó una fuente importante para su obra de madurez, como también lo fue para los principales cubistas, Picasso y Braque.

Más compleja es la consideración de los artistas que no vivían en París; es preciso hilar fino y no atribuir indiscriminadamente una influencia fauve a cualquier pintura de color exaltado posterior a 1905. También hubo otros pintores que bebieron por su cuenta de las mismas fuentes postimpresionistas en que se inspiraron los fauves. Ya hemos visto cómo van Dongen, por ejemplo, elaboró su estilo fauve con independencia de los otros. Algo parecido sucedió con Mondrian, que pasó por una forma exagerada de neoimpresionismo inspirada en Toorop, que en ocasiones se relajó hasta parecer fauve, como en su *Molino de viento a contraluz*, de 1908 (figura 171)<sup>10</sup>. No hay que hacer, de todas formas, excesivo hincapié en el principio de los desarrollos paralelos. Donald Gordon ha demostrado convincentemente que debe desterrarse la idea generalizada de que los estilos fauve y Brücke fueran paralelos en el tiempo<sup>11</sup>. A partir de 1908, cuando Kirchner vio las pinturas fauves en Berlín,



169. Delaunay: *Autorretrato*. 1906. Oleo, 53,9 × 46,1 cm. París, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.
170. Kandinsky: *Calle de Murnau con mujeres*. 1908. Oleo, 71,1 × 86,9 cm. Los Angeles, Fundación Norton Simon.





171. Mondrian: *Molino de viento a contraluz*. 1908. Oleo, 114 x 86,9 cm. La Haya, Gemeentemuseum.

y especialmente a partir de 1909, cuando vio la exposición individual de Matisse en la galería berlinesa de Paul Cassirer, su obra viró de una inspiración basada en van Gogh, en Munch y en el Jugendstil a lo que se ha denominado el estilo «fauve alemán». Como indica Gordon, las xilografías y litografías que Kirchner hizo en 1909 se inspiran muy directamente en obras de Marquet, de van Dongen y especialmente de Matisse<sup>12</sup>. La *Muchacha bajo una sombrilla japonesa* (figura 174), del mismo año, muestra una estilización de organización plana de los rasgos que recuerda a *La línea verde* (figura 50); la postura se inspira en el *Desnudo azul* o en la escultura con ella asociada, el *Desnudo echado I* (figura 138). Otros artistas Brücke empezaron pronto a exaltar sus paletas y a simplificar sus formas bajo la influencia general del arte fauve, aunque a menudo transformándolo en busca de un efecto mucho más gráfico, como en los *Arboles en flor* de Schmidt-Rottluff (figura 173). Cuando se celebró la exposición Brücke en junio de 1909, tuvo una acogida semejante a la de los fauves en 1905. A sus miembros se les reprochó que hubieran elaborado sus nuevos estilos «bajo la maldición de aquellos modelos [franceses], cuya singularidad estaba tan incisivamente grabada y hasta tal punto era expresión de temperamentos especialmente excéntricos que otros pintores notables no podían hacer suyas con ligereza tales maneras»<sup>13</sup>. Claro es que la evolución de los Brücke desde una obra de clara inspiración postimpresionista a un nuevo estilo plano bidimensional de influencia fauve «viene a ser, en líneas generales, la misma trayectoria que en París siguieron los fauves franceses unos tres o cuatro años antes»<sup>14</sup>. Y lo mismo podría decirse del cambio a formas angulares cezarianas que se dio más tarde.

En 1910-1911, el expresionismo fauve del grupo Brücke era dominante entre los estilos alemanes modernos. A la mayoría de los que lo practicaron, el fauvismo les llegó de segunda mano. De todas formas, no fue este el caso de Kandinsky y Jawlensky, que practicaron deliberadamente el fauvismo en sus telas de 1908. Los dos se habían orientado hacia el arte fauve desde 1905, año en que expusieron en el Salon d'Automne de París. En 1908, Kandinsky pintó en Murnau con un estilo de técnica mixta de color vivo, exageradas



pinceladas sueltas y superficies planas. Su *Calle de Murnau con mujeres* (figura 170), a diferencia de lo que sucede con Kirchner, no recuerda especialmente ninguna fuente fauve (salvo, quizá, algunas escenas callejeras de Vlaminck de 1906)<sup>15</sup>, pero se trata indudablemente de una obra de inspiración fauve. Jawlensky, que visitó a Kandinsky en Murnau, sufrió un impacto del fauvismo más duradero, especialmente en su serie de retratos de exaltado color y sombras complementarias así como en sus intensas naturalezas muertas. Una vez más, la comparación con Vlaminck viene al caso por el carácter rudimentario y folklórico de muchos de sus retratos y por el contorneado violento y la frontalidad de sus naturalezas muertas. La *Naturaleza muerta con mesa redonda* que Jawlensky pintó en 1910 (figura 177) recuerda particularmente a las obras del mismo género que Vlaminck pintó en 1905 (figuras 179 y 180).

El exótico colorido de Jawlensky y del Kandinsky de Murnau separa la obra de los alemanes de la de los franceses. La coloración de éstos se movía en torno a los colores primarios y al contraste de tintas complementarias; los alemanes fundamentaron su empleo del color en una orquestación de tintas adyacentes, realzadas y avivadas por tintas complementarias, y por lo general el efecto de sus obras era más hondo y resonante. En este sentido, el arte «fauve» alemán prolonga el tipo de planteamiento pictórico de van Gogh, quien frecuentemente modificó los colores primarios añadiendo pigmentos más oscuros para dar unidad tonal a la obra. La brillante luz interna de las pinturas alemanas contrasta con las superficies reflectantes de las francesas. Como ya se ha dicho, los fauves usaron el color exaltado de un modo armonioso; el grupo Brücke lo usó en busca del drama que pudiera evocar; Kandinsky y sus amigos, al servicio de una visión interior<sup>16</sup>. Todo esto es cierto, y, sin embargo, como ya hemos visto, el drama y la intimidad tampoco estuvieron ausentes del fauvismo original. Su auténtica diversidad como estilo lo abrió a múltiples interpretaciones.

La influencia del fauvismo en el desarrollo del arte norteamericano del siglo XX —de hecho, en el desarrollo de buena parte del arte del siglo XX en conjunto— es indiscutible. Esta influencia quedaría matizada con el dato de que los pintores que la



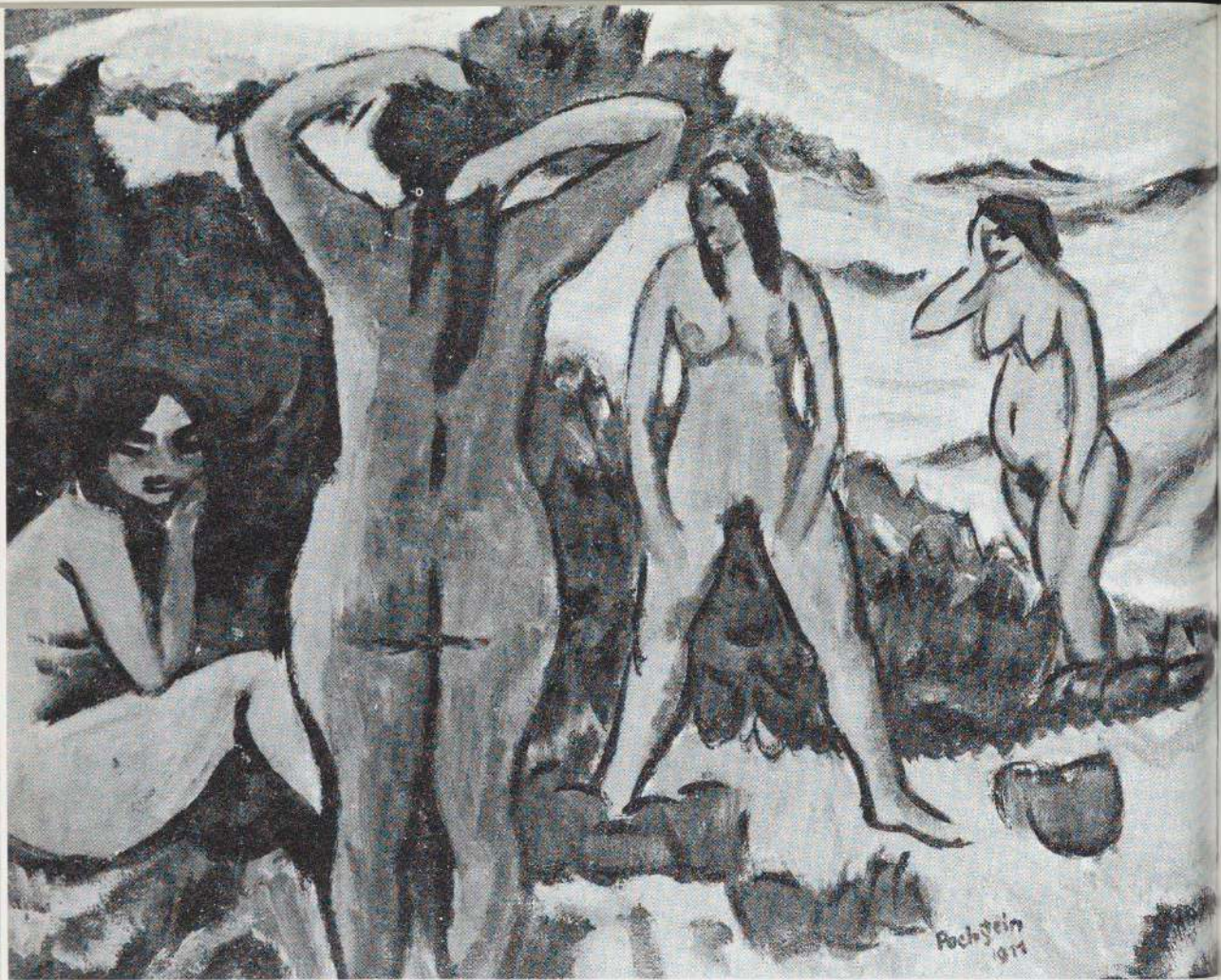
172. Kandinsky: *Sonido blanco*. 1908. Oleo sobre cartón, 71,7 × 71,7 cm. Fort Worth, Colección Mr. y Mrs. Ben J. Fortson.
173. Schmidt-Rottluff: *Arboles en flor*. 1909. Oleo, 69,2 × 80,6 cm. Nueva York, Mr. y Mrs. Leonard Hutton.





174. Kirchner: *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*. 1909. Oleo, 92 x 80 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.





175. Pechstein: *Anochecer en las dunas*. 1911. Oleo, 69,8 x 80 cm. Nueva York, Mr. y Mrs. Leonard Hutton.

sufrieron se habían inspirado en el postimpresionismo —así como en Munch, Ensor y otros— antes de que les llegara el fauvismo. Y así, la *Ultima Cena* de Nolde y la *Cabeza de Cristo* de Rouault (figuras 176 y 178) podrían considerarse igualmente dentro del impulso expresionista general que afectó en su conjunto al arte de principios del siglo XX. El aspecto «salvaje» del fauvismo no fue ni mucho menos el único presente en ese movimiento. Parece cierto, no obstante, que para muchos artistas, el fauvismo catalizó y aceleró su comprensión del arte anterior; supuso un modelo de cómo revitalizarlo al tiempo que les mostraba cómo ideas parejas a las suyas habían encontrado

ya una solución artística. Seguramente el interés de Matisse y Kandinsky por las analogías musicales de la composición pictórica puede considerarse como un caso de desarrollo paralelo<sup>17</sup>, y lo mismo podría decirse de la noción idealista del arte como representación más verdadera de una realidad escondida tras la apariencia, que uniría a Matisse, Kandinsky, Mondrian y Malevich. Diversas formas del estilo fauve se extendieron por Rusia, Bélgica, Italia, Países Bajos, Inglaterra y Estados Unidos, donde fueron bien recibidas como primera muestra clara de una nueva liberación artística a comienzos del siglo XX<sup>18</sup>.

Sería un error, sin embargo, exagerar la natura-





176. Nolde: *La última cena*. 1909. Oleo, 86,3 × 106,6 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

178. Rouault: *Cabeza de Cristo*. 1913. Oleo sobre porcelana, 38,2 × 28,5 cm. Colección particular.



177. Jawlensky: *Naturaleza muerta con mesa redonda*. 1910. Oleo, 55,8 × 50,8 cm., sobre conglomerado de madera. Nueva York, colección particular.

179. Vlaminck: *Naturaleza muerta*. 1905. Oleo, 53,5 × 64,9 cm. Nueva York, colección particular.





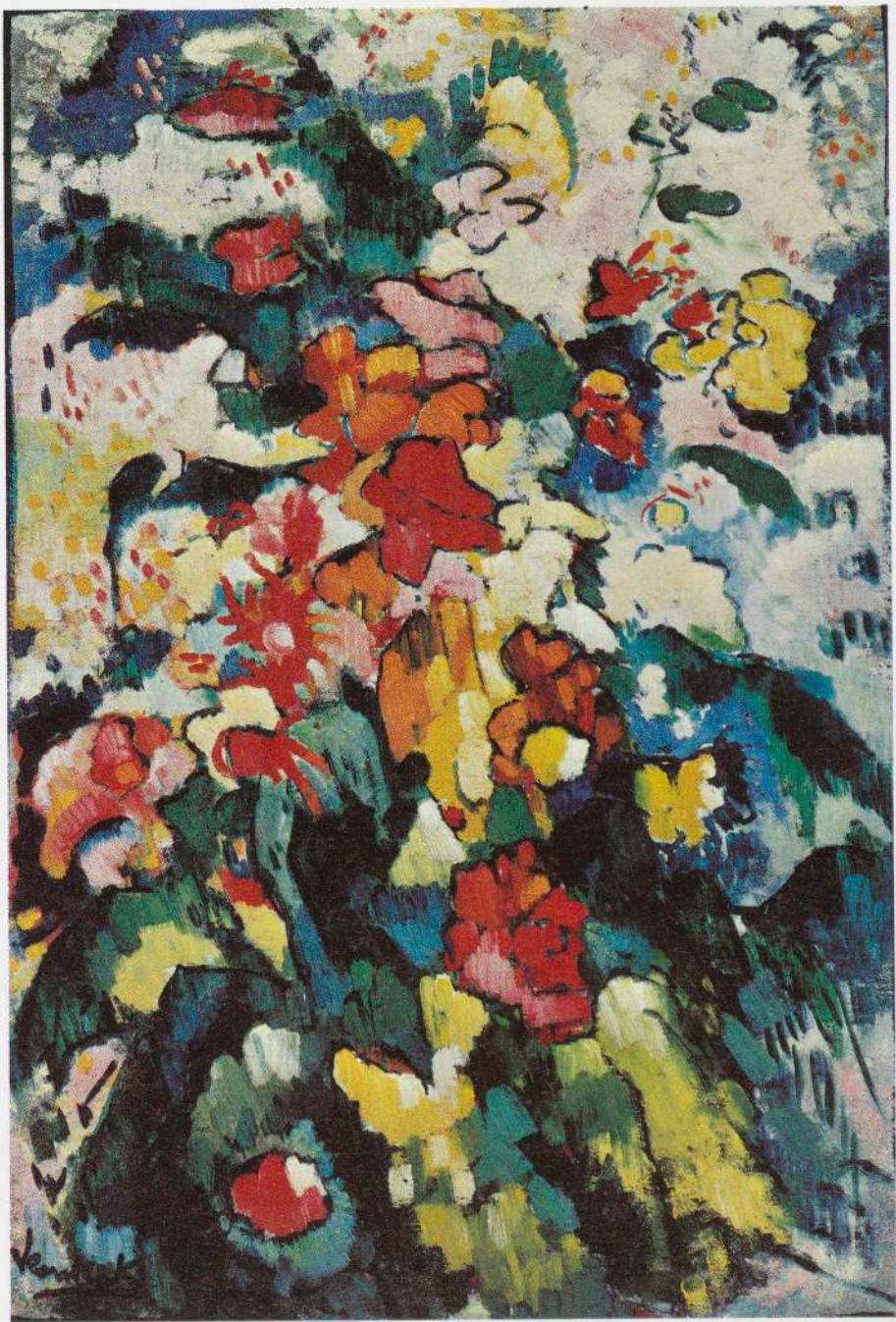
180. Vlaminck: *Naturaleza muerta*. 1905. Oleo, 53 x 71,7 cm. Suiza, colección particular.

leza radical del fauvismo. El hecho de que se hiciera popular tan inmediatamente y de que fuera asimilado de tan buena gana por los pintores ambiciosos muestra que era tanto compendio y cifra del pasado como punta de lanza de una nueva sensibilidad. Nunca fue un movimiento autónomo en el sentido en que lo fue la mayoría de los movimientos modernos posteriores. Esta carencia de autonomía y de una identidad claramente definida se presenta de distintas y sorprendentes maneras; la principal de ellas estriba en que aún en medio del período fauve más ajustadamente definido, el que corre entre el Salon des Indépendants de 1905 y el de 1907 —e incluso en medio de su época culminante, entre el Salon d'Automne de 1905 y el de 1906—, no todas las pinturas producidas por quienes hemos llamado fauves pueden clasificarse como auténticas pinturas fauves. Y esto es aplicable principalmente a artistas como Manguin, Camoin, Marquet y Puy, o sea, a los miembros más

conservadores del círculo original de Matisse, pero también al propio Matisse<sup>19</sup>.

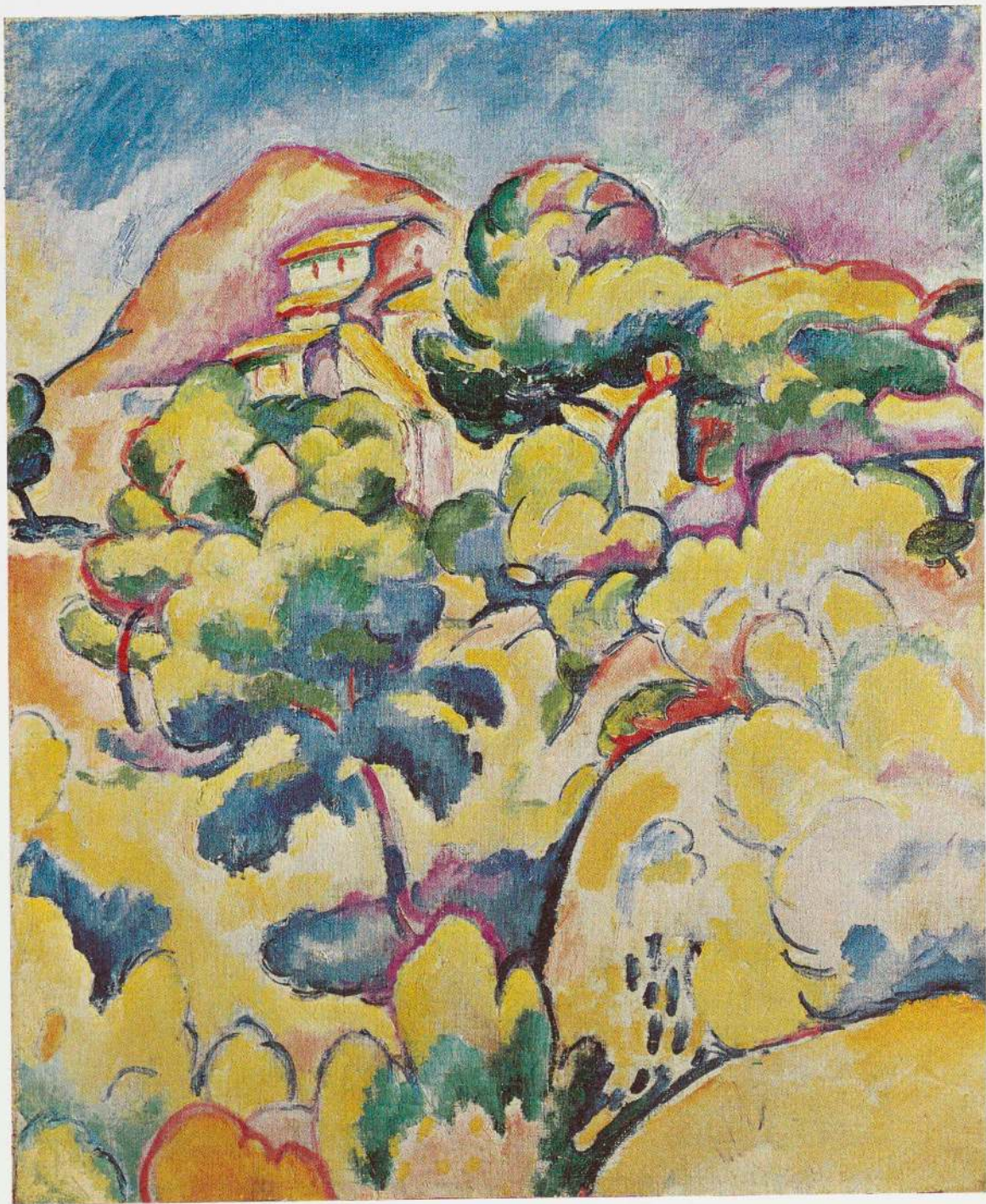
En la medida en que no es posible formular una definición singular que comprenda todas las complejidades y contradicciones de este movimiento, las diferenciaciones entre grupo, movimiento y estilos del fauvismo han constituido el objetivo principal de este ensayo. Es necesario hacer hincapié, por último, en que el carácter de grupo cooperativo fue fundamental para el fauvismo, aunque ello condicionará también su carácter fugaz. Todos los llamados movimientos modernos se constituyen, sin duda, en torno a las actividades de un grupo; con el fauvismo esta circunstancia adquiere una especial significación. Dependió mucho de las interacciones de las distintas personalidades y del especial papel que jugó Matisse como consejero y ejemplo para los demás. Esto explica que el fauvismo pasara de ser un movimiento centrado en Matisse y sus amigos de la época del





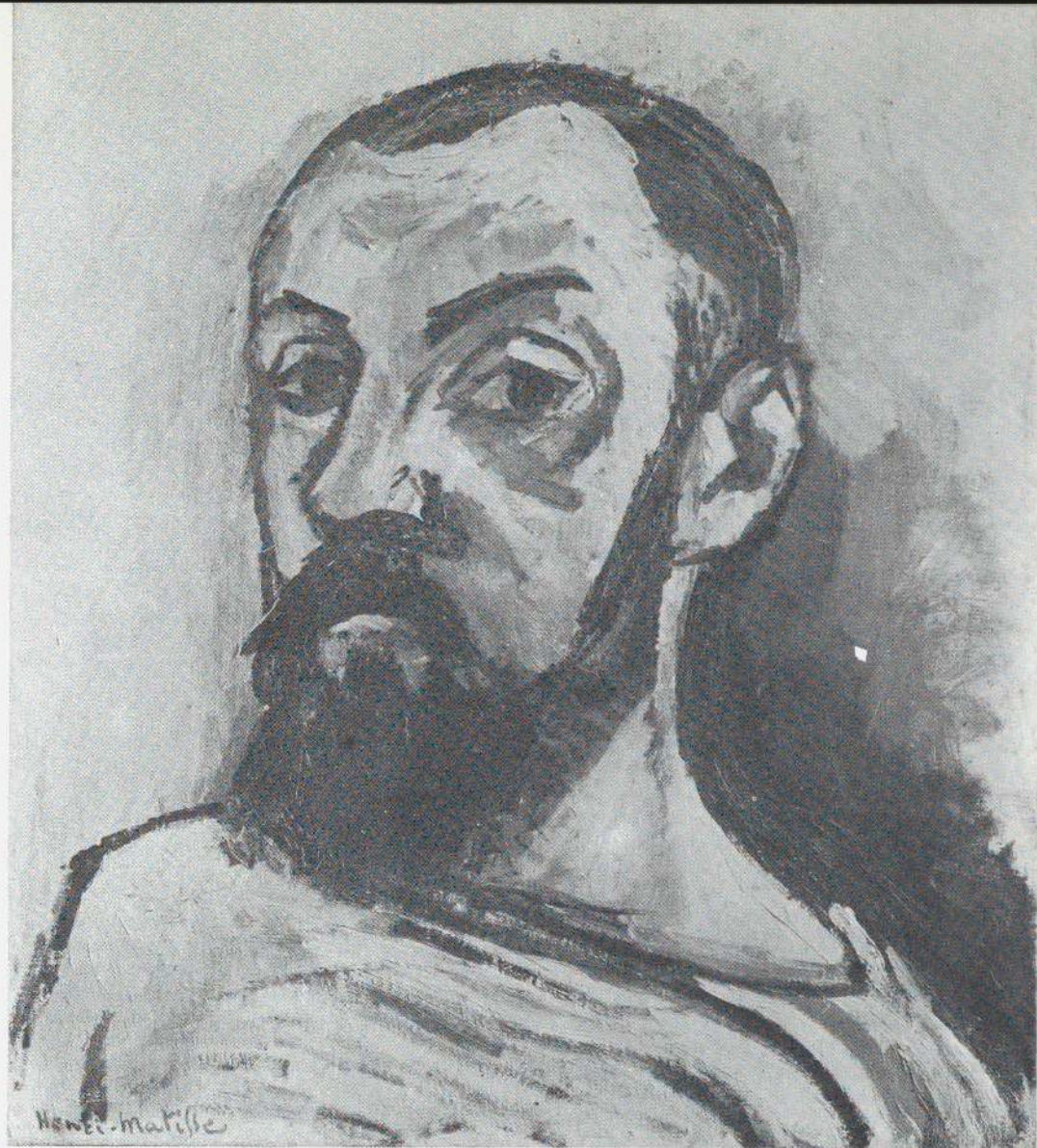
XXI. Vlaminck: *Flores (Sinfonía en colores)*. 1906-1907. Oleo, 99 x 66 cm. Nueva York, colección Charles R. Lachman.





XXII. Braque: *Paysage de La Ciotat*. 1907. Oleo, 71,1 × 59,6 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, adquisición.



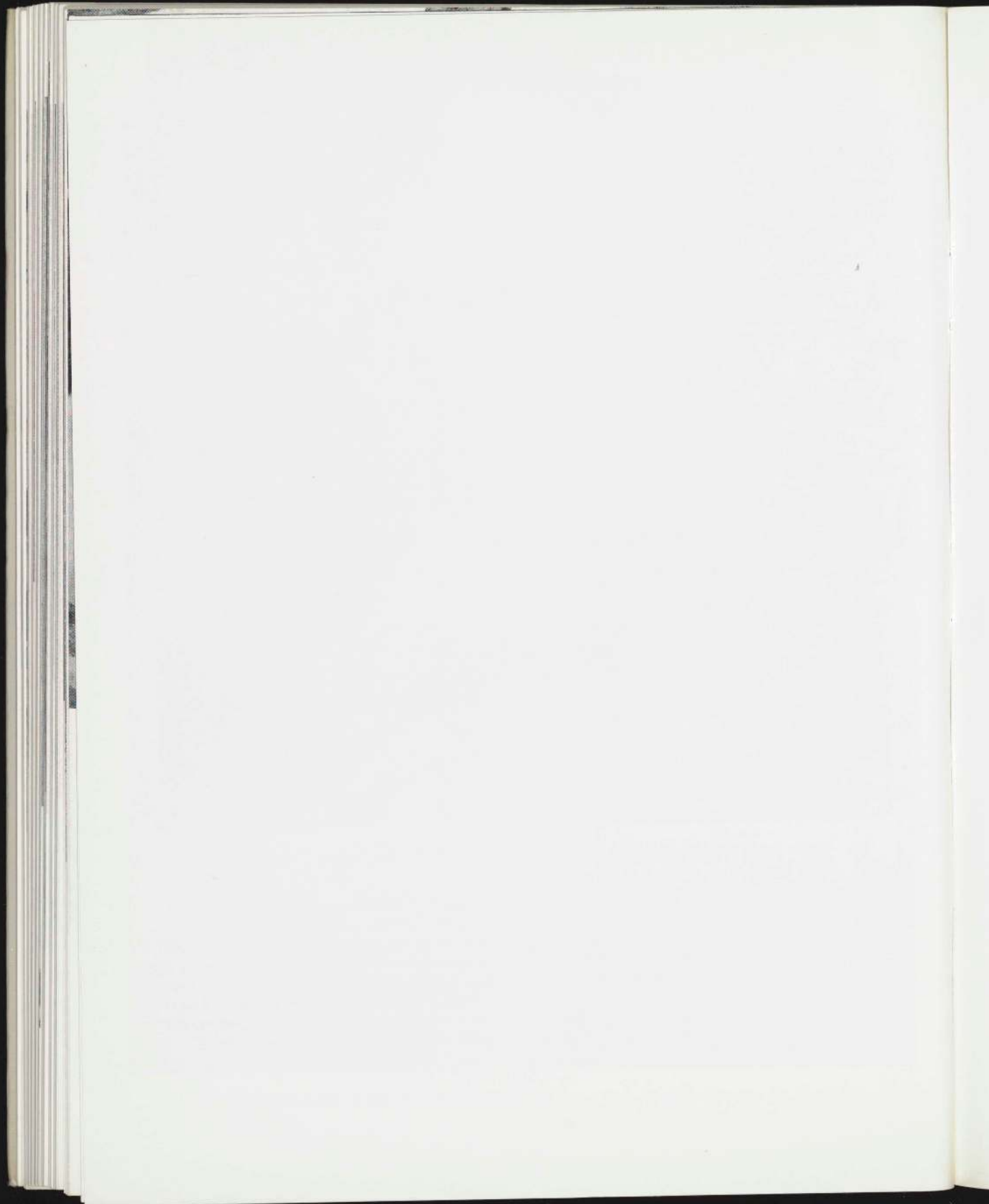


181. Matisse: *Autorretrato*. 1906. Oleo, 54,8 x 46 cm. Copenhague, Statens Museum for Kunst, colección J. Rump.

estudio de Gustave Moreau y el Atelier Carrière a otro formado en torno al triángulo de Matisse, Derain y Vlaminck. La asociación Matisse-Derain llegó a ser el eje del fauvismo, y cuando se rompió después de los Indépendants de 1907, el fauvismo fue, más que un solo grupo coherente, una agrupación de lealtades separadas, de parejas de pintores con ideas semejantes: Matisse con Mar-

quet, Matisse con Derain, Derain con Vlaminck, Marquet con Dufy, y así sucesivamente. Durante poco más de dos apretados años persiguieron objetivos en general semejantes, estimulándose con su ejemplo mutuo y sobre todo con el de Matisse, hasta que aquel «paroxismo» de que habló Braque —que era nada menos que la convulsión en que nacería el arte del siglo XX— acabó por pasar.







## Notas

Cuando ha sido posible, se han citado fuentes inglesas junto a las originales. A veces, en las citas que se dan traducidas puede haber diferencias entre el texto presentado y el de la edición a que se remite. El autor ha modificado algunas traducciones por mor de la claridad y de la precisión, pero, pensando en los estudiantes, prefiere indicar, cuando la hay, la bibliografía inglesa al alcance.

Los textos siguientes sólo se citan por el apellido del autor: Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1951.

Georges Duthuit, *The Fauvist Painters*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1950.

Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Londres, Phaidon, 1973.

Ellen C. Oppler, «Fauvism Reexamined», tesis doctoral, Columbia University, 1969.

### INTRODUCCION

<sup>1</sup> Duthuit, pág. 35.

<sup>2</sup> «Por favor, dígame a los estadounidenses que soy una persona normal», le suplicó Matisse a Clara T. MacChesney, que en 1912 fue a entrevistarle y se sorprendió de no encontrarse con «un excéntrico melencólico y desaliñado». Véase «A Talk with Matisse, Leader of post-Impresionism», *New York Times Magazine*, 9 de marzo de 1913.

<sup>3</sup> Véase más adelante, cap. 1, pág. 000 y n. 52.

<sup>4</sup> Barr, pág. 54.

<sup>5</sup> E. Tériade, «Constance du fauvisme», *Minotaure* (París), 15 de octubre de 1936, pág. 3. (Flam, pág. 74).

<sup>6</sup> E. Tériade, «Matisse Speaks», *Art News Annual* (Nueva York), 1952, pág. 43. (Flam, pág. 132).

<sup>7</sup> Aunque puede decirse que los fauves tuvieron ciertas ambiciones «expresionistas» —como lo demuestra el explícito interés de Matisse por la «expresión» (véase, más adelante, pág. 000)— habrá que esperar la aparición de algún estudio más riguroso sobre el significado y uso del término antes de clasificar precipitadamente al fauvismo como movimiento expresionista. A este respecto, debe hacerse una distinción pertinente entre el arte alemán y el francés: se ha considerado a menudo que el fauvismo sería un movimiento paralelo al grupo Brücke. Donald E. Gordon, en «Kirchner in Dresden» (*The Art*

*Bulletin*, Nueva York, septiembre-diciembre de 1966, págs. 335-361), muestra convincentemente que debería revisarse tal idea. Véase nuestra «Nota Final» para otros comentarios.

<sup>8</sup> Gaston Diehl en *The Fauves* (Nueva York, Abrams, 1975), desarrolla de manera estimable la idea de que el fauvismo fuera una extendida forma europea de pintura colorista derivada de fuentes francesas.

<sup>9</sup> Estudios sobre el fauvismo tan populares como el de Jean Leymarie, *Fauvism* (Ginebra, Skira, 1959), y el de Joseph-Emile Muller, *Fauvism* (Nueva York, Praeger, 1967) y tratados tan eruditos como la tesis de Ellen C. Oppler, «Fauvism Reexamined», excluyen a Rouault de sus consideraciones.

<sup>10</sup> De ahí que Valtat estuviera ampliamente representado en la importante exposición «Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand» (París, Musée National d'Art Moderne, y Munich, Haus der Kunst, 1966). Para un análisis de las relaciones de Valtat con el fauvismo, véase más adelante pág. 000.

<sup>11</sup> La expresión es de Meyer Schapiro.

### LA FORMACION DEL FAUVISMO

<sup>1</sup> Para más detalles sobre los miembros del estudio de Moreau, véase *Gustave Moreau et ses élèves*, Marsella, Musée Cantini, 1962. Para el período de la vida de Matisse considerado en este capítulo, véase Barr, páginas 15-19.

<sup>2</sup> Véase Léonce Bénédite, «La Collection Caillebotte au Musée du Luxembourg», *Gazette des Beaux-Arts* (París), marzo de 1897, pág. 256.

<sup>3</sup> Citado en Barr, pág. 15.

<sup>4</sup> *Gil Blas* (París), 23 de marzo de 1905. Para la evolución del interés crítico suscitado por «el estudio de Moreau» y la forma en que este interés preparó la recepción deparada a los fauves en 1905, véase William J. Cowart III, «Ecoliers' to 'Fauves', Matisse, Marquet, and Manguin Drawings: 1890-1906», tesis doctoral, The Johns Hopkins University, 1972, págs. 194-201.

<sup>5</sup> La única excepción fue Rouault, el más involucrado a Moreau de todos sus discípulos, tanto en lo personal como en el estilo.



<sup>6</sup> No está exactamente documentada la fecha en que se le invitó a dejar el estudio. El pretexto de Cormon de que Matisse era demasiado viejo para seguir en el estudio —tenía, entonces, treinta años— indicaría la fecha de principios de 1900. Véase Barr, pág. 38.

<sup>7</sup> Raymond Escholier, *Henri Matisse*, París, Floury, 1937, págs. 77-78.

<sup>8</sup> Para una aclaración de los detalles y la fecha de este encuentro, véase Charles Chassé, *Les Fauves et leur temps*, Lausana-París, Bibliothèque des Arts, 1963, páginas 127-128.

<sup>9</sup> Para detalles concretos sobre los primeros pasos de Braque en su carrera de pintor, véase Douglas Cooper, *Georges Braque*, Munich, Haus der Kunst, 1963, y Stanislas Fumet, *Georges Braque*, París, Maeght, 1965.

<sup>10</sup> Véase Bernard Esdras-Grosse, «De Raoul Dufy à Jean Dubuffet: ou la descendance du 'Père' Lhuillier», *Etudes Normandes* (Ruán), núm. 59, pág. 33.

<sup>11</sup> Para los primeros antecedentes de van Dongen, véase Louis Chaumeil, *Van Dongen: L'homme et l'artiste-la vie et l'oeuvre*, Ginebra, Pierre Cailler, 1967.

<sup>12</sup> Duthuit, «Le Fauvisme», *Cahiers d'Art* (París), 1929, pág. 260.

<sup>13</sup> Barr usa el término «protofauve» (pág. 49) y Leymarie el de «prefauvismo», en *Fauvism*, pág. 27.

<sup>14</sup> Duthuit, pág. 23.

<sup>15</sup> A esto contribuyó, sin duda, la morosidad del reconocimiento oficial de los impresionistas —el legado Caillebotte no se abrió al público hasta 1897—. En cualquier caso, los artistas avanzados se consideraban a sí mismos herederos del impresionismo (véase la encuesta de Charles Morice, citada más adelante, pág. 000). Aún pintaban y exponían Monet y Renoir, y Pissarro seguía aconsejando a los pintores de la generación más joven, entre los que se contaba Matisse.

<sup>16</sup> El término francés *impression* no tiene el aspecto de imprecisión que carga al equivalente inglés, sino que sugiere un registro o señal exactos, como los que deja una plancha de imprenta.

<sup>17</sup> Sin embargo, los asuntos que más tarde trataría Gauguin son sustancialmente extensiones geográficas de los asuntos impresionistas; o sea: visiones de un mundo placentero que escapa no ya sólo a las sofisticadas metrópolis, sino a la propia Europa.

<sup>18</sup> *La Revue Blanche* (París), 1 de mayo, 15 de mayo y 1 de julio de 1898. Véase Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impresionisme*, ed. François Cachin, París, Hermann, 1964.

<sup>19</sup> Véase Oppler, pág. 97.

<sup>20</sup> Véase especialmente el *Auto-retrato* de Vuillard de 1891, ilustrado en Jacques Salomon, *Vuillard*, París, Gallimard, pág. 47.

<sup>21</sup> Lawrence Gowing, *Henri Matisse: 64 Paintings*,

Nueva York, The Museum of Modern Art, 1966, pág. 6.

<sup>22</sup> Barr, págs. 38-39. La obra, pintada h. 1880, aparece en Lionello Venturi, *Cézanne: Son Art-son oeuvre*, París, Paul Rosenberg, 1936, núm. 381.

<sup>23</sup> A menudo se ha citado como obra protofauve de Matisse el *Interior con armonía* de 1900. Es cierto, desde luego, que su color apunta hacia el fauvismo, pero su composición prefigura más claramente las naturalezas muertas posteriores a 1910. Véase Barr, pág. 49.

<sup>24</sup> En el cuadro de Marquet aparece la fecha de 1898! Se trata probablemente de un añadido, pues Matisse no regresó de Toulouse a París hasta principios de 1899.

<sup>25</sup> Véase Pierre Cabanne, *Henri Manguin*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964, págs. 7 y ss.

<sup>26</sup> Duthuit, pág. 24.

<sup>27</sup> A esta obra se le ha venido atribuyendo la fecha de 1901. Pierre Schneider, en *Henri Matisse. Exposition du centenaire* (París, Grand Palais, 1970), da la fecha de 1903.

<sup>28</sup> En Albert E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse* (Nueva York, Abrams, sin fecha, págs. 25-48), puede encontrarse un valioso estudio de la escultura *El sieno* (1900-1903) de Matisse y de la relación de esta escultura con su pintura; se analizan asimismo la influencia cezanniana y las relaciones de la pintura de Matisse con la escultura en general.

<sup>29</sup> Duthuit, pág. 23.

<sup>30</sup> Hacia 1900 Matisse y Marquet hicieron esbozos de escenas callejeras. Matisse destruyó buena parte de los suyos cuando reorganizó su estudio en 1936 (véase Raymond Escholier, *Matisse: A Portrait of the Artist and the Man*, Nueva York, Praeger, 1960, pág. 34). No se pueden fechar con exactitud los de Marquet, pero algunos de los primeros aparecen en *Albert Marquet*, Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, 1975, núms. 97-100.

<sup>31</sup> André Derain, *Lettres à Vlaminck*, París, Flammarion, 1955, pág. 48. Carta del 9 de enero de 1902.

<sup>32</sup> Según Derain, esta relación ya fue advertida por los críticos de la época (*Lettres*, pág. 52).

<sup>33</sup> *L'Assiette au Beurre* (París), 26 de octubre de 1901. La cubierta y algunas de las ilustraciones están reproducidas en Chaumeil, *Van Dongen*, figuras 26-30.

<sup>34</sup> John Rewald ha dado una gran importancia a esta exposición en «Quelques notes et documents sur Odilon Redon», *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre de 1956, y Oppler (págs. 87 y ss.), la ha tratado minuciosamente. Con los dos están en deuda las líneas que sobre el aspecto en cuestión siguen.

<sup>35</sup> André Salmon, *La Jeune Peinture française*, París, Albert Messein, 1912, págs. 6-7.

<sup>36</sup> Carta de Matisse a John Rewald, fechada el 12 de febrero de 1949, en Rewald, «Quelques notes», pág. 122.

<sup>37</sup> Barr, pág. 40.

<sup>38</sup> La parte superior de esta pintura recuerda cierta-



mente a Redon, aunque también en este cuadro se combina el fauvismo de pincelada suelta, característico del Vlaminck de 1906, con la influencia cezariana posterior que a finales de aquel año empezaría a afectar más claramente al arte de Vlaminck. Véase más adelante, pág.

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, Leymarie, *Fauvism*, pág. 22 y *Le Fauvisme français*, París, Musée National d'Art Moderne, 1966, prologado por Bernard Dorival, Michel Hoog y Leopold Reidmeister, págs.164-168, donde se le considera precursor del fauvismo.

<sup>40</sup> *Gil Blas*, 5 de octubre de 1906.

<sup>41</sup> Véanse Raymond Cogniat, *Louis Valtat*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1963; *Hommage-Souvenir à Albert André, 1869-1954*, Cagnes-sur-Mer, Musée d'Art Méditerranéen Moderne, 1958, y Jean Loize, *De Maillol et codet à Segalen: Les amitiés du peintre Georges-Daniel de Monfreid et ses reliques de Gauguin*, París, ed. del autor, 1951.

<sup>42</sup> Véase *Valtat et ses amis. Albert André, Camoin, Manguin, Puy*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 1964.

<sup>43</sup> Véanse *Le Fauvisme français*, núms. 106-109, y Jean-Paul Crespelle, *Le Fauves*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1962, láms. 72-76.

<sup>44</sup> Por ejemplo, *Promenade aux Champs-Élysées*, 1905, en *Le Fauvisme français*, núm. 109.

<sup>45</sup> Duthuit, pág. 43.

<sup>46</sup> Oppler, pág. 93.

<sup>47</sup> Citado en Leymarie, *Fauvism*, pág. 41.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 46.

<sup>49</sup> Florent Fels, *Vlaminck*, París, Marcel Seheur, 1928, pág. 39.

<sup>50</sup> *Dangerous Corner*, Londres, Elek Books, 1961, pág. 147.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 74.

<sup>52</sup> Duthuit, págs. 27-28.

<sup>53</sup> Véase Vlaminck, *Portraits avant décès*, París, Flammarion, 1943, págs. 18-19.

<sup>54</sup> *Lettres*, pág. 27.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 116.

<sup>56</sup> Véanse *Arboles de Derain*, en Georges Hilaire, *Derain*, Ginebra, Pierre Cailler, 1959, núm. 14, y *La alcoba*, en *Le Fauvisme français*, núm. 18.

<sup>57</sup> Las principales exposiciones de los fauves están compendiadas en Duthuit, págs. 115-117 y en *Le fauvisme français*, pág. 15. Hay una información más detallada en Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibition 1900-1916*, 2 vols., Munich, Prestel-Verlag, 1974, y en los catálogos de los correspondientes salones.

<sup>58</sup> Sobre la galería de la Weill, véanse sus memorias: *Pan! dans l'œil*, París, Librairie Lipschutz, 1933, donde da detalles de sus exposiciones y salas.

<sup>59</sup> Citado en Barr, pág. 45.

<sup>60</sup> La popularidad del neoimpresionismo entre los artistas más jóvenes no sólo se explica porque suponía una

transformación del impresionismo en un sistema que se aprendía de inmediato (y que además admitía el color intenso), sino también y más prosaicamente, por la presidencia que Signac detentaba en el Salon des Indépendants: quien pintara en este estilo tenía ganado su influyente apoyo.

<sup>61</sup> Se ha dicho que Matisse profesaba una viva antipatía por Dufy y que se negó a que sus cuadros colgasen junto a los de los otros fauves. No deja de ser significativo que Duthuit (yerno de Matisse) apenas mencione a Dufy en *The Fauvist Painters*.

<sup>62</sup> Leymarie, *Fauvism*, pág. 23.

<sup>63</sup> *Gil Blas*, 23 de marzo de 1905. A Vauxcelles, de todas formas, no le gustó *Ordre, luxe et volupté* [sic] y le sugería a Matisse que abandonase sus experimentos neoimpresionistas. Para más detalles sobre la exposición, véase Marcel Giry, «Le Salon des Indépendants de 1905», *L'Information d'Histoire de l'Art* (París), mayo-junio de 1970, págs. 110-114.

<sup>64</sup> *Mercur de France* (París), 15 de abril de 1905.

<sup>65</sup> *Mercur de France* (París), 1 de agosto de 1905. Pueden encontrarse valiosas consideraciones sobre la «Enquête» en Oppler, págs. 35-37, y en Marcel Giry, «L'Oeuvre de Cézanne à la veille du fauvisme», *Revue Marseille*, núm. 84-85, págs. 11-17.

<sup>66</sup> Se envió a tantos artistas que no se pudieron extraer conclusiones claras de las respuestas.

<sup>67</sup> *Mercur de France*, 15 de abril de 1905.

<sup>68</sup> Carta del 7 de septiembre de 1904, citada en Barr, pág. 53.

<sup>69</sup> Citado en Leymarie, *Fauvism*, pág. 61.

<sup>70</sup> El *Desnudo en el estudio* de Manguin (figura 26) está fechado, en la propia tela, en 1903. Cowart («'Ecoliers' to 'fauves'», pág. 222) cree que la fecha es un añadido posterior, y que lo más probable es que pintara el cuadro en otoño de 1904. Esta fecha convence más aunque sólo sea porque podría resolver la dudosa atribución a Matisse del *Marquet pintando un desnudo* de 1904-1905 (figura 24). Esta obra se atribuyó a Matisse cuando entró en el Musée National d'Art Moderne de París, y también Bernard Dorivel la consideró de Matisse cuando la comentó (junto con el *Matisse pintando en el estudio de Manguin*, de Marquet, figura 25, y de otro cuadro paralelo de Manguin) en «Nouvelles Oeuvres de Matisse et de Marquet au Musée d'Art Moderne», *La Revue des Arts* (París), mayo-junio de 1957, págs. 115-120. En *Le Fauvisme français*, núm. 92, se cataloga la obra como de Matisse junto al denominado *Estudio para «Marquet pintando un desnudo»*, núm. 91, también de Matisse. Seguramente este esquemático «estudio» fue la única obra que en aquella ocasión hizo Matisse en el estudio de Manguin. *Marquet pintando un desnudo* es probablemente obra de alguno de los compañeros de Matisse.



Como indica Cowart (pág. 222), el supuesto general de que Manguin no compartió los experimentos divisionistas de Matisse y Marquet queda desmentido por su *Desnudo en el estudio*. La fecha de 1904 para esta obra no sólo se apoya en sus relaciones con una pintura de Puy, de 1904, del mismo modelo en la misma actitud (Cowart, figura 245), y con los dibujos que el propio Manguin hizo en 1904 (Cowart, figuras 229-230), sino que además confirmaría, a su vez, la tesis de que Manguin desarrolló aún más su pincelada divisionista en el invierno de 1904-1905 y produjo *Marquet pintando un desnudo* antes de abandonar este estilo. La atribución de esta obra a Manguin no deja de plantear problemas. La pincelada divisionista de su *Desnudo en el estudio* no pasa de ser un mero tanteo que no admite comparación razonable con la pincelada que revela *Marquet pintando un desnudo*; por otra parte, Manguin no ha dejado otras obras que adopten tan briosa y consecuentemente un lenguaje de vanguardia. Pero, además, esta atribución parte de que el título se ajusta a la realidad. No se puede afirmar con ninguna certeza que sea Marquet el pintor representado; y si no lo es, cabe pensar que fuera Marquet el creador y Manguin el pintor representado. Pues era característico de Marquet hacer pinturas gemelas a las de Matisse, como asimismo lo era el que Manguin estuviera pintando un desnudo.

<sup>71</sup> La expresión es de Robert L. Herbert, en *Neo-Impressionism*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1968, pág. 113. El estudio está reproducido en el catálogo *Albert Marquet*, San Francisco, Museum of Art, 1958, lám. 12.

<sup>72</sup> *Retrato de André Rouveyre*, de 1904; está reproducido en *Le Fauvisme français*, núm. 69. La actitud recuerda el retrato que Manet hizo de Théodore Duret; la colocación de la firma, a su *Pifano*.

<sup>73</sup> Camoin había visitado a Cézanne por primera vez en 1901, y le volvió a visitar a finales de 1904. En su respuesta a la «Enquête» de Morice (*Mercur de France*, 1 de agosto de 1905) menciona estos encuentros y da citas de cartas que le escribiera Cézanne.

<sup>74</sup> Recuerda sobre todo a un retrato de Cézanne que se había expuesto en el Salon d'Automne de 1904 y que pasó a la colección Stein (Venturi, *Cézanne*, núm. 369) y a otro de la colección Vollard (*ibid.*, núm. 572).

<sup>75</sup> El fulgurante traje de esta obra (véase *Le Fauvisme français*, núm. 12) sólo sirve para acentuar el modelado, absolutamente convencional, del rostro y de los brazos.

<sup>76</sup> El cuadro de Puy está reproducido en *Le Fauvisme français*, núm. 103. El de Vlaminck lleva en el reverso los guarismos «1904». Para el problema de las fechas en la obra de Vlaminck, véase, más adelante, la pág.

<sup>77</sup> Fénéon escribió la introducción al catálogo de la primera exposición individual de van Dongen, que tuvo

lugar en la galería Vollard en noviembre de 1904. Se ha reproducido en Françoise Cachin, ed., *Fénéon: Au delà de l'impressionisme*, París, Hermann, 1966, págs. 150-151.

<sup>78</sup> *Mercur de France*, 15 de abril de 1905. El cuadro está reproducido en *Le Fauvisme français*, núm. 111.

<sup>79</sup> *Gil Blas*, 23 de marzo de 1905.

<sup>80</sup> Denys Sutton, *André Derain*, Londres, Phaidon, 1959, pág. 14.

<sup>81</sup> Como cree, por ejemplo, Oppler (pág. 108), quien, de todas formas, admite que las fuentes de este método deban buscarse en la obra de Cézanne. Las rupturas arbitrarias del color en Cézanne derivaban del modelado en claroscuro. En la pintura de Derain de 1906-1907 vemos un retorno de este recurso a las fuentes cezannianas, y en la pintura posterior un retorno a los métodos mismos del claroscuro.

<sup>82</sup> La comparación no es fortuita. Derain escribe que esta visita a Londres, como la que hizo en 1906 (véase la n. 84), la planeó Vollard, que «me envió en la esperanza de que renovara completamente entonces la expresión que Claude Monet había logrado tan sorprendentemente y que tan gran impresión había causado en París por aquellos años». Carta al presidente de la Royal Academy, Londres, 15 de mayo de 1953. Ronald Alley, *Tate Gallery Catalogues: The Foreign Paintings, Drawings and Sculpture*, Londres, The Tate Gallery, 1959, págs. 64-65.

<sup>83</sup> Para un análisis de esta obra, véase Herbert, *Neo-Impressionism*, pág. 209.

<sup>84</sup> La cronología de la obra de Derain está plagada de problemas, pues su estilo cambió rápidamente a lo largo del período fauve. Sus dos visitas a Londres, en 1905 y 1906, no están bien documentadas. Se tiene la certeza de que la segunda tuvo lugar en la primavera de 1906 (véase, anteriormente, la pág. 90). En torno a la primera hay una gran diversidad de opiniones. Sutton (*Derain*, pág. 17) se inclina porque las pinturas neoimpresionistas fueran del otoño de 1905. Oppler (pág. 104) indica la anomalía que supone fechar estas obras después del verano de 1905, que Derain pasó pintando con Matisse en Collioure, y sugiere una visita a Londres en primavera. Anthea Callen, en el catálogo *The Impressionists in London* (Londres, The Art Council of Great Britain, 1973, págs. 71 y 79, n. 5), duda de que hiciera ninguna pintura en la visita de 1905. El razonamiento de Oppler es el que mejor se sostiene, aunque nada hay que pueda probarlo documentalmente.

<sup>85</sup> *L'Ermitage* (París), 15 de mayo de 1905. Las primeras críticas de Denis pueden estudiarse en su antología *Théories (1890-1910): Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París, Rouart et Wetelin, 1920<sup>4</sup>; para esta crítica véanse las págs. 196-197.

<sup>86</sup> Francis Lepeseur, «L'Anarchie artistique-Les Indépendants», *La Rénovation Esthétique* (París), junio de 1905.



págs. 91-96. Oppler (págs. 193-194) dice que Lepeseur era un seudónimo del propio Bernard, aunque no aduce ninguna fuente. Giry («Le Salon des Indépendants», pág. 113, n. 10) señala que Lepeseur había sido identificado como Louis Lormel, que, a su vez, era, al parecer, un seudónimo de Louis Libaude, cofundador de *La Rénovation Esthétique*.

<sup>87</sup> Barr, pág. 40.

<sup>88</sup> Véase Vlaminck, *Portraits avant décès*, págs. 17-18.

<sup>89</sup> Vlaminck, *Dangerous Corner*, págs. 58-63. La mayoría de los fauves, como todos los jóvenes de Francia —salvo los de orígenes privilegiados o los que tenían dispensas especiales— tuvo que pasar tres años en el servicio militar. No sólo sufrían en el ejército graves discriminaciones de clase, sino que con frecuencia sus oficiales les ordenaban disolver asambleas de huelguistas con los que simpatizaban. No cabe duda de que las ideas izquierdistas de Vlaminck se afirmaron cuando asistió, en el curso de su servicio militar, a la revisión del caso Dreyfus, que supuso una nueva polarización de la sociedad francesa en liberales y conservadores. Para un detallado análisis de las simpatías anarquistas de los fauves, véase Oppler, págs. 184-195, con quien están en deuda las líneas que siguen.

<sup>90</sup> *Dangerous Corner*, pág. 64.

<sup>91</sup> Derain ingresó en filas a finales de 1901 y pasó por las mismas experiencias decepcionantes que antes había padecido Vlaminck. Véase Derain, *Lettres*, págs. 132-133.

<sup>92</sup> Crespelle, *Les Fauves*, pág. 153.

<sup>93</sup> Sobre las afiliaciones políticas de los neoimpresionistas, véase Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform, France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961, caps. 5 y 6.

<sup>94</sup> Véase Paul Yaki, *Le Montmartre de nos vingt ans*, París, G. Girard, 1933, págs. 100 y ss.

<sup>95</sup> *L'Ermitage*, 15 de diciembre de 1906 (*Théories*, pág. 221).

<sup>96</sup> *Gil Blas*, 5 de octubre de 1906.

<sup>97</sup> *La Rénovation Esthétique*, noviembre de 1908, pág. 52.

<sup>98</sup> *La Revue Hebdomadaire* (París), 17 de octubre de 1908.

<sup>99</sup> *La Grande Revue* (París), 25 de diciembre de 1908.

<sup>100</sup> En julio de 1905 Derain decía que ya estaba harto del anarquismo (*Lettres*, pág. 156). Vlaminck fue el único que se mantuvo fiel a sus simpatías izquierdistas durante el resto de su vida.

<sup>101</sup> Véase Daniel Robbins, «From Symbolism to Cubism: the Abbaye de Créteil», *Art Journal* (Nueva York), invierno de 1963, págs. 111-116.

<sup>102</sup> *Gil Blas*, 5 de octubre de 1906.

<sup>103</sup> Para un análisis de las reacciones que suscitó el Salon d'Automne de 1905, véase anteriormente, págs. 51-52.

<sup>104</sup> «Braque-La Peinture et nous», ed. Dora Vailler, *Cahiers d'Art*, octubre de 1954, pág. 14; Vlaminck, *Paysages et personnages*, París, Flammarion, 1953, pág. 85.

<sup>105</sup> Véase el temprano y divertido relato de Apollinaire en 1907, en *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, ed. Leroy C. Breuning, Nueva York, Viking, 1972, pag. 33.

<sup>106</sup> Véase Derain, *Lettres*, pág. 42.

<sup>107</sup> Véanse Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1950, págs. 57-61, y Oppler, págs. 198-200.

<sup>108</sup> Tériade, «Matisse Speaks», (Flam, pág. 132).

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>111</sup> Desvallières era el vicepresidente del Salon d'Automne y responsable de la colocación de las obras. Véase Chassé, *Les Fauves et leur temps*, pág. 9.

<sup>112</sup> Marque (no Marquet, con quien se le ha confundido en más de una ocasión) expuso en el Salon d'Automne un *Retrato de Martha Lebasque* en mármol y un bronce, *Torso de niño*. Este último, el bronce, era el busto de «Donatello». Según Michel Hoog, lo compró el Estado y lo envió al museo de Burdeos, donde fue destruido durante la segunda guerra mundial (conversación con el autor en octubre de 1975). Me sirvo del *Retrato de Jean Baignères* (figura 39), expuesto en los Indépendants de 1905, para ilustrar la obra de Marque de este período.

<sup>113</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905. Podría ser que Vauxcelles acuñara la expresión como un juego de palabras a partir de «Daniel entre los leones» y que se le ocurriera tras ver el cuadro *Le Lion, ayant faim, se jette sur l'antilope* del Douanier Rousseau, que también se exponía en el Salon. Parece harto improbable la hipótesis de Crespelle (*Les Fauves*, pág. 12) de que le sugiriera tal denominación el abrigo de pieles de Matisse, que le daba la apariencia de un oso. Para más detalles sobre otras versiones de la anécdota y otros análisis de este salón, véase Marcel Giry, «Le Salon d'Automne de 1905», *L'Information d'Histoire de l'Art*, enero-febrero de 1968, págs. 16-25.

<sup>114</sup> *Gil Blas*, 26 de octubre de 1905.

<sup>115</sup> *L'Illustration* (París), 4 de noviembre de 1905, págs. 294-295. Las citas que siguen son de este número.

<sup>116</sup> Véanse los comentarios que acompañan a la reproducción de la obra en *L'Illustration*, pág. 294.

<sup>117</sup> *La Plume* (París), 1 de junio de 1905.

<sup>118</sup> En Oppler, pág. 21, n. 3, se descubre la fuente que inspiró la frase de Maclair.

<sup>119</sup> Véase Crespelle, *Les Fauves*, pág. 7.

<sup>120</sup> Michel Puy, *L'Effort des peintres modernes*, París, Albert Messein, 1933, págs. 62-63.

<sup>121</sup> *Société du Salon d'Automne-Catalogue de la 3<sup>e</sup> exposi-*



tion, París 1905, pág. 19. Véase también Vauxcelles, *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>122</sup> André Gide, «Promenade au Salon d'Automne», *Gazette des Beaux Arts*, diciembre de 1905, págs. 476-485.

<sup>123</sup> Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, Nueva York, Creown, 1947, págs. 158-159.

<sup>124</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

#### EL MUNDO FAUVE

<sup>1</sup> Derain, *Letres*, págs. 154-155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 161.

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 148 y 156-157.

<sup>4</sup> Es significativo que Derain distribuyera, ahora, las aplicaciones más planas por la parte superior del cuadro, para impedir su retroceso, y las pinceladas de tipo neoimpresionista en el primer plano, al revés de como lo hiciera en *El puente de Le Pecq*.

<sup>5</sup> En el primer Salon d'Automne de 1903 se colgaron obras de Gauguin, y Vollard organizó retrospectivas importantes de su obra en 1904 y 1905.

<sup>6</sup> Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, París, A. Fayard, 1956, pág. 69.

<sup>7</sup> En unas notas manuscritas de Gauguin que tenía De Monfreid, se indicaba que los efectos de luz se sugieren mejor mediante el contraste de colores intensos que mediante las matizaciones. Véase Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin*, París, Edouard Druet, 1906, pág. 211. Como el libro de Rotonchamp se publicó en 1906, no es descabellado pensar que De Monfreid tuviera estas notas al alcance de la mano en el verano de 1905, y que las comentara con Derain y Matisse. Klaus Perls señala que incluso en los cuadros más «abstractos» que Derain pintó en Collioure, como los *Pescadores de Collioure* (figura 43) por ejemplo, siempre hay un efecto sumamente realista. En esta pintura, en concreto, los rasgos en rojo brillante del agua representan específicamente los efectos de la luz (Conversación con el autor, noviembre de 1975).

<sup>8</sup> No sólo pudieron haber visto las exposiciones de 1903-1905, sino que conocían la importancia de Gauguin desde antes: hacia 1900, Matisse había adquirido en la galería de Vollard un retrato de Gauguin: *Jeune Homme à la fleur* (Georges Wildenstein, *Gauguin*, París, Les Beaux-Arts, 1964, núm. 422). Véase Barr, págs. 38-39.

<sup>9</sup> *Letres*, pág. 150.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 161.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Véase Herbert, *Neo-Impressionism*, lám. 15, y el texto que la acompaña.

<sup>13</sup> Guillaume Apollinaire, «Henri Matisse», *La Phalange* (París), diciembre de 1907, págs. 481-485 (Flam, pág. 31).

<sup>14</sup> Gowing, *Henri Matisse*, pág. 9. Véase también el estudio de Gowing sobre el uso que hace Matisse de los colores complementarios. Matisse usó sus procedimientos de 1905 reflexiva y metódicamente. Con posterioridad, Matisse describió en un cuadro la modulación de los neoimpresionistas desde el rojo hasta el azul a través de tintas intermedias, contrastándola con sus propias yuxtaposiciones de los mismos colores. Véase Frank A. Trapp, «The Paintings of Henri Matisse: Origins and Early Development (1890-1917)», tesis doctoral, Harvard University, 1951, pág. 99 y fig. 74.

<sup>15</sup> Su elevada conciencia estilística, que le llevó a trabajar con una técnica mixta, constituye una característica especialmente moderna; a este respecto puede ser oportuno recordar el análogo pasar por un amplio registro de estilos que caracterizó la obra de Picasso.

<sup>16</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, págs. 36-37).

<sup>17</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>18</sup> Barr, pág. 62.

<sup>19</sup> E. Tériade, «Visite à Henri Matisse», *L'Intransigeant* (París), 14 y 22 de enero de 1929 (Flam, pág. 59).

<sup>20</sup> Notas de Sarah Stein, 1908 (Flam, pág. 45).

<sup>21</sup> Parece ser que Matisse adquirió uno o dos dibujos de van Gogh en 1897, cuando conoció a J. P. Russell, amigo de aquél (Barr, págs. 35 y 530). El catálogo de los Indépendants de 1905 incluye dibujos de van Gogh que eran propiedad de Matisse. También vio la exposición van Gogh de la Bernheim-Jeune en 1901, en la que Derain le presentó a Vlaminck. Aunque se ha venido diciendo que a Matisse le influyó menos van Gogh que Gauguin, o que incluso Redon (Barr, pág. 109), la influencia del primero parece clara en el período fauve.

<sup>22</sup> También Muller (*Fauvism*, págs. 148-150) compara estas dos obras, aunque no se fija en la familiaridad de Matisse con el van Gogh.

<sup>23</sup> *L'Illustration*, 4 de noviembre de 1905, pág. 295.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>26</sup> La expresión es de William Rubin y la recojo de una conversación mantenida con él.

<sup>27</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 36).

<sup>28</sup> Duthuit, pág. 34.

<sup>29</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>30</sup> En realidad Monet hizo sus dos cuadros de banderas en la fiesta nacional del 30 de junio (1878); véase John Rewald, *A History of Impressionism*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1961, pág. 419; y para el cuadro de Manet del día de la Bastilla, *ibid.*, pág. 418. Se ha dudado de la autenticidad del cuadro de van Gogh; véase J. B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh*, Nueva York, Reynal, 1970, núm. F 222, pág. 118.



<sup>31</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905. El compañero de Manguin en Saint-Tropez, Camoin, había estado en contacto personal con Cézanne (véase antes, cap. 1, n. 73) y sin duda comunicó su entusiasmo a sus amigos.

<sup>32</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905. Véanse ilustraciones de las pinturas de Marquet en Saint-Tropez en *Albert Marquet*, Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, 1975, núms. 24-27.

<sup>33</sup> Por ejemplo, *La Creuse (soleil couchant)* y *La Creuse (matinée)*. En las obras que Friesz envió al Salon, incluso al de 1906, pueden verse títulos por el estilo.

<sup>34</sup> En la introducción al catálogo de la exposición individual de Friesz en la galería Druet. Reproducido en Jean de Saint-Jorre, *Fernand Fleuret et ses amis*, Coutances, Imprimerie Bellée, sin fecha, pág. 57.

<sup>35</sup> Reproducido por primera vez en Marcelle Berr de Turique, *Raoul Dufy*, París, Floury, 1930, pág. 81.

<sup>36</sup> *Mercur de France*, 15 de agosto de 1905.

<sup>37</sup> Véase la introducción de Fénéon al catálogo de esa exposición. Reproducido en *Fénéon: Au delà de l'impressionisme*, págs. 150-151.

<sup>38</sup> Véase Pierre Daix y Georges Boudaille, *Picasso: The Blue and Rose Periods*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1967, especialmente las págs. 156-159.

<sup>39</sup> *Gil Blas*, 17 de octubre de 1905.

<sup>40</sup> La obra lleva la fecha de 1902, pero Fels la atribuye a 1904 (*Vlaminck*, pág. 15). Vauxcelles se refería claramente a esta obra —más que a la versión posterior del mismo asunto— en *Gil Blas*, 23 de marzo de 1905. Aunque lo más probable es que Vlaminck enviara pinturas recientes a los salones, cabe pensar que no siempre lo hiciera.

<sup>41</sup> Véase Vlaminck, *Dangerous Corner*, pág. 70.

<sup>40</sup> Cuando se estudia la obra de Derain y Vlaminck se plantean algunos problemas comunes, pues ambos variaron considerablemente sus estilos a lo largo de su período fauve. Ahora bien, mientras que en el caso de Derain nos pueden ayudar algo sus diferentes estancias en Collioure, Londres y L'Estaque, no sucede lo mismo con Vlaminck, que hizo la mayoría de su obra en los alrededores de Chatou. Además, es prácticamente seguro que Vlaminck falsificó las fechas de sus primeros cuadros para apoyar su afirmación de que inventó el fauvismo en 1900. Las fechas que da John Rewald en *Les fauves* (Nueva York, The Museum of Modern Art, 1952), se obtuvieron de los propios artistas, lo que las invalida, pues subsiste el problema de las fechas de Vlaminck (de una conversación con el autor mantenida en noviembre de 1975). Algunas de las fechas que aparecen en *Le Fauvisme français* son claramente revisables. El catálogo de Perls Galleries, *Vlaminck: His Fauve Period, 1903-1907* (Nueva York, 1968), presenta la mejor atribución a fe-

chas a la obra de Vlaminck basada en un estudio estilístico (aunque algunas, en mi opinión, parecen de tempranas). Oppler argumenta convincentemente que el período fauve de Vlaminck no se desarrolló cabalmente hasta después del Salon d'Automne de 1905, pero no tiene en cuenta la posibilidad de que Vlaminck expusiera obras tempranas en fechas posteriores o que retocara tales obras tras haberlas expuesto. Agradezco aquí a Klaus Perls sus sugerencias en torno a estas dificultades. Cabe esperar que los catálogos de *l'oeuvre* de Vlaminck y Derain que preparan Paul Petrides y Michel Kellermann, respectivamente, arrojen nueva luz sobre el desarrollo del fauvismo.

<sup>43</sup> Los cuadros de principios de 1905 —e incluso los de 1904 como, por ejemplo, *La cocina* (ilustrado en *Le Fauvisme français*, núm. 126), que puede atribuirse a 1904, o principios de 1905, pese a que no se expusiera hasta los Indépendants de 1906— muestran un color intenso, aunque el estilo fauve característico de Vlaminck no se hizo manifiesto hasta más tarde.

<sup>44</sup> Reproducido en Cooper, *Georges Braque*, págs. 30-31.

<sup>45</sup> Citado por Barr, pág. 82.

<sup>46</sup> Duthuit, pág. 61.

<sup>47</sup> Barr, pág. 81.

<sup>48</sup> *Gil Blas*, 20 de marzo de 1906.

<sup>49</sup> *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre de 1905, pág. 483.

<sup>50</sup> *Mercur de France*, 15 de abril de 1906.

<sup>51</sup> *L'Ermitage*, 15 de noviembre de 1905 (*Théories*, pág. 208).

<sup>52</sup> Barr, págs. 64 y 81.

<sup>53</sup> *L'Ermitage*, 15 de noviembre de 1905.

<sup>54</sup> Stein, *Appreciation*, pág. 161.

<sup>55</sup> Véase Derain, *Lettres*, pág. 156.

<sup>56</sup> El cuadro fue adquirido por Vollard, probablemente cuando le compró toda la obra que tenía en su estudio en la primavera de 1906. Como señala Oppler (pág. 114, n. 2), los árboles desnudos permiten pensar que lo pintara en otoño o en primavera.

<sup>57</sup> Vlaminck, *Dangerous Corner*, pág. 74.

<sup>58</sup> Duthuit, pág. 27.

<sup>59</sup> Fels, *Vlaminck*, pág. 39.

<sup>60</sup> Leymarie, *Fauvism*, pág. 49.

<sup>61</sup> Oppler, pág. 350.

<sup>62</sup> Vlaminck exagera su dependencia de los colores primarios. En 1906, en *El circo* (lám. IX), por ejemplo, empleó sutiles modulaciones.

<sup>63</sup> Los colores primarios psicológicos —no físicos— son las cuatro tintas, azul, verde, amarilla y roja, que no se asemejan entre sí.

<sup>64</sup> Matisse, «Rôle et modalités de la couleur», en Gaston Diehl, *Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1954, págs. 234-240. (Flam, pág. 99).



<sup>65</sup> Hay un efecto de zonificación semejante en *Remolcador en Chatou* (William S. Lieberman, ed., *Modern Masters: Manet to Matisse*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1957, pág. 117), en el que el agua azul está rodeada de naranjas complementarios y recalca por las llamativas bandas rojas de los dos botes.

<sup>66</sup> En algunos casos, tales contradicciones se deben a los retoques que Vlaminck hiciera posteriormente, como en *Les Côteaux à Rueil* (Musée National d'Art Moderne, París), que completó en 1906.

<sup>67</sup> *Gil Blas*, 5 de octubre de 1906.

<sup>68</sup> Vlaminck, *Paysages et personnages*, pág. 33. Seguramente también pintó *Desnudo echado* (figura 63) por esta época, lo que indica que su estilo podía cambiar de un cuadro a otro de modo harto radical.

<sup>69</sup> Véase François Daulte, «Marquet et Dufy devant les mêmes sujets», *Connaissance des Arts* (París), noviembre de 1957, págs. 87-93.

<sup>70</sup> En el catálogo de su obra, Maurice Lafaille fecha *Fête nautique* en 1905 (Raoul Dufy, Ginebra, Motte, 1972-1973, núm. 113). El cuadro está claramente fechado en 1906, aunque estilísticamente tiene mucho más que ver con los cuadros que pintó en el año anterior.

<sup>71</sup> Véase Laffaille, *Dufy*, núms. 142-145.

<sup>72</sup> Paul Jamot, *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre de 1906, pág. 480.

<sup>73</sup> Véase Maximilien Gauthier, *Othon Friesz*, Ginebra, Pierre Cailler 1957, láms. 10 y 11.

<sup>74</sup> Matisse sólo pintó desnudos del natural en el paisaje en el verano de 1906; los estudios con figuras para *Bonheur de vivre* los hizo en el estudio de París. (Dato facilitado por Pierre Schneider, noviembre de 1975.)

<sup>75</sup> Barr, pág. 77.

<sup>76</sup> Véase, antes, capítulo 1, n. 82.

<sup>77</sup> Sutton, *Derain*, pág. 18.

<sup>78</sup> Derain fecha esta obra «hacia el mes de abril de 1906» en Londres, e informa, además, que la retocó en París a la vuelta del viaje. Carta al Presidente de la Royal Academy, Londres, 15 de mayo de 1953. *Tate Gallery Catalogues; The Foreign Paintings*, págs. 64-65.

<sup>79</sup> Leymarie (*Fauvism*, págs. 112-113) hace una muy curiosa comparación entre los *Tres árboles* de Derain y un *Paisaje decorativo* de 1889 (Estocolmo, Nationalmuseum) habitualmente atribuido hoy a Sérusier. El *Parque del Hospital Saint-Paul* de van Gogh, 1889 (de la Faille, *van Gogh*, núm. F 640, pág. 255), también presenta semejanzas de composición con la obra de Derain. No hay prueba alguna, de todas formas, de que Derain, conociera ninguna de esas dos obras.

<sup>80</sup> Se ha fechado tradicionalmente esta obra en 1905 (Vlaminck: *His Fauve Period*, núm. 13) o en 1905-1906 (Oppler, lám. 79). La combinación fauve-cezania, sin embargo, hace pensar en una fecha como 1906-1907.

<sup>81</sup> Véase *Georges Braque: An American Tribute*, Nueva York, Saitenberg Gallery, 1964, núm. 3, y Cooper, *Georges Braque*, núm. 6.

<sup>82</sup> Braque vendió las seis obras que colgó, cinco a Wilhelm Uhde y una a Kahnweiler.

<sup>83</sup> *Lettres*, pág. 152.

<sup>84</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 38).

<sup>85</sup> *Ibid* (Flam, pág. 39).

<sup>86</sup> Duthuit, pág. 46.

## LO PRIMITIVO Y LO IDEAL

<sup>1</sup> Véase Werner Hofmann, *The Earthly Paradise*, Nueva York, Braziller, 1961, pág. 387; y para un curioso antecedente de los temas que se tratan aquí, consúltese el cap. 11.

<sup>2</sup> El título de *Joie de vivre* lo puso Albert C. Barnes cuando la obra pasó a integrarse en su colección. Es habitual que se use de forma alternativa —aunque ello sea erróneo— al que diera Matisse.

<sup>3</sup> Véase Isabelle Compin, *H. E. Cross*, París, Quatre Chemins-Editart, 1964, especialmente los núms. 96, 97, 144, 147, y Herbert, *Neo-Impressionism*, lám. 15 y el texto que la acompaña. Aunque en la obra de Signac aparecen muchas menos bañistas o ninfas que en la de Cross, la contribución de Signac a la iconografía del tema de la edad de oro no dejó de ser importante. Su cuadro de trabajadores en un escenario idílico, *Au temps d'harmonie*, de 1893-1895 (figura 109), no sólo liberaba las composiciones modernas de figuras del marco burgués frecuente en las obras contemporáneas de Manet, Seurat y Renoir (véase la consideración que sobre esto se hace más adelante), sino que también las liberaba de un escenario contemporáneo. En los *Indépendants* de 1895 se expuso esta obra con el siguiente título (aparentemente sacado de algún texto del anarquista Malato): «Au temps d'harmonie. L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir». (Véase Herbert *The Artist and Social Reform*, pág. 191, y el catálogo Signac, París, Museo del Louvre, 1963-1964, núm. 51). Aunque la referencia al proletariado del cuadro de Signac lo distancia de las obras análogas de los fauves, su escenario idealizado (aunque futuro) es un antecedente de los escenarios intemporales de Matisse y Derain.

<sup>4</sup> *Les Grandes Baigneuses* (1898-1905) de Cézanne (Philadelphia Museum of Art) pide una muy sorprendente comparación.

<sup>5</sup> Para una comparación con el *País agradable* de Puvis, véase Barr, págs. 17 y 60, y para un análisis de la influencia de Puvis de Chavannes en Matisse, Richard J. Wattenmaker, *Puvis de Chavannes and the Modern Tradition*,



Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975, págs. 12-13 y 154.

<sup>6</sup> Véase Barr, pág. 88. Hay un probable antecedente del anillo de danzantes en el *Parnaso* de Mantegna (Louvre), aunque John Hallmark Neff ha descubierto recientemente una sorprendente semejanza entre aquéllas y *La gallina ciega* de Goya, 1789 (figura 117), cuando menciona el interés de Matisse por el arte de Goya en «Matisse and Decoration: The Shchukin Panels», *Art in America* (Nueva York), julio-agosto de 1975, pág. 40.

<sup>8</sup> Oppler (pág. 176) llama la atención sobre la *Danse d'Alceste*, de Denis, 1904 (figura 114), reproducido y analizado en Adrien Mithouard, «Maurice Denis», *Art de Décoration*, julio de 1907, págs. 6-8, como fuente de las danzantes, el flautista y las figuras echadas.

<sup>9</sup> Para el cuadro parejo de Derain, véase Barr, págs. 88-89; y, también anteriormente, págs. 114-118.

<sup>10</sup> Robert Rosenblum, *Ingres*, Nueva York, Abrams, 1967, pág. 168 y lám. 47, y para el desarrollo por parte de Matisse del tema de Ingres, págs. 168-169. En el Salon d'Automne de 1905 se expusieron algunos estudios preparatorios de *L'Age d'or* de Ingres. Hay que tener cuidado, no obstante, y no confiar demasiado en que se puedan determinar demasiado exactamente las fuentes. La figura en pie de la izquierda recuerda a la *Venus Anadyomene* de Ingres, pero también a la *Toilette* de Cézanne de 1878-1880, que, a su vez, es una variación de *Le Lever* de Delacroix (1850). Matisse estaba trabajando dentro de una tradición consagrada, con un buen repertorio de posturas de estudio y un conjunto de temas e imágenes muy desarrollados.

<sup>11</sup> Según Jean Puy, «Souvenirs», *Le Point* (Colmar), julio de 1939, pág. 36. Citado en Barr, pág. 91.

<sup>12</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 37).

<sup>13</sup> Véase Charles Chassé, *The Nabis and Their Period*, Nueva York, Praeger, 1969, láms. 9 y 11.

<sup>14</sup> *Vers et Prose* (una continuación de la revista simbolista *La Plume*) había sido fundada por Paul Fort en la primavera de 1905. Matisse estaba suscrito. *La Phalange* publicó el primer estudio detallado sobre el fauvismo en noviembre de 1907, y, al mes siguiente, una entrevista de Apollinaire a Matisse. Véase Oppler, cap. 7, sobre el restablecimiento del simbolismo, a quien sigo en estas consideraciones.

<sup>15</sup> Citado por Escholier, *Matisse*, pág. 37.

<sup>16</sup> De su contestación a una «Enquête» en *Gil Blas*. Véase Georges le Cardonnell y Charles Vellay, *La Littérature contemporaine*, París, Société du Mercure de France, 1921<sup>3</sup>, pág. 87 (Oppler, pág. 239).

<sup>17</sup> Michel Décaudin, ed., *Oeuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, París, André Balland et Jacques Lecat, 1966, vol. 3, pág. 780 (Oppler, pág. 241).

<sup>18</sup> *La Phalange*, 15 de febrero de 1908 (Oppler, pág. 244).

<sup>19</sup> *Art et Critique* (París), agosto de 1890.

<sup>20</sup> Véase especialmente su «Les Arts à Rome ou la méthode classique», *Le Spectateur Catholique* (Bruselas), 1898, núms. 22 y 23 (*Théories*, págs. 45-56). Para el nuevo clasicismo, véanse Theodore Reff, «Cézanne and Poussin», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), enero de 1960, págs. 150-174, y Oppler, págs. 260-268. El popular tema de *L'Age d'or* de este período se asoció fácilmente con la renovación del clasicismo y, en cierto modo, fue un aspecto del mismo, pues el primer arte francés que con mayor viveza trató la edad de oro había sido el arte clásico de Versalles.

<sup>21</sup> *L'Ermitage*, 15 de mayo de 1905 (*Théories*, págs. 196-197).

<sup>22</sup> Véase antes, cap. 2, pág. 76 y n. 54.

<sup>23</sup> Maurice Malingue, ed., *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, París, Grasset, 1946, núm. CLXXIV.

<sup>24</sup> Véase antes, n. 5.

<sup>25</sup> Dato proporcionado por Pierre Schneider, noviembre de 1975. Se sabe que *Luxe, calme et volupté* también se creó de este modo. Véase Henri Matisse, *Dessins et sculpture*, París, Musée National d'Art Moderne, 1975, págs. 19-20 y núm. 30.

<sup>26</sup> Véase más adelante, n. 137.

<sup>27</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 38).

<sup>28</sup> Notas de Sarah Stein, 1908, de las que también se han traído las siguientes citas (Flam, pág. 45).

<sup>29</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 36).

<sup>30</sup> Citado por John Rewald, *Gauguin*, París, Hyperion, 1938, pág. 30.

<sup>31</sup> Véase antes cap. 2, n. 7.

<sup>32</sup> El cuadro se expuso con este título en la Bienal de 1950.

<sup>33</sup> *Lettres*, pág. 162.

<sup>34</sup> Hilaire, *Derain*, lám. 4. Marcel Giry sugiere que Derain concibió la idea de *L'Age d'or* en 1903, como lo demostraría el estudio de su cuaderno de dibujos (véase la nota siguiente) y el contacto que Derain mantuvo con el círculo neoimpresionista aquel año. Cree que pintó el cuadro a finales de 1904, después de ver *Luxe, calme et volupté* (antes, pues, de que Matisse expusiera su cuadro en la primavera de 1905), y que no se le puede considerar de 1905 porque formalmente es menos seguro y más abiertamente vinculado al neoimpresionismo que los Derains característicos de 1905. (Carta al autor de diciembre de 1975). Aunque no hay ninguna prueba firme que permita fechar *L'Age d'or*, ni su estudio preparatorio del cuaderno de dibujos, el *terminus ante quem* es probablemente el período de trabajo de Matisse en *Luxe, calme*



*et volupté* —entre finales de 1904 y febrero-marzo de 1905— y el *terminus post quem* exactamente un año después —entre octubre de 1905 y febrero-marzo de 1906, cuando Matisse pintó la *Bonheur de vivre*, que muestra la influencia de *L'Age d'or*. Aunque *L'Age d'or* parece menos resuelto formalmente que los paisajes de Derain de 1905, esta circunstancia en sí no es un criterio suficiente para fechar la obra en 1904, pues, al parecer, Derain concebía los cuadros de paisaje y los de tema de manera muy diferente (véase, anteriormente, pág. 118), siendo los segundos por su propia naturaleza más conservadores.

<sup>35</sup> En el cuaderno de dibujos el estudio para *L'Age d'or* precede a otro para *El baile de Suresnes* de 1903. No hay razón, no obstante, para pensar que el cuaderno mantenga un orden cronológico —aunque tampoco hay razones para rechazar de plano la posibilidad de que Derain empezara a estudiar el tema de esta pintura en 1903, dado su documentado interés por Delacroix de aquel año (véase la nota siguiente). Vaya aquí mi agradecimiento a Pierre Georgel, del Musée National d'Art Moderne de París, que me enseñó el cuaderno de dibujos y me comentó sus páginas. Véase también B. Dorival, «Un Album de Derain au Musée National d'Art Moderne», *La Revue du Louvre* (París), núms. 4-5, 1969, págs. 257-268. Aunque Dorival no deja de señalar las semejanzas con la obra de Delacroix, en la pág. 265 llama la atención sobre un estudio del cuaderno sobre el *Paraíso* de Tintoretto, del Louvre, y sugiere que esta obra influyó en la composición del contraste de grupos de *L'Age d'or*. Tal consideración no es convincente; el contraste de grupos del cuadro de Derain se ajusta mucho más al esquema de composición de la obra de Delacroix.

<sup>36</sup> *Lettres*, pág. 116.

<sup>37</sup> Véase antes, n. 34.

<sup>38</sup> Subasta Pédrón, París, Hôtel Drouot, 2 de junio de 1926, núm. 12.

<sup>39</sup> Vauxcelles, *Gil Blas*, 23 de marzo de 1905.

<sup>40</sup> En la retrospectiva de Gauguin del Salon d'Automne de 1906 se expusieron también tallas suyas en madera. Véase Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963.

<sup>41</sup> Dato confirmado por D.-H. Kahnweiler, 1965. Hay un grupo de acuarelas parecidas con figuras de bañistas y danzadores de 1906 (por ejemplo, Hilaire, *Derain*, láms. 43, 67, 110). La *Danza* ha sido fechada tan tardíamente como 1909 (Hilaire, *Derain*, lám. 73), aunque es claramente una obra de tres años antes. Mme. Alice Derain ha confirmado que, con seguridad, el cuadro existía ya en 1907 (Carta de Marcel Giry al autor, diciembre de 1975).

<sup>42</sup> Véase Oppler, págs. 134-144.

<sup>43</sup> Véase Wattenmaker, *The Fauves*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1975, pág. 6 y n. 12. Marcel Giry me

insiste en el carácter de las fuentes de esta obra como amalgama de lo medieval y lo exótico; según él, más que una danza, el cuadro representa el característico tema medieval de la oposición entre el vicio y la virtud: el vicio estaría figurado por el personaje de la derecha, casi desnudo y acompañado de la serpiente; y la virtud sería la figura izquierda, con arreos de mayor entidad, que lleva un pájaro en la mano, a la que estaría tentando el demonio desnudo del centro (Carta al autor, diciembre de 1975). Michel Kellermann aventura que el cuadro sea una representación de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, y que la figura de la derecha sería un ángel (Carta al autor, diciembre de 1975).

<sup>44</sup> Debo a Judith Cousins Di Meo la indicación de tal semejanza.

<sup>45</sup> *Lettres*, pág. 188.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pág. 95.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 146.

<sup>48</sup> Tiene una clara semejanza con el *Cilindro de madera con la figura de Hina* (1892-1893), de la colección De Monfreid, que se expuso en el Salon d'Automne de 1906 (Gray, *Sculpture and Ceramics*, núm. 95).

<sup>49</sup> Véase Gray, *Sculpture and Ceramics*, núms. 41, 43, 44, 46 y 51.

<sup>50</sup> Véase Barr, pág. 100, y para una documentación sobre la cerámica fauve, véase *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910: Sammlung Maria und Hans-Jögen Heuser*, Hamburg, Munich, Prestel-Verlag, 1974.

<sup>51</sup> *Gil Blas*, 20 de marzo de 1907.

<sup>52</sup> *Dangerous Corner*, pág. 71.

<sup>53</sup> Véanse Douglas Fraser, «The Discovery of Primitive Art», *Arts Yearbook* (Nueva York), 1957, págs. 119-133; Edward F. Fry, «Note on the Discovery of African Sculpture», en *Cubism*, Nueva York, Praeger, 1966, págs. 47-48; Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967, ed. revisada, caps. 3 y 4, y Jean Laude, *La Peinture française (1905, 1914) et «L'Art nègre»*, París, Editions Klincksieck, 1968.

<sup>54</sup> En *Dangerous Corner* (pág. 71) dice que eran dos; en *Portraits avant décès* (pág. 105) habla de tres, y fecha el lance de 1905. En *Poliment*, París, Librairie Stock, 1931, pág. 180, dice que sucedió en 1903.

<sup>55</sup> *Portraits avant décès*, págs. 105-106. No parece probable de todas formas, que las cosas fueran así: tanto Gertrude Stein como Max Jacob afirman que fue Matisse quien mostró por primera vez escultura africana a Picasso cuando se conocieron en otoño de 1906 (Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1933, pág. 78; y Jacob, «Souvenirs sur Picasso» *Cahiers d'Art*, 1927, pág. 202). El orden de acontecimientos pudo ser el siguiente: Derain vio los objetos que Vlaminck tenía, se dio cuenta de su valor y aficionó



a Matisse al arte africano. Luego, Matisse, o el mismo Derain, comunicaron este interés a Picasso.

<sup>56</sup> *Portraits avant décès*, págs. 105-106.

<sup>57</sup> *Ibid.*, para las descripciones de Vlaminck del arte africano.

<sup>58</sup> Para la noción de «primitivismo romántico» véase Goldwater, *Primitivism*, 3.<sup>a</sup> parte; Oppler (153-167), a quien sigo en estas consideraciones, opone ciertos reparos a tal denominación.

<sup>59</sup> Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, McGraw-Hill, 1964, pág. 266.

<sup>60</sup> *Letres*, págs. 196-197, carta que Oppler (pág. 159) fecha convincentemente en la primavera de 1906.

<sup>61</sup> En 1909, Apollinaire vio en el piso de Matisse esculturas de Guinea, Senegal y Gabón. *Apollinaire on Art*, pág. 56.

<sup>62</sup> «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record* (Nueva York), mayo de 1910, pág. 410. Véase el importante análisis de este artículo que hace Edward F. Fry, «Cubism, 1907-1908: An Early Eyewitness Account», *Art Bulletin*, marzo de 1966, págs. 70-73.

<sup>63</sup> Véase antes, n. 60.

<sup>64</sup> «The Wild Men of Paris», pág. 406.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 414.

<sup>66</sup> Venturi, *Cézanne*, núm. 542, en el Kunstmuseum, Basilea.

<sup>67</sup> Vauxcelles, *Gil Blas*, 6 de octubre de 1906; Guillemot, *L'Art et Les Artistes* (París), noviembre de 1906, pág. 296.

<sup>68</sup> *Gil Blas*, 20 de marzo de 1907.

<sup>69</sup> Véase Michel Puy, *L'Effort des peintres modernes*, pág. 65.

<sup>70</sup> *La Phalange*, 15 de noviembre de 1907, págs. 450-459; *ibid.*, 15 de diciembre de 1907, págs. 481-485 (traducido en Barr, págs. 101-102).

<sup>71</sup> Barr, pág. 102.

<sup>72</sup> *La Grande Revue*, 25 de octubre de 1907.

<sup>73</sup> *Gil Blas*, 20 de marzo de 1907, también para las citas que siguen.

<sup>74</sup> El primero en darse cuenta de la importancia de esta obra fue John Golding en *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Nueva York, Harper and Row, 1968, pág. 139. Véase más adelante, n. 109.

<sup>75</sup> Oppler (pág. 289) cita el relato que Hans Purmann le hiciera a Alfred Barr de que *Desnudo azul* de Matisse «fue el resultado de un amistoso reto con Derain a ver quién de los dos podía pintar la mejor figura en color azul. Cuando Derain vio el *Desnudo azul* de Matisse admitió su derrota y destruyó su tela» (Barr, pág. 533). Oppler cree que Derain no destruyó su tela y basa su opinión en el dominio del color azul que las *Bañistas* manifiesta; de todas formas, ninguna de las figuras es azul. Derain destruyó pinturas de figuras de esta época

(véanse al respecto, pág. 134 y n. 97); puede ser que una de ellas fuera la de la anécdota.

<sup>76</sup> *Le Temps* (París), 14 de octubre de 1912 (*Apollinaire on Art*, pág. 260).

<sup>77</sup> *Gil Blas*, 23 de marzo de 1905.

<sup>78</sup> *La Phalange*, 15 de noviembre de 1907, págs. 453-454.

<sup>79</sup> Denis, *Mercur de France*, 1 de agosto de 1905. Hay otras interpretaciones de Cézanne en Oppler, págs. 314 y ss.

<sup>80</sup> *Mercur de France*, 1 de agosto de 1905. Véase el importante artículo de Theodore Reff, «Cézanne and Poussin», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, enero de 1960, págs. 150-174.

<sup>81</sup> *Gil Blas*, 5 de octubre de 1906.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 30 de marzo de 1907.

<sup>83</sup> El *Desnudo azul* deriva de una las figuras centrales de *Bonheur*, la de la derecha, y recuerda a la figura echada de *Luxe, calme et volupté*. La figura central de las *Bañistas* de Derain recuerda a la figura en pie, de la izquierda, de la *Danza*, y la bañista de la izquierda a la figura que queda más a la izquierda de todas en *L'Age d'or*.

<sup>84</sup> Véase Golding, *Cubism*, págs. 49-50.

<sup>85</sup> Barr, pág. 87.

<sup>86</sup> Oppler, pág. 289.

<sup>87</sup> Según Kahnweiler, Derain dijo que algún día Picasso se quedaría rezagado con respecto al cuadro. Kahnweiler, *Mes Galeries et mes peintres: Entretiens avec Francis Crémieux*, París, Gallimard, 1961, págs. 45-46.

<sup>88</sup> Goldwing, en *Cubism*, pág. 140, considera el posible conocimiento de estas esculturas por parte de Derain.

<sup>89</sup> Véase Ronald Johnson, «Primitivism in the Early Sculpture of Picasso», *Arts Magazine* (Nueva York), junio de 1975, págs. 64-68.

<sup>90</sup> Véase Fry, «Cubism, 1907-1908», pág. 73, y Laude, *La Peinture française*, pág. 180.

<sup>91</sup> Barr, pág. 539, n. 10 a la pág. 142.

<sup>92</sup> *L'Occident*, noviembre de 1905 (Théories, págs. 210 y 235).

<sup>93</sup> «The Wild Men of Paris», pág. 410, de donde se traen también las citas que siguen.

<sup>94</sup> Laude, *La Peinture française*, pág. 215.

<sup>95</sup> Notas de Sarah Stein, 1908 (Flam, pág. 44).

<sup>96</sup> *La Toilette*, de los Indépendants de 1908, está reproducido en Hilaire, *Derain*, núm. 96.

<sup>97</sup> Daniel-Henry [Kahnweiler], *André Derain*, Leipzig, Klinckschardt & Biermann, 1920, págs. 4-5.

<sup>98</sup> El *Bañistas* del Salon d'Automne de 1908 está reproducido en Hilaire, *Derain*, núm. 68. Presenta concomitancias con *Cinco Bañistas* de Cézanne, del que Derain tenía colgada una reproducción en su estudio (figura 130). Otro *Bañistas* (figura 144) de 1908 ó 1909 se expu-



so en Praga en 1910. Véase *Paris-Prague: 1906-1930*, París, Musée Nationale d'Art Moderne, 1966, núm. 158.

<sup>99</sup> Golding, *Cubism*, pág. 139.

<sup>100</sup> Véase Marcel Giry, «Le Paysage à figures chez Othon Friesz (1907-1912)», *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 1967, págs. 45-57.

<sup>101</sup> Saint-Jorre, *Fleuret*, pág. 57.

<sup>102</sup> Burgess, «The Wild Men of Paris» pág. 410.

<sup>103</sup> Florent Fels, *Propos d'artistes*, París, La Renaissance du Livre, 1925, pág. 69.

<sup>104</sup> *Gil Blas*, 20 de marzo de 1908.

<sup>105</sup> *La Grande Revue*, 10 de abril de 1908.

<sup>106</sup> *L'Occident*, mayo de 1909 (*Théories*, pág. 267).

<sup>107</sup> Aunque en la tela aparece la fecha de 1906, es muy probable que sea un añadido, pues muy rara vez fechó Braque sus primeras obras. Si la obra es realmente de 1906, los elementos vigorosamente cezarianos la hacen única entre las de aquel año. Lo más probable es que sea de 1907.

<sup>108</sup> Véase Golding, *Cubism*, págs. 63-64, a quien sigo en las siguientes líneas, y véase también la n. 109.

<sup>109</sup> Debo a William Rubin que me indicara las hasta ahora inadvertidas implicaciones de la *Vista desde el Hôtel Mistral* para la historia del primer cubismo. En su ensayo «Cézanne, Cézannisme, and Early Twentieth-Century Painting», (actualmente en preparación y programado como uno de los capítulos del catálogo de la próxima exposición del *Museum* (1977-1978) de la obra final de Cézanne), Mr. Rubin considera que el impacto cezariano en la pintura de vanguardia de 1906-1908 no ha sido suficientemente valorado y que, bajo tal influencia, Braque estaba encarrilado en su trayectoria hacia el cubismo (como ilustra la *Vista desde el Hôtel Mistral*) antes de que viera las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso; que la contemplación de esta última obra más que facilitarle a Braque el camino del cubismo le apartó del mismo; que las aceptables como primeras obras plenamente cubistas de Braque —las de L'Estaque de 1908— representan una continuación de la trayectoria claramente cezariano que Braque se había trazado antes de conocer a Picasso y exigieron un rechazo de la influencia de las *Demoiselles* que había impregnado sus desnudos femeninos del invierno de 1907-1908.

En su reinterpretación de la situación de la vanguardia de 1907, Mr. Rubin también insiste en la importancia crucial que tuvo el gran *Bañistas* de Derain (véase lámina XX), un cuadro que hasta ahora ha estado tan oculto que casi ha permanecido desconocido para los historiadores del arte —aunque Kahnweiler lo reproducía en una monografía temprana sobre Derain, *Derain*, fig. 3—. Sólo Golding lo analiza en *Cubism* (véase antes, n. 74); pero casi nadie que haya escrito sobre fauvismo o sobre cubismo se ha ocupado de él. Aprovecho la oportunidad

para agradecer a Mr. Rubin que tramitara el préstamo de esta obra para su exposición en el museo y convenciera a su propietario para que permitiera su reproducción en color. Que yo sepa es la primera vez que *Bañistas* de Derain se expone al público desde los Indépendants de la primavera de 1907.

<sup>110</sup> Véase *Le Fauvisme français*, núm. 10, y *Braque: An American Tribute*, Nueva York, Saitenberg Gallery, 1964, núm. 2 (fechado en 1906).

<sup>111</sup> Véase Golding, *Cubism*, pág. 62.

<sup>112</sup> Véase D.-H. Kahnweiler, «Du temps que les cubistes étaient jeunes» *L'Oeil* (París), 15 de enero de 1955, pág. 28.

<sup>113</sup> Burgess, «The Wild Men of Paris», pág. 407.

<sup>114</sup> *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 37).

<sup>115</sup> Laude, en *La Peinture française*, págs. 167-168, encuentra concomitancias en los rostros con la máscara que Vlaminck había vendido a Derain.

<sup>116</sup> Christian Zervos, *Pablo Picasso: Oeuvres*, vol. 2, París, Editions Cahiers d'Art, 1942, núms. 46 y 47.

<sup>117</sup> *Dangerous Corner*, pág. 76; y para las citas que siguen pág. 77.

<sup>118</sup> *Méditations esthétiques-Les Peintres cubistes*, L. C. Breunig y J.-C. Chevalier, eds., París, Hermann, 1965, págs. 58 y 96. También Marquet y Manguin estaban excluidos.

<sup>119</sup> *Flores en un jarrón* de Dufy (Laffaille, Dufy, núm. 203) pide asimismo una interesante comparación con *Naturaleza muerta con calavera* de Picasso (Zervos, *Picasso*, vol. 2, núm. 50), de 1907 también.

<sup>120</sup> Véase antes, pág. 110 y n. 68.

<sup>121</sup> Véase Herbert, *Neo-Impressionism*, pág. 209.

<sup>122</sup> Jean-Paul Crespelle, *Montmartre Vivant*, París, Librairie Hachette, 1964, pág. 194. No deja de ser sorprendente, dada la trayectoria de su arte, que, en su respuesta a «L'Enquête» de Morice, Dufy dijera que uno de los dos pintores modernos que mayor impresión le causaban fuera Seurat. El otro era Manet (*Mercur de France*, 15 de agosto de 1905).

<sup>123</sup> Véase Fernand Fleuret, *La Boite à pernuque*, París, Les Ecrivains associés, 1935, págs. 40-50.

<sup>124</sup> Véase Laffaille, *Dufy*, núm. 240.

<sup>125</sup> Como indica Golding, *Cubism*, pág. 66. Braque afirmó concretamente que fueron las obras de Cézanne que había visto en la Vollard las que influyeron en su obra de L'Estaque de 1908 (*Cahiers d'Art*, octubre de 1954, pág. 14).

<sup>126</sup> Apollinaire, *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 de octubre de 1912 (*Apollinaire on Art*, pág. 257). Véase también Barr, pág. 87.

<sup>127</sup> *Gil Blas*, 14 de noviembre de 1908.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 25 de marzo de 1909.



<sup>129</sup> *Autobiography*, pág. 79.

<sup>130</sup> *L'Occident*, mayo de 1909 (*Théories*, pág. 267). Denis trajo citas de la introducción de Apollinaire al catálogo de la exposición de Braque en la galería Kahnweiler de noviembre de 1908 (*Apollinaire on Art*, pág. 51).

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *La Phalange*, 15 de diciembre de 1907 (Barr, pág. 101).

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Barr, pág. 96.

<sup>136</sup> *La Grande Revue*, 25 de octubre de 1907.

<sup>137</sup> Basándose en recuerdos de Matisse, Barr (pág. 95) data *Le Luxe, I* en Collioure a principios de 1907 y *Le Luxe, II* en París en otoño de 1907 o, quizá, a principios de 1908. Ahora, a la vista del gran esbozo a carboncillo, *Le Luxe* (figura 161) (*Henri Matisse, Dessins et sculpture*, París, Musée Nationale d'Art Moderne, 1975, núm. 30), parece preferible la última fecha para *Le Luxe, II*. Estilísticamente este esbozo está más cerca de la segunda pintura, y seguramente sirvió de estudio para la misma. Probablemente Matisse expuso la primera, como *esquisse*, en el Salon d'Automne de 1907, pues había vuelto, por entonces, a este asunto, y terminaría la segunda pintura en 1908, antes de ponerse a trabajar en el *Juego de bolos* (Barr, pág. 356), en la que se sirve de las tres actitudes generales de las figuras de *Le Luxe*. En la medida en que *Le Luxe, II* no se expuso hasta mayo de 1912 (en la *Sunderbund* de Colonia), no es fácil determinar su fecha. Trapp piensa que no se pintó hasta 1911; cita los recuerdos de Mme. Duthuit (1950) y se basa en el dato de que, en su primer período, Matisse no se servía del medio técnico que emplea en esta pintura —temple— nada más que en *Las berenjenas* de 1911 («The Paintings of Henri Matisse», pág. 178, n. 1). Pero un lapso tan grande entre dos obras de asunto idéntico es absolutamente impropio de Matisse. El uso de un medio entonces inhabitual en él podría explicarse por la influencia de Puvis de Chavannes, como, por esta misma influencia, podría explicarse que partiera de un esbozo previo; también el asunto tiene reminiscencias de *Muchachas en la playa*, 1879, de Puvis, en el Louvre, (figura 162). Véase Wattenmaker, *Puvis de Chavannes*, págs. 122-123. Agradezco a John Golding y a Pierre Schneider sus opiniones, que comparto, sobre esta obra problemática.

<sup>138</sup> Véase la nota anterior.

<sup>139</sup> *La Grande Revue*, 15 de diciembre de 1908 (Flam, pág. 36).

<sup>140</sup> *Ibid.* (Flam, pág. 37).

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> Tériade, «Constance du fauvisme» (Flam, pág. 74).

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Véase Barr, págs. 124-126.

<sup>145</sup> Sobre las implicaciones de los asuntos de naturale-

za muerta, véase Meyer Schapiro, «The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life», *Art News Annual*, 1968, págs. 34-53.

<sup>146</sup> Matisse estuvo representado con treinta pinturas, dibujos y bronce en una sección propia, lo que indica la estima en que ya entonces se le tenía.

<sup>147</sup> M. J. Péladan, «Le Salon d'Automne et ses retrospectives - Greco et Monticelli», *La Revue Hebdomadaire*, 17 de octubre de 1908, pág. 361.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pág. 370.

<sup>149</sup> Véase la introducción de Desvallières a las «Notas» de Matisse, *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908, págs. 731-732.

<sup>150</sup> *Ibid.*, págs. 732-745, de donde traigo las citas que siguen (Flam, págs. 35-40). Para otros antecedentes de las «Notas», véanse Flam, págs. 32-35, y Oppler, págs. 275-282.

<sup>151</sup> Barr, pág. 118.

#### NOTA FINAL: EL FAUVISMO Y SU HERENCIA

<sup>1</sup> En Duthuit, pág. 26.

<sup>2</sup> Tériade, «Matisse Speaks», pág. 43 (Flam, pág. 132).

<sup>3</sup> Véase Gowing, *Henri Matisse*, págs. 11-12.

<sup>4</sup> Matisse, «Letter from Matisse to Henry Clifford» en *Henri Matisse: Retrospective*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1948, págs. 15-16 (Flam, pág. 121).

<sup>5</sup> «Notes d'un peintre sur son dessin», *Le Point*, julio de 1939, pág. 109 (Flam, pág. 82).

<sup>6</sup> Cabría, naturalmente, añadir otra categoría: la deuda general que con los principios del fauvismo tiene buena parte de la pintura colorista posterior al período que aquí se considera.

<sup>7</sup> Véase Herbert, *Neo-Impressionism*, págs. 219-221.

<sup>8</sup> Véanse, por ejemplo, el *Auto-retrato* de Delaunay, de 1906 (Musée National d'Art Moderne, París); el *Retrato del Dr. Tribout* de Duchamp, de 1910 (Musée des Beaux-Arts, Ruán); *París desde el Sena* de Gleizes, de 1908 (colección particular, París; reproducido en *Albert Gleizes*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1964, pág. 33), y la *Ile rousse* de Léger, de 1907 (colección particular, París).

<sup>9</sup> Véanse las declaraciones a este respecto de Braque y Léger a Dora Vallier en *Cahiers d'Art*, 1954, págs. 14 y 140, respectivamente.

<sup>10</sup> Puede encontrarse un análisis de esta y de otras obras parecidas en Robert P. Welsh, *Piet Mondrian*, Toronto, The Art Gallery of Ontario, 1966, págs. 104 y ss. y 110.

<sup>11</sup> Donald E. Gordon, «Kirchner in Dresden», *Art Bulletin*, septiembre-diciembre de 1966, págs. 335-365.

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 347-348.



<sup>13</sup> R[ichard] S[tiller], «Die Ausstellung der Künstlergruppe 'Die Brücke'», *Dresdener Anzeiger*, 25 de junio de 1909, pág. 3. Citado en Gordon, «Kirchner in Dresden», pág. 351.

<sup>14</sup> Gordon, «Kirchner in Dresden», pág. 351.

<sup>15</sup> Si se prescinde de los cuadros del Día de la Bastilla, apenas hay escenas callejeras entre las obras de los fauves. El gusto de los pintores franceses por los paisajes y las escenas fluviales contrasta con los frecuentes asuntos urbanos de los pintores alemanes que practicaron los métodos fauves. Las vistas de Marly-le-Roi de Vlaminck (por ejemplo *Le Fauvisme français*, núm. 1305) se cuentan entre las pocas escenas callejeras verdaderamente fauves.

<sup>16</sup> Will Grohmann, *Wassily Kandinsky*, Nueva York, Abrams, sin fecha, pág. 56.

<sup>17</sup> Por supuesto que había algunas fuentes comunes. En *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Piper, 1912, donde Kandinsky plantea su versión de la analogía musical, recurre a van Gogh, Gauguin y Signac cuando propone una clasificación de los efectos emocionales del color.

<sup>18</sup> Para una ilustración y comentario de la difusión de los métodos fauves, véase Diehl, *Fauvism*, págs. 32 y ss.

<sup>19</sup> La *Naturaleza muerta con figura de yeso*, por ejemplo, debe considerarse como una obra fauve desde el punto de vista histórico, pues la pintó en Collioure en 1906. Su estilo, sin embargo, no es fauve. Hablar en estos términos supone, desde luego, postular una definición del fauvismo como estilo, lo que implica cierto grado de independencia respecto de las definiciones de grupo fauve y de movimiento fauve. No se trata, sin embargo, de presentar un conjunto de características fauves previas, que en mayor o menor medida manifestaría cada artista. La presencia del arte fauve mismo, tomado en su conjunto, nos obliga a reconocer como estilísticamente anómalas algunas de las obras de los fauves. Si bien la división podría ser también convenientemente en el estudio de otros movimientos modernos, en el caso del fauvismo se plantea como una necesidad intrínseca.





XXIII. Friesz: *Paysage de La Ciotat*. 1907. Oleo, 62,2 × 78,1 cm. Francia, colección Pierre Lévy.





XXIV. Braque: *Naturaleza muerta con cántaros*. 1906-1907. Oleo, 52,7 x 63,5 cm. Suiza, colección particular.



## Bibliografía

Aunque hay muy pocos estudios rigurosos y detallados sobre el fauismo y muy pocas monografías sobre los fauves, se ha escrito mucho sobre el período en cuestión. La presente bibliografía es muy restringida, y sólo se da en ella la referencia a las obras más útiles. Para una lista más extensa de los trabajos sobre el fauismo publicados hasta 1950, el lector puede recurrir a la bibliografía de Georges Duthuit, *The Fauvist Painters* (núm. 25 de esta bibliografía), y para los publicados hasta 1969, a Ellen C. Oppler, «Fauvism Reexamined» (núm. 60). Cito libros, artículos y catálogos de exposiciones; sigo un orden cronológico, y divido las referencias en generales, al fauismo en su conjunto, y particulares, a cada uno de los artistas, incluyendo en estas últimas los escritos de los propios fauves.

### OBRAS GENERALES

1. París, Société du Salon d'Automne, Catálogos, 1903-1910.
2. París, Société du Salon d'Automne, Catálogos, 1903-1910.
3. Gide, André, «Promenade au Salon d'Automne», *Gazette des Beaux-Arts* (París), diciembre de 1905, págs. 475-485.
4. Vauxcelles, Louis, «Le Salon d'Automne. 1905», *Gil Blas* (París), 17 de octubre de 1905.
5. «Le Salon d'Automne», *L'Illustration* (París), 4 de noviembre de 1905, págs. 294-295.
6. Vauxcelles, Louis, «Le Salon des Indépendants», *Gil Blas* (París), 20 de marzo de 1906.
7. Burgess, Gelett, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record* (Nueva York), mayo de 1910, págs. 400-414.
8. Salmon, André, *La Jeune Peinture française*, París, Albert Messein, 1912, págs. 9-40.
9. Fels, Florent, *Propos d'artistes*, París, La Renaissance du Livre, 1925.
10. Rouault, Georges, *Souvenirs intimes*, introducción de André Suarès, París, E. Frapier, 1927, págs. 17-51.
11. Salmon, André, «Les Fauves et le fauisme», *L'Art Vivant* (París), 1 de mayo de 1927, págs. 321-324.
12. París, Galerie Bing, *Les Fauves, 1904 à 1908*, 15-30 de abril de 1927, introducción de Waldemar George.
13. Rouault, Georges, «Evocations», *Les Chroniques du Jour* (París), abril de 1931, págs. 8-9.
14. Puy, Michel, *L'Effort des peintres modernes*, París, Albert Messein, 1933, págs. 61-78.
15. Weill, Berthe, *Pan! dans l'oeil!... ou Trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, París, Lipschutz, 1933.
16. Yaki, Paul, *Le Montmartre de nos vingt ans*, París, G. Girard, 1933.
17. Vauxcelles, Louis, «Les Fauves, à propos de l'exposition de la Gazette des Beaux-Arts», *Gazette des Beaux-Arts* (París), diciembre de 1934, págs. 272-282.
18. París, Galerie Gazette des Beaux-Arts, *Les Fauves: L'Atelier Gustave Moreau*, 1934, texto de Raymond Cogniat.
19. Huyghe, René, ed., *Histoire de l'art contemporain: La Peinture*, París, Félix Alcan, 1935; reeditado en Nueva York, Arno Press, 1968, caps. 4-6.
20. Goldwater, Robert J., *Primitivism in Modern Painting*, Nueva York y Londres, Harper and Brothers, 1938, págs. 74-86. Reedicción revisada: *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967.
21. París, Galerie de France, *Les Fauves. Peintures de 1903 à 1908*, 13 de junio-11 de julio de 1942.
22. Dorival, Bernard, *Les Etapes de la peinture française contemporaine. Vol. 2: Le Fauvisme et le cubisme 1905-1911*, París, Gallimard, 1944<sup>13</sup>.
23. París, Galerie Bing, *Chatou*, marzo de 1947, texto e ilustraciones de Derain y Vlaminck.
24. Lassaingne, Jacques, «Les Origines du fauisme», *Panorama des arts 1947*, París, Somogy, 1948, págs. 60-65.
25. Duthuit, Georges, *Les Fauves*, Ginebra, Trois Collines, 1949. Traducción inglesa: *The Fauvist Painters*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1950.
26. Sutton, Denys, «The Fauves» *The Burlington Magazine* (Londres), septiembre de 1950, págs. 263-265.
27. Berna, Kunsthalle, *Les Fauves... und die Zeitgenossen*,



- 29 de abril-29 de mayo de 1950, texto de Arnold Rüdinger.
28. Nueva York, Sidney Janis Gallery, *Les Fauves*, 13 de noviembre-23 de diciembre de 1950, textos de Georges Duthuit y Robert Lebel.
29. Venecia, 25.ª bienal, I «Fauves», 1950, págs. 42-48, introducción de Roberto Longhi.
30. Vauxcelles, Louis, «Le Fauvisme à Chatou», *Art-Documents* (Ginebra), julio-agosto de 1951, págs. 4-6.
31. París, Musée National d'Art Moderne. *Le Fauvisme*, junio-septiembre de 1951, introducción de Jean Cassou.
32. Dorival, Bernard, «Fauves: The Wild Beasts Tamed», *Art News Annual* (Nueva York), 1952-1953, págs. 98-129 y 174-176.
33. Nueva York, The Museum of Modern Art, *Les Fauves*, 8 de octubre de 1952-4 de enero de 1953, introducción de John Rewald.
34. Salmon, André, *Le Fauvisme*, París, Somogy, 1956.
35. Vauxcelles, Louis. *Le Fauvisme*, Ginebra, Pierre Cailler, 1958.
36. Golding, John, *Cubism, A History and an Analysis 1907-1914*, Londres, Faber and Faber Limited, 1959.
37. Leymarie, Jean, *Fauvism*, Ginebra, Skira, 1959.
38. Dallas, Museum for Contemporary Arts, *Les Fauves*, 29 de enero-16 de marzo de 1959, introducción de Hannah C. Boorstin.
39. Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, *Triumph der Farbe. Die Europäischen Fauves*, 5 de julio-13 de septiembre de 1959, introducción de Leopold Reidemeister.
40. Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art (1902-1918)*, edición de L. C. Breunig, París, Gallimard, 1960.
41. Reff, Theodore, «Cézanne and Poussin», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), enero de 1960, págs. 150-174.
42. Dorival, Bernard, «L'Art de la Brücke et le fauvisme», *Art de France* (París), 1961, págs. 381-385.
43. Kahnweiler, Daniel-Henry, *Mes Galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, París, Gallimard, 1961. Traducción inglesa: Londres, Thames and Hudson; Nueva York, Viking, 1971.
44. Chassé, Charles, «L'Histoire du fauvisme revue et corrigée», *Connaissance des Arts* (París), octubre de 1962, págs. 54-59.
45. Crespelle, Jean-Paul, *The Fauves*, Londres, Oldbourne Press; Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1962.
46. Marsella, Musée Cantini, *Gustave Moreau et ses élèves*, 26 de junio-1 de septiembre de 1962, introducción de Jean Cassou.
47. París, Galerie Charpentier, *Les Fauves*, 7 de marzo-31 de mayo de 1962, introducción de Raymond Nacenta.
48. Cartier, Jean-Albert, «Gustave Moreau, professeur à l'École des Beaux-Arts», *Gazette des Beaux-Arts* (París), mayo de 1963, págs. 347-358. (Resumen en inglés.)
49. Chassé, Charles, *Les Fauves et leur temps*, Lausana-París, Bibliothèque des Arts, 1963.
50. Hoog, Michel, «La Direction des Beaux-Arts et les fauves, 1903-1905. Notes et documents», *Art de France* (París), 1963, págs. 363-366.
51. Besançon, Musée des Beaux-Arts, *Valtat et ses amis: Albert André, Charles Camoin, Henri Manguin, Jean Puy*, agosto-septiembre de 1964, introducción de George Besson.
52. París, Galerie de París, *La Cage aux fauves du Salon d'Automne, 1905*, 12 de octubre-6 de noviembre de 1965, texto de Pierre Cabanne, introducción de Jean Cassou.
53. Gordon, Donald E., «Kirchner in Dresden», *The Art Bulletin* (Nueva York), septiembre-diciembre de 1966, págs. 335-361.
54. Hamburgo, Kunstverein, *Matisse und seine Freunde-Les fauves*, 25 de mayo-10 de julio de 1966, introducción de Hans Platte.
55. París, Musée National d'Art Moderne, *Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand*, 15 de enero-6 de marzo de 1966, textos de Bernard Dorival, Michel Hoog y Leopold Reidemeister.
56. Muller, Joseph-Emile, *Fauvism*, Londres, Thames and Hudson; Nueva York, Praeger, 1967.
57. Giry, Marcel, «Le Salon d'Automne 1905», *L'Information d'Histoire de l'Art* (París), enero-febrero de 1968, págs. 16-25. (Resúmenes en inglés y alemán.)
58. Laude, Jean, *La Peinture française (1905-1914) et «l'art nègre»*. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme, París, Klincksieck, 1968.
59. Hoog, Michel, «La Peinture et la gravure: Fauvisme et expressionnisme», en *Histoire de l'Art 4, Du Réalisme à nos jours*, París, Encyclopédie de la Pléiade, 1969, págs. 526-612.
60. Oppler, Ellen Charlotte, «Fauvism Reexamined», tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1969.
61. Malinas, Cultureel Centrum, *Fauvisme in de Europese kunst*, 14 de septiembre-16 de noviembre de 1969, textos de Emile Langui y Jean Leymarie.
62. Giry, Marcel, «Matisse et la naissance du fauvisme», *Gazette des Beaux-Arts* (París), mayo de 1970, págs. 331-344.



63. Giry, Marcel, «Le Salon des Indépendants de 1905», *L'Information d'Histoire de l'Art* (París), mayo-junio de 1970, págs. 110-114.
64. Diehl, Gaston, *Les Fauves*, París, Nouvelles Editions françaises, 1971. Traducción inglesa: *The Fauves*, Nueva York, Abrams, 1975.
65. Cowart, William John, III, «'Ecoliers' to 'Fauves', Matisse, Marquet, and Manguin Drawings: 1890-1906», tesis doctoral, The Johns Hopkins University, Baltimore, 1972.
66. Osaka, Galerías Seibu Takatsuki, *Exposition les fauves*, 15 de noviembre-18 de diciembre de 1974, introducción y catálogo de François Daulte.
67. Toronto, Art Gallery of Ontario, *The Fauves*, 11 de abril-11 de mayo de 1975, texto de Richard J. Wattenmaker.

#### OBRAS SOBRE LOS ARTISTAS EN PARTICULAR

##### GEORGES BRAQUE

68. París, Galerie Daniel-Henry Kahnweiler, *Georges Braque*, 9-28 de noviembre de 1908, introducción de Guillaume Apollinaire.
69. Braque, Georges, «Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-Sud* (París), diciembre de 1917, págs. 3-5.
70. Isarlov, Georges, *Georges Braque*, París, Corti, 1932.
71. Bonjean, Jacques, «L'Epoque fauve de Braque», *Les Beaux-Arts* (París), 18 de febrero de 1938, pág. 4.
72. Nueva York, The Museum of Modern Art, *Georges Braque*, 29 de marzo-12 de junio de 1949, introducción de Jean Cassou, texto y catálogo de Henry R. Hope.
73. «Braque-La peinture et nous. Propos de l'artiste recueillis par Dora Vallier», *Cahiers d'Art* (París), octubre de 1954, págs. 13-24.
74. Edimburgo, Royal Scottish Academy, *Georges Braque*, 18 de agosto-15 de septiembre de 1956; y Londres, The Tate Gallery, 28 de septiembre-11 de noviembre de 1956, texto de Douglas Cooper.
75. Richardson, John, *Braque*, Londres, Oldbourne; Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society, 1961.
76. Munich, Haus der Kunst, *Georges Braque*, 18 de octubre-15 de diciembre de 1963, texto de Douglas Cooper.
77. Fumet Stanislas, *Georges Braque*, París, Maeght, 1965.
78. París, Orangerie des Tuileries, *Georges Braque*, 16 de octubre de 1973-14 de enero de 1974, texto de Jean Leymarie.

##### CHARLES CAMOIN

79. Camoin, Charles, «Souvenirs sur Paul Cézanne», *L'Amour de l'Art* (París), enero de 1921, págs. 25-26.
80. Crespelle, Jean-Paul, «Camoin, fauve de l'avenue Junot», en *Montmartre vivant*, París, Hachette, 1964, págs. 91-113.
81. Marsella, Musée des Beaux-Arts, *Ch. Camoin*, octubre-noviembre de 1966, introducción de Marielle Latour.
82. Colonia, Gemälde-Galerie Abels, *Charles Camoin*, 4 de mayo-29 de junio de 1968.
83. Giraudy, Danièle, *Camoin: Sa vie, son oeuvre*, Marsella, «La Savoisiennne», 1972, introducción de Bernard Dorival.

##### ANDRÉ DRAIN

84. [Kahnweiler] Daniel-Henry, *André Derain*, Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1920.
85. Jolinon, Joseph, «La Rencontre de Vlaminck avec Derain», *L'Art Vivant* (París), marzo de 1932, pág. 121.
86. Derain, André, *Lettres à Vlaminck*, París, Flammarion, 1955, introducción de Vlaminck.
87. París, Musée National d'Art Moderne, *Derain*, 11 de diciembre de 1954-30 de enero de 1955, introducción de Jean Cassou, catálogo de Gabrielle Vienne.
88. «Propos d'André Derain», *Prisme des Arts* (París), noviembre de 1956, págs. 2-6.
89. Hilaire, Georges, *Derain*, Ginebra, Pierre Cailler, 1959.
90. Sutton, Denys, *André Derain*, Londres, Phaidon, 1959.
91. Diehl, Gaston, *Derain*, París, Flammarion; Nueva York, Crown, 1964.
92. Dorival, Bernard, «Un chef-d'oeuvre fauve de Derain», *Revue du Louvre et des Musées de France* (París), 1967, págs. 283-288.
93. Edimburgo, Royal Scottish Academy, *Derain*, 18 de agosto-17 de septiembre de 1967; y Londres, Royal Academy, 30 de septiembre-5 de noviembre de 1967, introducción de Jean Leymarie, textos de Guillaume Apollinaire (1916), André Breton (1924) y Alberto Giacometti (1957).
94. Dorival, Bernard, «Un Album de Derain au Musée National d'Art Moderne», *Revue du Louvre et des Musées de France* (París), 1969, págs. 257-268.
95. Hoog, Michel, «Les Deux Péniches de Derain», *Revue du Louvre et des Musées de France* (París), 1972, págs. 212-216.
96. Colonia, Baukunst, *André Derain. Handzeichnungen, Gouachen, Olbilder, Terrakotten, Plastiken*, 22 de no-



viembre de 1973-2 de febrero de 1974, ensayo de De Chirico (1955).

#### KEES VAN DONGEN

97. París, Galerie Vollard, *Exposition van Dongen*, 15-25 de noviembre de 1904, introducción de Félix Fénelon.
98. París, Galerie E. Druet, *Kees van Dongen*, 23 de octubre-11 de noviembre de 1905.
99. París, Galerie Bernheim-Jeune, *Exposition van Dongen*, 25 de noviembre-8 de diciembre de 1908, introducción de Marius-Ary Leblond.
100. Amsterdam, Stedelijk Museum, *Van Dongen. Eerentoonstelling*, diciembre de 1937-enero de 1938.
101. Burdeos, Musée de Bordeaux, *Exposition van Dongen*, 11 de diciembre de 1943-3 de enero de 1944, textos de Sacha Guitry y Elie Faure.
102. Niza, Galerie des Ponchettes, *Van Dongen*, 1959, texto de Louis Chaumeil, introducción de Jean Cocteau.
103. Chaumeil, Louis, *Van Dongen: L'Homme et l'artiste-la vie et l'oeuvre*, Ginebra, Pierre Cailler, 1967.
104. París, Musée National d'Art Moderne, *Van Dongen*, 13 de octubre-26 de noviembre de 1967, introducción de Bernard Dorival.
105. Diehl, Gaston, *Van Dongen*, París, Flammarion, 1968; Nueva York, Crown, 1969.
106. Hoog, Michel, «Repères pour van Dongen», *Revue de l'Art* (París), 1971, págs. 93-97.
107. Melas Kiriazi, Jean, *Van Dongen et le fauvisme*, París, La Bibliothèque des Arts, 1971.
108. Tucson, University of Arizona, Museum of Art, *Cornelius Theodore Marie van Dongen*, 14 de febrero-14 de marzo de 1971, textos de William E. Steadman y Denys Sutton.

#### RAOUL DUFY

109. «Raoul Dufy et son oeuvre», *Le Nouveau Spectateur* (París), [1919], págs. 103-143.
110. Berr de Turique, Marcelle, *Raoul Dufy*, París, Floury, 1930.
111. París, Musée National d'Art Moderne, *Raoul Dufy*, 1953, catálogo de Bernard Dorival, introducción de Jean Cassou.
112. Lassaingne, Jacques, *Dufy. Biographical and Critical Studies* [Ginebra], Skira, 1954.
113. San Francisco, Museum of Art, *Raoul Dufy*, 12 de mayo-4 de julio, de 1954, textos de Grace L. MacCann Morley, Jean Cassou y Marvin C. Ross.
114. Daulte, François, «Marquet et Dufy devant les mêmes sujets», *Connaissance des Arts* (París), noviembre de 1957, págs. 86-93.

115. Dorival, Bernard, «Les Affiches à Trouville», *Revue des Arts* (París), septiembre-octubre de 1957, págs. 225-228.
116. Werner, Alfred, *Raoul Dufy*, Nueva York, Abrams, [1970].
117. Burdeos, Galerie des Beaux-Arts, *Raoul Dufy*, 2 de mayo-1 de septiembre de 1970, textos de Jacques Lassaingne, Raymond Cogniat y Gilberte Martin-Méry.
118. Laffaille, Maurice, *Raoul Dufy*, vols. 1-2, Ginebra, Motte, 1972-1973.
119. Munich, Haus der Kunst, *Raoul Dufy*, 30 de junio-30 de septiembre de 1973, introducción de Bernard Dorival.

#### EMILE-OTHON FRIESZ

120. París, Galerie Druet, *Othon Friesz*, 4-16 de noviembre de 1907, introducción de Fernand Fleuret.
121. Salmon, André, *Emile-Othon Friesz et son oeuvre*, París, Nouvelle Revue française, 1920.
122. Fleuret, Fernand, y otros, *Friesz: Oeuvres (1901-1927)*, París, Chroniques du jour, 1928.
123. París, Galerie Charpentier, *Rétrospective Othon Friesz*, 1950, textos de Charles Vildrac y Maximilien Gauthier.
124. Gauthier, Maximilien, *Othon Friesz*, Ginebra, Pierre Cailler, 1957.
125. París, Musée Galliera, *Othon Friesz*, octubre-noviembre de 1959, introducción de René Héron de Villefosse.
126. Giry, Marcel, «Le Paysage à figures chez Othon Friesz (1907-1912)», *Gazette des Beaux-Arts* (París), enero de 1967, págs. 45-57.

#### HENRI MANGUIN

127. Cabanne, Pierre, *Henri Manguin*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964.
128. Albi, Musée Toulouse-Lautrec, *Exposition Henri Manguin (1874-1949): Peintures, aquarelles, dessins*, 10 de abril-25 de mayo de 1957, texto de Charles Terrasse.
129. París, Galerie de Paris, *Manguin. Tableaux fauves*, 3 de mayo-2 de junio de 1962, texto de J.-P. Crespelle.
130. Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts, *Henri Manguin*, 4 de junio-6 de septiembre de 1964, introducción de Daniel Vouga.
131. Terrasse, Charles, «Manguin, il 'Fauve'», *Arti* (Milán), mayo de 1969, págs. 2-15, artículos de Terrasse, Cogniat, Dunoyer de Segonzac y Mme. Albert Marquet.
132. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, *Henri Manguin*,



- 24 de octubre-7 de diciembre de 1969, textos de Karl Ruhrberg y Jean Goldman.
133. Tucson, University of Arizona, Museum of Art, *Maquin in America. Henri Maquin 1874-1949*, 21 de diciembre de 1974-2 de febrero de 1975, texto de Denys Sutton.
- ALBERT MARQUET
134. Besson, George, *Marquet*, París, Georges Crès, 1929.
135. «Marquet; dessins...», *Le Point* (Lanzac), 1943, textos de André Rouveyre y George Besson.
136. París, Musée d'Art Moderne, *Albert Marquet, 1875-1947*, octubre-diciembre de 1948, introducción de Jean Cassou, textos de George Besson y Claude Roger-Marx.
137. Marquet, Marcelle, *Marquet*, París, R. Laffont, 1951.
138. — y Daulte, François, *Marquet*, Lausana, Spes, 1953.
139. Dorival, Bernard, «Nouvelles Oeuvres de Matisse et Marquet au Musée National d'Art Moderne», *Revue des Arts* (París), mayo-junio de 1957, págs. 114-120.
140. San Francisco, Museum of Art, *Albert Marquet*, 1958, introducción de Marcelle Marquet, texto de Grace L. McCann Morley.
141. Hamburgo, Kunstverein, *Albert Marquet. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen*, 14 de noviembre de 1964-10 de enero de 1965, introducción de Hans Platte.
142. Burdeos, Musée des Beaux-Arts, *Albert Marquet, 1875-1947*, 9 de mayo-7 de septiembre de 1975, introducción de Jean Cassou, texto de Marcel Sembat.
- HENRI MATISSE
143. París, Galerie Vollard, *Exposition des oeuvres du peintre Henri Matisse*, 1-18 de junio de 1904, introducción de Roger-Marx.
144. Sembat, Marcel, *Matisse et son oeuvre*, París, Gallimard, 1920.
145. «L'Oeuvre de Henri Matisse», *Cahiers d'Art* (París), 1931, págs. 229-316, textos de Christian Zervos, Paul Fierens, Pierre Guéguen y otros.
146. Fierens, Paul, «Matisse e il 'fauvisme'», *Emporium* (Bérgamo), octubre de 1938, págs. 195-208.
147. «Matisse», *Le Point* (Colmar), 1939, textos de Jules Romains, René Huyghe, Jean Puy, George Besson y Raymond Cogniat.
148. Filadelfia, Museum of Art, *Henri Matisse: Retrospective Exhibition of Paintings, Drawings and Sculpture Organized in Collaboration with the Artist*, 3 de abril-9 de mayo de 1948, texto de Louis Aragon.
149. Barr, Alfred H., Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1951.
150. Trapp, Frank Anderson, «The Paintings of Henri Matisse: Origins and Early Development (1890-1917)», tesis doctoral, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1951.
151. Escholier, Raymond, *Matisse, ce vivant*, París, A. Fayard, 1956.
152. Lassigne, Jacques, *Matisse*, Ginebra, Skira, 1959.
153. Los Angeles, University of California Art Galleries, *Henri Matisse Retrospective*, 5 de enero-27 de febrero de 1966, textos de Jean Leymarie, Herbert Read y William S. Lieberman.
154. Gowing, Lawrence, *Henri Matisse: 64 Paintings*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1966.
155. Negri, Renata, *Matisse e i famés*, Milán, Fratelli Fabri, 1969.
156. Russell, John, *The World of Matisse, 1869-1954*, Nueva York, Time-Life Books, 1969.
157. *Homage to Henri Matisse*, ed. G. di San Lazzaro, Nueva York, Tudor, 1970, ensayos de Georges Rouault, Jean Cassou, Roger Fry, Jean Leymarie, Herbert Read y otros.
158. París, Grand Palais, *Henri Matisse. Exposition du centenaire*, abril-septiembre de 1970<sup>2</sup>, revisada.
159. Elsen, Albert, E., *The Sculpture of Henri Matisse*, Nueva York, Abrams, [1972].
160. Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, ed. Dominique Fourcade, París, Hermann, 1972.
161. Jacobus, John, *Henri Matisse*, Nueva York, Abrams, 1972.
162. Flam, Jack D., *Matisse on Art*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1973.
163. París, Musée National d'Art Moderne, *Henri Matisse. Dessins et sculpture*, 29 de mayo-7 de septiembre de 1975, introducción de Dominique Boza, texto de Dominique Fourcade.
- JEAN PUY
164. Puy, Michel, *Jean Puy*, París, Gallimard, 1920.
165. Puy, Jean, «Souvenirs», *Le Point* (Colmar), julio de 1939, págs. 112-133.
166. Bettex-Cailler, Nane, «Jean Puy», *Cahiers d'Art-Documents* (Ginebra), núm. 104, 1959, págs. 1-16.
167. Lyon, Musée de Lyon, *Jean Puy*, 1963, introducción de George Besson.
168. Staub, François-Xavier, «Le Peintre Jean Puy», *L'Information d'Histoire de l'Art* (París), 1968, págs. 31-36.
- MAURICE DE VLAMINCK
169. [Kahnweiler, Daniel-Henry], *Maurice de Vlaminck*, Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1920.



170. Fels, Florent, *Vlaminck*, París, Marcel Seheur, 1928.
171. Vlaminck, Maurice de, *Tournant dangereux*, París, Librairie Stock, 1929, traducción inglesa: *Dangerous Corner*, Londres, Elek Books, 1961.
172. —, *Poliment*, París, Librairie Stock, 1931.
173. —, *Le Ventre ouvert*, París, Corrèa, 1937.
174. Perls, Klaus G., *Vlaminck*, Nueva York, Hyperion Press, Harper and Brothers, 1941.
175. Vlaminck, Maurice de, *Portraits avant décès*, París, Flammarion, 1943.
176. —, *Paysages et personnages*, París, Flammarion, 1953.
177. —, «Avec Derain nous avons créé le fauvisme», *Jardin des Arts* (París), 1955, págs. 473-479.
178. Roger-Marx, Claude, «Vlaminck ou le fauve intégral», *Jardin des Arts* (París), abril de 1956, págs. 350-354.
179. Sauvage, Marcel, *Vlaminck, sa vie et son message*, Ginebra, Pierre Cailler, 1956.
180. París, Galerie Charpentier, *L'Oeuvre de Vlaminck. Du fauvisme à nos jours*, 1956, texto de Claude Roger-Marx.
181. Crespelle, Jean-Paul, *Vlaminck, fauve de la peinture*, París, Gallimard, 1958?
182. Berna, Kunstmuseum, *Vlaminck*, 4 de febrero-3 de abril de 1961, introducción de Hugo Wagner.
183. Werner, Alfred, «Vlaminck: Wildest of the 'Beasts'», *Arts Magazine* (Nueva York), marzo de 1968, págs. 30-33.
184. Nueva York, Perls Galleries, *Vlaminck: His Fauve Period (1903-1907)*, 9 de abril-11 de mayo de 1968, texto de John Rewald.

Bibliografía preparada por Inga Forslund,  
bibliotecaria del Museum of Modern Art



## Procedencia de las fotografías

En la mayoría de los casos, las fotografías reproducidas han sido facilitadas por los propietarios de las obras o por los conservadores de los museos, tal como se indica en los pies de las figuras. La lista que sigue se refiere a fotografías conseguidas por otros medios y que requieren un agradecimiento específico.

*Architectural Record* (Nueva York), mayo de 1910, pág. 414; fig. 130; Art Gallery of Ontario, Toronto: figs. 61 y 180 y láms. XIII, XIX y XXIV; Raimond Asseo, Ginebra: fig. 78; Adam Avila, Los Angeles: fig. 284, lám. X; Oliver Baker-Geoffrey Clements, Nueva York: fig. 108; Copyright Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania: figs. 111 y 166; Bérard, Niza: fig. 5; J. E. Bulloz, París: figs. 140 y 141; Klaus Burkard, Winterthur: fig. 86; Cleveland Museum of Art: fig. 9; Alain Danvers, Burdeos: figs. 10 y 16; Foto Kleinhompel, Hamburgo, Copyright Stiftung Seebüll A.u.E. Nolde: fig. 176; Claude Frossard, Le Cannet: fig. 128; Galerie Beyeler, Basilea: fig. 72; Galerie de París: figs. 54 y 55; Galerie Valtat, París: fig. 17; Giraudon, París: figs. 30 y 87; André Godin, Troyes: figs.

32, 42 y 93; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York: fig. 136; IFT, Grenoble: fig. 165; Jan Jachniewicz, Nueva York: fig. 177; Peter A. Juley and Son, Nueva York: fig. 6; Kate Keller, The Museum of Modern Art, Nueva York: fig. 38; Allen Mewbourn, Houston: figs. 31, 79 y 80 y lám. XVIII; Musées Nationaux, París: figs. 19, 22, 23, 24, 25, 69, 77, 82, 84, 94, 100, 103, 104, 119, 120, 127, 153, 157 y lám. XVII; O. E. Nelson, Nueva York: fig. 102; Perls Galleries, Nueva York: fig. 75; Rolf Peterson, The Museum of Modern Art, Nueva York: fig. 13; Petit Palais, Musée, Ginebra: figs. 18, 60 y 143; Photopress, Grenoble: fig. 89; Photothèque Connaissance: figs. 35 y 72; Photos-Bianquis, Saint-Tropez: fig. 56; Renger Foto, Essen: figs. 41 y 95; San Francisco Museum of Modern Art: fig. 47; John D. Schiff, Nueva York: figs. 81 y 96; Galerie Schmit, París: figs. 146 y 147; Sunani, The Museum of Modern Art, Nueva York: figs. 45, 46, 91, 98, 112, 118, 123, 137, 138, 142, 149, 159, 163 y 179; Charles Uht, Nueva York: lám. III y fig. 105; Malcolm Varon, Nueva York: láms. I, II, IV, VIII y XXI; Wildenstein and Company, Nueva York: figs. 57 y 158; A. J. Wyatt, Philadelphia Museum of Art: fig. 66.



*[The page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the leaf. The text is arranged in two columns.]*



- 19 Nuevas formas de realismo  
Peter Sager
- 20 El Romanticismo  
Hugh Honour
- 21 Contrarreforma y barroco  
Santiago Sebastián
- 22 El presente eterno:  
Los comienzos de la arquitectura  
Sigfried Giedion
- 23 El legado de Apeles  
Ernst H. Gombrich
- 24 Borromini  
Anthony Blunt
- 25 Estudios sobre Caravaggio  
Walter Friedlaender
- 26 El arte clásico  
Heinrich Wölfflin
- 27 Vida y arte de Alberto Durero  
Erwin Panofsky
- 28 Arte y antropología  
José Alcina Franch
- 29 La leyenda dorada, 1  
Santiago de la Vorágine
- 30 La leyenda dorada, 2  
Santiago de la Vorágine
- 31 El postimpresionismo  
De van Gogh a Gauguin  
John Rewald
- 32 Trasmundo de Goya  
Edith Helman
- 33 El fauvismo  
John Elderfield



*Serie especial*

- I. Un palacio para el rey
- II. El Greco de Toledo
- III. La arquitectura del mundo islámico



Cuando el crítico Louis Vauxcelles, a propósito de un busto de corte académico que se exhibía en el Salon d'Automne de 1905 rodeado de obras de Matisse, Derain, Vlaminck y sus amigos, comentó «Donatello entre las fieras (*chez les fauves*)», estaba lejos de suponer que su ocurrencia daría lugar a una de las denominaciones más célebres de la historia del arte contemporáneo.

El término, brillante sin duda, quedó para la posteridad, y el fauvismo, quizás precisamente por causa de tan temprano y cómodo encasillamiento, inició un largo período de abandono crítico y bibliográfico. Y así sucede hoy que el que es el primero de los grandes movimientos estéticos de la modernidad sigue siendo en muchos aspectos el menos conocido. Con *EL FAUVISMO*, que tiene su origen en una gran exposición organizada en 1976 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el que fue director de la misma, JOHN ELDERFIELD, pone las bases para remediar esta situación mediante una labor crítica sintética, ordenada y rigurosa: define el fauvismo —como movimiento, como grupo y como estilo—, analiza sus orígenes y desarrollo y describe el trasfondo intelectual de sus cultivadores. Para ello reseña y comenta un importante número de obras, no sólo del trío fundamental que forman Matisse, Derain y Vlaminck, sino también de otros muchos pintores vinculados al movimiento.

ALIANZA EDITORIAL