



# Sobre el proceso. La Verdure, 1935-1943

## Un cuadro de Henri Matisse

Magdalena Jaume Adrover



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**

Sobre el proceso.

# La Verdure, 1935-1943

*Henri Matisse*

## MATISSE. La Verdure



Mallorca, mayo 2013



Tesis doctoral, Magdalena Jaume. Director, Lino Cabezas.

**SOBRE EL PROCESO  
LA VERDURE, 1935-1943  
UN CUADRO DE HENRI MATISSE**

Tesis doctoral, Magdalena Jaume. Director, Lino Cabezas Gelabert.

Programa de Doctorado: Espacio Público y Regeneración Urbana:  
Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio.

Línea de investigación: Historia y teoría.

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Mallorca, mayo de 2013.

Por el momento, digamos que el creador de un cuadro u otro artefacto histórico es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es ese cuadro. Para entenderlo, intentaremos reconstruir tanto el problema específico para cuya solución estaba diseñado, como las circunstancias específicas a partir de las cuales lo hubo abordado.

Esta reconstrucción no es idéntica a la que el creador experimentó en su interior: vamos a simplificarla y limitarla a lo conceptualizable, aunque también estaremos operando en una relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, que aporta, entre otras cosas, modos de percibir y sentir. Nosotros vamos a tratar de relaciones –relaciones de los problemas con sus soluciones, de ambos con sus circunstancias, de nuestras construcciones mentales conceptualizadas con un cuadro cubierto por una descripción, y de una descripción con un cuadro.

Michael Baxandall, *Modos de Intención, Sobre la explicación histórica de los cuadros* (1985)



Henri Matisse en Beauvezer, Suiza, julio de 1935.  
Fotografía tomada por Lydia Delectorskaya. Archives Matisse, París.

## ÍNDICE

OBJETIVOS	p.7
METODOLOGÍA	p.9
APORTACIÓN DE LA TESIS Y CONCLUSIONES	p.15
BIBLIOGRAFÍA	p.18
1.- RASTROS MATERIALES, <i>LE PROCÈS DU TABLEAU</i>	p.37
2.- LYDIA DELECTORSKAYA, <i>LA FEMME ET L'ARBRE</i>	p.135
3.- CÉZANNE, <i>LE PAYSAGE</i>	p.175
4.- TAPICES, <i>LE FAIRE D'UN ARTISAN</i>	p.243



*La Verdure*, óleo sobre lienzo, 2,45 x 1,95 cm, 1935-1943, Musée Matisse, Niza.

## OBJETIVOS

La pintura de Henri Matisse ha sido publicada numerosas veces, pero en muy pocas ocasiones se ha ofrecido una investigación en profundidad de una única obra, y en concreto de la que nos ocupa. Esta tesis procura llenar ese vacío existente sobre el procedimiento que sigue Henri Matisse al pintar y dar respuesta a las incógnitas de *La Verdure*, desgranando la génesis del cuadro, la técnica utilizada y el curso de su trabajo.

El objeto de estudio es la tela que Matisse inició, como proyecto de tapiz, en agosto de 1935 y que trabajó hasta 1943, expuesta hoy en el Musée Matisse de Niza.

*La Verdure* es una pintura al óleo sobre lienzo, de 2,45 m de alto y 1,95 m de ancho. Una pintura que el mismo Matisse explica como “c’est un travail que je mène ou qui me mène et que je considère comme une chose très importante pour moi”. Cuando Matisse empieza a trabajar en este proyecto cuenta con 64 años, y lo interrumpe a los 72 años, a raíz de una enfermedad que le tuvo prácticamente inmobilizado en la cama, debiendo abandonar toda trabajo a caballete.

Los límites de la investigación de una pintura están condicionados por la falta de testigos, prueba o vestigios del proceso del trabajo de cómo se ha ido haciendo tal obra. Esa ausencia de rastros de su evolución, inevitable al tratar con técnicas pictóricas donde los cambios se van superponiendo unos sobre otros, borrando anteriores posiciones alcanzadas, dificultan la reconstrucción de los estados por los que ha pasado.

Otros documentos pueden suplir esa falta de material: los testimonios de aquellos que participaron en su creación, ayudantes, modelos, familiares, clien-

tes, amigos; los posibles registros fotográficos de diferentes estados; dibujos o pinturas preparatorios; otras obras que tuvieron relación con el origen o las que sirvieron de tanteo, durante el proceso, para proponer y resolver la misma dificultad encontrada; las obras posteriores en las que el pintor siguió insistiendo en alcanzar la misma expresión o resolver los mismos problemas pictóricos.

En el cúmulo de enlaces de todo este material se desarrollará el análisis de la obra. Con una acurada investigación, a partir de los documentos que intervinieron en su trabajo o que salieron de él, reconstruirá los pasos que fueron necesarios para la materialización de esta pintura, *La Verdure*; análisis centrado en cuestiones técnicas y cuantificables, dentro del límite de lo estrictamente material, pero ensayando posibles motivaciones que llevaron a la *La Verdure* a ser una obra clave del pintor, definida por él mismo como la representación de su actitud frente al oficio.

## METODOLOGÍA

Aunque nos gusten nuestras creaciones, sin entenderlas del todo, es un poco dudoso que alguien sea capaz de extraer todo el placer que pueden proporcionarnos si no tiene, al menos, un pequeño conocimiento de los métodos empleados en su elaboración...

Max Bill, "Quince variaciones sobre un mismo tema". 1938

"En rigor, toda traducción es imposible". Quizás haya sido el 'formalista' Victor Sklvosky, tratando de los tránsitos entre literatura y cine, quien nos enseñó que no se puede traducir a lenguaje una obra pictórica, como no es posible traducir a danza un texto de Proust o traducir al francés un texto en inglés.

Sabido esto, van a ensayarse aquí diversos acercamientos a la pintura *La Verdure*, de Henri Matisse, valiéndose de la metodología de análisis aprendida de Josep Quetglas en sus clases de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y en sus publicaciones referidas a los campos del arte y la arquitectura moderna y contemporánea.

El primer y obligado acercamiento a la obra será el de intentar explicar cómo se ha llegado a ese resultado, al lienzo de hoy, y no a otro; procurando que, durante la descripción, se desvelen los detalles más significativos de la pintura, aquellos que tengan como objetivo final, no desvelarla, no resolverla, sino verla con más claridad.

El método crítico podrá parecer similar al usado el Pierre Menard de Borges al volver a escribir, o al escribir, el Quijote; o al practicado por cualquier sastre para saber cómo está hecha una chaqueta: descoser las puntadas, dar la vuelta a la pieza, para averiguar las costuras, cómo se ha cortado la pieza. Será po-

sible saber si se ha acertado en ese ejercicio, si al volver a coser, coinciden las piezas y recuperamos la chaqueta. Porque no debemos olvidar nunca un principio básico: no analizamos la obra como pretexto, como trampolín hacia un discurso; sino que analizamos la obra para verla mejor. Toda palabra salida de nuestro análisis de la obra que no vuelva de regreso, como un bumerán, a la obra, es prescindible.

En esta ocasión trataremos de abordar el objeto de estudio como lo haría un pintor, no como un sastre ni mucho menos como un historiador. Descubrir cuáles fueron los problemas con los que se enfrentó el autor, las pinceladas que borró, las intenciones frustradas y los inesperados descubrimientos, para que la obra aparezca después multiplicada, desplegada en toda su extensión. Como ha enseñado Baxnadall, consideramos la obra como una respuesta dada a las dificultades del autor, entre las cuales forman parte sus 'habilidades' y sus 'manías'.

Un ejemplo de esa proyección que permite hacer visibles cualidades que no quedan percibidas de la obra si se analizase desde el punto de vista de un historiador, puede ser la visita de un pintor a las *Glycines*, 1903, de Monet, en el Museo Marmottan en París. El pintor que hoy se acerca a la tela recorre con su mirada escrutadora toda la superficie del lienzo. Sus ojos pueden intuir los movimientos de Monet cuando toma la espátula y retira la pintura de la parte inferior del lienzo. Un rastro de sucia bruma lilácea demuestra que hubo un problema, y que la rectificación le resultó atrayente. El sutil rastro de la espátula, dejado voluntariamente por Monet, ha sido recuperado por la mirada de quien comparte y conoce el oficio y sus herramientas. Pero, sobre todo, de alguien que se ha debido enfrentar a ese mismo problema.

Las premisas para utilizar este método de análisis empiezan por no aceptar el calendario como un continuo homogéneo. Tener el convencimiento, y más tarde constatarlo, que es posible encontrar *La Verdure*

en momentos anteriores y posteriores de la actividad en la obra, a lo largo de la vida de su autor. Lo que lleva a Matisse a responder con *La Verdure*, ya está y luego seguirá estando, en su obra.

El modelo lineal de la historia supone que existe algo así como un calendario, donde cada paso progresa y anula los anteriores. Para el historiador, conocer el pasado significa colocar acontecimientos en esa estructura temporal. Cuantas más cosas sabe el historiador más puede rellenar el calendario; en cada fecha añade un conocimiento, pudiendo precisar años, semanas, incluso días, mañanas, tardes; la estructura le permite extenderse hasta el segundo.

Así no ha trabajado el autor. Con esta idea o concepto del tiempo, el camino a recorrer sería pobre y limitado. Pensemos en Picasso. Desde la cronología del historiador, lo que pinta en 1906 sólo ocurre en 1906, sólo ocurre una vez: nunca se confundiría el período rosa con el período azul. Con esto el historiador se sentirá satisfecho, pero no alguien interesado por Picasso; ese no se atreverá a colocar una obra suya en un compartimento estanco. El 'aficionado' sabrá ver, desde y en una obra concreta, la totalidad de la obra del autor.

Es cierto, la obra concreta no es la continuación o el aviso de nada, sino algo extraordinario, inaudito, sorprendente, algo único y exclusivo. Pero cada obra es también el exclusivo y privilegiado observatorio para descubrir el conjunto de la obra de un autor.

Así, la importancia dada a Cézanne en este trabajo no procede por consideraciones cronológicas o estilísticas. Cézanne no es el pintor que está entre el impresionismo y las vanguardias; el Cézanne que reclama un estudio sobre Matisse queda fuera de toda continuidad.

Se trata de darle la vuelta al análisis propio de los historiadores: en lugar de tener una estructura de calendario donde colocar *La Verdure*, encontrar den-

tro de *La Verdure* la totalidad de la obra de Matisse, y la totalidad de la historia del arte: no otra cosa proponía Walter Benjamin.

Otra premisa a la que no se ha querido renunciar en este trabajo ha sido, como ya sugerí más arriba, no utilizar la obra para hablar de otra cosa. No servirse de ella como pre-texto, para hacer de la descripción un cortinaje interpuesto entre el cuadro y la mirada, que la distrae. El texto que derive del análisis, ha de regresar hasta la tela, para palparla; se ha desprendido de su superficie para volver como guante, y tomar su forma.

“El creador de un cuadro u cualquier otro artefacto histórico es un hombre que aborda un problema cuya solución concreta y terminada es ese cuadro” (Baxandall). La obra *La Verdure* que hoy cuelga de las paredes del Musée de Niza, no es más que el último estado del cuadro que Matisse dejó interrumpido. Para poder localizar cuáles fueron las dificultades, los contratiempos y obstáculos a los que respondía, habrá que reconstruir, con el evidente margen de hipótesis, los momentos en que la obra se encontraba sobre el caballete, con la pintura fresca.

He tratado de empezar, al tratarse de una obra de arte, un artefacto histórico, localizando los signos que la cargan con el contenido. Como quien maneja un libro, y no confunde el margen blanco de la página con el lugar donde debe dirigir la mirada para leer, pues es en el texto impreso donde se alberga el significado, el investigador que analiza cualquier obra debe saber ya o debe encontrar dónde está el rastro que carga con el significado de esa obra. Pero cuando se trata de arte moderno, no puede haber conocimiento previo: cada obra inaugura la distinción entre fondo y figura, entre signo y silencio. Fue Mallarmé, el poeta francés y uno de los primeros artistas modernos, muy admirado por Matisse y, como veremos, fundamental para la obra *La Verdure*, quien evidenció y rompió la inadvertida, por habitual, segregación entre vacío y signo, haciendo igualmen-

te significativo tanto el espacio blanco de la página como la letra. Al ¿qué leer, dónde leer?, de Mallarmé, vamos a superponer el ¿qué mirar, dónde mirar?, de Matisse.

En el arte moderno, en una pintura de Henri Matisse, los signos no están pre-vistos. El primer trabajo del analista será determinar que es signo y que no lo es.

Un modo para acertar la discriminación entre signo y vacío es tratar de hallar la anomalía que caracteriza e individualiza cada obra; partir de aquello que no está en su lugar, descubrir lo raro, el ‘error’, lo decidido, lo intencionado, lo extraño. Cuando la obra rompe con nuestra familiaridad perceptiva, cuando se presenta como rara, el analista debe retroceder para verla mejor, se extraña, no comparte, se distancia. Se hace consciente de sus propias rutinas analíticas, y adapta su percepción a lo que la obra exige. A la obra no podrá aplicar un esquema genérico, predispuesto, como llave que da cuenta de cualquier obra. La tarea del analista frente a la ‘anomalía’ detectada en la obra será preguntarse, ¿desde dónde debo mirar, para que la anomalía sea comprendida como necesidad?

De lo que se trata, pues, es de buscar, descubrir o fabricar los instrumentos específicos, contruidos de manera exclusiva para cada obra, que respondan a las necesidades de análisis que plantee cada signo, despejando la clave que permite luego desarrollar toda la interpretación.

La prueba ‘científica’ de lo acertado en la hipótesis de anomalía e interpretación estará al alcance de todos: tras la interpretación, ¿es vista la obra con más detalle que antes?

Empecemos: la clave de *La Verdure*, lo que sorprende, lo desconcertante, lo sorprendente, lo que no coincide con lo que tenemos por una pintura moderna, aquello nuevo y no conocido, o tal vez conoci-

do pero fuera de lugar, es el marco que envuelve la escena: una franja perimetral formada a su vez por distintos recuadros de color: rojo, blanco y azul.

Otro interrogante que reclama explicación es el tamaño, 2,45 x 1,95 metros: una dimensión importante para un pintor que habitualmente se siente cómodo sujetando en sus manos un cuaderno o una hoja de papel. Para pintar la *Verdure*, Matisse debía subirse a una escalera y acercarse mucho a la superficie del lienzo, sin posibilidad de controlar la composición mientras trabajaba.

Otro signo inusual, éste por contraste con la pintura de Matisse: la presencia del bosque como tema paisajístico, como naturaleza de exterior. En los trabajos sobre lienzo de Matisse, la naturaleza es parte decorativa del mobiliario: en una estancia, una maceta junto a la modelo, un ramo de flores sobre la mesa, el paisaje que puede verse desde una ventana abierta. No pasa lo mismo con sus trabajos a línea, donde abundan los árboles y paisajes de sus viajes.

Otra extraña distinción que posee *La Verdure*: su factura, el modo como Matisse ha tratado el material. Destaca la superposición de colores y su falta de opacidad, su transparencia, en casos. Matisse acostumbraba cubrir de color las superficies, sin permitir degradados ni transparencias. En cambio, en *La Verdure* el rechazo de la opacidad parece un recurso compositivo que le interesa y que recrea con los retoques en las diferentes capas, con la acumulación de cambios y los colores que se invaden unos a otros.

## APORTACIÓN Y CONCLUSIONES

Interpretar es sustituir la obra por otra cosa, por su significación, por su sentido. Casi siempre es un abuso, porque la interpretación, si se produce, pertenece al ámbito de la relación individual e intransferible que cada espectador debe tener con la obra.

Paulino Viota,  
“Cómo limpiarse las gafas”, 1998.

La tesis ordena y cataloga, por primera vez, los documentos vinculados a la tela, *La Verdure*. Algunos publicados de forma desordenada, en la extensa bibliografía dedicada al pintor; otros inéditos hasta el momento, que provienen del Archive Matisse de París y que han podido ser reconocidos y ubicados por vez primera gracias a este trabajo.

La investigación ha tratado de visibilizar el método que seguía Matisse al trabajar: un proceso rígido, cuidado y calculado, que no es posible intuir en el resultado final de la obra. Tras la simulada representación de espontaneidad, de felicidad o ligereza de sus trabajos, existen interminables sesiones, no de evolución o de desarrollo, sino de rígida corrección.

En la aparente naturalidad del motivo doméstico, copia de su entorno personal, existe una minuciosa selección y colocación de los objetos que harán de escenario: muebles, plantas ornamentales y, sobre todo, telas estampadas, que, cual telon teatral, tendrán su recreación artificial; detrás de la sencillez o familiaridad con las modelos que usa Matisse, se halla una larga búsqueda, un ‘casting’ específico en busca de cuerpos con formas, incluso rasgos raciales, determinados; tras la expresividad, pasión y viveza de sus colores, hay un enorme rectificación por capas de pintura, que cubren y borran el color, para posteriormente repintarlo con el mismo tono, una y otra vez. A pesar de la apariencia de impulso vital y

espontáneo de su pintura, Matisse construía cada obra de forma mental, una práctica que exigía el raciocinio de todas y cada unas de las pinceladas.

Hasta el momento, esta dura metodología de trabajo solamente había sido descrita puntualmente por sus modelos, y exclusivamente conocido por el autor y las personas que asistieron a la creación de la obra.

A este respecto, se ha constatado en la tesis hasta qué punto participó en la realización de *La Verdure* su ayudante y compañera, Lydia Delectorskaya. Una mujer malparada por la crítica auspiciada por los familiares de Matisse, para esconder, como hicieron mientras vivía, la relación que mantuvieron ambos. El pintor se separó de su mujer y vivió junto a Lydia hasta su muerte. Desde el inicio, Lydia trabajó de ayudante en el estudio; se la puede ver en numerosas fotografías, incluso en plena faena, pintando o dibujando directamente sobre las obras.

Otra aportación que surge en la tesis, a consecuencia del análisis de la elaboración de *La Verdure*, es la verificación que los trabajos de Matisse se nutren entre ellos, permanecen enlazados, que vuelven una y otra vez sobre el mismo tema y el problema pictórico. Los protagonistas de una tela, como es el caso de la ninfa y el fauno en *La Verdure*, pueden verse tratados desde los primeros trabajos de la carrera de Matisse. Se diferencian unos de otros por la distancia temporal o por el material, a veces cerámica, carbón, tinta o pintura; en 1906, 1909, 1930, 1943 o 1946. No son unas viñetas sucesivas del mismo tema, sino que es el mismo tema, la misma obra, retrabajada durante toda su vida.

La tesis señala la formación juvenil de Matisse en una escuela de artes y oficios como la contribución determinante en su lenguaje: mezcla de arte decorativo y oficio de artesano textil.

Se reclama la importancia de la integración y contaminación del arte textil en sus composiciones, no

sólo en la captura de una imagen añadida en la obra, sino, sobre todo, en la misma forma de proyectar, compositiva y técnicamente; organizando, como si de un tejido se tratase, los elementos, sus formas y colores, con el fin de obtener un efecto y orden, medido e impulsado, para conseguir un equilibrio determinado.

El análisis de *La Verdure* ha permitido regresar a la pintura, con una percepción más aguda, más fina; el análisis ha ayudado a ver tela con más claridad de la que se muestra por sí misma. El resultado final obtenido por la tesis ha sido llegar a convertir toda la superficie de *La Verdure* en signo irradiante.

## BIBLIOGRAFÍA

Un estudio pormenorizado de la bibliografía existente sobre Matisse permite constatar la poca atención que se ha dedicado a *La Verdure*. Posiblemente porque, como veremos, fue una pintura para un proyecto de tapicería nunca realizado. También por alejarse de las temáticas más comunes en Matisse, donde desconciertan dos figuras desnudas en medio de un bosque. Porque la composición reclama más atención en lo narrativo de la escena, casi como un plano cinematográfico que relata algo que sucede; no es una naturaleza muerta ni un paisaje, es una acción. Porque forma parte de las ilustraciones para los versos de Mallarmé en el poema *L'Après-midi d'un faune*; o porque los continuos cambios expresivos que deslizaron sus formas hacia la abstracción, y su postergado final, sin llegar a concluir la obra, bloquean la entrada a interpretaciones superficiales.

Que la crítica relegue su interés a obras más representativas de la “firma” Matisse hace imprescindible atender a publicaciones alejadas del campo de la historia y la crítica oficial y académica del arte.

Serán fundamentales las obras dedicadas a Matisse del escritor Louis Aragon o las de su compañera, Lydia Delectorskaya. En ellas se puede encontrar material directo y sin manipular, fotografías y declaraciones de Matisse que testimonian momentos en el interior del estudio hasta entonces vetados para el público. Cada uno de estos libros será una caja de documentos de un posible archivo Matisse abierto al público.

Otros libros de consulta que destacan por su extensión así como por la rigurosidad:

**Schneider, Pierre. Matisse, Paris: Flammarion, 1984.**

Pierre Schneider, crítico e historiador de arte, tra-

bajó con Georges Duthuit, yerno de Matisse, durante diez años, y pasó catorce años acumulando una prodigiosa cantidad de información sobre el artista. Publicó en 1984 este libro, que es todavía hoy una de las referencias bibliográficas más importantes de las obras de Matisse; incluye más de 900 ilustraciones, todas ellas razonadas.

**Elderfield, John. The Drawings of Henri Matisse, London: Thames and Hudson, 1984.**

John Elderfield es un especialista en Matisse, comisario de la última exposición en el MOMA dedicada al periodo “radical” de Matisse, 1913-1917.

**Barnes, Albert C. The Art of Henri Matisse. New York-London: Charles Scribner's Sons, 1933.**

Albert C. Barnes fue un importante coleccionista americano; le encargó a Matisse el famoso mural de *La Danse*, que fue para Matisse una tortura, tanto por el trato con Barnes (persona excéntrica, dura y exigente) como por los errores en las medidas de la obra, que tuvo que rectificar hasta tres veces.

Con la gran colección de arte europeo que llegó a poseer (más de 69 Cézanne, 60 Matisse, 44 Picasso, 181 Renoir ...), Albert Barnes creó la Fondation Barnes en Philadelphia, dedicada al estudio del arte por investigadores que conviven entre las obras de estudio. Barnes era conocido por su recelo a la disciplina académica de la historia del arte, de la que dijo que “ahogaba la expresión y apreciación del arte.” Creó su fundación para permitir que los alumnos tuvieran un impacto directo con las obras, no para el beneficio de los historiadores o los visitantes, sino como material didáctico para sus estudiantes.

Su obsesión, el arte, la psicología y la educación le llevó a escribir diversos estudios teóricos sobre los autores de sus colecciones. El dedicado a Matisse relaciona su obra con pinturas orientales.

**Spurling, Hilary. Matisse (2 vol.), Barcelona: Edha-**

sa, 2007.

Hilary Spurling, periodista, ha escrito una extensa biografía de Matisse, en dos volúmenes. Tuvo acceso y relación con los archivos de Matisse y de sus familiares, con los que se supone quedó deudora, por el tratamiento discreto que hace de los temas más comprometidos de la vida personal de Matisse. Al ser una biografía, no se detiene a hablar de su pintura, aunque nombra las obras que envuelven los diferentes momentos de la vida de Matisse.

**Couturier, M.-A / Rayssiguier, L.-B. La Chapelle de Vence, journal d'une création, Paris: Albert Skira, 1993.**

El ominico Marie-Alain Couturier, quien polemizó defendiendo la renovación del arte eclesiástico después de la Segunda Guerra Mundial, impulsando la construcción de varias iglesias católicas, como la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, también estuvo involucrado en el proyecto de la construcción de la Chapelle du Rosaire de Vence, de Matisse. Entabló cierta relación con Matisse, que se refleja en los documentos publicados en este libro.

A la edad de 77 años Matisse comenzó el mayor proyecto de su vida, en el que trabajó más de cuatro años: la construcción de la capilla, su arquitectura, sus vidrieras, su mobiliario interior, sus murales y las vestiduras de los sacerdotes.

**Aragon, Louis. Henri Matisse, Roman, Paris: Gallimard, 1971.**

Este libro, imprescindible para quien se interese en Henri Matisse, está formado por dos tomos de más de 700 páginas, a un tamaño mayor a DIN-A4, que publicó Louis Aragon en el año 1971 sobre el pintor.

El origen del libro se sitúa en un momento dramático para Francia, con Niza ocupada por las tropas de Mussolini. Elsa Triolet y Louis Aragon, ambos comunistas, han huido de París y se refugian en

las ordenadas y pequeñas casas que se encontraban al pie de la casa de Matisse.

El libro nace en 1941, a raíz de la petición que Aragon hace a Matisse para que participe en la publicación de la nueva revista *Poésie* (que edita Aragon con el apoyo de Paul Éluard), publicación comprometida con la resistencia francesa. A partir de entonces, Aragon y Matisse entablan una larga amistad, en la que el escritor recogerá información de sus visitas y de su correspondencia, y juntos realizarán el proyecto en común de escribir este libro, del que Matisse corrige y en el que añade mucho material.

Matisse tiene en mucha consideración a Louis Aragon, del que sabe que participó con el grupo Dada y junto a Breton, en el surrealismo, pero capaz también de comprender y seguir la tradición poética clásica y tradicional francesa. De la correspondencia entre ambos se comprueba la mutua admiración.

Fue en la navidad de 1941 que Matisse ilustra, con cuatro dibujos inéditos, el primer número de *Poésie* 42. Un gran dibujo a doble página, un paisaje de Tahití, acompañado por un escrito de Henri Matisse que intenta explicar en palabras las sensaciones de ese idílico lugar. Con la motivación que le ofrece encontrarse en un entorno de poetas y literatos, y estar sus dibujos envueltos por poemas de otros, se atreve Matisse con una prosa algo poética, y se sirve de metáforas para describir el paisaje que diez años atrás conoció en Tahití.

El libro de Aragon se abre con una fotografía, importantísimo testimonio histórico y, a su vez, uno de los últimos estados de la pintura *La Verdure*, pero es también prueba del encuentro de Matisse con el autor de la fotografía, Varian Fry.

Fry fue un periodista estadounidense que dirigía

desde Marsella una red de rescates, posibilitando la fuga de entre 2.000 y 4.000 personas, miembros de la resistencia y judíos, entre ellos Marcel Duchamp, Hannah Arendt, André Breton, Max Ophüls. Como director del *Comité d'Aide Américaine* de Marsella, se presentó en casa de Matisse para ofrecerle refugio en Estados Unidos, como hizo con otros intelectuales. Matisse rehusó el ofrecimiento de exiliarse, pero esa tarde Fry realizó una serie de fotografías muy importantes del ambiente del estudio, y con ello del lienzo de *La Verdure*, en el que Matisse trabaja con Fry delante.

Poco tiempo después Matisse cayó enfermo y tuvo que ser operado, ingresando en una clínica por obstrucción intestinal, producida por un tumor. Después de la operación sufrió dos embolias pulmonares. Su retorno a Niza no se produjo hasta finales de mayo y ya no volvió a la pintura de caballete.

**Delectorskaya, Lydia. L'apparente facilité, Henri Matisse: peintures de 1935-1939, Paris: Maeght, 1986 y Contre vents et marées, Henri Matisse: peinture et livres illustrés de 1939 à 1943, Paris: Irus et Vincent Hansma, 1996.**

En estos dos volúmenes se recoge la casi totalidad de los dibujos y pinturas producidos durante esos años, y toda la documentación que Lydia Delectorskaya reúne durante el tiempo que convive con Matisse, desde octubre de 1933 hasta su muerte, en 1954, es decir 31 años. Entre 1934 y 1939 Lydia aparece como modelo en la mayoría de las obras, y seguirá presente en su estudio, colaborando en la realización de muchas pinturas hasta los últimos días del pintor. Se trata, por tanto, de un testimonio único e irremplazable.

El material básico está constituido por un álbum con la serie de fotografías en blanco y negro tomadas día a día en el estudio de Matisse al terminar cada sesión de trabajo, cronológicamente orde-

nadas y acompañadas por notas dictadas por el mismo Matisse. Es una información que multiplica la mirada hacia una obra acabada y su proceso, restituyendo las etapas perdidas y permitiendo conocer el recorrido que ha llevado su desarrollo, las astucias y titubeos del autor en conseguir resultados deseados, y los problemas técnicos que trastornan o fijan su proceso.

El texto que escribe Delectorskaya para este primer volumen está encabezado por una fotografía sorprendente: un gran lienzo colgado de una pared y, frente a él, enzarzado en él, en lo alto de una escalera, una mujer vestida con mono de trabajo de tirantes y camiseta de manga corta, calzada con cómodas zapatillas. No se ve su rostro, que está girado hacia la tela, mirando fijamente lo que su mano está haciendo. A sus pies, dos mesitas llenas de pinceles y pintura, botellas y trapos: los utensilios de cualquier pintor. El pie de foto apunta: "Photo Henri Matisse". La mujer que está pintando es Lydia Delectorskaya. La obra es *La Verdure*.

Hay que reconocer la importancia de estas fotografías tomadas por Matisse a Lydia. En el libro se incluyen dos fotografías más de Lydia trabajando sobre otras telas, *Ventana en Tahití* y *Nu couché*, y, al contrario de lo que se podría suponer de un receloso pintor, Matisse no esconde que Lydia trabaja en sus telas, sino más bien al contrario: para confirmarlo y demostrarlo, incluso orgulloso, fotografía a Lydia en plena labor.

No se puede despreciar el gesto de Matisse al tomar la cámara y hacer estas fotografías, teniendo en cuenta lo poco que gustaba de utilizar él mismo estos aparatos.

El texto que a continuación se puede leer está escrito por esa mujer encaramada en lo alto de la escalera y pintando sobre una tela hasta ahora solamente otorgada a la mano de Matisse. Cin-

cuenta años después, treinta y dos de la muerte de Matisse, Lydia escribe la experiencia en el intenso trabajo del estudio de un pintor.

El texto, “Vous n’avez rien compris”, delata el origen de las notas de su álbum, como transcripción directa del comentario de Matisse el día en que Matisse vió cómo Lydia, en el descanso de una sesión de trabajo, había tomado notas e, inquieto, pidió ver lo ahí escrito. A su parecer Lydia se equivocaba en sus apreciaciones, por esos el pintor decidió dictarle las notas.

La explicación del origen de este valioso álbum desvela un recurso muy utilizado desde entonces en la pintura de Matisse: la ayuda de un fotógrafo. La realización de *La Danse*, de dimensiones difíciles de controlar y en sesiones agotadoras, obligó a Matisse a imaginar una estrategia que le permitiera hacer pruebas y cambios sin condenar el estado actual, como si fuera un papel sobre su carpeta.

Matisse mandó fotografiar ciertos estados de la obra, cada vez que:

« à la fin de la séance, il aurait l’impression d’avoir conclu son travail ou bien jugerait qu’il était parvenu à un stade significatif. Il savait que le lendemain matin il y découvrirait peut-être une imperfection et, s’empresant de l’éliminer, il perturberait tout l’équilibre, l’harmonie générale acquise la veille, quitte à peiner à nouveau durant de nombreux jours avant d’aboutir à une nouvelle solution qui le satisferait. »

La documentación más valiosa de este libro son las reproducciones de los diferentes obras relacionados con *La Verdure*. Sin ser preparatorios son inevitables ensayos de la misma pose que se entrecruzan durante las sesiones en el estudio. En algún momento un trabajo se descarta, se abandona y toma relevancia otro; o simplemente

te se termina paralelamente, como ocurre con *Nu couché*. *La Verdure* será la obra más larga tratada en un mismo lienzo, hasta mediados de los años 40. Por tanto, durante su proceso conviven numerosos otros trabajos. Lydia explica esta superposición en una nota de las fotografías dedicadas a *Faune charmant la nymphe endormie*: « Esquisses successives au fusain jamais achevées, entreprit en cours de travail sur le Grand nu couché. »

Se transcribe también una nota larga dictada por Matisse que acompaña el estado del lienzo *La Verdure* de día 4 de febrero de 1936 y que corresponde al inicio del trabajo al óleo. Ofrece detalles muy concretos de un estado inicial, por el propio autor, pero también habla de los deseos plásticos alcanzados, o no, sobre el lienzo y que pueden tomarse como declaraciones clave de su pintura.

## ARCHIVOS

Además de la bibliografía consultada, han sido claves en la documentación de esta investigación dos archivos: por un lado el Archive Richelieu, en la Biblioteca Nacional Francesa, y por otro los Archives Matisse, de la sucesión Matisse, en París.

### Archive Richelieu, Biblioteca Nacional Francesa

De la visita a los archivos de la biblioteca Nacional Francesa pude recoger una información muy importante, de la caja de doce estudios para el tercer aguafuerte que ilustra “L’Après-midi d’un faune” en *Poésies de Mallarmé*, ed. Skira 1932, donadas por Jean Matisse a la Biblioteca Nacional en 1981.

Cinco obras eran estudios previos de *La Verdure*, y antes del aguafuerte de Mallarmé. Pude contemplarlos, tomarlos con la mano y acercarme a ellos hasta casi rozarlos con las pestañas, pero la reproducción fotográfica estaba prohibida. Aun

así, tomé algunas notas en dibujo, que reproduzco en las páginas de esta tesis.

#### Archive Matisse, Paris

La consulta a este archivo, situada en una de las casas propiedad de Matisse, en las afueras de París, tiene tanta importancia para esta investigación como el haber conocido a su directora, Madame Wanda de Guébriant. Sus conocimientos son abrumadores, conoce a la perfección sus obras así como los menores detalles de la vida de Matisse.

Wanda de Guébriant me recibió y me facilitó la consulta, únicamente a documentos que ya han sido publicados o que han formado parte de exposiciones o de publicaciones. Todo lo demás sigue vetado al público en general. Aunque Wanda de Guebriant abastece a los investigadores de material privado, siempre que tengan que ver con el tema de su investigación.

Las consultas fueron indispensables para la investigación. Pude localizar una fotografía, desubicada en los archivos, con el primer estado de *La Verdure*, aquel primer momento en que Matisse traspasa el motivo del pequeño aguafuerte de las *Poésies de Mallarmé* al lienzo que será *La Verdure* (2,45 m de alto y 1,95 de ancho).

Otras imágenes de excursiones de Matisse en medio de la naturaleza sirven para tantear paisajes que pudieron influir a la hora de pintar el fondo de *La Verdure*. Disponer de reproducciones de obras de los años veinte, de paisaje, ahora en manos privadas, sin posibilidad de ser consultadas en ninguna publicación, también me han permitido ensayar hipótesis.

La correspondencia con Marie Cuttoli, quien impulsó el proyecto de tapices por artistas de vanguardia de los años treinta, es una prueba del proceso y abandono del proyecto por Matisse, que

justifica sus motivos.

Pero han sido las respuestas de Wanda de Guébriant a todas mis preguntas, y la precisión de cada una de ellas, lo que permiten cerrar de forma satisfactoria y defender la precisión de esta investigación.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE MATISSE

A.A.V.V. *De Millet a Matisse*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 2005.

A.A.V.V. *Matisse Picasso*, Museum of Modern Art, NY, 2002.

A.A.V.V. *Matisse-Derain*, Gallimard, Paris, 2005.

A.A.V.V. *Matisse, obras maestras*, Políografa, Barcelona, 2005.

A.A.V.V. *Matisse, els llibres ilustrats*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 2004.

A.A.V.V. *Le printemps de la couleur*, Matisse un siècle de couleur, Paris: Reunion Musees Nationaux, 2000.

A.A.V.V. *Matisse: Une seconde vie*, Paris: Hernand Hazan, 2005.

A.A.V.V. *Matisse et l'Océanie, le voyage a Tahiti*, Le Chateau- Cambresis: Musee Matisse, 1998.

A.A.V.V. *Matisse et Teriade*, Francia: Anthese, 1997.

A.A.V.V. *Le Maroc de Matisse*, Paris: Gallimard, 1999.

Apolinaire, Guillaume. *Chroniques d'art* (1902-

1918), Paris: Gallimard, 1960.

Aragon, Louis. *Henri Matisse, Roman*, Gallimard, Paris, 1998.

Barnes, Albert C. Barnes. *The Art of Henri Matisse*, Charles Scribner's Sons, NY-London, 1933.

Barr, Alfred. *Matisse, his art and his public*, NY, 1951.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal; Fac-simile de l'édition illustrée par Henri Matisse*, Editions du Chêne, Paris, 2007.

Belli, Gabriella; Guzzo, Elisa. *La Danza delle avanguardie, dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Haring*. Skira, Milano, 2005.

Bois, Yve Alain. *Matisse and Picasso*, Flammarion, Paris, 2002.

Cachin, Françoise. *Mediterranee, de Courbet a Matisse*, Reunion Musees Nationaux, Paris, 2000.

Couturier, M.-A / Rayssiguier, L.-B. *La Chapelle de Vence, journal d'une création*, Skira, Paris, 1993.

Delectorskaya, Lydia. *Henri Matisse: Contre vents et marées. Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Editions Irus et Vincent Hansma, Paris, 1996.

Dumas, Ann. *Matisse: His art and his textiles*, Royal Academy of Arts, London, 2004.

Durozoi, Gerard. *Matisse. Grandes maestros de la pintura moderna*, Debate, Madrid, 2001.

Duthuit, Georges. *Matisse : período fauve*, Gili, Barcelona, 1956.

Duthuit, Georges. *Ecrits sur Matisse*, Ecole Natio-

nal superieure des Beaux Arts, Paris, 1999.

Escholier, Raymond. *Matisse, ce vivant*, Paris, 1956.

Elderfield, John. *The Drawings of Henri Matisse*, Thames and Hudson, London, 1984.

Flam, Jack. *Matisse in the cone collection*, Baltimore Museum of art, Baltimore, 2001.

Gilot, Françoise. *Picasso y Matisse, una amistad entre artistas*, Barcelona, Destino, 1993.

Humbert, Agnès. *Henri Matisse : dessins*, Fernand Hazan, Paris, 1956.

Matisse, Henri. *Henri Matisse : papiers découpés*, Berggruen, Paris, 1953.

Matisse, Henri. *The Drawings of Henri Matisse*, Thames and Hudson, London, 1984.

Matisse, Henri. *Henri Matisse : pintures i dibuixos dels museus Puixkin de Moscou i l'Ermitage de Leningrad 1869-1954*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1988.

Matisse / Bonnard. *Correspondance*, Gallimard, France, 1991.

Matisse, Henri. *Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence*, Chapelle du Rosaire de Vence, Vence, 1996.

Matisse, Henri. *Écrits et propos sur l'art*, Paris: Hermann, 1972.

Matisse, Henri. *Matisse, La Collection du Centre Georges Pompidou*, Reunion Musees Nationaux, Paris, 2000.

Matisse, Henri. *Matisse*, Ediciones del Aguazul,

Barcelona, 2006.

Matisse, Henri. *Matisse, espíritu y sentido. Obra sobre papel*, Fundación Juan March, Madrid, 2001.

Matisse, Henri. *Henri Matisse, La Danse*, Gallimard, Paris, 1998.

Monod-Fontaine, Isabelle. *Matisse, Le Rêve ou les belles endormies*, Adam Biro, Paris, 1989.

Monod-Fontaine, Isabelle. *Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.

Pulvenis de Selingny, M. T. *Le noir et le Blanc de L'Autome, Matisse un siècle de Couleurs*, Réunion Musées Nationaux, Paris, 2000.

Schneider, Pierre. *La colección Pierre y Maria Matisse en The Metropolitan Museum of art*, NY, Museo Picasso de Málaga, 2007.

Schneider, Pierre. *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984.

Schneider, Pierre. *Matisse*, Thames and Hudson, London, 2002.

Spurling, Hilary. *Matisse (2 vol.)*, Edhasa, Barcelona, 2007.

Stein, Gertrude. *Matisse Picasso and Gertrude Stein*, Dover Publications, Mineola, 2000.

Wilson, Sarah. *Matisse*, Barcelona: Polígrafa, 1992.

Wolf, Norbert. *Erotic Sketches*, Prestel Verlag, Munich, 2007.

CLARK, T. J. "Madame Matisse's Hat". *London Review of Books* [Online] vol. 30 no. 16 pp. 29-32, 2008.

"Henri Matisse", *Les peintres français nouveaux*, n° 1, Paris, 1920.

"Matisse ses derniers tours ses dernières oeuvres", *Paris Match*, n° 294, noviembre de 1954, pp 30-35.

MATISSE, Henri. "Comment j'ai fait mes livres", *Les trésors de la bibliophilie*. Edito-Service, Genève, 19???

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

AA.VV. *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, Musée d'Orsay, Paris, 2006

CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*, edición de John Rewald, Visor, Madrid, 1991

D'ORS, Eugenio. *Cézanne*, M. Aguilar Editor, Madrid, 193?

KLINGSOR, Tristan L. *Cézanne*, F. Rieder & Cie Editeurs, Paris, 1923

LORAN, Erle. *Cézanne's composition. Analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs*, University of California Press, 1943.

MALÉVITCH, K. *De Cézanne au suprématisme*, Editions l'age d'Home, Lausanne, 1974.

MOURICE, Charles. *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fantin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, 1914

PERRUCHOT, Henri. *Vida de Cézanne*, Librería Hachette S. A., Buenos Aires, 1955.

RAYNAL, Maurice. *Cézanne*, Editions Albert Skira, Genève, 1954.

REWALD, John. *Paul Cézanne, the watercolors. A catalogue raisonné*. New York Graphic Society books, NY, 1983

VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, Paris 1936.

VENTURI, Lionello. *Cuatro pasos hacia el arte moderno, Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1960.

VOLLARD, Ambroise. *Quelques souvenirs*. Exposition Cézanne, Galerie Pigalle, Paris, 1929.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Lo que vi i lo que me dijo, Gadir Editorial, Madrid, 2009.

STOKES, Adrian. *Cézanne*, Faber and Faber, London, 1947.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, PRE-TEXTOS, Valencia, 2008.

FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Ediciones Alfa Decay. Barcelona, 2004.

QUETGLAS, Josep. *Pasado a limpio I y II*. Ed Pre-Textos, Valencia, 2002.

SAINT BRIS, Gonzague; FÉDOROVSKI, Vladimir. *Les Égéries russes*, Éditions Jean-Claude Lattès, France, 1994.

BOIS, Yve-Alain. "Painting as Model", An OCTOBER Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London England, 1993.

## BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL QUE DEFINE LA INVESTIGACIÓN

BAXANDALL, Michael. *Modelos de intención, Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Blume, Madrid, 1989.

BERGER, John, *Ways of seeing*. BBC & Penguin Books, Great Britain, 1972.

BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BRECHT, Bertolt, *Quatre converses sobre teatre*, Trad. Feliu Formosa, Edicions 62, colección cara i creu, Barcelona, 1986.

EINSENSTEIN, S.M, *Reflexiones de un cineasta*. Edita y trad. Román Gubert, Editorial Lumen, Barcelona 1990.

GAYA, Ramón, *Obra completa, Tomo III, Pre-Textos*, Valencia, 1994.

GONZALEZ, Angel, *El Resto*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

LEZAMA LIMA, José, *La materia artizada (críticas de arte)*, Tecnos, Madrid, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane, *Dos poemas dramáticos*, Tusquets, Barcelona, 1972.

NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, Pre-Textos, Valencia, 2007.

POE, Edgar Allan, *La filosofía de la composición y El principio poético*, Trad. José Luis Palomares,

Langre, bilingües de base, San Lorenzo del Escorial, 2001.

QUETGLAS, Josep, *Pasado a limpio I y Pasado a limpio II*, Pre-Textos, Valencia, 1999, 2002.

QUETGLAS, Josep. *La casa de Don Giovanni, Piranesi, Mozart, Sade*, Ed. LMI, Madrid, 1997.

QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Actar, Barcelona 2001.

QUETGLAS, Josep. *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Associació d'Idees, Centre d'Investigacions Estètiques, segunda edición, 2009.

VIOTA, Paulino, "El vampiro y el criptólogo", *Estudis semiòtics-estudios semióticos*; Associació d'estudis semiòtics de Barcelona, nº 6-7, 1986.

WILDE, Oscar, *El crítico como artista*. Trad. Luis Martínez Victorio, Langre, bilingües de base, San Lorenzo del Escorial, 2001.

## 1. RASTROS MATERIALES, *LE PROCÈS DU TABLEAU*

Los malos cineastas (es triste para ellos) no tienen ideas. Los buenos cineastas (es su límite) más bien tienen demasiadas. Los grandes cineastas (sobre todo los inventores) sólo tienen una. Fija, les permite mantener la ruta y hacerla pasar por un paisaje siempre nuevo e interesante. El precio a pagar es conocido: una cierta soledad.

Serge Daney

\* 'Rastros materiales': Josep Quetglas, *Les Heures Claires*, Associació d'Idees, San Cugat del Vallès 2009 (2ª), p. 21.

\*\* Serge Daney, *Ciné journal*, volume II, 1983-1986. Traducción de Pablo García Canga, en: [<http://intermediodvd.wordpress.com/>]

El 1 de noviembre de 1941, Henri Matisse escribe al editor Albert Skira<sup>3</sup> para concretar su encargo, ilustrar el libro de poemas de Ronsard, *Les Amours*<sup>4</sup>. En la carta Matisse le recuerda el anterior proyecto que realizaron juntos, las ilustraciones de los poemas de Stéphane Mallarmé, *Poésies*.

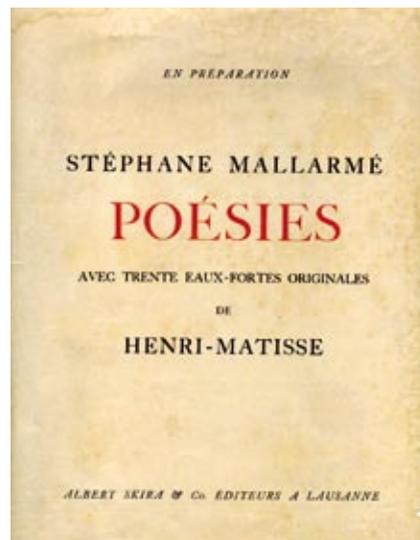
H.M. “Me entiendo con usted fácilmente y con placer, como ya lo constaté, he guardado un recuerdo excelente de su modo de trabajar, que concuerda con el mío. Me gustaría que fuéramos, como hace diez años, completamente colaboradores, es decir que nos entendiésemos en todo.”<sup>5</sup>

Matisse ha proyectado un lazo formal para ambas ilustraciones, al proponer que los ornamentos necesarios para los finales de página y capítulo de la nueva publicación sean reminiscencias de *La Verdure*. Que no necesite más explicaciones, como si fuera algo conocido por todos, evidencia que esta tela es la conversión natural en lienzo de las *Poésies*.

H.M. “Desde su visita he reflexionado mucho en el proyecto de trabajo, y he tomado las partes de la obra de Ronsard que puedo ilustrar (...). Así, propongo veinticinco litografías y algunos *culs-de-lampe* que me parecerán necesarios para calentar el papel y que preveo en follaje, llamado : *verdure* (el tapiz).”<sup>6</sup>

En las ilustraciones del libro de Mallarmé, primer trabajo que le encargó Skira a Matisse, aparece una de las imágenes más completas de *La Verdure*.

En 1929, Matisse realiza muy pocos cuadros. En 1930, año de viajes, no pinta nada en absoluto. Y, a excepción de algunas telas menores, el período 1931-33 está ocupado por entero con la ilustración de las *Poésies* de Mallarmé y con la decoración ejecutada con medios que no son estrictamente pictóricos para el doctor Barnes, de



Encarte anunciando la próxima publicación *Poésies*, de Stéphane Mallarmé, 1931, con ilustraciones de Henri-Matisse. Albert Skira & Cie, éditeurs.

En 1941, el cuadro de *La Verdure* está sobre un caballete en el estudio de Matisse. Si Skira visita a Matisse en los años cuarenta pudo ver y comentar la obra. No es de extrañar pues que la conociese de antemano, y por tanto Matisse pueda referirse a ella como una tapicería.

<sup>3</sup> Albert Skira (1904–1973), editor suizo de la famosa revista *Minotaure*, junto a André Breton y Pierre Mabille, una publicación de excelencia técnica, inusual para la época, que daba testimonio de la actualidad del arte. Apareció en junio de 1933 y se cerró en 1939, a comienzos de la guerra. En la revista se publicaron los estudios de Matisse para las ilustraciones de Mallarmé. El proyecto editorial de libros de arte de lujo empezó en 1931 y participaba también Picasso, con las ilustraciones para las *Métamorphoses*.

<sup>4</sup> Pierre de Ronsard (1524-1585), poeta, encabezó el rupo poético del renacimiento francés conocido como La Pléyade.

<sup>5</sup> y <sup>6</sup> Lydia Delectorskaya, Henri Matisse. *Contre vents et marées. Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Éditions Iru et Vincent Hansma, París 1996, p. 239.

*Poésies*, de Stéphane Mallarmé, avec trente eaux-fortes originales de Henri-Matisse. Albert Skira & Cie, éditeurs, Lausanne 1932.

Edition:

145 exemplaires numérotés signés par l'artiste, soit: 30 exemplaires sur Japon Impérial dont 5 exemplaires numérotés de 1 à 5, contenant chacun une suite sur Japon avec remarques en noir, une suite sur Chine avec remarques en noir et un dessin original de l'artiste, et 25 exemplaires numérotés de 6 à 30, contenant chacun une suite sur Japon avec remarque en noir; 95 exemplaires numérotés de 31 à 125 sur Vélin à la forme fabriqué spécialement par les Papeteries d'Arches; 20 exemplaires hors commerce, numérotés en chiffres romains de I à XX, réservés à l'artiste et aux collaborateurs.

Les cuivres ont été rayés par l'artiste en présence de l'éditeur.

Impression:

Pour la typographie: sur les presses de Léon Pichon.

Pour les gravures: R. Lacourrière.

«La correspondance entre Matisse et Rouveyre l'atteste et fait constamment référence 'au Mallarmé', sans doute parce qu'il était le premier des livres de Matisse mais surtout parce qu'il en contient déjà d'autres et cela c'est très mallarméen. » En nota : « Matisse et Rouveyre comparent la plupart des livres que Matisse entreprend 'au Mallarmé' en notant ce qu'il y a de remarquable dans le livre en cours. Ils multiplient les expressions 'comme dans le Mallarmé, dans le genre de...' qui prouvent l'importance que l'artiste et l'écrivain accordaient à ce volume. »

Nicolas Surlapierre « Le mât dévêtu, arbres et arborescences selon Matisse et Mallarmé », cit., p. 67.

<sup>7</sup> Pierre Schenider, *Matisse*. (1984) Flammarion, Paris, 1992, p. 569.

<sup>8</sup> Nicolas Surlapierre, “Le mât dévêtu, arbres et arborescences selon Matisse et Mallarmé”, en: *Matisse et l'arbre, Exposition au Musée Matisse, Le Cateau-Cambresis*. Éditions Hazan, Paris 2003, p. 68.

modo que Matisse sólo regresará verdaderamente a la pintura después de 1934.<sup>7</sup>

Matisse, que se encuentra en un momento de su carrera de poca producción, acepta ilustrar a Stéphane Mallarmé, un poeta que admira y que ha citado numerosas veces a lo largo de su vida. A esta decisión se le puede suponer también el cálculo del posible beneficio del reconocimiento que le inducía situar su dibujo junto a los versos del reconocido poeta.

Matisse conoce la obra manifiesta de Mallarmé y, si en verdad no se puede medir directamente su influencia, puesto que en Matisse nunca es literal, en todo caso el pintor lo habría recordado en el momento de emprender las ilustraciones de las *Poésies* de Mallarmé.<sup>8</sup>

Matisse es capaz de leer detenidamente a Mallarmé y encontrar en sus versos imágenes palpables, a las cuales llega, no en una lectura de búsqueda pragmática de la forma, sino en una relación de reminiscencias que surge durante el análisis que él hace del material poético. Matisse llega a mantener una muy precisa discusión con el poeta Louis Aragon, a quien dejó fascinado por ello, sobre el motivo que guió a Mallarmé a la elección de un adjetivo en uno de sus poemas. Una palabra de la que Matisse se servirá para la realización de un aguafuerte, *Le Torse*.

Se ve el juego de palabras de Matisse alrededor de la palabra *torse*, que aparece en Mallarmé como adjetivo, pero que él quiere presentir como un sustantivo no expresado en el *Anadyomène du lac*, de Gautier (...).

Piensa que Mallarmé debía de conocerlo bien (al poema *Émaux et Camées*, de Théophile Gautier), pero (Matisse) dice ‘No somos unos brutos, no repetimos lo que ha sido dicho por otro, en otro tiempo.’ Quiere decir que se parte de ahí. Mallarmé habría sido un bruto si hubiese puesto en su cuarteta ‘le torse qui s’élève du lac devenu miroir’, no, se contentó con la cabellera. Esa cabellera desnuda, torso en Gautier, ha llevado muy lejos el espíritu del pin-

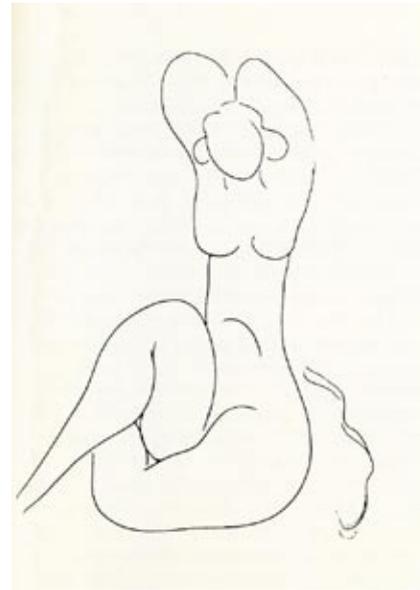
tor. Me enseña la serie de dibujos hechos para alcanzar esa mujer que se desprende de un basamento de nubes y levanta su cabellera, en la unión, para así decir, de dos pensamientos poéticos.

Me tiende una pequeña foto de aficionado, bastante negra, y hay un súbito esclarecimiento de todo el asunto. En la foto se ve un lugar de mares lejanos. (...) Una nube enorme, como el fuste de una columna sobre un basamento, aplastante, apenas sobre las aguas. (...) esta formación de nubes despierta invenciblemente la idea de una estatua gigante y vecina, una mujer en pie, algo como la Victoria de Samotracia sobre su barco. El recuerdo de este espectáculo ha llegado hasta Matisse cuando iba a ilustrar a Mallarmé. Ha reencontrado la foto, y es mirándola, es de esa nube que ha nacido esta mujer desnuda, este movimiento, prisionero por abajo en su matriz de tormenta. Matisse ha sabido, así, ir más allá de Mallarmé, como Mallarmé más allá de Gautier.<sup>9</sup>

La relación antagónica entre la obra de Mallarmé y Matisse es lo que le sucede con Montherlant. En 1937, Matisse rechaza ilustrar un libro de este autor, declinando el proyecto porque no encuentra ninguna incitación para dibujar; pues la equivalencia es absoluta entre las palabras y lo que representan. Bloquea cualquier trabajo.

Matisse esquivó esta propuesta, afirmando que el modo de escribir del autor era tan realista que, estando todo dicho, no veía la posibilidad, ni la utilidad, de añadir ilustraciones.<sup>10</sup>

H.M. “La ilustración de un libro puede ser también el embellecimiento, el enriquecimiento del libro con arabescos, conformándose con el punto de vista del literato. También se pueden realizar ilustraciones con medios decorativos: un hermoso papel, etc. La ilustración tiene su utilidad, pero no aporta gran cosa esencial a la literatura. Los literatos no necesitan pintores para explicar lo que quieren decir. Deben tener suficientes recursos en sí mismos para expresarse.”<sup>11</sup>



Aguafuerte *Le torse*, para Mallarmé, 1932.

Il n'y a rien à dire parce que Matisse a pris les devants, avec des illustrations de ses poèmes. L'autre jour, il était trassé par :

Quelle soie aux baumes de temps  
Où la chimère s'exténue  
Vaut la torse et native nue  
Que, hors de ton miroir, tu tends !

Et, tout d'un coup, j'ai été saisi par une évidence. Ce quatrain, c'est un Matisse. Quand on l'a pensé, impossible de le voir autrement. Dans chaque vers. Dans chaque mot. Dans la syntaxe, je veux dire; dans cette façon de nous présenter d'abord une étoffe, puis le dessin de l'étoffe, et seulement après le corps de femme, la chevelure, pour qu'au bout du compte nous apprenions que ce n'était pas la femme, mais son image dans le miroir.

Aragon, *Henri Matisse Roman*, cit., p. 101.

Le cygne de 'Le Vierge', le 'Vivace' et le 'Bel Aujourd'hui' fut précédé d'études d'après des cygnes sur le lac du bois de Boulogne, mais aussi d'après un vase ailé meusan (Louvre), un hippogriffe sur un étoffe carolingienne, un ange ailé d'une mosaïque byzantine du XIe siècle, 'La Victoire' ailée de Samothrace, auxquelles vient peut-être s'ajouter le souvenir des graciles et linéaires cygnes dessinés par Andre Rouveyre pour le même sonnet de Mallarmé dans le supplément au tome XIII de Vers et Prose (mars - avril 1908), que Matisse connut certainement puisqu'il écrit une lettre à Manguin au dos d'une page tirée d'un des exemplaires de cette revue.

Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 584.



Matisse estudiando el cisne en el Bois de Boulogne, 1930.



Aguafuerte para Mallarmé, 1932.

Matisse está afirmando aquí que a un poema no le sirve de nada el acompañamiento de las ilustraciones. Las posibilidades de intervenir en su lectura se encuentran entre la elección del papel o en la realización de los arabescos que puedan servir de pausa en el ritmo del lector. Pretender otra complicidad sería asumir, por parte del ilustrador, un comportamiento indiscreto, un servilismo inútil con la obra, como si se tratara de la obediencia de un retratista.

Ambos trabajos, poesía y dibujo, aunque alternados en las mismas páginas, avanzan por separado. Sus lecturas consisten en ejercicios distintos. Estas afirmaciones, dichas por Matisse no en referencia a su trabajo de Mallarmé, sino de forma genérica sobre todo trabajo de ilustración de libros, demuestran la consciencia que tiene de la distancia existente con el poema: la ilustración no está subordinada a los versos.

Debió de ser por estar hablando con un interlocutor que gestiona almas, por lo que Matisse razona metafísicamente y describe el modo cómo, al ponerse a dibujar, empapado del análisis de los versos de Mallarmé, su mente, a la que llama aquí alma, es capaz de atraer imágenes nítidas del pasado.

Dibujando unas flores cualesquiera para ilustrar las *Poésies* de Mallarmé, Matisse se apercibe de pronto que acaba de hacer unas clemátides vistas años antes en su casa de Issy. Y concluye: 'Esto prueba que vienen del alma'.<sup>12</sup>

Matisse se acerca a Mallarmé deseoso de las nuevas impresiones que éste le pueda insuflar, motivado por la inercia creativa del poema, dejándose manipular por la poesía de la misma manera como pretendía Francisco de Asís, procurando enseñar “a rezar a los animales, no por querer llevarlos a Dios, sino por desear volverse él tan natural como los animales.”<sup>13</sup>

El dibujo no es solamente un instrumento en la mano del creador, sino que a su vez el creador es un instrumento

<sup>9</sup> (Louis) Aragon, *Henri Matisse, Roman*, Éditions Gallimard, París 1971, pp. 101-103.

<sup>10</sup> Lydia Delectorskaya. *Henri Matisse. Contre vents et marées*, cit., p. 129.

<sup>11</sup> Henri Matisse, citado en: Georges Charbonnier, "Entretien avec Henri Matisse", *Le monologue du peintre*, Editeur René Julliard, París 1960, p.15.

<sup>12</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., Note 81: "Entretien avec le frère Rayssinguier, Nice, 29 juin 1949", p.584.

<sup>13</sup> En: Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 25.

en la mano del dibujar. Quine dibuja asiste privilegiado –en los varios sentidos del término ‘asistir’, como testigo y como soporte– a las tensiones que se desatan y desarrollan, trazo a trazo, presentes en germen, irresueltas, inscritas en el papel, como movimientos sobre un tablero. Dibujar, proyectar será, entonces, como enseñaron los cubistas, ir apuntalando o tensando, interviniendo grado a grado, en el desarrollo de las formas que pugnan y reclaman por ver reconocida su presencia sobre el tablero, en el descubrimiento de ‘las expresiones sucesivas de una fuerza interior’.<sup>14</sup>

Cuando la mano de Matisse no se vea guiada por el efecto proustiano de los versos de Mallarmé, recogerá directamente anteriores estudios sobre temas esenciales en su vida, o de fotografías de sus viajes, o seran formas que el tiempo ha convertido en constantes del autor. Llenandose de esta forma el libro con sus propios signos, de su alfabeto y por tanto de su ‘escritura’.

En verdad, la elección operada por Matisse en las *Poésies* de Mallarmé hace de ellas un comentario de su experiencia polinésica, una especie de ‘Regreso de Tahití’. Las gaviotas que vuelan alrededor de la proa del barco, grabado frente a *Brise Marine*, le acompañaron en Tahití. Matisse había realizado el programa soñado por el poeta:

Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l’ancre pour une exotique mature.

Es también en Tahití que entrevé la “troupe / de sirènes mainte à l’envers”, que aparecerá en los *Amours* de Ronsard (1942) y que lo acompañará hasta *La Piscine* (1952). Por último, el manifiesto poético de *L’Après-midi d’un faune* es una apología de la memoria – *O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers* – y un consejo que ilustra los peligros de querer infringir las restricciones que impone la memoria:

Je tiens la reine !  
O sûr châtiment...  
Que Matisse suscribe plenamente.<sup>15</sup>

No está tan claro que Tahiti fuera la única fuente que sugirió motivos a Matisse para sus ilustraciones. Más allá

<sup>14</sup> “Les expressions successives d’une force intérieure” (Le Corbusier, 1936), en: Josep Quetglas, *Les Heures Claires*, cit., p. 39.

<sup>15</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 610.

D’abord mon premier livre – les poésies de Mallarmé.

Des eaux-fortes d’un trait régulier, très mince, sans hachures, ce qui laisse la feuille imprimée presque aussi blanche qu’avant l’impression.

Le dessin remplit la page sans marge, ce qui éclaircit encore la feuille, car le dessin n’est pas, comme généralement, massé vers le centre mais rayonne sur toute la feuille.

Les rectos portant les hors-texte se trouvent placés en face des versos portant le texte en italique Garamond corps 20. Le problème était donc d’équilibrer les deux pages – une blanche, celle de l’eau-forte, et une noire, relativement, celle de la typographie.

J’ai obtenu son résultat en modifiant mon arabesque de façon que l’attention du spectateur soit intéressée par la feuille blanche autant que par la promesse de lecture du texte.

Je compare mes deux feuilles à deux objets choisis par un jongleur. Supposons, en rapport avec le problème en question, une boule blanche et une boule noire et d’autre part mes deux pages, la claire et la sombre si différentes et pourtant face à face. Malgré les différences entre les deux objets, l’art du jongleur en fait un ensemble harmonieux aux yeux du spectateur.

Henri Matisse *Anthologie du livre illustré*, cit., p. 22.

Sur ce ciel blanc. Le ciel de Matisse. Sur ce ciel, les visages, ou les natures mortes, se sont inscrits sans l’effacer, avec un souci de le ménager, de ménager cet air, cette blancheur. Matisse a grandement conscience de cette blancheur. Il me l’a, a plusieurs fois reprises, fait observer, comme dans les livres qu’il a illustrés le compte tenu de la page, le balancement du dessin et du texte... On ne peut s’empêcher d’avoir un vers de Mallarmé sur le bout de la langue : blanc souci... Sans doute, mais le culte de la page vide chez le poète, cette peur sacrée de la noircir, c’est à l’origine seulement le sentiment du peintre, car il a, et il le sait, le don de ne pas noircir, et je serai tout prêt à dire que la feuille où est son trait est plus blanche que la feuille vierge qu’elle était. Plus blanche, de cette conscience de l’être.

Aragon, *Matisse*, cit., p. 93.

de sus recuerdos ubicados en el subconsciente utilizó las fotografías de Tahití, hasta el punto que lo que aparecieran ellas es lo que se convierte en nuevos dibujos. Si estas afirmaciones de Pierre Scheneider son ciertas o no, quedará para más adelante su aclaración.

El control en el motivo de la ilustración se conjugaba con “la unidad compositiva de las páginas con la combinación de todos sus elementos variables: márgenes, bordes, tipografía, escala y espacio en blanco; comparaba la composición de las dos páginas contiguas con ‘juegos malabares con dos pelotas, una negra y la otra blanca’ ”<sup>16</sup>; “un trazo regular, muy fino, sin grosor, lo que deja la hoja impresa casi más blanca que antes de la impresión.”<sup>17</sup>

A mediados de los años 30, el dibujo se convierte para él en un campo de arte independiente. Consagrando como siempre las mañanas a la pintura, por la tarde dibuja apasionadamente. Si embargo, si antes el dibujo era, de algún modo, la prolongación del trabajo de la mañana – la profundización, el ‘amasado’ del tema de su pintura–, en este periodo el trabajo encarnizado con el carboncillo lo conduce hacia un medio de expresión que se pone a fascinarlo, es decir el dibujo de trazo, lápiz o pluma. Que, siendo descriptivo, traduce en cierta medida las emociones que su tema suscitaba en él.<sup>18</sup>

Esta fuerte vitalidad de Matisse, que le ofrecía el trabajo en las ilustraciones para Mallarmé, le sirvió para profundizar en su dibujo. Afianzó en este momento una de las teorías que defenderá durante toda su carrera. El dibujo no es parte de un proceso que lleva a la obra hasta completarse, en un paso más allá, en una técnica más estable, en óleo por ejemplo; sino que el dibujo tiene suficiente valor expresivo y es capaz de manifestarlo de forma mucho más esencial que el color: “Mi dibujo de línea es la traducción más pura y más directa de mi emoción. La simplificación del medio permite esto, un modelado de la luz”.

H.M. “Yo creo que la pintura y el dibujo dicen lo mismo. El

<sup>16</sup> Hilary Spurling, *Matisse*, vol. 2. Edhasa, Barcelona 2007, p. 490.

<sup>17</sup> Henri Matisse, *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l’École de Paris*. “Comment j’ai fait mes livres por Henri Matisse, Éditions Albert Skira, Genève, p. 211.

<sup>18</sup> Lydia D. *Contre vents et marées*. cit., p. 201.

dibujo es una pintura hecha con medios reducidos. Sobre una superficie blanca, una hoja de papel, con una pluma y tinta, se pueden, creando ciertos contrastes, crear volúmenes; se pueden, cambiando la calidad del papel, dar superficies ágiles, superficies claras, superficies duras, sin poner sin embargo ni sombra ni luces... Para mí, el dibujo es una pintura hecha con medios reducidos y que puede ser completamente interesante, que puede muy bien descargar al artista de sus emociones. Tan bien como el pintor. Pero, evidentemente, la pintura es algo más alimentado, con lo que su acción sobre el espíritu es más fuerte”.<sup>19</sup>

Descubrir que, en los momentos de gestación de *Poésies*, Matisse estaba inmerso también en otro proyecto, mucho más complejo por su tamaño, el mural para el Dr. Barnes<sup>20</sup>, introduce la idea que el buen recuerdo del trabajo para Skira se debe también, por contraste, al penoso proceso de ese otro encargo.

En septiembre de 1930, Matisse regresaba a los Estados Unidos. En el curso de este viaje, Albert Barnes lo acogió en Merion y le pidió que ejecutara una decoración para la sala grande de su museo.<sup>21</sup>

Los problemas que surgieron por el gran tamaño de *La Danse* generaron en Matisse momentos de extenuación. El mural requería un gran esfuerzo físico, pero mucho mayor pictórico; debía controlar la composición de un lienzo de 357,1 x 151,3 cm, con las interminables correcciones que requería su realización al óleo. Al cabo de un año, decidió empezar una nueva versión utilizando papeles coloreados, recortados y enganchados, que le servían para modificar la obra sin producir arriesgados cambios, hasta encontrar la composición equilibrada. Un método que revolucionó el proceso de realización de la pintura arquitectónica y marcó el inicio de un proceso que originaría un material nuevo, que sería desde el inicio el acabado final de la obra.

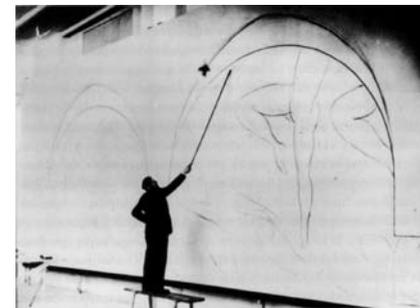
<sup>19</sup> Georges Charbonnier, op. cit., p.15.

<sup>20</sup> Albert C. Barnes (1872-1951), coleccionista de arte americano, hizo su fortuna en el desarrollo de la medicina antiséptica. Creó en Merion, Filadelfia, un museo con su propia colección privada de pinturas impresionistas y de maestros modernos.

<sup>21</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 614.

El espacio que Barnes quería que Matisse llenara no era muy prometedor: una superficie de aproximadamente quince metros de ancho por seis de alto, dividido por pies de mampostería en relieve en tres arcos con la parte superior redonda, oscurecidos desde arriba por la sombra de las bóvedas del techo y, desde abajo, por la luz del sol que entraba por tres portones de cristal que daban al jardín. Era demasiado alto, demasiado difícil, pésimamente iluminado e imposible de ver bien desde una altura razonable.

Hilary Spurling, *Matisse el maestro reconocido, 1909-1954, Tomo II*. Edhasa, 2007, p. 474.



Matisse trabajando en *La Danse*.

Cuando hacia *La Danse* para Merion, cuenta Matisse al hermano Rayssinguier, marcaba en carboncillo las formas y, mientras Madame Lydia recortaba los papeles, yo trabajaba en el Mallarmé.<sup>22</sup>

Debido a un error de Barnes al facilitarle las dimensiones del espacio donde debían ubicarse los paneles, Matisse interrumpió la segunda ejecución y empezó una tercera versión, sobre nuevos lienzos. Esta vez recurriendo a un pintor de paredes para la aplicación de las grandes superficies de color. Si era necesario, él mismo intervenía posteriormente.

Tras soportar las continuas críticas y reclamaciones del cliente, los paneles fueron terminados a finales de abril de 1933. Al recibir la obra, el magnate Albert C. Barnes se negó a exhibirla, pese a la expectativa del público y del propio pintor, por conocer la opinión de sus contemporáneos sobre las arriesgadas prácticas pictóricas empleadas en su realización.

Apenas acabadas la decoración de Merion y el *Mallarmé*, Matisse acepta otro encargo. “Dentro de pocos días llegará de América un editor que ha de proponerme ilustrar *Ulises de Joyce*”, escribe a Simon Bussy, el 17 de febrero de 1934. “Parece ser que me puedes dar informaciones sobre el autor y sobre la obra, que acabo de pedir a mi librero y que me responde: agotado. ¿Piensas que es de mi campo?” No tardará mucho en pensarlo él mismo, puesto que la novela de Joyce lo ocupará durante los siete meses siguientes.<sup>23</sup>

A principios de 1934, Matisse accede a ilustrar *Ulysses*, de James Joyce<sup>24</sup>, en el que se evade del texto y ofrece un acompañamiento ilustrado de las escenas de la obra de Homero.

Gracias a *L'après midi d'un faune*, va a perpetuar ninfas, como en la decoración de Merion, e igualmente inflexionar el motivo de la ronda hacia el de la lucha de amor.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 627, Nota 94: “Entretien avec le frère Rayssinguier, 18 novembre 1948”.

<sup>23</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 629.

<sup>24</sup> En 1935, Matisse ilustró la nueva edición de *Ulysses*, de James Joyce, publicada por Limited Club, de Nueva York.

<sup>25</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 628.

Cinco de los seis episodios de *Ulysses* elegidos por Matisse para ilustrar estaban relacionados con mujeres: Calipso, las Sirenas, los Cíclopes, Nausica, Circe y Penélope. Las primeras eran ninfas y mujeres seductoras con las que se encontró Ulises en sus viajes; la última, la esposa que esperaba a su eterno enamorado. Las ilustraciones para ambos libros recuperaron temas mitológicos que habían quedado diseminados en obras anteriores y a los que Matisse demostrará recurrir nuevamente durante toda su vida, como si en el momento en que son apartadas de la mesa de trabajo, ofrecidas inevitablemente a las manos del coleccionista, quedasen a la espera de ser reclamados de nuevo.

El baile frenético de las figuras en la sección central del mural de Barnes parece corresponder a un ensayo más del estudio de Calipso para *Ulysses*. Los cuerpos están a un paso de que las dos figuras se tomen de las manos para enlazarse en una coreografía de danza, o tal vez en un salto en el que un cuerpo caerá sobre el otro, para amarlo o para agredirlo.

Desde 1930 a 1935, Matisse desplegará todas sus habilidades y deberá inventarse otras para trabajar en los diferentes proyectos decorativos a los que se enfrenta.

El papel de la pintura, creo, el papel de toda la pintura decorativa, es agrandar las superficies, hacer de modo que no se sientan más las dimensiones del muro.<sup>26</sup>

Creo que la pintura de caballete dejará de existir, a causa de las costumbres, que cambian. Habrá pintura mural.<sup>27</sup>

Las ilustraciones de *Poésies*, con el espacio comprendido entre el margen de la página y el límite que impone la masa de versos de Mallarmé, comparten un mismo programa decorativo, aunque a escalas completamente distintas, con la frontera mural de las paredes de Merion, para *La Danse*, y sin duda, también con las condiciones murales de los tapices en los que se trabajó Matisse en 1935 y 1936.

<sup>26</sup> Georges Charbonnier, op. cit., p.10.

<sup>27</sup> Henri Matisse, citado en: Pierre Schneider, *Matisse*, cit, p. 635.



Fragmento de la primera versión de *La Danse*, compartiendo la posición de las figuras con el estudio de *Calipso*.



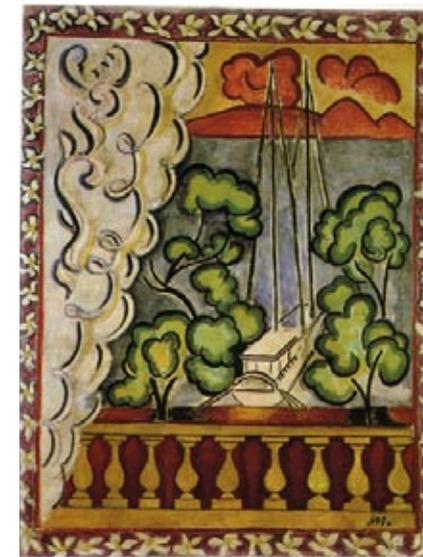
Estudio del aguafuerte *Calipso*, para *Ulysses*.

Les réticences sont vives, autant de la part des lissiers que des peintres. Ainsi Rouault n'accepte-t-il qu'avec défiance, de confier une de ses œuvres, Les Fleurs du mal. Marie Cuttoli exige un respect absolu des nuances ; aussi les lissiers sont-ils amenés à utiliser parfois jusqu'à trois à quatre cents couleurs différentes. Rouault est stupéfait du résultat et déclare que, pour la première fois, une reproduction d'un de ses tableaux est réellement fidèle.

Yves Naz, "Connaissiez-vous Marie Cuttoli?" (<http://www.cerlealgerianiste.asso.fr/contenu/arts334.htm>)

Si l'on en croit le frère Rayssinguier, Matisse estimait avoir eu moins de chance avec l'animatrice du mouvement de renaissance de la tapisserie que Picasso. Il trouvait « Papeete très mal réalisée.

(28 septembre 1949) Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 635. Nota 142.



*Tahiti / Papeete*, óleo, octubre 1935, último.

<sup>28</sup> Papeete es la capital y localidad más grande del archipiélago de Tahití, en la Polinesia Francesa, a la que llegó Matisse en su viaje a Tahití en 1930.

<sup>29</sup> "Acepta con gusto los encargos de tapices: Papeete (1935), ejecutado para Mme Marie Cuttoli; el cuadro-carton de *Nymphé dans la forêt*, comenzado en 1935 como más tarde – 'El tapiz *Le ruisseau* ha cambiado mucho', escribe Matisse a un amigo, el 27 de febrero de 1936, va hacia la tradición de los tapices de las Manufacturas del Estado »- pero que no fue tejido y que el pintor retomó en 1938". Pierre Schenider, *Matisse*, cit, p.634.

<sup>30</sup> Marie Cuttoli (1879-1973) tenía una tienda-galería de arte, llamada Myrbor Maison, donde vendía moda, alfombras y cortinas; promovió la recuperación del tapiz como técnica en las obras de los artistas de vanguardia.

<sup>31</sup> Pierre Schneider, *Matisse et Tahiti.*, Galerie des Ponchettes, 77, Quai des Etats-Unis, Nice, 1986, p.88.

Acepta con gusto los encargos de tapices: *Papeete*<sup>28</sup> (1935), ejecutado para Mme Marie Cuttoli; el cuadro-carton de *Nymphé dans la forêt*, comenzado en 1935 como más tarde – "El tapiz *Le ruisseau* ha cambiado mucho – escribe Matisse a un amigo, el 27 de febrero de 1936–, va hacia la tradición de los tapices de las Manufacturas del Estado"- pero que no fue tejido y que el pintor retomó en 1938.<sup>29</sup>

Marie Cuttoli<sup>30</sup> había convencido a algunos artistas de vanguardia de la época para que aceptasen la traducción en lana de alguna de sus composiciones. Se dirigió a Braque, Dufy, Léger, Lurçat, Rouault, Picasso, Le Corbusier y también a Matisse. Todos ellos tomaron el reto con interés y proyectaron obras exclusivas para ser traspasadas a tapicería, que fueron realizadas entre 1935 y 1936 en los talleres de Aubusson y de Beauvais.

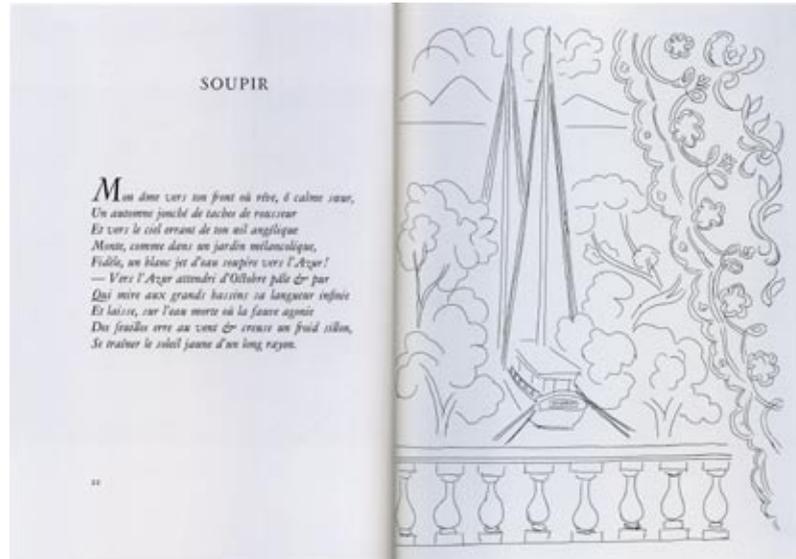
Es en 1935 que Matisse acepta la petición de Marie Cuttoli de dibujar un cartón para un tapiz que sería tejido por la Manufactura de Beauvais.

Este cartón, realizado al óleo, retoma el mismo esquema que 'Les Fenêtres' de las *Poésies* de Stéphane Mallarmé, completado por un borde de flores de plumería a todo el alrededor del cuadro.<sup>31</sup>

Aunque muchos artistas apreciaron el trabajo de los tejedores con los hilos de color, en seda y lana, no fue éste el caso de Matisse, a quien no le parecieron nada precisos los colores del cartón. Protestó por los cambios cromáticos que padeció la obra con esta mudanza de material.

Al enviar *Tahiti I*, en noviembre de 1935, a los talleres de Beauvais, Matisse había insistido por carta sobre la importancia de copiar fielmente la variedad de los matices de sus colores, a fin de no crear una monotonía.

A principios de diciembre, en una breve estancia en París,



Aguafuerte *Les fenêtres*, 1931-32, 33,2 x 25,4 cm.

pudo ver los bajos del tapiz empezado, y quedó muy contrariado por las libertades tomadas en la interpretación de su obra, como siempre muy elaborada.

De regreso a Niza, decidió repetir su tema en témpera, sin modulación en los colores, para que, según esta nueva maqueta, ya no se le pudiera traicionar.

Pero, al terminarla (19 de marzo 1936), juzgó que este *Tahiti II*, con sus grandes colores planos, ya no convenía a un tapiz: hubiera podido convenir, más bien, a su traducción en vitral.<sup>32</sup>

El primer estado de este cartón (*Fenêtre à Tahiti*), dibujado sobre la misma tela, nos ha sido restituido por un documento fotográfico y está datado el 6 de septiembre de 1935.

El tapiz en baja lisa, ejecutado el mismo año en seda y lana, se conserva en una colección privada en Nueva York.

Matisse, muy descontento con las modificaciones del tejedor, especialmente en los balaustres, decide volver a hacer un cartón con el mismo tema y trabajarlo en colores planos, en vista de un nuevo tapiz, nunca tejido.<sup>33</sup>

Pero hay algo confuso en todas las declaraciones de los motivos de esa extraña interrupción, tanto en las explica-

<sup>32</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 152.

<sup>33</sup> Pierre Schneider, *Matisse et Tahiti*, cit., p. 88.



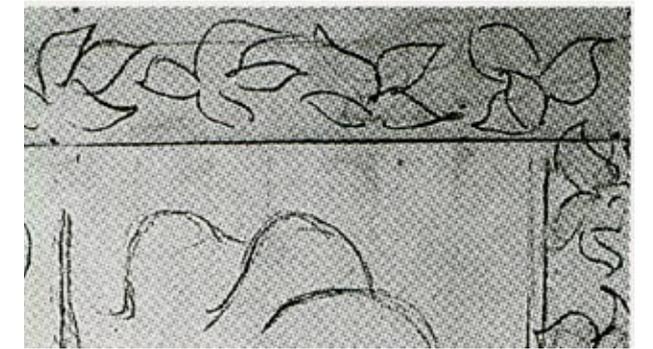
El puerto de Papeete, fotografía de Matisse 1930.



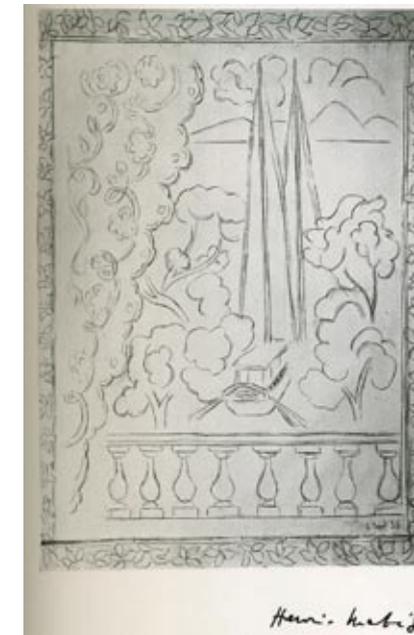
Dibujo a tinta, *Paysage de Tahiti*, abril-mayo 1930.



Detalles de la datación de *Tahiti I*, 1935, 240 x 195, primer estado a carbón publicado.



Detalles de la cuadrícula de *Tahiti I*, 1935, 240 x 195, primer estado a carbón publicado.



*Tahiti*, primer registro fotográfico, 6 de septiembre de 1935. Matisse tenía la costumbre de firmar las fotografías una vez reveladas, ya que la obra no lo podía estar por encontrarse en proceso.

<sup>34</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 148.

ciones de Lydia Delectorskaya como en las de los historiadores que las han corroborado. Son las contradicciones en el calendario del proceso de la obra *Tahiti o Papeete*.

Para entenderlo, habrá que reconstruir los tiempos en que Matisse realmente trabajó en ella. En 1935 Matisse acepta el encargo de diseñar un cartón para una tapicería, parte de un proyecto de Marie Cuttoli que pretendía relanzar la industria de tapicería con obras de artistas modernos.

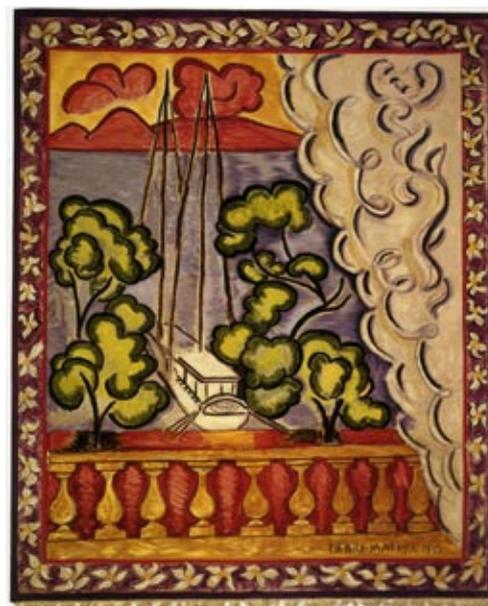
Empieza a trabajar en él en agosto, a partir de un recuerdo del viaje en Tahití, también reciente motivo que acompaña el poema *Les fenêtres* de Mallarmé:

A fines de agosto de 1935, para el tema de un cartón de tapiz, Matisse habría recordado un viaje a Tahití, del que ya se había inspirado para un aguafuerte ilustrando un poema de Mallarmé. Hizo con él un gran panel al óleo, que trabajó como hubiese hecho para un cuadro. Y se convirtió, de hecho, en un gran cuadro: *Tahiti I*.<sup>34</sup>

El primer registro fotográfico de la obra data del 6 de septiembre de 1935. Si se atiende a la fecha que aparece en la parte inferior derecha, sobre la tela, se ve borrada una fecha anterior y, sobre ella, '6 Sept 35'. Este estado no es el primero en fotografiarse, pero sí el primero que ha sido publicado.



*Tahiti I*, óleo, octubre 1935 y último.



*Tahiti*, tapicería, terminada en marzo de 1936, 226 x 172 cm.

Se percibe en la parte superior la existencia de una cuadrícula, necesaria para traspasar el dibujo inicial, aproximadamente de 33 x 25 cm, a la nueva dimensión de 240 x 195 cm.

Quince días más tarde, Matisse ha introducido el color (estado del 22 de septiembre). El último momento de trabajo en la obra es de octubre; en noviembre la da por terminada y hace entrega de ella a Marie Cuttoli.

Al enviar, en noviembre de 1935, *Tahiti I* a los talleres de Beauvais, Matisse había insistido por carta sobre la importancia de copiar fielmente la variedad de los matices de sus colores, a fin de no crear una monotonía.<sup>35</sup>

Aunque este proyecto de tapicería se termina en marzo de 1936, según Lidia Delectorskaya: “Tapiz 226 x 172 cm. Acabado en marzo 1936.”<sup>36</sup>, la tapicería se empezó en el mismo año 1935, en lana y seda, y Matisse podrá ver el proyecto todavía sin terminar en diciembre.

<sup>35</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 152.

<sup>36</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 151.

A principios de diciembre, en una breve estancia en París, pudo ver los bajos del tapiz empezado, y quedó muy contrariado por las libertades tomadas en la interpretación de su obra, como siempre muy elaborada.<sup>37</sup>

Matisse, en diciembre, enfurecido después de haber visto el estado del tapiz, empieza un nuevo cartón, trabajando el mismo tema sobre un soporte nuevo:

De regreso a Niza, decidió repetir su tema en témpera, sin modulación en los colores, para que, según esta nueva maqueta, ya no se le pudiera traicionar.<sup>38</sup>

Las afirmaciones de Dominique Szymusiak, de haber empezado *Tahiti II* en septiembre, prácticamente a la vez que *Tahiti I*, son erróneas. Las escuetas citas que hace de Matisse son explicaciones tomadas de Lidia Delectorskaya, a la cual ni siquiera nombra:

Tras el fracaso en la realización del tapiz tejido a partir del cartón *Fenêtre à Tahiti I*, Matisse decide en septiembre de 1935 rehacer el cartón, trabajando el mismo tema ‘en colores planos, a fin – dijo – de que no se le volviera a traicionar’. En efecto, el tapiz no estaba de acuerdo con el cartón, que, además, le había sido devuelto maltratado por los agujeros de las agujas al hacer el calco para el tejido.<sup>39</sup>

Dejando aparte las declaraciones contradictorias publicadas sobre *Tahiti I* y *II*, los argumentos de Matisse pueden no estar reconociendo toda la verdad. Es sospechoso que, para quien observe detenidamente el tapiz, no se reconozca tan drástica diferencia con el estado anterior, el óleo, ni siquiera en la tonalidad, en la que se percibe un gran esfuerzo de los tejedores para conseguir los degradados y mantener los márgenes difusos de las formas.

Es posible que algo no agradase a Matisse, pero no precisamente en el tapiz, sino en su propia tela. Por ello, y aún sabiendo que ya no era posible repetir el tapiz, buscó solucionar el problema insistiendo en el cuadro, rectificando los errores sobre el primer motivo.

<sup>37</sup> y <sup>38</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 152.

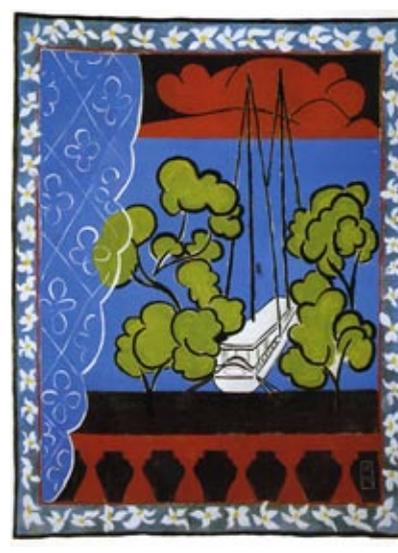
<sup>39</sup> Dominique Szymusiak, *Matisse et Tahiti*, cit., p. 92.



*Tahiti II*, en témpera, diciembre, uno de los primeros estados.



Estudio a mina de plomo de *Tahiti II*, 1ero de enero de 1936, 53 x 40,8 cm. Actualmente en el Museo de Leningrado.



*Tahiti II*, definitivo, 240 x 195 cm. Actualmente en el Musée Matisse de Cambé.

Efectivamente, debió encontrar inapropiada la elección de los colores: el mar, azul en su cuadro, resultó lila en el tapiz y los numerosos detalles que dificultaban forzosamente la fidelidad con los tonos; pues éstas son las partes sustancialmente cambiadas en la segunda versión, *Tahiti II*.

Sabiendo que los colores homogéneos serían más fáciles de tratar, la técnica elegida en esta segunda versión es la témpera, que no produce degradados sino que cubre grandes superficies manteniendo el tono del color por igual. Hay dos estados fotografiados de este momento a la témpera, manteniendo todos los detalles del motivo de *Tahiti I*. Aquí solamente reproduzco uno.

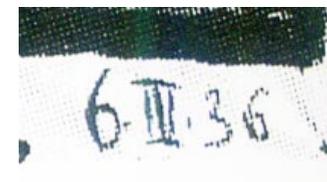
La diferencia más considerable entre este primer estado de diciembre y el final se encuentra proyectada en un esbozo aparte, con mina de plomo sobre papel, de 53 x 40,8 cm, datado el primero de enero de 1936:

Él decide modificar el cielo y la cortina, y dar un mayor espacio al puerto y al cielo (dibujo del museo de Leningrado).<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Dominique Szymusiak, *Matisse et Tahiti*. cit., p. 92.



Lydia realizando los cambios a *Tahiti II* después del boceto.



*Tahiti II*, estado del 6 de abril de 1936.



*Tahiti II*, estado del 13 de abril de 1936.

El 17 de enero de 1936 ya ha rectificado algunas partes en *Tahiti II* y le encarga a Lydia Delectorskaya realizar los cambios valorados en el esbozo a mina de plomo. De esta colaboración se conoce una fotografía realizada por Matisse a Lydia, vestida con su habitual mono de trabajo, sobre un taburete, en el momento de cubrir la cortina.

Los colores son contrastados entre sí, no existen degradados, ni apenas fronteras marcadas por la línea. Tres franjas horizontales dividen el cuadro. En la lejanía, arriba, el horizonte rojo y negro; en medio, azul y verde, el mar, con una reserva en blanco que pertenece al barco, y el arbolado, única forma que está superpuesta por sus líneas de perímetro que cortan perfectamente el cambio cromático de azul a verde. La última franja, la más cercana, vuelve a estar dividida por rojo y negro, una balaustrada geometrizada. Dos detalles concentran el posible trabajo

más meticuloso, la cortina que ha perdido masa y es solamente una transparencia y la cenefa o marco que rodea el motivo. En comparación con la primera versión de Tahiti, los detalles y colores se han reducido al máximo.

Matisse bajará el horizonte, poco antes de acabar la obra, el 13 de marzo de 1936. (...) Por razones desconocidas, este cartón nunca fue tejido.<sup>41</sup>

Vuelve a ser errónea esta última cita, tal vez confundida por las propias palabras de Matisse que le dijo a su hija en una carta del 7 de marzo de 1936: "... le 2ème Tahiti est un carton par aplats que ne convient pas à la tapisserie mais au vitrail"<sup>42</sup>

También Lydia asegura que la obra se termina en marzo del 36, pero que no 'convenía' a tapiz:

Pero, habiéndolo terminado (19 de marzo 1936), juzgó que este Tahiti II, con sus grandes colores planos, no convenía a un tapiz: más bien debería venir traducido a vitral.<sup>43</sup>

Una carta de Marie Cuttoli del 16 julio 1937 no deja lugar a dudas, *Tahiti* es un nuevo tapiz, elaborado en 1937.

Querido Señor,  
como hicimos precedentemente para su tapiz 'Papeete', le dirijo un acuerdo para el nuevo tapiz 'Tahiti', del cual estamos copiando el carton.  
Este nuevo tapiz será editado en tres ejemplares y el precio al que cederé cada uno de estos tres tapices no podrá ser inferior a la suma de 60.000 francos.

(Archives Matisse, Paris. Carta de Marie Cuttoli a Henri Matisse el 16 de julio de 1937).

En cambio, Matisse no podrá separarse de *La Verdure*, que querrá conservar a su lado. La obra que iba a acompañar a *Tahiti* y continuar con el proyecto de tapiz en colaboración con Marie Cuttoli.

<sup>41</sup> Dominique Szymusiak, *Matisse et Tahiti*, cit., p. 92.

<sup>42</sup> Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris.

<sup>43</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 152.



Aguafuerte de Mallarmé 1932

H.M. "J'ai terminé une réplique du panneau de Tahiti que fait exécuter Mad. Cuttoli, mais à la colle cette fois. Et j'exécute une verdure avec 2 figures, probablement pour une autre tapisserie."<sup>44</sup>

*La Verdure* tomó gran importancia, sin esperarlo, como le confesó Matisse en una carta a su hija Marguerite; la composición de *La Verdure* tenía un significado especial para él, "pero que no sabría decir si él estaba a cargo de la composición o la composición a cargo de él."<sup>45</sup>

Matisse concluía la mayoría de sus obras rápidamente, sin generar ninguna duda o problema; pero por lo menos una obra al año desencadenaba para Matisse un interminable trabajo y abría posibilidades que le arrastraban a una continuada corrección y cambio.

La inmensa mayoría de las telas se encontraban concluidas en pocas sesiones, pero era casi imperativo que durante la temporada de trabajo (de septiembre a junio-julio), un cuadro, por lo menos, fuera para largo. No es que Matisse quedase suspendido allí. Muy al contrario: sentía en tal tela la posibilidad de dar un paso más en su búsqueda pictórica y la adaptaba sin fin durante semanas: la solución deseada lo agarraba por su amplitud y lo arrastraba siempre más lejos.<sup>46</sup>

Matisse inició el trabajo de *La Verdure* en septiembre de 1935, a los 64 años, sobre un lienzo de 2,45 m de alto y 1,95 de ancho. 1941 podría ser el año de las últimas sesiones fotográficas que registran a Matisse trabajando en él, pero continuó hasta 1943. El 21 y 28 de enero de 1943 aparece *Faune et nymphe* anotado en la agenda de Matisse. No tiene porqué tratarse de *La Verdure*, sino del dibujo sobre tela de 1939. La fecha definitiva de interrupción en su trabajo es el 1 de julio de 1943, cuando Matisse se muda a Vence y *La Verdure* queda en Niza. No se separó del lienzo, el cual siempre tuvo a la vista en su estudio, más que para la exposición de mayo de 1936 en la galería de Paul Rosenberg.

"Exposition d'œuvres récentes de Henri Matisse, Paris, Paul Rosenberg Gallery, 1936." La exposición mostró, del 2-30 de mayo de 1936, 27 pinturas del periodo 1934-1936 y una selección de dibujos.

En 1936 Matisse firmó un contrato de tres años con el agente Paul Rosenberg, que expuso, por primera vez en una década en París, una selección de los últimos lienzos de Matisse, entre los que incluyó *Ninfa en el bosque* y varias de las composiciones experimentales en color.

Hylari Spurling, v. II, p. 531.

<sup>44</sup> Carta de Henri Matisse a su hijo Pierre Matisse, 17.12. 35, Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris.

<sup>45</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 25.

<sup>46</sup> Henri Matisse, "Notas de un pintor", en: La Grande Revue, 25 de diciembre de 1908, p. 24.



"Verdure" del siglo XVII.

*La Verdure* tuvo y tiene más de un título, posiblemente por estos cambios en su material o por la evolución de la tela que consolidó la temática y perdió fuerza en la vinculación mitológica. "Matisse improvisaba títulos para las obras que estaban en proceso de trabajo, para diferenciarlas entre ellas."<sup>47</sup> Estos títulos los recoge Lydia en el álbum: en sus primeros momentos, Matisse la llamaba *Faune et verdure*. En una carta de día 11/2/36 dirigida a Marie Cuttoli, Matisse se refiere a ella como 'Faune' o 'Le Faune'; el último estado es conocido como *La Verdure*.

Aunque puede ser una evidencia para los críticos pertenecientes a la cultura francesa, el título y el motivo del lienzo no ha sido nunca relacionado con un género de tapiz específico, precisamente el de las 'verdures'. En el siglo XVII, con los descubrimientos geográficos y las nuevas ciencias como la botánica, se realizaron en Bruselas grandes



"Verdure" del siglo XVII.



Detalle del borde de una "Verdure" del siglo XVII.



Detalle del borde de *La Verdure* de Matisse, estado de marzo del 36.

<sup>47</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p.24.

tapicerías con una flora exuberante. Mayoritariamente sin personajes, ni escenas de significado religioso ni mitológico, únicamente algunos animales o construcciones en un segundo plano, usaban la perspectiva, creando profundidad a base de planos. Este género de tapiz fue llamado 'verdure', y correspondería a lo que en pintura se llamaría género de 'paisaje'.

Matisse así la nombra en una carta a su hijo Pierre del 22 de febrero de 1936: "(...) j'exécute une verdure avec 2 figures, probablement pour une autre tapisserie" (Archives Matisse, Paris).

Son justamente en los talleres que Marie Cuttoli quiere relanzar donde tradicionalmente se realizaban los tapices llamados 'verdures' o 'bocages'. Matisse, inducido por el proyecto, podría haber buscado justamente una temática próxima a la tradición de la tapicería, y evocar o actualizar este género. Entre sus trabajos próximos a 1935 estaba el paisaje del aguafuerte para Mallarmé, que cumple perfectamente con las representaciones de estos tapices clásicos y muy habituales. Los primeros estados de *La Verdure* muestran claramente varias características comunes con aquellos tapices tradicionales, como el motivo vegetal del marco de la obra, que en el estado final habrá sido borrado. Matisse trabajaba sobre un lienzo y al óleo, con motivos y particularidades tomados del mundo de la tapicería.

Gracias a Lydia Delectorskaya, estimada compañera y ayudante de Matisse, que acostumbraba a fotografiar los diferentes estados de las obras en los que el pintor trabajaba, se conservan de forma excepcional los procesos de realización de algunas de sus pinturas de los años treinta, y entre ellas está *La Verdure*.

El uso de la fotografía como herramienta de trabajo se remonta alrededor de 1900, cuando Matisse dibujaba copiando fotografías. Él decía que le servía para apartarse, a priori, del modelo, fuera mujer, fruta o mesa; así, la fotografía le mostraba las cosas "desprovistas de sentimien-

to”. Copiar una fotografía, decía Matisse, “me mantiene dentro de los límites de los rasgos y componentes visibles del modelo”, y no sólo le ofrecía una desvinculación afectiva sino la detención en el tiempo, forzándolo a buscar el mayor parecido posible; y por ‘parecido’, dice Matisse no entender una copia objetiva, realista, sino más bien algo cuyas propias relaciones internas fuesen equivalentes a aquellas que también regían en el modelo observado.<sup>48</sup>

Precisamente mientras trabajaba en *La Danse* de la Barnes Foundation, Henri Matisse había decidido llamar a un fotógrafo humilde (alguien a quien también le costaba llegar a fin de mes) para fotografiar el panel cada vez que, al final de la sesión, tenía la impresión de haber concluido su trabajo, o bien cuando juzgaba haber llegado a un estadio significativo.

Sabía que a la mañana siguiente quizás descubriría una imperfección y, en el apremio por eliminarla, perturbaría todo el equilibrio, la armonía general conseguida la víspera, con lo cual debería esforzarse de nuevo durante numerosos días antes de conseguir una nueva solución que le satisficiera.

En adelante, usó este sistema en buen número de sus cuadros, e incluso en algunos estudios al carboncillo, a menudo muy desarrollados.

Sobre las fotografías de las etapas del cuadro sucesivas y rechazadas, podía considerar el camino recorrido, el desarrollo de la obra; verificar la justeza de su trayecto o bien los errores cometidos, y juzgar a la vista si, en su voluntad de mejorar, había destruido, por algún lado, algo esencial, o bien si, al contrario, había dado un paso adelante en sus búsquedas.<sup>49</sup>

Fue a finales de los años treinta, cuando Matisse trabajaba y dormía en el estudio, cuando Lydia y Matisse empezaron a fotografiar, ellos mismos y periódicamente, el proceso de las obras.

Este registro significa un material excepcional en el análisis de una pintura y de la forma de trabajar de un pintor. Otro creador, como es el caso de un arquitecto, genera infinidad de planos, los tanteos de un proyecto multipli-

<sup>48</sup> John Elderfield, *The Drawings of Henri Matisse*, Thames & Hudson, Londres 1984.

<sup>49</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p.23.

can los papeles, no se desdibuja sino que se multiplican los dibujos, no se recubren las formas con nuevas líneas, se vuelve a dibujar el proyecto en un nuevo papel, con los cambios deseados, y por tanto el seguimiento paso a paso en el análisis puede ser completo. Eso no sucede en el proceso del pintor; la obra se trabaja por capas, y cada cambio es la ocultación del estado anterior; cada nueva línea o mancha elimina, cubre, muchas veces sin dejar rastro, a otra. Solamente estar presente en la realización de la obra permitiría conocer su evolución.

Pocas veces pasa lo acontecido en el estudio de Matisse con el registro fotográfico de las sesiones, algunas veces diarias, de las obras en las que estaba trabajando. Eso permite, por fin, asistir a la afirmación de un dibujo, al desarrollo de una línea, a los tanteos sufridos, a la eliminación de las formas escondidas por la entrada del color, al descarte de unas composiciones y a la introducción de otras. A los ingenios y las técnicas empleadas para pintar un cuadro.

Afortunadamente, *La Verdure* se encuentra entre las telas que Lydia fotografió entre 1935 y 1939, con un registro de 12 sesiones desde el inicio, en septiembre de 1935, a marzo de 1936. Un total de 18 registros, contando el último estado, si se añaden las fotografías generales del estudio en las que aparece la obra, de 1936, 1938 y 1941.

En el primer momento fotografiado, *État 1*, de septiembrenoviembre 1935, el fondo de la composición está perfectamente definido: se reconocen claramente los troncos de los árboles y su ramaje, entre el que resalta la posición de una gran rama que cae sobre el camino. Si se retrocede, con esta imagen hasta la mesa de trabajo de Matisse cuatro años atrás, probablemente *La Verdure* se confundiría con una de las composiciones realizadas en aguafuerte para la edición *Poésies* de Mallarmé, de 1931.

El aguafuerte representa un camino que atraviesa un bosque de troncos sinuosos y entrecruzados. Su ramaje lobulado dibuja un estampado decorativo por todo el fondo, como si se tratase de un cortinaje de arabescos. Toda la

composición coincide con *La Verdure*. Ha sido un traslado absoluto desde este aguafuerte que abre el libro de Mallarmé, invertido según el original, y con el consiguiente cambio de tamaño, ocho veces mayor.

Restos de cuadrícula se perciben en la fotografía del estado de *La Verdure* de día 20 de noviembre; probablemente, uno de los dibujos que permitieron el aguafuerte fue igualmente reticulado, para trasladar parte a parte los elementos de una a otra escala, manteniendo las proporciones.

Ese aguafuerte reticulado es el que aparece apoyado en un caballete junto a Lydia Delectoskaya en la fotografía que he podido encontrar en los fondos de los Archives Matisse de París, durante una búsqueda de material; estaba sin clasificar y no se había reconocido hasta ahora que ilustraba el primer estado de *La Verdure*.

Lydia permanece delante de un gran lienzo colgado de la pared, con su mono de trabajo, sosteniendo unos papeles y, en la otra mano, el grafito que utiliza para dibujar. En el lienzo se puede ver el dibujo de unas ramas lobuladas, las líneas de los árboles del aguafuerte de Mallarmé. Sobre el trípode que hay a su lado, el aguafuerte. Esta fotografía es la prueba definitiva del origen de la temática del lienzo de *La Verdure* y de su copia proporcional por retícula, valiéndose del aguafuerte.

Como se comprueba en esta y otras fotografías, Lydia Delectorskaya intervino directamente en los cuadros de Matisse. Su colaboración no era la de una mera asistencia de estudio, ni de secretariado.

Podemos ver la imagen del aguafuerte de Mallarmé en esta fotografía del proceso del lienzo es fundamental para dar marcha atrás y buscar en las ilustraciones de las *Poésies* los vestigios del motivo de *La Verdure*; como también ocurrió con el aguafuerte *Les fenêtres*, motivo principal en *Tahiti I*:

A fines de agosto de 1935, para el tema de un cartón de tapiz, Matisse había tomado un recuerdo del viaje a Tahití, del que ya se había inspirado para un aguafuerte para



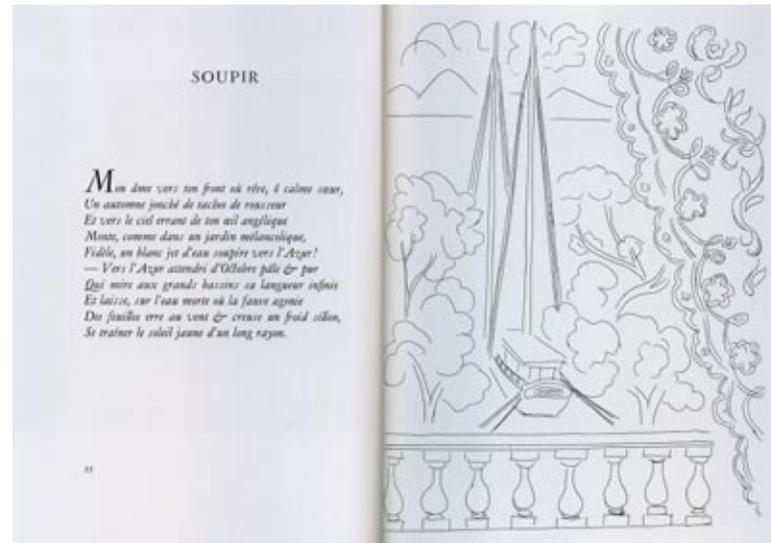
Detalle de la retícula y las letras en el *État 1* *La Verdure*, 1935.



Lydia D., trabajando en el primer estado conocido de *La Verdure*, 1935. En el caballete, el aguafuerte de Mallarmé.



Lydia Delectorskaya en 1935 en el estudio de Matisse, se encuentra frente al primer estado conocido de *La Verdure*, 1935. A su lado el aguafuerte de Mallarmé que está copiando con la ayuda de una retícula dibujada en ambos soportes, y que le sirve para traspasar la composición manteniendo la proporción al cambiar de escala. Con esta foto se constata, una vez más, la participación activa de Lydia en las obras de Matisse, seguramente frente a la atenta mirada de Matisse y de sus indicaciones. Esta fotografía se suma a una larga lista en las que aparece Lydia dibujando y pintando en otros lienzos y proyectos. Esta colaboración se dará hasta el final de la vida de Matisse.



Aguafuerte para las *Poésies* de Stéphane Mallarmé, 1932

ilustrar un poema de Mallarmé. Hizo de él un gran panel al óleo, que trabajó como hubiera hecho para un cuadro. Y se ha convertido, de hecho, en un gran cuadro: *Tahiti I*.<sup>50</sup>

Los motivos vegetales han sido imprescindibles en la mayoría de las obras de Matisse. Sin abundar sus obras de paisaje, tienen una importante función decorativa en los interiores: como escenario donde se situaba una modelo, las formas de las ramas y hojas de las plantas que tenía Matisse han servido de envoltorios para cuerpos desnudos. Parte del mobiliario en una estancia, una maceta, un ramo de flores sobre la mesa.... También ha tenido mucha presencia, en obras de interior, la naturaleza vista desde una ventana abierta, quedando enmarcada primeramente por la carpintería antes que en la tela, como doble encuadre que atrae mucho a Matisse y que se dará en Tahiti, pero que incluso puede notarse en *La Verdure*, con el marco del tapiz. Pero el inmenso cortinaje boscoso de esta tela requiere una cuidadosa búsqueda en trabajos de exterior, entre los paisajes de Matisse de años anteriores.

<sup>50</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p.148.



Vista del puerto de Papeete y las montañas de Moorea desde la habitación de hotel de Matisse, Tinta sobre papel, 25 x 32, 9 cm, 1930.

J'ai la montagne et ses pentes garnies de cocotiers, au premier plan deux beaux arbres aux larges feuilles. Derrière moi, la mer avec une bordure d'arbres un peu découpés à la japonaise et Moorea au fond. L'écume blanche du récif à un kilomètre et tout ça dans la lumière du matin.

Carta a Mme Matisse, 13 de abril de 1930 desde Tahití.

Durante muchos años, los críticos han otorgado al viaje a Tahití ser fuente de numerosos motivos que perdurarán durante años en sus obras, y que nutrió las ilustraciones de Mallarmé. Es posible que ese criterio sea cierto, puede constatarse en su calendario de trabajo, por el que se solapa el encargo y el viaje, como también en los recursos utilizados, el más destacado el de *Fenêtre en Tahiti*, para el primer tapiz.

La concretización de la ilustración de un libro de Matisse se ha realizado, de algún modo, sin él, porque el acuerdo con el editor Albert Skira se pactó durante su estancia en Tahití, y sólo tras su retorno de Estados Unidos, donde trabajó en *La Danse*, en noviembre de 1930, Matisse empieza verdaderamente a elaborar sus ilustraciones. Sin embargo, no es falso decir que las ilustraciones del libro son la ocasión para Matisse de concretizar y reunir lo que había observado en Tahití que, en un primer momento, no le convenía, al estar sus impresiones amenazadas de dispersarse por su demasiada diversidad y por los sentimientos contradictorios que el paisaje y el clima le habían producido.<sup>51</sup>

El viaje empezó con un primer destino a Nueva York, el 25 de febrero de 1930, en el barco 'Île de France'. Después de esta estancia salió hacia Tahití, llegando por la noche del 29 de marzo, con regreso a Marsella el 31 de julio de 1930. Pasó prácticamente 4 meses en Tahití.

El primer movimiento que hacía Matisse en un lugar extraño siempre era buscar un jardín umbroso y resguardado, adonde poder ir caminando desde su casa.<sup>52</sup>

El lugar en el cual buscó refugio fueron los jardines del Palacio Arzobispal, situados en el complejo residencial de la misión católica. Matisse se resguardaba casualmente en el entorno cristiano, no salvaje, que encontraba en Papeete.

Acudía temprano todas las mañanas, él solo, con su bloc de dibujo, a pasear entre alamedas de elegantes cocoteros, mangos, papayos, aguacates y los grandes árboles

<sup>51</sup> Nicolas Surlapierre, "Le mât dévêtu...", cit., p. 69.

<sup>52</sup> Carta de H. Matisse a su mujer el 30 de marzo de 1930, citado en: Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p. 447.

del pan, cuyos pálidos y relucientes frutos de color verde amarillento, ahuecados en forma de taza, estaban rodeados por una rica y oscura gorguera de follaje dentado cuya perfección decorativa casi le aturdiría ('Es precioso, precioso, precioso... cada una de sus partes es preciosa y el conjunto es extraordinario'). (...)

Sus cuadernos de bocetos se llenaron de follaje tumultuoso, frondosas hojas de palmera, sedosas hojas de platanero, altos y penachudos cocoteros, tentáculos del pandanus y romas y achaparradas ramas de los bananos.<sup>53</sup>

Salido a las 7 para dibujar en el jardín de la Misión (obispado) – dibujos de cocoteros, hibiscos y bananos.

En el jardín, caladios, cañas, extraordinarios helechos, árboles magníficos.<sup>54</sup>

Cada uno de estos árboles enumerados por Matisse y localizados en los jardines del Arzobispado, son muy característicos en su porte y follaje. Son inconfundibles, tanto al verse en una fotografía o representados por un dibujo. Las características ramas de los cocoteros y de las palmeras son largas, concentradas en lo más alto del tronco pelado y de crecimiento en curvatura. El árbol del mango y del aguacate son parecidos, por el porte frondoso que cubre el tronco y por una hoja muy grande y brillante, parecida a la magnolia. El árbol del pan es muy especial, de color verde oscuro o verde amarillento y con grandes hojas, de hasta 60 cm cada una, dentadas y puntiagudas; cargan un fruto inmenso de brillante amarillo. Sería descabellado ver en el aguafuerte de Mallarmé la representación de alguno de estos exóticos follajes. No obstante, hay ciertos estados de la obra en que puede verse filiación entre la curvatura de los troncos de las palmeras y los troncos de *La Verdure*.

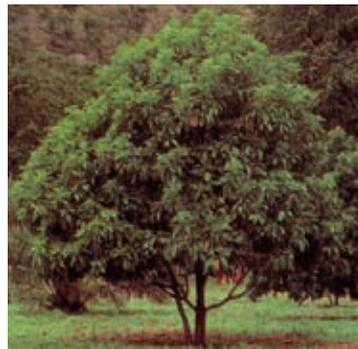
Durante mi primer contacto con la isla, el paisaje estaba muerto para mí – dijo, al recordar Tahití, más de una década después. Al principio fue una desilusión que yo no quería admitir, ni siquiera para mí mismo.<sup>55</sup>



Aguafuerte para Mallarmé, 1932.



Cocoteros.



Árbol del aguacate.

<sup>53</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p. 447.

<sup>54</sup> Carta de Henri Matisse a Madame Matisse del 13 abril 1930, fragmentos publicados en: *Matisse et Tahiti*, cit., p. 66.

<sup>55</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p.450.



Árboles de Tahití, tinta sobre papel, 25 x 32,5 cm. Pueden ser del jardín de la Misión, probablemente dibujos de cocoteros y pandanus.



Árbol del pan.

Agotado por el calor húmedo, exhausto e insatisfecho después de tres semanas en la isla, Matisse abrió por primera vez su caja de pinturas portátil el domingo de Pascua, pero sólo completó el estudio de un árbol, después de lo cual recogió sus pinturas, esa vez para siempre. 'He estado aquí casi un mes... pictóricamente hablando, este país no significa nada para mí. Así que renuncio otra vez'.<sup>56</sup>

Años después su reflexión sería la siguiente:

Al final me harté de todo aquello, pero he aprendido el significado de la horizontal y la vertical, por la línea de la costa y los cocoteros". Añadió que, pictóricamente hablando, había vuelto con las manos vacías: 'Es extraño, ¿verdad?, que todos aquellos encantos de cielo y mar no provocaran ninguna respuesta en mí en aquel entonces'.<sup>57</sup>

Matisse envía un mensaje a Bonnard al volver de su viaje a Tahití en 1930: 'No he hecho absolutamente nada, excepto malas fotos'.<sup>58</sup>

Al respecto de esta afirmación, Pierre Schneider explica cómo se sirve Matisse de la fotografía, y la distancia que supone con la captación de las sensaciones que debería hacer una pintura:

Je pense, qu'à ses yeux, la photo ne peut être que mauvaise par rapport au processus qui est enclenché par la peinture. (...) Il l'a dit –la photographie sert à vous montrer ce que vous ne devez pas faire. (...) Je comprends que pour Matisse, la photo n'ait été au mieux qu'un rappel, un point de départ, une façon de susciter quelque chose qui existait ailleurs que dans la photo.<sup>59</sup>

La negación de Matisse hacia el paisaje de Tahití es comprensible. Para el pintor es imposible asumir como paisaje aquella naturaleza incontrolada y salvaje; es reconocido en la apariencia del bosque mediterráneo. Pero sí puede ver una composición formal en las numerosas fotografías que allí realizó, de las que llegará a extraer recursos formales, sobre todo para materiales decorativos en la ilustración de

<sup>56</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p.458. Fragmento de la carta del 28 de abril.

<sup>57</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p. 465, Nota 110.

<sup>58</sup> Entretien avec Pierre Schneider par Xavier Girard. *Matisse et Tahiti*, Exposition 4 juillet-30 septembre 1986, Nice.

<sup>59</sup> y <sup>60</sup> Entretien avec Pierre Schneider par Xavier Girard. *Matisse et Tahiti*, Exposition 4 juillet-30 septembre 1986, Nice. p. 31.

libros y, más adelante, para sus enormes composiciones de découpage.

En travaillant depuis quarante ans dans la lumière et l'espace européens, je rêvais toujours à d'autres proportions qui pouvaient se trouver peut-être dans l'autre hémisphère. J'ai eu toujours conscience d'un autre espace dans lequel évoluaient les objets de ma rêverie. Je cherchais autre chose que l'espace réel. D'où ma curiosité pour l'autre hémisphère où les choses pouvaient se passer différemment. (Je peux d'ailleurs vous dire que je ne l'ai pas trouvé en Océanie).

(...)

Voilà pourquoi, quand j'étais à Tahiti, je me recueillais pour rechercher les visions de la Provence, pour les opposer brutalement à celles du paysage océanien.<sup>60</sup>

La ausencia de fotografías en los viajes de Matisse a Marruecos, Algeria o Colliure ofrece, a las tomadas en Tahití, una importancia indudable. En los Archives Matisse, de París, se pueden ver más de 200 fotografías realizadas durante su estancia en Tahití, la gran mayoría efectivamente del paisaje. Si en algún caso retrata personas son planos lejanos, ridículamente pequeños frente a la enorme escala del espacio en que los encuadra. Lo más sorprendente de esta colección de fotografías es reconocer en ellas numerosas obras, que no provienen de una sola fotografía, sino de muchas. Por ejemplo, para el cartón de 'Tahití', sus detalles provienen de más de veintiseis fotos, entre las del barco, del puerto, de la ventana y de los árboles.

Tout a été une continuelle surprise : la lumière et les couleurs, telles que je ne les avais jamais vues auparavant. Et pourtant, je vis depuis bien des années dans le Sud. De telles couleurs ne peuvent devenir fertiles que dans le souvenir, quand on les a mesurées à nos propres couleurs.

J'espère que quelque chose va en passer dans ma peinture, plus tard. Je suis persuadé qu'il en a été exactement de même pour Delacroix avec son voyage au Maroc. C'est dix ans après qu'on en voit les couleurs dans ses tableaux.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Entretien avec Gotthard Jedlicka, Paris, juin-juillet 1931, extrait de « Autres propos de Henri Matisse », réunis par Dominique Fourcade, *Macula*, n°1, 1976. p. 40.



Henri Matisse, *Forêt*, carbón sobre papel, 32, 5 x 25 cm, 1931.



En 1981 Jean Matisse hace donación a la Biblioteca Nacional Francesa de doce estudios de pasiaje. De la consulta de este material se descubre su pertenencia a la serie *Forêt*, en la que algunos dibujos han sido publicados. Aunque no fue posible hacer fotografías, la copia aproximada, a mano alzada, de los mismos permite ver la importante relación de composición, que tienen con Mallarmé y *La Verdure*.

Entre su confusión y la desesperación que no le permitió trabajar prácticamente nada en Tahití, y la inequívoca vegetación tropical, es difícil pensar que el bosque representado en el aguafuerte de Mallarmé y después trasladado a *La Verdure* provenga de estas latitudes.

Nada más volver a Francia, desde principios del año 1931 Matisse está completamente volcado en el trabajo del mural de *La Danse*. Sus emociones en Tahití han sido apartadas, por el momento, para centrarse en este proyecto con una composición de figuras en movimiento.

Llegada la primavera de 1931, Matisse no podía pensar en nada más que en su nuevo encargo. Todas sus otras necesidades fueron secundarias. Un trabajo que exigía muchas horas, descansos cortos y concentración absoluta por parte de ambos, pintor y modelo. Salían todos los días después del desayuno en dirección al garaje, en una calle cercana a la escuela de bellas artes, la calle Désiré Niel, número 8, lo suficientemente grande para dar cabida a los tres enormes lienzos destinados a ocupar la entrada de Merion. El severo programa de Matisse era duro para su modelo y duro para él.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, p. 475.

Solamente se permitió un descanso, que además era forzado por problemas con un brazo.

A primeros de septiembre, Matisse interrumpió brevemente la pintura de su mural para ir a la estación termal de Abano Bagno, donde trataba su dolorido brazo con una cura de agua todas las mañanas y refrescaba su vista todas las tardes con un visita a Padua, para ver los frescos de Giotto.<sup>63</sup>

En el mes de septiembre Matisse ya estaba enfrascado en la realización de las ilustraciones de *Poésies*, como lo constata su ayudante Lydia. Trabajaba simultáneamente en *La Danse* y en los últimos pasos de los aguafuertes. Los motivos que protagonizan estos aguafuertes ya estaban elegidos, y por tanto realizados, con anterioridad al mes de septiembre.

En algún momento del año 31 Matisse realizó unos bocetos titulados *Forêt*. No han sido ubicados, pero a simple vista se ven su pertenencia en el origen con el paisaje de Mallarmé. Claramente previos a *La Verdure*, no están datados, simplemente ubicados entre 1930-32. Con toda probabilidad, se puede descartar el año 1930, ya que Matisse parte hacia Tahití en el mes febrero y no volverá hasta julio de 1931. Sólomente hubiera tenido un mes, enero de 1930, para realizar estos dibujos.

Un estudio de entre el grupo parece ser clave en el aguafuerte de Mallarmé. No está ni firmado, ni datado, sólo reproducido con el nombre *Forêt (La Verdure) 1930-32*, y su referencia museográfica contiene un error en la técnica: le han atribuido tinta sobre papel, cuando parece claro que se trata de grafito o carbón. Los detalles más llamativos que lo hermanan con el aguafuerte son, por un lado, la vegetación del sotobosque invadido por matorrales de hojas muy largas y finas, que un botánico se aventuraría a decir que son de *Ampelodesmos mauritanica*, comúnmente llamada carrizo, que crece en zonas típicamente mediterráneas y muy frecuentes en la costa. El otro detalle es el camino y la rama que se tuerce sobre él, que preside la ilustración del poema de Mallarmé, *L'Après-Midi d'un Faune*.

<sup>63</sup> Hilary Spurling, *Matisse el maestro reconocido*, cit., p. 479.

“A finales de septiembre encontró una inesperada ayudante muy de fiar, una joven rusa que trabajaba como extra en películas, llamada Mme Omeltchenko, que se ocupó de cortar, recortar y prender las formas en su sitio (se refiere a *La Danse*). Matisse corregía las pruebas de sus poesías de Stéphane Mallarmé, añadiendo innumerables ajustes de última hora que agotaron la paciencia de su impresor.”

Hilary Spurling, *Matisse el maestro reconocido*, cit., p. 483.



Carrizo *Ampelodesmos mauritanica*.



*Forêt*, 1930-1932.



Aguafuerte para *Poésies* de Mallarmé, 1932.

Si se tratara de dos fotografías, en lugar de dibujos, se diría sin ninguna duda que se trata del mismo lugar, con el encuadre girado un poco a la derecha, y que por ello la rama que vemos en el límite del primer dibujo, en el aguafuerte se encontraría en el centro y el camino se vería completo.

Es certero decir que este dibujo, y probablemente los que forman todo el conjunto *Forêt*, están realizados en el mismo lugar; y que uno de ellos, nunca publicado y por el momento desconocido, fue del que se sirvió Matisse para traspasar a aguafuerte.

¿Dónde pudo haber realizado estos apuntes? Es posible tantear lugares, empezando por descartar esos sitios que necesiten largas excursiones para llegar hasta ellos, ya que Matisse no hubiera interrumpido sus estrictos horarios durante el proceso de *La Danse*, en que se sumergió desde su vuelta de Tahití.



Jardin Albert 1er, 1863, Niza.

En los descansos entre sesiones de dibujos, mientras esperaba ver impresos sus últimos cambios, Matisse salía del estudio con su perrita para ir andando una corta distancia a un puesto de caza que había junto el río Paillon. Le comentó a su ayudante (Lydia) que sólo se aliviaba de aquella tensión cuando apuntaba el rifle directamente a su blanco.<sup>64</sup>

Pero no es una gran interrupción salir a pasear por los alrededores de casa, en el Quai des Anglais, y detenerse en el Jardin Albert 1er, justo en frente de casa. Una de las fotografías de 1863 muestra la cercanía de los jardines a la casa de Matisse, reflejados en sus gafas.

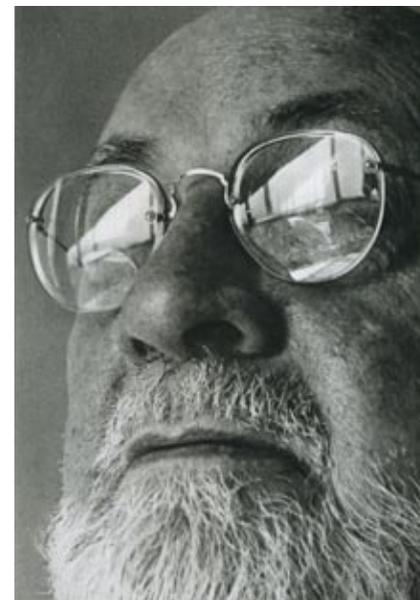
La lista de árboles de plantación se detiene en 1851, y comprende: setenta castaños, sesenta olmos, cuarenta tilos, treinta acacias, treinta árboles de Judea, veinticuatro mimosas, dieciséis moreras de Constantinopla, catorce algarrobos, catorce fresnos, doce pinos, diez plátanos, cinco cerezos, cinco robles y algunos arces. Desde el barrio de Saint Jean-Baptiste, una canalización en ladrillo llamada la Fuente del Agua Fresca se prolonga hasta el jardín, para alimentar el surtidor de agua de una fuente, en el centro de un estanque circular.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Hilary Spurling, *Matisse v.II*, cit., p. 483.

<sup>65</sup> [[http://fr.wikipedia.org/wiki/Jardin\\_Albert\\_1er](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jardin_Albert_1er)].



Fotografía publicada en el libro de Louis Aragon, *Henri Matisse Roman* "Ces merveilleuses fenêtres ouvertes, derrière lesquelles le ciel est bleu comme les yeux de Matisse derrière ses lunettes. Et c'est un dialogue de miroirs..." p. 121 y 122



Matisse: en sus gafas se refleja el exterior del estudio, el jardín de Albert 1er.

Matisse veía a través de las ventanas de su estudio del Hotel Regina exactamente las vistas que Aragon ha perpetuado en una fotografía de Matisse en la que el parque se refleja en sus gafas. Pero este jardín posee un inconveniente para corresponder a los dibujos que nos ocupan; aunque cercano, es demasiado doméstico para encontrar en él la profundidad boscosa que se manifiesta en el paisaje de Mallarmé. Le corresponde una vegetación de mayor dimensión y más silvestre.

En la parte este de la ciudad, por detrás del edificio que ocupaba Matisse, existe otro parque municipal, Le Mont Boron. Un bosque mediterráneo de 57 hectáreas de pino carrasco y especies autóctonas, recorrido por senderos y caminos.

Matisse conoce bien este lugar porque años atrás:

(Matisse) s'installe pendant deux mois avec son fils Pierre dans la petite Villa des Alliés, située dans le Parc Harris, sous le Mont-Boron, au milieu des eucalyptus, des oliviers, des cyprès, des haies de rosiers et d'anémones sauvages. Le 23 mai 1918, il y écrit une lettre à Camoin :  
Je vais changer mes heures –dès demain je commence à 6 heures et demie ou 7 heures. Je pense avoir une bonne heure, peut-être 2, de travail. Les oliviers sont si beaux à cette heure –le plein midi est superbe mais effrayant. Je trouve que Cézanne l'a bien rendu dans son éclat qui est insoutenable. J'ai fait tout à l'heure une sieste sous un olivier et ce que j'en voyais était d'une couleur et d'une do-



Carretera del Mont Boron, Niza. Archivos del Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - diffusion RMN.



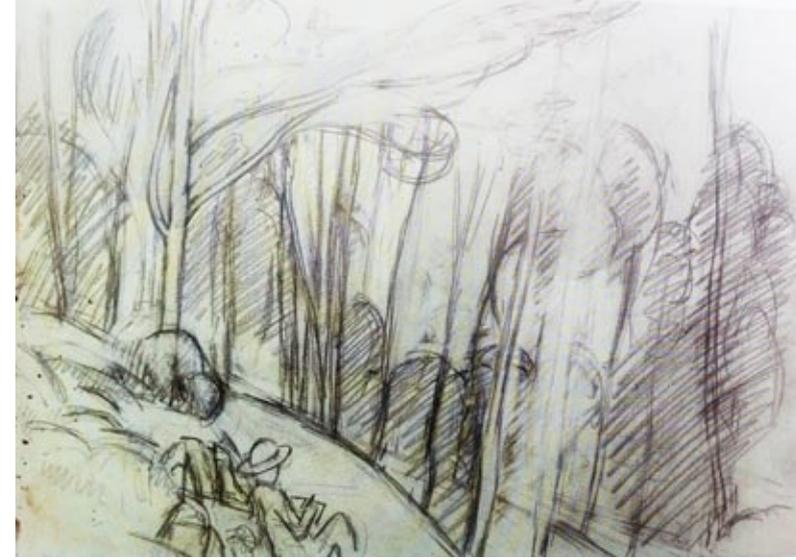
Forêt, dibujo a carbón, 1936.

uceur de rapports attendrissants. Il semble que c'est un paradis qu'on n'a pas le droit d'analyser et pourtant on est peintre, n de D. Ah c'est un beau pays, Nice ! Quelle lumière tendre et moelleuse malgré son éclat. Je ne sais pas pourquoi je la rapproche souvent de celle de la Touraine. Celle de la Touraine est un peu plus dorée, celle-ci est argentée. Même que les objets qu'elle touche sont très colorés comme les verts par exemple. Je me suis cassé souvent la geule. Je promène, après avoir écrit cette déclaration, les yeux autour de la chambre où sont accrochées une partie de mes croûtes, et tout de même je crois y avoir touché quelquefois, mais ce n'est pas certain.<sup>66</sup>

Matisse conoce este lugar desde 1918, en él dibuja numerosas veces: su vegetación frondosa, los serpenteantes caminos, los paseos con bancos, idóneos para el descanso de parejas y visitantes. El dibujo *Forêt* 1930-32 podría ser del mismo lugar, entonces el polígono a rayas que aparece en la parte derecha del dibujo podría identificarse con el respaldo de uno de los asientos del parque.

Matisse ha demostrado en *Fenêtre à Tahiti* que, una vez terminada una obra, puede volver a trabajar en ella para

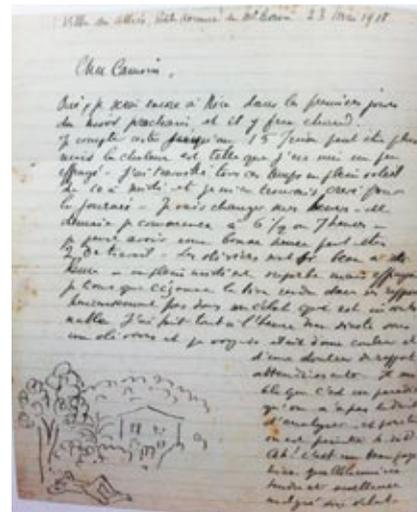
<sup>66</sup> Matisse et l'arbre, Archives Camoin, p.50.



Paysage avec Matisse dessinant, 1918-19, Mont Boron



Forêt, 1930-1932.



Carta de Henri Matisse a Charles Camoin, 23 mayo de 1918. Puede leerse en la parte superior, Villa de Allié du Mt. Boron.



Bosque en el Mont Boron, Niza. Ministère de la Culture (France).

insistir, dominar o resolver algún error. Eso también puede haber pasado en esta ocasión, en la que ha podido seguir buscando una composición parecida – camino, árboles, figura humana –; por eso, cinco años más tarde, como indica la fecha otorgada al dibujo a carbón de 1936 titulado *Forêt*, se encuentre la misma diagonal del camino, las hojas alargadas del sotobosque y los troncos entrecruzados de la ilustración de Mallarmé de 1931. En cualquier caso, todos ellos participaron en *La Verdure*, y por tanto fueron antecedentes cruciales para su desarrollo.

En un algún momento de los 17 días que separan el estado de *La Verdure* del 7 de febrero de 1935 y el del 24 del mismo mes, el bosque mediterráneo, tan claramente diferenciado, se convierte en bosque tropical.

Los troncos de los pinos, que crecían rectos desde el primer estado registrado, empiezan a torcerse y se arquean, hasta parecerse a los cocoteros que Matisse vió en Tahití, cinco años antes.

Puede haberlos recordado, tanto por alguno de sus dibujos de *Arbres à Tahiti*, como por las numerosas fotografías

Estado 7 de febrero 1935, *La Verdure*.Estado 24 de febrero 1935, *La Verdure*.Estado 29 de febrero 1935, *La Verdure*.

que tomó en Tahití. En ellas se pueden ver los cocoteros cortados por el encuadre de la fotografía, al igual que aparecen en el lienzo. No se comprendía ese tipo de composición de corte tan radical de los troncos, ahora es posible ver de dónde proviene: es una copia literal de estas fotografías.

La línea de los troncos de los cocoteros se trenzán en Tahití y en los estados del 24, 26 y 29 de febrero. Una sustitución de la rama en diagonal, que antes caía sobre el camino, ahora se desvanece tras la curvatura de los troncos.

En esta operación, en la que se ha transformado el bosque mediterráneo en vegetación tropical, se pierde una de las principales reminiscencias al aguafuerte de Mallarmé; que no se recuperará sino que se transformará, en el estado final, en un rayo de luz que atraviesa la frondosidad y que cubre a la pareja.

En estas fotografías reproducidas se percibe la similitud compositiva con el camino serpenteante que se adentra en el bosque de cocoteros, como ha empezado a ser en estos estados de febrero de *La Verdure*, en los que su punto de fuga se ha elevado y desplazado del centro del



Dibujo de árboles en Tahití, tinta sobre papel, 1930, 25 x 32,5 cm.



Fotografía de Matisse en Tahití, 1930, camino con cocoteros.



Fotografía de Matisse al hijo de Gauguin y su familia en Tahití, 1930, Archivo Matisse de París.



Fotografía de Matisse en Tahití, 1930, Archivo Matisse de París.



Aguafuerte de Mallarmé, volteado.

État 1, *La Verdure*.

lienzo hacia la derecha, girándose y perdiéndose tras los árboles.

Confrontando el primer estado con el aguafuerte volteado, para tener ambos a la misma escala y sentido, se descubre una falsa ilusión en *La Verdure* respecto a la composición en Mallarmé.

El camino por el cual pasea la pareja en el aguafuerte, no es el camino que se conserva en *La Verdure*. Este ha sido obviado o simplemente sumado al espacio que ocupaba la pareja recostada. Lo que parecía ser el camino se descubre como otro lugar distinto al suelo mullido del bosque en Mallarmé.

En el dibujo a línea del proyecto de tapiz y en el aguafuerte quedaba disimulado; no se percibía, porque no se había caracterizado de forma muy diferente; se marcaban levemente unas rayas algo más onduladas que las existentes en el camino por el que van los paseantes. En el último estado de *La Verdure*, se confirma que no se trata de un camino sino de un curso de agua.



El dibujo de Edouard Manet como frontispicio de *L'Après-midi d'un faune* para la primera publicación, en 1876, reflejaba un fauno escondido tras unos juncos, y otro, tres ninfas bañándose dentro del agua, entre juncos.

En la cultura griega, las náyades eran las ninfas del agua dulce, fuentes, pozos, manantiales, arroyos y riachuelos. Las náyades eran seres femeninos; su esencia estaba vinculada a su masa de agua, de forma que, si ésta se secaba, ellas morían. Verías también podía ser motivo de castigo, lo que normalmente acarrearaba la locura de testigo.



Juncos, planta acuática.

Gracias al color azul del óleo final se confirma que es un riachuelo que bordea el camino en el aguafuerte, convertido en orilla en *La Verdure*. Por tanto, debemos descartar la hipótesis de que la vegetación pudiera ser carrizo, para dar paso a alguna variedad de planta acuática.

La más común y similar a la que dibuja Matisse es el junco, de hojas alargadas y rectas, que crece en suelos húmedos, como las riberas de los ríos. Esta existencia de un riachuelo en el aguafuerte de Mallarmé correspondería a la perfección con el poema *L'Après-midi d'un faune*.

Matisse se deja llevar por las imágenes o escenas que mucho antes había manejado con la temática mitológica y que reencuentra en Mallarmé: un fauno al frescor de un claro del bosque descansa, dormita y sueña que tiene entre sus brazos a unas ninfas. Se despierta, se levanta y, viendo que no están, pregunta al bosque por ellas, rogando ansioso que se las devuelva: “¡Las quiero! (...) Todo aquí me es vedado, y yo soy, pues, la presa de mi deseo, tórrido y confuso”. Sucumbe a la siesta del mediodía, queriendo soñarlas. Mientras duerme aparecen las dos ninfas: “Las mujeres son hermanas flexibles de los juncos”, hablan entre ellas sobre su pertenencia al agua y sobre el fauno que, con su flauta, las tienta peligrosamente, tocando dulces melodías que las invitan al sueño. Una de ellas, lane, sucumbe y no vuelve con su hermana al río: “¡No, márchate tú sola! ¡Soy yo la que irá errante por la enramada sombría del bosque!”<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Stéphane Mallarmé, “La Siesta del fauno”, en: *Dos poemas dramáticos*, Tusquets, Barcelona 1972.



El poema hace alusión directa al junco, y Manet así dibujó a las ninfas, escondidas entre las líneas de sus hojas, en 1876.

El fauno posee, como es propio en su figura mitológica, una flauta compuesta de dos cañas, de las que Mallarmé hace salir un murmullo de agua, sonido que puede atraer a las Náyades, ninfas del agua.

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte  
 Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent  
 Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant  
 Qu'il disperse le son dans une pluie aride,  
 C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,  
 Le visible et serein souffle artificiel  
 De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Dirigiéndose al borde del agua, a las orillas 'sicilianas' del estanque, de la charca o del pantano, Mallarmé dibuja exactamente el lugar en que se encuentran: un espacio

Estudio del 4 de junio de 1935, para *Faune charmant la nymphe endormie*, 55 x 62 cm. El fauno sostiene entre sus manos una flauta compuesta por dos cañas, de la cual se sirve para seducir a la ninfa.



Interpretación de un fauno en el filme de Jean Renoir, el hijo del pintor Pierre Renoir, *Une partie de campagne*, de 1936. En la memorable escena donde el actor Jacques B. Brunius (Rodolphe, en la película) intenta seducir a la actriz Jane Marken (Madame Dufour) tomando dos cañas y haciéndose pasar por un fauno que saltando y tocando a su alrededor la intenta provocar, mientras ella, alagada pero a la vez pudorosa, sonríe y le acompaña en esta supuesta danza de cortejo, que sucede en mitad del prado.

griego. Sicilia era la Magna Grecia, por tanto las orillas sicilianas ubican la escena entre vegetación mediterránea. Los personajes deben ser faunos, con las flautas realizadas de cañas de junco, como lo eran las de los pastores griegos.

Ô bords siciliens d'un calme marécage  
 Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,  
 Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ  
 'Que je coupais ici les creux roseaux domptés  
 Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines  
 Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,  
 Ondoie une blancheur animale au repos :  
 Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux  
 Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve  
 Ou plonge...'

En otro fragmento aparecen nuevos elementos de concordancia con la ilustración de Matisse para Mallarmé. El fauno se esconde tras los juncos para sorprender y poder atrapar a las náyades.



État 3, *La Verdure*.



État 4, *La Verdure*.



État 7, *La Verdure*, 26 de febrero 1936.



État 8, *La Verdure*, 29 de febrero 1936.



État 9, *La Verdure*, 2 de marzo 1936.



*La Verdure*, estado actual.

El “espléndido baño de cabellos volaba” es otro verso traspasado con literalidad al aguafuerte, como al lienzo de *La Verdure*. En el *État 3* de *La Verdure*, la cabeza de la ninfa posee una melena que se desliza por el borde del encuadre invadiendo el marco.

Retocada y encogida la melena en el siguiente estado, *État 4*, desaparece prácticamente del todo en las siguientes sesiones hasta surgir de nuevo, esta vez con volumen, en el estado *État 8* del 29 de febrero. Se nota un gran parecido si se compara el rostro y la melena de esta sesión con el aguafuerte de la ninfa agarrada por el fauno, de las ilustraciones de Mallarmé. Como pasó en el inicio de esta obra, que se tomó y copió con retícula, el bosque de un aguafuerte como referencia, en este detalle y probablemente en muchos otros, Matisse se ha valido de nuevo del proyecto de Mallarmé para dibujar y tantear entre sesiones las caracterizaciones de la ninfa. Que no se mantendrán en el estado que hoy se conserva. Matisse vuelve a cubrir el rostro y el cabello, ya difícil de discernir si el cuerpo femenino, en algún momento, ha poseído estos detalles.

Al igual que la representación en *La Verdure*, las ninfas del poema de Mallarmé están dormidas en un claro en medio de un macizo de sombra: “dormidas sólo en medio de un



Cabello de la ninfa abrazada por el fauno, volteada 90° para comprobar que la representación de la melena, en la ninfa de *La Verdure*, ha sido tomada de este aguafuerte de Matisse para la ilustración de *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé.



Detalle de las líneas del suelo mullido, *État 1*, *La Verdure*.

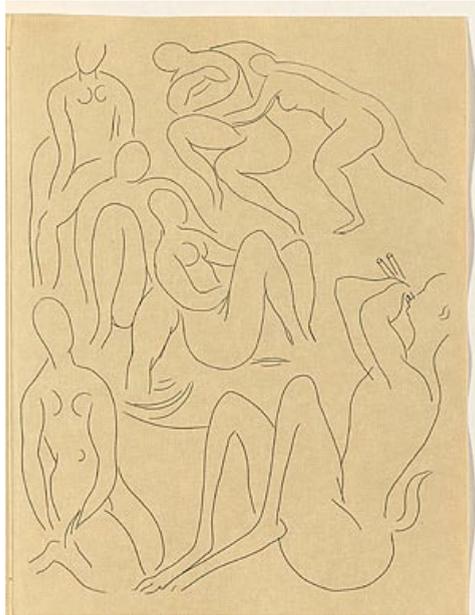


Aguafuerte *Nymphes* de las *Poésies* de Mallarmé, con el detalle de las líneas curvas que las envuelven por ambos lados.

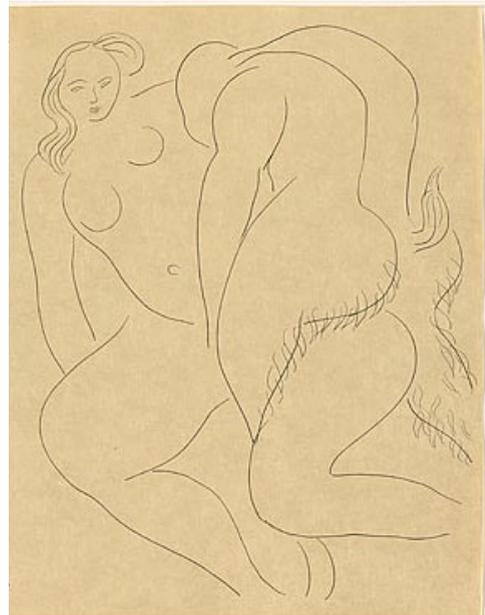
abrazo fatal: las sorprendo, sin desenlazarlas, y vuelo al macizo de rosas, de fútil sombra malquisto”.

« Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.  
« Mon œil, trouant les joncs, dardait chaque encolure  
Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure  
Avec un cri de rage au ciel de la forêt;  
Et le splendide bain de cheveux disparaît  
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!  
J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries  
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)  
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;  
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole  
À ce massif, haï par l'ombrage frivole,  
De roses tarissant tout parfum au soleil,  
Où notre ébat au jour consumé soit pareil. »

El aguafuerte llamado *Nymphes* es el primer aguafuerte que prelude el poema “Faune” de *L'Après-midi d'un faune*, en la primera edición del libro. Dos figuras femeninas, una recostada y la otra tumbada, están arropadas por unas líneas en tirabuzón, que ofrecen la impresión de cama mullida. Coincidiendo con el mismo tipo de línea utilizada por Matisse para caracterizar la naturaleza del sotobosque del aguafuerte de *La Verdure*.



Aguafuerte de las *Poésies* de Mallarmé.

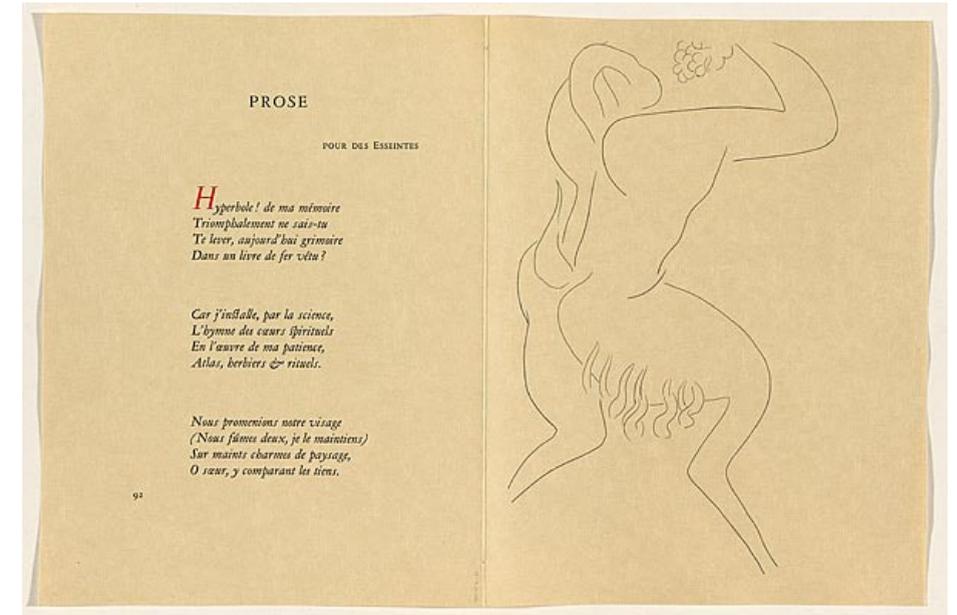


Aguafuerte de *Poésies*, *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé.

La segunda ilustración intercalada entre las páginas de los versos, representa, en un mismo dibujo, diferentes escenas: por un lado tres náyades enlazadas descansan, dos con los pies bañados en el agua; que ha sido caracterizada por unas discretas líneas onduladas, como las del riachuelo del aguafuerte del bosque y del lienzo que nos ocupa.

El fauno, en primer plano, parece ser el pastor del grupo. Encuadrado en la esquina derecha, con una pequeña cola y unas largas patas de cabra toca una flauta de dos cañas, con los brazos levantados; música a la que atienden o se embelesan las ninfas.

El aguafuerte más conocido, de estas ilustraciones es el de una ninfa y un fauno agarrados. Enlazados por las piernas del fauno al qual vemos de espaldas. En los últimos versos, Mallarmé dice en boca del fauno “Je tiens la reine!”: en su persecución, o raptó, el fauno ha conseguido retener a una de ellas. Sobre ella se aboca, dejando ver su torcida espalda.



Aguafuerte de *Poésies*, *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé.

Aumenta la tensión sexual su naturaleza medio animal, de gruesas piernas, ondulados pelos y erguida cola contrapuesta a la apariencia absorta e inmóvil de la ninfa, de delicados cabellos cayéndole por el hombro. Ese mismo cabello aparecerá en los primeros estados de *La Verdu-re*. En el último aguafuerte, que ilustra el poema, el fauno ya sólo, después de la relación sexual con la ninfa agarra un racimo de uva que se lleva a la boca, a punto de morder. “Ouvrir ma bouche à l’astre efficace des vins!”

Este manifiesto erotismo no es tomado por Matisse con ligereza; cualquier insinuación sexual es meditada y sopesada; si aparece, ha sido liberada conscientemente.

En una larguísima carta, escrita desde la cama a André Rouveyre<sup>68</sup>, Henri Matisse se extiende en la reflexión sobre el proyecto de ilustración del *Florilège des Amours* de Ronsard, que compara con el encargo de las poesías de

<sup>68</sup> André Rouveyre (1879-1962), escritor, periodista, retratista y caricaturista. Conoció a Henri Matisse en el atelier de Gustave Moreau en 1896 y con quien intercambió 1182. La Gran Guerra los reunió en el Sur de Francia, donde se habían refugiado. Matisse y Rouveyre produjeron en común varios trabajos, como *Repli*, en 1947, o *Apollinaire*, en 1953.



Mallarmé. En la elección de las *Chansons de ces amours* reencuentra el tema de sus veneradas figuras femeninas: ninfas, sílfides, sus modelos, sus mujeres, Danae y Venus.

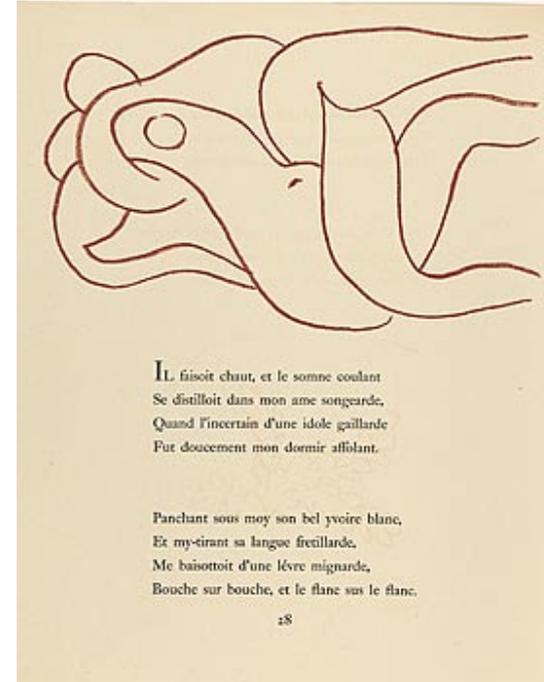
Es probable que la sinceridad que manifiesta en estas cartas sirvan todavía hoy a los expertos para denostarle o seguir insistiendo en la moralidad burguesa, que denuncia Matisse en esta carta: la erótica en un pintor joven embelesa al público, pero ese mismo público bienpensante censura cualquier expresión de deseo sexual en ese mismo artista ya envejecido.

“Lunes, del 8 al 9 de diciembre de 1941

Querido Rouveyre, (...)

Esta noche, la he ocupado en parte en elegir las canciones de esos Amours. Empleado exclusivamente en la confección de la imagen. Me parecía dar más movimiento inmediato, una llama más viva que en los sonetos en general. Dan, sin embargo, menos variedades. Convendrían a una ilustración en la que el texto estuviera menos seguido des-

*Florilège des Amours* de Ronsard, selección de algunas de las páginas más eróticas.



*Florilège des Amours* de Ronsard” Paru en 1948. 128 Lithographies originales de Matisse. Tirage: 320 exemplaires. “L’elaboration de ce livre dura sept ans, entrecoupé de longues interruptions dues à la guerre et aux difficultés techniques que le peindre et l’éditeur reconstrurent pendant sa fabrication. La composition fut entreprise en mai 1943, l’impression définitive ne peut être réalisée qu’en 1948. Au cours de ces années, Matisse remania la maquette à plusieurs reprises, il amplifia le volumen, refit certaines illustrations, en ajouta quelques-unes, et les “20-30” gravures originales qu’il prévoyait au début, se chiffèrent en définitive à 128, couverture comprise. (L.D.)

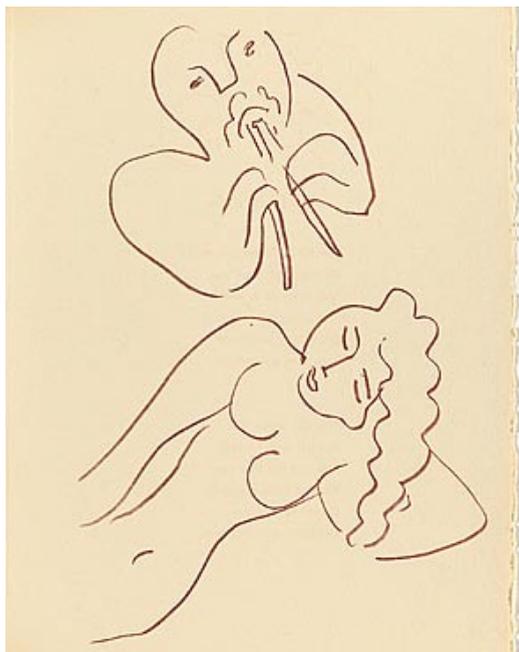
Lydia Delectorskaya. Henri Matisse. Contre vents et marées. Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943, Éditions Iru et Vincent Hansma, Paris, 1996, p.260

de el punto de vista anecdótico, por ejemplo ilustrada con “suites” que se aplicasen a cada sílfide (ya las tengo fijadas, las sílfides, en mi espíritu: Cassandra, mi princesa Hamidé, Marie, Lydia y Hélène, Mlle Michels. A decir verdad, para las dos últimas hay a menudo intervención. El libro, compuesto con sonetos, me permitiría escoger las mismas imágenes que el poeta.. Una Danae, una Venus. Está en ‘Le Voyage de Tours’.

Bateau, qui par les flots ma chère vie emportes, (...)  
Que l’air, le vent et l’eau favorisent ma Dame, (...)  
Et le troupeau nymphal des gentilles Naiades  
Alentour du vaisseau fasse mille gambades,  
Les unes balayant des paumes de leurs mains,  
Les flots devant la barque, et les autres leurs seins  
Découvrant le bateau du long de la rivière !

Pero, querido Rouveyre, si me dejo ir, saldrá la obra demasiado ‘galante’. Homero retocado por Armand Sylvestre.<sup>69</sup> ¡A mi edad! En mi condición, ¡qué van a pensar de mí! ‘El père Lagatte’, dirán los perversos. ¿Y por qué? ¿Acaso

<sup>69</sup> Armand Sylvestre (1837-1901), prolífico escritor de literatura rosa y erótica.



Florilège des Amours de Ronsard, selección de algunas de las páginas más eróticas.

no podemos guardar hasta el último día una imaginación joven y ardiente? Me creo más capaz hoy de ilustrar estos 'amores', más fácilmente que lo que hubiera podido hacer cuando tenía 25 años: porque entonces no se trataba de imaginación; estaba en ello como un descargador bien alimentado. Acuérdate que reprocharon a Ingres 'Le Bain turc', hecho hacia finales de su vida. Recuerdo que Renoir me decía, uno de sus últimos días, con ternura: '¡Si supiese usted, querido, lo que amé yo a las mujeres! ¡Y no como un viejo cerdo!'

¿Por qué, puesto que mi sensación de frescor, de belleza, de juventud, ha quedado la misma de hace 30 años frente a las flores, un cielo hermoso, un árbol elegante, debería modificarse frente a una muchacha hermosa?... ¡porque ya no puede meter la mano! Lo que vuelve feliz el tiempo de la vejez es que es más sensible a los perfumes.

Esto es probablemente lo que le hacía decir a Delacroix : 'He alcanzado la edad feliz de la impotencia'

Discúlpame, querido Rouveyre, estoy en la cama, y no tengo nada más que hacer hasta mediodía que soñar. Digamos que he soñado en alta voz a tu lado. Quiero decirte con esto que no debes sentirte obligado a responderme en el mismo tono, ni siquiera a responderme."<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Lydia Delectorskaya. *Contre vents et marées*, cit., p. 255-258.

En otra carta al mismo Rouveyre, medio año más tarde, Matisse le precisa haber actuado con total libertad con el proyecto de las ilustraciones de Ronsard, sin los impedimentos morales de sus detractores, aquellos que le critican o hablan mal de él. Estas declaraciones no son meras curiosidades de la intimidad sexual de Matisse. Bien al contrario, son la importantísima prueba que la erótica de estos y otros trabajos no es recurso formal para responder a las frívolas demandas del público. Sino representaciones de su imaginario, de sus deseos, de su atracción por la mujer, que condiciona profundamente sus trabajos. *La Verdure*, también carga con este simbolismo, que Matisse reconoció al afirmar que era la metáfora de su conducta al ponerse a pintar, el arrebató, la provocación, el impulso que podía sentir ante la modelo.

26 de julio 41

Querido Rouveyre,

¿Cómo estás? No te escribo, porque mi salud me da enormes preocupaciones. Estoy entre dos opiniones de médicos. (...) Me gustaría mucho ver cómo has aprovechado, y también estar un momento en tu cálida amistad, y también enseñarte mi Ronsard casi acabado. Hay cosas de un café un poco cargado; ya me dirás si es inconveniente para RONSARD; tengo simplemente el medio sentimiento de nadar en sus aguas. Yo no sabría hacer las cosas a medias. Mis abrazos son ardientes, pero no se ve ni un sexo – me dirás que te lo explicas fácilmente –, contrariamente a todos quienes lo han ilustrado. Bernard<sup>71</sup>, pero qué sexo, y Maillol<sup>72</sup>, que no los ha olvidado en las mujeres: los ha puesto bien, bien hincados. Conmigo sólo hay el toro de Europa, ese buen Jupiterito, que está bien dotado.

Viejo, dame noticias.

Te estrecho la mano.

H. M.<sup>73</sup>

En la primavera de 1935, Matisse realiza estudios a carbón sobre papel de una pareja de ninfa y fauno, poco antes de trabajar en el lienzo de *La Verdure*. Según sus cartas y por lo que afirma su hija, Matisse tuvo desde el principio la idea que el aguafuerte del bosque de Mallarmé y el encuentro

<sup>71</sup> Pierre de Ronsard, *Les Amours*. Illustrations d'Émile Bernard. Ambroise Vollard, París 1915.

<sup>72</sup> Ronsard, *Livret de folastries, à Janot Parisien. Avec les eaux-fortes originales d'Aristide Maillol*. Ambroise Vollard, París 1938-39).

<sup>73</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., pp. 58-63.

del fauno y la ninfa se dieran a la vez, para formar una sola imagen.

Lo constatan, por un lado, las declaraciones de su hija Marguerite en 1970, en una carta jamás publicada hasta ahora, en la que daba explicaciones de este tema al director del Museo de Baltimore.

En 1936, ayant commencé un grand paysage de composition, le groupe Faune et Nymphé, si souvent étudié, vient tout naturellement en faire partie. Cette parfaite union deviendra la peinture nommée "Verdure", exposée entre autres au Grand Palais.<sup>74</sup>

Pero Marguerite se equivoca en la fecha; las primeras dataciones de los registros fotográficos de *La Verdure* tienen fecha de septiembre de 1935. Y ya ha habido tres etapas y fotografías anteriores sin fechar. Por tanto, *La Verdure* puede ser contemporánea a los estudios de *Faune charmant la nymphe endormie* y al lienzo que hará Matisse del mismo tema. Así lo demuestra el pintor, al decir, en una carta a su hijo Pierre, que ya en el mes de agosto de 1935 está trabajando en él.

HM-PM 19.8.35

j'ai mon grand panneau du faune et de la nymphe endormie en train.<sup>75</sup>

La evolución de la posición de la ninfa en estos esbozos se refuerza con los avances en otro trabajo, también iniciado en mayo: los estudios de lo que terminará siendo una de las importantes obras de Matisse, el *Grand nu couché*. También registrada fotográficamente por Lydia Delectorskaya e incluida en su álbum.

Existen dos estudios de la pareja de *Faune charmant la nymphe endormie*, con fecha 21 de mayo, que se pueden colocar entre las sesiones del *Grand nu couché* de entre el 16 al 20 de mayo. Se reconoce la simultánea evolución en sus posiciones. Ese mismo día ha tanteado, en la ninfa, una postura boca arriba -en el primer estudio-, rápidamente



Estudios para el poema *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, 1931.



Estudio a carbón para *Faune charmant la nymphe endormie*, del 21 de mayo de 1935, 55 x 62.



Estudio del mismo 21 de mayo de 1935, para *Faune charmant la nymphe endormie*, 55 x 62.



Estudio del 4 de junio de 1935, *Faune charmant la nymphe endormie*, 55 x 62.



Estudio del 27 junio de 1935, para *Faune charmant la nymphe endormie*, 55 x 62.

L.D., en su primer libro dedicado a Matisse, *L'apparente facilité*, intercaladas entre las páginas que reproducen los registros del álbum de *Grand nu couché*, publica 4 etapas de *Faune charmant la nymphe endormie*. Así ofrece una pista a los investigadores demostrando el lazo temporal y formal que los une. Dos fotografías de dos dibujos con fecha 21 de mayo de 1935, que no parecen ser retoques sobre el mismo soporte, sino versiones en diferentes papeles; otra del 4 de junio y la última del 27 de junio, todas ellas realizadas con carbón sobre papel, de medidas 55 x 62 cm.

<sup>74</sup> Carta de Marguerite G. Duthuit, 3 de noviembre de 1970. Archivos Matisse, París.

<sup>75</sup> Carta de Henri Matisse a Pierre Matisse el 19 de agosto de 1935. Archivos Matisse, París.

te descartada, seguramente por el dominio que estaba teniendo de la posición que le venía del *Grand nu couché*<sup>76</sup>, mucho más deleitante, menos arrojada, en el que se percibe cierto embelesamiento seductor, que exportará hacia *Faune charmant la nymphe endormie*, al concordar perfectamente con el encantamiento que pretende el fauno con su música.

La postura, en ambas obras, variará una vez más durante los últimos días de mayo y no se dará por definitiva hasta el final de la obra del *Grand nu couché*; la espalda descansará practicamente por completo, eliminando la visión de los glúteos.

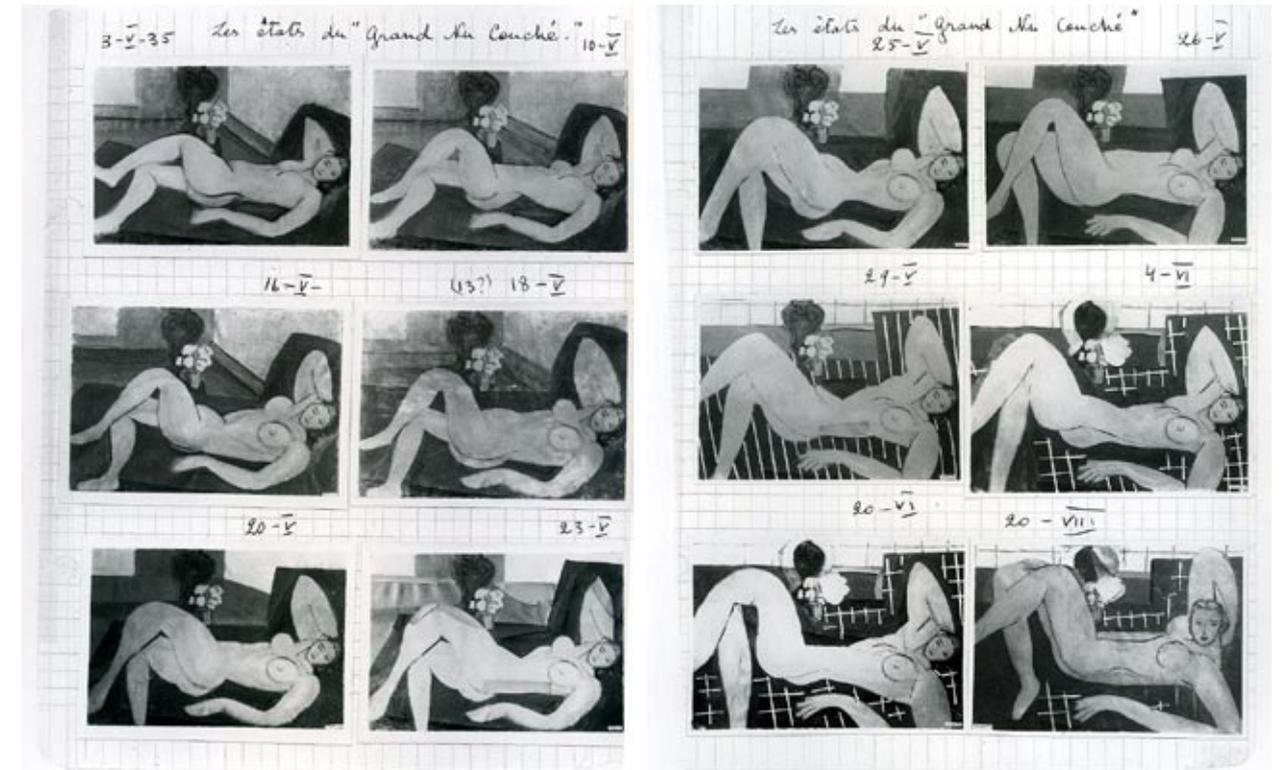
En la reproducción de la hoja del álbum de Lydia dedicada a las evoluciones de la pintura de la mujer recostada, se puede disfrutar de un acontecimiento técnico que empleaba Matisse habitualmente en los años treinta. Será el anticipo de lo que llamarán más adelante *découpage*. En este momento lo utiliza como estrategia procesal y pocas veces lo conservará en el estado final.

Colocando trozos de papel sobre algunas partes del cuadro, podía pintar y tantear sobre una versión, una línea o forma distinta a la que se escondía debajo. De esta manera conservaba intacto un momento precedente y podía valorar otras variantes, y así proceder todas las veces que lo viera necesario. Los papeles, pintados según el fondo o la zona en los que iban colocados, eran obra de Lydia.

La figura del fauno, durante el desarrollo de la figura femenina, ha llevado su evolución paralela, ambos cuerpos se han ensanchado y geometrizado. Matisse ha humanizado al fauno, poco a poco, reduciendo sustancialmente sus detalles. Desdibujando su cabello caracoleado, la pelambrea de las piernas y su cola erguida. También su posición, de semiarrodillado a un lado de la ninfa, pasa a abocarse sobre ella.

Esta metamorfosis de fauno a hombre ha sucedido también en otras obras de Matisse, en las que se ha alejado de su peludo predecesor, cornudo y con patas de cabra.

<sup>76</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 58-63.



Reproducción de dos páginas del album de Lydia D. dedicado a la obra *Grand nu couche*, óleo, 1935, 65 x 92



Osthaus, tríptico de cerámica, 1907-1908, 58,5 x 39,5 cm; 56,5 x 67 cm; 57 x 38 cm

En el tríptico de cerámica para Osthaus, de 1907, puede verse una figura caracterizada como un fauno, mitad hombre mitad animal, con piernas de cabra, orejas puntiagudas, cuernos y, se supone, al no verse, que también posee cola.

En el tríptico de cerámica que Matisse crea para Karl Osthaus en 1907-1908, dos ninfas que bailan encuadran la escena de la violación de una tercera por un sátiro.<sup>77</sup>

A cada lado se representa una ninfa en mitad de un baile, enlazada a un velo y con una mano sobre la cabeza. En el panel central la ninfa parece dormida, justo cuando se le acerca el fauno con intención de asaltar su plácido sueño.

Las dos obras, *La Verdure* y el tríptico para Osthaus, poseen una cualidad decorativa. Correspondiente una a su proyecto de tapicería y la otra por ser un mural de cerámica; en ambos casos el tema queda enmarcado por un friso de motivos vegetales, hojas y fruta de parra.

Dos años más tarde, en enero de 1909, el mural de cerámica mutará de soporte hasta convertirse en un óleo con los mismos protagonistas y con título *Nymphe et Satyre*, según las publicaciones actuales. Como el mural cerámico,

<sup>77</sup> Pierre Schneider, *Matisse*. cit, p. 620.



Cézanne, *El rapto*, 1867, 90,5 x 117 cm de 1909

La confusión entre las figuras del fauno y del sátiro ha perdurado hasta día de hoy en las obras de arte contemporáneas y en los críticos que las tratan. A título de fauno se ha representado un sátiro o se le ha llamado sátiro a lo que era una representación romana. Igual sucede con los títulos a las obras de Matisse.

Sin embargo, faunos y sátiros son originalmente criaturas diferentes: ambos tenían cuernos, pero los sátiros tenían pies humanos y los faunos pezuñas cabrunas. Los sátiros, al estar relacionados con el apetito sexual, suelen representarse con erecciones perpetuas. La mitología cristiana quiso que el sátiro fuera asumido como representación del diablo.

Les satyres partagent avec Pan des attributs communs, et suivront eux aussi une certaine humanisation : ils sont identifiables par leur barbe et leurs cheveux hirsutes, des oreilles pointues d'équidés, une longue queue chevaline et leur sexe est généralement en érection — attributs que le temps humanisera, notamment avec les textes de Praxitèle. Les satyres apparaissent comme de jeunes rustres, exprimant la brutalité érotique de la jeunesse.

*Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Pierre Lavedan, Hachette, 1931.



*Nymphe et satyre*, óleo de 1909

acabó propiedad del coleccionista ruso Sergei Schukin. En este óleo Matisse ha pintado una figura masculina, más humana que mitológica, tal vez por ello se titula *Satyre*.

A lo largo de la historia las representaciones del sátiro han ido atenuando su carácter bestial. Sus miembros inferiores han devenido humanos, con piés en lugar de pezuñas, sólomente la cola se ha mantenido como testimonio de su antigua forma, y muchas veces representados con escaso pelaje. Se les comprende un carácter mucho más lujurioso que al fauno, por tanto más adecuado para las intenciones que demuestra hacia la mujer desnuda y dormida que yace a sus pies. Por la postura de la mujer, de debilidad, como de desplome, ella no parece ser partícipe de lo que ocurre. Recuerda al abandono del cuerpo femenino en el rapto que Cézanne ha pintado, datado en el mismo año que la obra de Matisse, 1909. Aunque el tratamiento de ambas obras es diferente, la composición y los elementos son muy parecidos. El franja de horizonte azul claro de Cézanne se ve en Matisse, representado con franja del arroyo. Ambos escenarios se componen de las mismas masas de verdor que les rodean. La posición de las figuras sólo parece variar en el tiempo, siendo la de Matisse inmeditamente anterior a la de Cézanne, que ya carga con el cuerpo femenino y se aleja.

En una carta que manda Matisse a Félix Fénéon<sup>78</sup>, el 26 de noviembre de 1908, atestigua que el título *La Nympe et le Satyre* no fue dado por él. No se trata de un sátiro sino de un fauno, y ella no es exactamente una ninfa; Matisse la llama *bacchante*, por definición es una mujer que participa de las fiestas de Dionisio y de Baco:

Je crois nécessaire de vous dire que le tableau que vous m'avez retenu hier et dont le motif est une bacchante et un faune est une toile de 50 et son prix de 2.500F.<sup>79</sup>

El 1 de febrero 1909, es Félix Fénéon quien le da el título *Satyre lutinant une nymphe*. Pero Matisse le contesta el 7 de Febrero 1909 insistiendo en la palabra fauno:

J'ai terminé comme on a dû vous le dire le tableau que vous avez vendu à Mr. Stschoukine, *Le Faune surprénant une nymphe*.<sup>80</sup>

Su propietario final, Stschoukine, asumió el título que Matisse reclamaba para esta obra, como se percibe en la carta dirigida a Matisse del 21 de febrero de 1909:

Ce matin seulement j'ai reçu les deux tableaux de Paris (La nature morte bleu et Faune)...<sup>81</sup>

Es importante para Matisse que no haya equívoco entre sátiro y fauno. Éste ha sido siempre el personaje al que ha querido aludir en todos sus trabajos, llegando a él por Mallarmé. El poeta ha convocado al fauno en su poema, tal vez por un simple motivo de formas, de fonética de una u otra palabra; pero para Matisse, que toma de referente a Mallarmé, no puede ser otra la figura que representa a lo largo de su vida. Hasta el punto que, para él, al hablar de la figura femenina de *La Verdure* puede ser una "fauna":

H.M. "J'ai commencé un autre paysage de Mallarmé. Avec un faune à gauche jouant de la flûte à une faunesse endormie. Pour faire pendant à la première qui est Tahiti."<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Félix Fénéon (1861-1944) crítico de arte, periodista, es conocido sobre todo como descubridor de talentos, escribió el texto de primer del manifiesto del neoimpresionismo: *Les Impressionnistes en 1886*.

<sup>79, 80, 81</sup> Información inédita facilitada por Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris.

<sup>82</sup> Carta de Henri Matisse a su hijo Pierre el 17 de diciembre de 1935. Archives Matisse, Paris.



Detalle del fauno en el tríptico de cerámica, *Osthaus*, 1907-1908. Realizado contemporáneamente a la escultura titulada cabeza de fauno. Ambos, con las características orejas puntiagudas y los cuernos en la frente.



Cabeza de Fauno, 1907

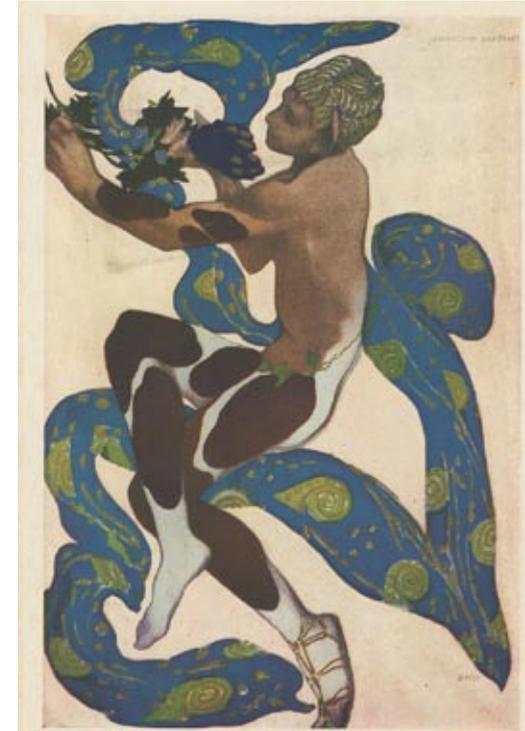
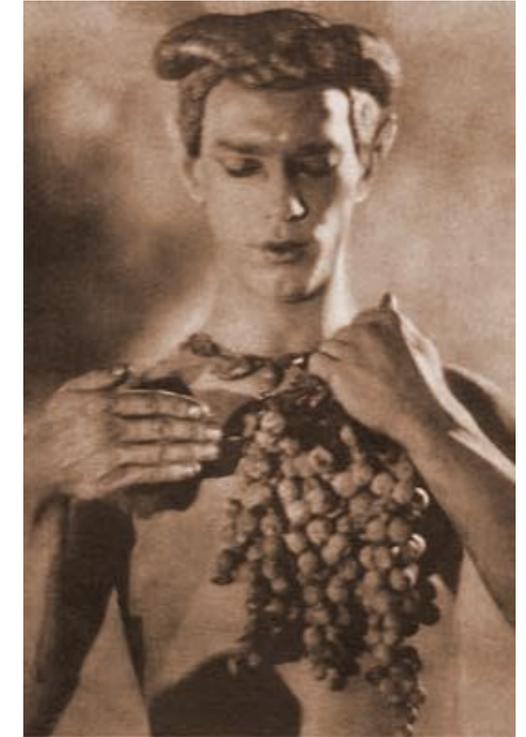


Ilustración del diseño de vestuario para el bailarín, Nijinsky, interpretando el fauno en *L'Après-midi d'un faune*; con música de Debussy.

Matisse pinta un motivo de uvas para el friso del mural de cerámica de 1907, que proviene los últimos versos del poema *L'Après-midi d'un faune*: "Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!"



Nijinsky caracterizado de fauno, 1912.

El fauno de Mallarmé ha llegado a Matisse por el pintor Manet, a través de la publicación de las *Poésies*, en 1894, mucho antes que su encargo para Skira de 1931.

El 22 de diciembre de 1894 se estrena la obra sinfónica *Prélude à L'Après-midi d'un faune*, de Claude Debussy. Representada en ballet en 1912, dirigida por Serguei Diaguilev, y la representación del fauno por Vaslav Nijinski marcó profundamente el mundo artístico y cultural, escandalizado por los movimientos libidinosos del fauno.

La reiterada presencia de este tema de la ninfa y el fauno en la vida de Matisse no ha sido, hasta el momento, tomada con la importancia que merecía al pintor. Él manifestó varias veces, en diferentes momentos de su vida, que la escena describía el momento en que él empezaba a pintar, se enfrentaba al motivo:

Un estado de un tipo de flirteo que acaba resultando una violación. ¿Violación de quién? De mí mismo, de cierta



*Faune charmant la nymphe endormie*, carboncillo sobre lienzo, 153 x 165 cm.

ternura o debilidad frente al objeto comprensible.<sup>83</sup>

En otoño de 1935, la misma pareja a la que ha recurrido Matisse desde principios de siglo toma un camino independiente a *La Verdure*, y se traspa a un lienzo de 153 x 165 cm, con el nombre *Faune charmant la nymphe endormie*, del cual conocemos ya unos primeros estudios a carbón realizados sobre papel.

En 1935 jusqu'en 1943, Matisse reprend le sujet dans plusieurs dessins dont deux grandes compositions dessinées sur toile, l'une d'entre elles, datée de 1942-1943, appartenant à Pierre Matisse.<sup>84</sup>

Las líneas de sus cuerpos se han entrecruzado hasta el punto de perder propiedad individual. La composición, que en un principio fue figurativa, se ha sintetizado en un solo plano, el espectador debe agudizar su mirada para reconocer dos siluetas en los cortes de las líneas sobre la tela.



*Faune charmant la nymphe endormie*, colgado en el estudio del Regina, 1935, 153 x 165 cm.

Al ser preguntado Matisse, en una entrevista, sobre las representaciones de la cara y de las facciones personales, obviadas, de sus modelos, responde así:

“G.C. – ¿cómo es que en la obra de gran número de pintores contemporáneos, el rostro humano se vuelve anónimo?”

H.M. – ¿Lo está diciendo por mí? Porque a veces no pongo ojos ni boca a mis personajes?... Pero es porque el rostro es anónimo. Porque la expresión está en todo el cuadro. Los brazos, las piernas, todo eso son líneas que actúan como en una orquesta, un registro, movimientos, timbres diferentes. Si se ponen unos ojos, una nariz, una boca, eso no tiene gran utilidad; al contrario, paraliza la imaginación del espectador y obliga a ver una persona de cierta forma, de cierto parecido, etc.; mientras que si me dais líneas, valores, fuerzas, el espíritu del espectador se compromete en el dedalo de estos elementos múltiples... y entonces... la imaginación queda liberada de cualquier límite!...”

Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, cit. p. 16.

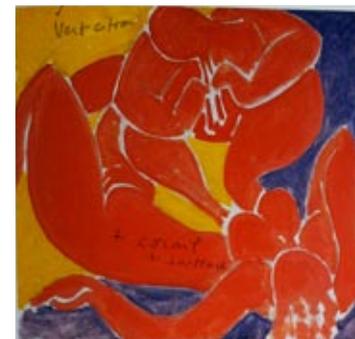
<sup>83</sup> Nota de Henri Matisse publicada por Louis Aragon, *Henri Matisse Roman I*, cit., p. 236.

<sup>84</sup> Carta de la hija de Matisse, Marguerite Duthuit, al director del Museo de Baltimor, 3 de noviembre 1970. Archives Matisse, Paris.



*Faune charmant la nymphe endormie*, 1935, dos estados a carbon sobre lienzo, de 153 x 165.

La similitud al comparar esta obra con el último estado de *La Verdure* demuestra que, aunque *Faune charmant la nymphe endormie* tomaba un camino independiente, todavía influyó en las últimas sesiones de *La Verdure*, importado la contundencia de la línea, la composición frontal, el vacío de sus rostros.



*Faune charmant la nymphe endormie*, dibujo y óleo, 1942-43, propiedad de Pierre Matisse, 50 x 61 cm.

Retravaillé du 20 au 24 octobre 1939. Revenu à Nice le 17 octobre, Henri Matisse voulut se remettre au travail immédiatement. N'ayant pas encore de modèle et retrouvant le panneau inachevé, il fut attiré par lui et le travailla pendant quelque jours.<sup>85</sup>

En octubre de 1939, justo después de su retorno a Niza, esperando conseguir una modelo que le conviniese, reanuda el tema sobre una tela de formato idéntico al anterior. Trabaja en esta nueva versión hasta su mudanza a Vence, y a partir de 1943 no la tocará mas, dejándola sin terminar.<sup>86</sup> Pero también en 1939 realizó una composición más, sobre un soporte de 50 X 61 cm.

En las fotos que aparecen en el libro publicado por Lydia, *Contre vents et marées*, se confirma que Matisse estuvo trabajando en este tema durante esos años. Se puede ver la versión pequeña, 50 x 60, en el fondo del cuadro

<sup>85</sup> Lydia Delectorskaya. *Contre vents et marées*, cit., p. 53.

<sup>86</sup> Información facilitada por Wanda de Guébriant, Archives Matisse, Paris.



El gran estudio del Régina en 1940; en el fondo, sobre una mesa y detrás del biombo se puede ver el lienzo *Faune charmant la nymphe endormie*, probablemente se trate de la segunda versión del lienzo 153 x 165 cm.



Acompaña la reproducción de esta tela una nota de L.D. : «Dans le fond, à gauche, accroché au mur le grand panneau *La Verdure* ; à droite, sur un chevalet, une esquisse : *Faune charmant la nymphe endormie*. »

Lydia D., *Contre vents et marées*. cit., p. 55.

*Danseuse au repos*, óleo de 1939, 81 x 65 cm.

de *Danseuse au repos* sobre un caballete, esperando su sesión; y, en el lado izquierdo, se encuentra también *La Verdure*.

Al estar permanentemente colgado en su estudio, el lienzo aparece en otros cuadros como fondo, por ejemplo en *Dormeuse, table violette* y en *Jeune femme en robe rayée, derrière la table et le vase étrusque* (1940).

Seguir el movimiento y los cambios de sitio de *La Verdure* y *Faune charmant la nymphe endormie* constata el esfuerzo por mantener estas obras cerca, es decir, de no darlas por acabadas, no llevarlas al almacén o desprenderse de ellas. El deseo de tenerlas a la vista puede ser simplemente para contemplarlas, pero el hecho es que son obras que le inspiran, que son capaces de reproducirse:

El gran panel *Faune charmant la nymphe endormie* fue vuelto a trabajar a finales de enero de 1943, como tema de una ilustración para *Florilège des amours de Ronsard*, 153 x 165 cm.<sup>87</sup>

Matisse, en una carta a su hijo Pierre, le comenta la costumbre que tiene al trabajar: levantar la vista al azar y centrar su atención en algún objeto de su entorno, que le reclama.

<sup>87</sup> Lydia Delectorskaya. *Contre vents et marées*, cit., p. 459, verificado por Wanda de Guebriant, Archives Matisse, Paris.



Muro del estudio de "cinq fenêtres", en el hotel Regina en 1942, foto de Louis Aragon; se puede ver el lienzo de *Faune charmant la nymphe endormie*, segunda versión que abandona en 1943.



Foto de uno de los estudios de carbón sobre lienzo de 1939, *Faune charmant la nymphe endormie*, fotografía de Hélène Adant, 1941.



*Jeune femme en robe rayée*, óleo, 73 x 100 cm, 1940; detrás de él se puede ver el gran óleo de *La Verdure*.



*Dormeuse, table violette*, óleo, 81 x 100 cm, "Commencé le 22 décembre, terminé le 6 janvier 1940". Lydia D., *Contre vents et marées*. cit., p. 67.

A veces me detengo sobre un tema, un rincón de mi estudio que encuentro expresivo, incluso por encima mío, de mis fuerzas, y aguardo el rayo que no puede dejar de venir. Me agota toda mi vitalidad.<sup>88</sup>

Matisse reconoce que *La Verdure* no es una obra como las demás. No ha sido improvisada para convertirse en tapiz, ni la escena es casual -sabemos del simbolismo del tema, ninfa y fauno, tan recurrente en su carrera-. Hay que valorar que, incluso, decide mostrarlo inacabado en una exposición en la Galería Rosenberg; un hecho realmente inusual para cualquier autor. Matisse le expresa a su hija Marguerite, en una carta del 7 de marzo de 1936, un año después de empezar la obra, que lo tiene totalmente tomado. Dice encontrarse dirigido, comandado, como guiado:

H.M.: pour la verdure je n'ai pas encore de photo et c'est un travail que je mène ou qui me mène et que je considère comme une chose très importante pour moi comme résultat de composition. J'y travaille depuis longtemps pourtant il ne sera pas fini demain. D'autre par j'ai besoin étant donné son importance dans mon oeuvre [de] l'exposer chez Rosenberg. Il ne pourra être exécuté qu'ensuite. J'ai bien fait de renoncer à voir la tapisserie, c'était vraiment trop compliqué.

Je t'envoi trois états de la Verdure, la date est dans le bas. Pour toi et que tu te rendes compte de l'importance de ce travail. Comme il varie souvent je ne veux pas donner de photo à Mme Cuttoli.<sup>89</sup>

Un mes antes de esta carta, el 7 de febrero, Matisse ha introducido el color en el lienzo, cubriendo todos los tanteos a carbón, dando paso a otra etapa diferente de la obra.

Desaparecen todos los rastros de las dudas y los cambios que se mantenían, los detalles han cedido a la definición de los elementos y sus contornos, todo lo que no pertenezca a un cuerpo se cubre completamente, y sobre este fondo homogéneo aparecen nuevas formas cerradas.

<sup>88</sup> Lettre de Matisse à Pierre Matisse, 1er septembre de 1940 *Henri Matisse Roman*, Aragon, p. 72.

<sup>89</sup> Carta de Henri Matisse a Marguerite Matisse, 6 de marzo de 1936. Archives Matisse, Paris.



*La Verdure*, estado al carbón *État 4*, de 1935.



*La Verdure*, estado del 4 de febrero de 1936.

Se ha consolidado la rama que marca la diagonal con una naturaleza lobulada, antagonista a la rectitud de los troncos, cuyas líneas de contorno se han cubierto con el óleo. Los cúmulos del ramaje, que se expandían por todas partes, se desplazan hasta el fondo, distinguiéndose del cielo, que hasta ahora no existía.

No ha tenido ninguna duda en deshacerse de las líneas que definían las dos figuras, no en cambio de su posición: conservan prácticamente la misma que en el *État 4*.

También se ha caracterizado muy bien el riachuelo, del que se percibe el movimiento del caudal, la sombra que hace la rama en diagonal y las plantas acuáticas de hojas largas y finas, en una orilla, y en la otra una cadena de piedras redondeadas. Hay un cambio destacado en la posición de su nacimiento, se ha levantado el origen por donde proviene el agua, marcando el punto de fuga.



*La Verdure*, estado al carbón *État 4*, de 1935. Registro fotográfico inmediatamente anterior a la introducción del color.



*La Verdure*, estado del 7 de febrero de 1936, *État 5*. Primer registro fotográfico en la introducción del color.

La sospecha de que no se trate del mismo lienzo, ya que prácticamente no se reconocen sobre la tela rastros del trabajo anterior, reclama cierta atención a los detalles. La fotografía del estado en el que se introduce el color permite ver el lino y los clavos del mismo lienzo; en cambio en las anteriores sesiones las fotografías se cortaban en los márgenes, sin poder asegurar el soporte en el que se encontraba.

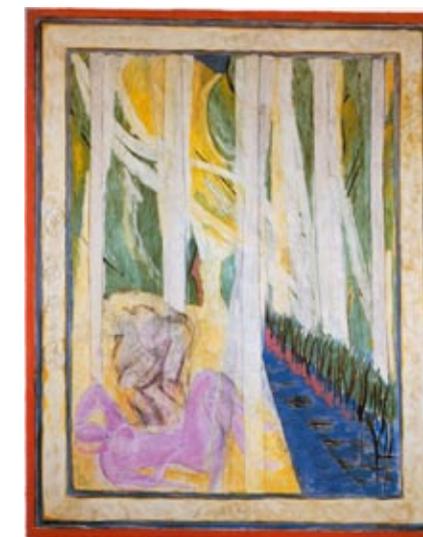
La fecha de este estado demuestra el largo periodo que existe entre una fotografía y otra, y la multitud de sesiones que se han podido desarrollar durante los tres meses que separan las fechas de los registros, el 20-XI-35 y 7-II-36. La introducción del color ha borrado poco a poco todos los tanteos, sin dejar rastro. Sólo algunos pequeños detalles en sus bordes, todavía no cubiertos, pueden certificar que se trata del mismo lienzo.

Otro detalle coincidente es la numeración de la retícula, con las mismas letras y números en los dos estados.



Estado de *La Verdure* al que se refiere Matisse en la nota dictada. El primer estado en introducir el color es el del 4 de febrero 1936, esta fotografía del álbum de Lydia, data de día 7.

Para la orientación de las explicaciones sobre el color se puede atender también al estado actual, aun teniendo en cuenta el larguísimo proceso que ha llevado hasta él y todos los cambios sufridos. Más que esperar encontrar aquello que de lo que se habla en la nota, se deberá buscar los restos de lo que hubo.



*La Verdure*, estado actual.

Un vestigio de línea que sobresale en la parte superior se identifica en las dos fotografías. Formaba parte de la definición de una rama que, al introducir el color, quedará cubierta, menos esa pequeña parte, fuera de la composición. Parece que se intentó borrar, posiblemente con un trapo o difumino, dejando un rastro inconfundible que permite verificar que se trata del mismo soporte.

Lydia Delectorskaya fechó y conservó en un álbum personal los registros fotográficos de la mayoría de las sesiones de las obras en las que posaba o participaba de su realización. Estas series fotográficas llamaron la atención de Matisse que, al comprobar la utilidad que podía tener para su trabajo, él mismo, al final de cada sesión, dictó algunas notas a Lydia como explicación al curso de las investigaciones pictóricas de cada obra.

Existe una sólo nota conocida para *La Verdure*, dictada por Matisse en la sesión del 4-II-36, sobre la introducción del color. Aunque no se hizo ningún registro de ese mismo día, existe una fotografía de tres días más tarde, el 7 de febrero de 1936.

4 de febrero de 1936

He empezado a pintar el *Fauno y verdura* (empezado al carboncillo, sobre la misma tela, en septiembre de 1935). Ataqué con los colores del prisma.

Acabé por poner fondos planos de ocre amarillo en transparencia sobre el blanco, lo que forma con el azul del cielo un naranja más suave, que no darían los colores metálicos.

Pero, de todos modos, hasta aquí estoy en la gama de colores neo-impressionistas.

El resultado que puedo prever se aleja completamente de la expresión de mi dibujo al carboncillo, que está concebido con diferencias de los negros y blancos en claroscuro.

Me doy cuenta de que, obligándome a dibujar, como lo hago desde hace varios años, no hago más que continuar mi trabajo de pintura, es decir dar una calidad nueva, preciosa y variada, a una superficie (mientras que el dibujo tiene un fin diferente).

Con la pluma o con el difumino he llegado al mismo fin. Con el difumino, diversificaba mi superficie por contrastes de negro y de blanco; con la pluma, he tenido la misma variedad de diferentes partes de mi superficie, rodeando

mis superficies con un trazo de tinta, que hace valer en más o menos blanco las diversas partes de mi papel.

Debo decir también que he obtenido una voluptuosidad, una elegancia de la línea muy infrecuente en otros. Mi sensibilidad se ha vertido en ello totalmente y, si yo no tuviese la obligación social de dar a mis contemporáneos obras más o menos ricas por los medios empleados, me bastaría por completo para descargarme de mis emociones apasionadas.

Así pues, mi pintura y mi dibujo son la misma cosa, pero no pueden yuxtaponerse. Es pues necesario que al dibujar preveaya la pintura de mi cuadro.

Puesto que he obrado de forma diferente que los clásicos – para quienes los medios son, primero, el dibujo y las sombras, modeladas en negro y blanco, antes de la intervención del color –, estoy obligado, para dar toda la expresión a través del color, lo que es mi cualidad personal, a modificar sin cesar mis compartimentos, según las calidades de los colores que deben determinar mi resultado.

1.

He empezado a pintar el *Fauno y verdura* (empezado al carboncillo, sobre la misma tela, en septiembre de 1935).

En esta nota la obra conserva un doble título, *Faune et Verdure*. En los apuntes de Lydia Delectorskaya, tomados durante el proceso y junto con Matisse, siempre se refieren a la obra como *La Verdure*. La directora de los Archives Matisse de París, Wanda de Guébriant, confirma que el título que aparece en su agenda personal es, ciertamente, *La Verdure*; así la nombra el pintor en una carta dirigida a su hija Marguerite un mes más tarde a esta nota, el 6 de marzo de 1936, ya citada aquí en la página 100.

Matisse señala, en estas primeras líneas, la fecha de inicio del proyecto y la técnica y el soporte empleado. Confirma pues la hipótesis de la investigación, de tratarse del mismo soporte durante todo el proceso, sin pasar por el cartón, como hizo en el proceso de la obra pareja, *Tahiti*.

2.

Ataqué con los colores del prisma.

Cuando Matisse declara haber hecho uso de los colores del prisma, se refiere a los siete colores primitivos en los que se descompone la luz al atravesar un prisma de cristal: el violeta, el índigo, el azul, el verde, el amarillo, el naranja y el rojo. El pintor alude a la irradiación de luz y al contraste alcanzado pintando con colores puros.

3.

Acabé por poner fondos planos de ocre amarillo en transparencia sobre el blanco, lo que forma con el azul del cielo un naranja más suave, que no darían los colores metálicos.

Matisse especifica cómo ha preparado la tela antes de introducir la gama de colores, “poniendo ocre amarillo plano”. Al decir “plano” se refiere a la práctica de extender el color de forma continua sobre la superficie y con la misma intensidad, sin producir gradaciones o efectos de claroscuro. Ha pintado sobre el fondo de la obra, ya preparado con blanco, con amarillo ocre suficientemente rebajado, con aceite o con esencia de trementina, para conseguir la transparencia o veladura.

Este fondo le ha ofrecido un interesante resultado al pintar encima con el azul. Los colores cambian según el fondo sobre el que se está pintado. El color naranja es distinto sobre un fondo blanco que sobre uno azul. Una pincelada amarilla sobre un fondo rojo es otra que en uno blanco. Azul sobre amarillo naranja da un tinte mucho más cálido que azul sobre blanco.

En el lienzo actual, se puede observar el ocre que cubrió la tela hasta en las franjas del marco, conservando a lo largo de los años esas capas translúcidas de color. Matisse practicó, en las últimas etapas del proceso, una nueva veladura sobre lo ya pintado, nuevamente con amarillo ocre.

Cuando Matisse habla de colores metalizados, puede estar refiriéndose a los colores que utilizaban los cubistas, algunos de sus grises y ocre; con el brillo que le conferían las espesas capas de óleo, resplandecían cual metal. El efecto metalizado de Matisse surge en base a una mez-



Detalle del marco pintado con ocre amarillo, *La Verdure*, estado actual.



Detalle del cielo azul y el amarillo metálico que sorprende a Matisse, *La Verdure*, estado actual.

cla, no con las propiedades reflectantes del óleo, sino con una transparencia de dos tonos complementarios. Puede referirse también al naranja conseguido: “un naranja más suave que el que darían los colores metálicos”, que serían los colores conocidos propiamente como cobre, oro amarillo, oro rojo. Polvos de aleaciones metálicas que se mezclan con aglomerados grasos o con agua, y que, al ser tan delicados, conviene aplicarles un barniz para evitar la oxidación. Matisse se felicita de haber conseguido un efecto que solamente estos colores puros hubieran conseguido, y que él ha logrado con cierta espontaneidad inesperada.

4.

Pero, de todos modos, hasta aquí estoy en la gama de colores neo-impresionistas.

“Estoy en la gama de los colores neo-impresionistas.” Se refiere Matisse a la utilización de los colores puros, los del prisma. Haciendo alusión al grupo de artistas que, junto a George Seurat y Paul Signac, utilizaron una técnica muy calculada del color que confería luminosidad aplicando pequeñas pinceladas de colores puros, uno al lado de otro, o uno sobre otro, para crear su mezcla visual; que no se producía sobre la paleta, sino en el ojo que observaba.

Aunque esta división de la mancha del pincel no ha sido utilizada en este lienzo, sino más bien, y como señala el mismo Matisse, lo ha cubierto con colores planos; por la confrontación de los colores sí que se podría estar remitiendo al neo-impresionismo.

Matisse conoce muy bien los efectos de los colores en un pintor al que quiso por maestro, Vincent Van Gogh, capaz de superar cualquier límite impuesto por la ciencia del color. Van Gogh enriqueció su paleta con colores vivos, pero sin que sus pinceladas pudieran ser controladas o colocadas por una calculada precisión. Eran toques fragmentados por el golpe brutal de su pincel, que engrosaba y empastaba las formas.

Matisse fue un gran admirador de Van Gogh, al que intentó imitar entre 1905 y 1907, experimentando junto a Vlaminck o Derain la separación entre el color y objeto, para priorizar

la expresión del color. Van Gogh utilizaba los colores vivos y las yuxtaposiciones de los colores complementarios así como los utiliza Matisse y los destaca en esta nota, con la proximidad entre el amarillo y el azul. Las declaraciones de Matisse sobre su obra el *Atelier rouge*, de 1911, demuestran la lección aprendida:

Alguien le preguntó por qué lo había pintado así, rojo, si en realidad su estudio era blanco o gris, y él, por toda respuesta, condujo a su interlocutor al jardín que, claro está, era verde, como queriendo decir que lo había pintado en rojo porque ése era el color complementario, la sombra correspondiente al verde del exterior.<sup>90</sup>

Por el camino del color puro, antigua lección del fauvismo. Y es así que toda la obra de Matisse converge hacia esa eclosión, hacia esa época de una nueva juventud, atlética, tras la cual ya se puede morir.<sup>91</sup> Se refiere a los colores de los découpages, como lo hace Picasso : “Jamás un pintor había hecho tales cosquillas a la pintura, como hace Matisse, hasta hacerla reír a carcajadas.”<sup>92</sup>

5.

El resultado que puedo prever se aleja completamente de la expresión de mi dibujo al carboncillo, que está concebido con diferencias de los negros y blancos en claroscuro.

Matisse confirma que, al introducir el color, todo lo elaborado hasta el momento al carbón desaparece, sin que la expresión del color comparta nada con la expresión del negro y blanco.

6.

Me doy cuenta de que, obligándome a dibujar, como lo hago desde hace varios años, no hago más que continuar mi trabajo de pintura, es decir dar una calidad nueva, preciosa y variada, a una superficie (mientras que el dibujo tiene un fin diferente).

Matisse se ha ejercitado en dibujar de una manera completamente diferente: reconoce haberse propuesto dibujar consiguiendo la misma intensidad de expresión que se

<sup>90</sup> Juan Navarro Baldeweg, *Una caja de resonancia*, Editorial Pre-Textos, 2007, p. 170.

<sup>91</sup> Aragon, *Matisse Roman II*, cit., p. 234.

<sup>92</sup> Picasso 22.12.51, (escrito al dorso de un dibujo. Colección Jean Marcenac), citado en: Aragon, *Matisse Roman II*, cit., p.233.

consigue con el color o, cuanto menos, con toda la capacidad de expresión de la factura de las pinceladas, transformadas aquí en líneas y masas de claroscuros.

7.

Con la pluma o con el difumino he llegado al mismo fin. Con el difumino, diversificaba mi superficie por contrastes de negro y de blanco; con la pluma, he tenido la misma variedad de diferentes partes de mi superficie, rodeando mis superficies con un trazo de tinta, que hace valer en más o menos blanco las diversas partes de mi papel.

La herramienta que equivale para Matisse al pincel, que reparte color sobre el lienzo, a la pluma, que esparce la tinta negra por la superficie del papel, es, para el dibujo, el difumino. El utensilio que sirve para deshacer el carbón, para borrarlo incluso, eliminarlo, pero que Matisse usa para dibujar una bruma negra sobre el papel o lienzo, manchando al igual que lo haría un pincel.

“Con el difumino, diversificaba mi superficie con contrastes de negro y blanco.” Eso le confiere un carácter diferente a la superficie, la multiplica, cambia su aspecto, su textura. Afirma que con la pluma ha conseguido lo mismo que con el difumino, pero, en este caso, dividiendo el blanco, corporeizándolo, materializándolo, “encerrando mis superficies por un trazo de tinta”.

8.

Debo decir también que he obtenido una voluptuosidad, una elegancia de la línea muy infrecuente en otros. Mi sensibilidad se ha vertido en ello totalmente y, si yo no tuviese la obligación social de dar a mis contemporáneos obras más o menos ricas por los medios empleados, me bastaría por completo para descargar de mis emociones apasionadas.

Matisse se confiesa satisfecho de su trabajo de dibujo, al utilizar un vocabulario cargado de corporeidad, de materialismo, expresándose, por ejemplo, con el adjetivo de “voluptuosidad”. Se entiende por este concepto el placer sensual que ofrecen ciertas cosas, de carácter refinado; de ahí enlaza con la “elegancia de la línea”. Su dibujo sería capaz de provocar una reacción lasciva.

Al referirse a su línea como muy poco corriente, puede estar diciendo tanto que es poco frecuente como que es original; en cualquiera de los casos está alabándose y destacándose entre los suyos.

Las líneas que siguen son impactantes; declara abiertamente que, si fuera por él, no practicaría más que el dibujo. Si se dedica a otro tipo de obra más sofisticada, como la pintura, lo hace por obligación, porque sus contemporáneos (que pueden ser, desde los que le pagan por sus trabajos, los clientes, hasta los artistas, competidores suyos) le piden obras hechas con técnicas más ricas.

9.

Así pues, mi pintura y mi dibujo son la misma cosa, pero no pueden yuxtaponerse. Es pues necesario que al dibujar prevea la pintura de mi cuadro.

Matisse eleva de categoría al dibujo hasta aquella que se supone más rica, por el material utilizado: la pintura. “Es, pues, necesario que, al dibujar, prevea la pintura de mi cuadro.” Vuelve a referirse a la actitud anteriormente declarada sobre cómo abordar el dibujo: en cierto modo, como si fuera una pintura, porque es capaz de volver a trabajar en ella infinidad de veces, dedicándole muchas más sesiones y cambios cambios, todos ellos, expresivos, no de forma ni composición, al dibujo que, posteriormente, al color.

10.

Puesto que he obrado de forma diferente que los clásicos – para quienes los medios son, primero, el dibujo y las sombras, modeladas en negro y blanco, antes de la intervención del color –, estoy obligado, para dar toda la expresión a través color, lo que es mi cualidad personal, a modificar sin cesar mis compartimentos, según las calidades de los colores que deben determinar mi resultado.

Es curioso que Matisse parezca decir en las últimas líneas de la nota exactamente lo contrario de lo que venía diciendo hasta ahora. “He actuado de modo distinto que los clásicos – en quienes los medios son, primero, el dibujo y las sombras modeladas en blanco y negro”. Son precisamente los grandes maestros clásicos quienes se distin-



*Nu debout et le peintre*, 1936.



Detalle de *Tahiti* en la tela *Nu debout et le peintre*.

guían por la larga elaboración y corrección en el dibujo, así coincidiendo con Matisse por el gusto de los desnudos. Eran los románticos quienes tenían predilección por dar expresión con el color por encima de la importancia de los trazos.

Matisse parece repetir la opinión que los demás tienen sobre él mismo, al decir que expresarse a través del color era su cualidad personal; a pesar de lo categórico que ha sido al decir que su dibujo “me bastaría por completo para desprenderme de mis emociones apasionadas.”

Aunque esta nota dictada para *La Verdure*, va cargada de relevantes declaraciones sobre la práctica pictórica de Matisse, ofrece muy pocos detalles del lienzo en concreto. Otra nota de Matisse a Lydia, para un estado inicial de la tela *Nu debut et le peintre*<sup>93</sup>, de enero del 36, describe los colores utilizados, en la que parte de su fondo es un fragmento de *Tahiti*. Es un información sumamente relevante porque la paleta podría ser la misma, pues coincide el calendario, que utilizada para las sesiones de *La Verdure*.

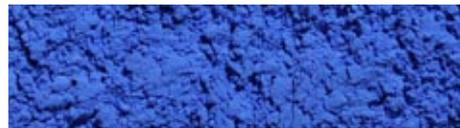
Las comparaciones de estos colores y los que se conocen hoy de *La Verdure* permiten hacer la hipótesis, no muy arriesgada, de cuáles pudieron ser los colores utilizados a lo largo de la elaboración de *La Verdure*.

La pintura al óleo que Matisse utilizaba era una mezcla de pigmentos y aceite secante, como aglomerado; pasta que preparaba Lydia y que podía ser más o menos espesa. La experimentación de transparencias y las grandes dimensiones de las zonas en las que extendía el color hace pensar que la proporción de esencia de trementina fuese alta.

El análisis de esos colores parten de esta nota y se confirman con la referencia a las muestras de las marcas de pigmentos Rembrandt y Lefranc & Bourgeois, según catálogos de la época.

“el borde (el marco del tapiz de Tahiti) – azul ultramar y rojo cadmio claro”: El **azul de ultramar** fue un color que sólo

<sup>93</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 104-105



Azul ultramar.



Rojo cadmio.

Detalle del marco, *La Verdure*, actual.

pudo ser utilizado comúnmente por los pintores a partir de mediados del siglo XIX, gracias a un proceso químico descubierto por Guimet que abarató el alto coste de este color. El lapizlázuli, mineral del que provenía el pigmento, era y es, una piedra escasa, muy dura y que no se tritura con facilidad.

Durante los siglos XIV y XV el azul de ultramar tenía un precio comparable al del oro, y era por tanto utilizado solamente en las vestiduras de los personajes más importantes de una representación, como Jesús y la Virgen María. Para otras zonas se usaba otro azul más barato, la azurita.

Matisse conocía muy bien los frescos del Giotto; había visitado la Capilla de Padua en septiembre de 1931, y allí pudo ver la utilización del azul combinado con el bermellón y el oro, asociación de colores que se destacaban mutuamente y que creaban, con el oro, una luminosidad muy especial. No es extraño pues que Matisse eligiese el mismo grupo de colores para el marco y cenefa de *La Verdure*: el azul de ultramar, el rojo cadmio y el amarillo ocre, como él señala en la nota, y que es posible cerciorar en los restos visibles de la tela en su estado actual.

El **rojo cadmio** fue un color muy utilizado por Matisse; el cadmio claro aquí señalado reemplazó por completo el

*Noir d'ivoire*.Detalle del cielo de *Tahiti*, en *Nu debout et le peintre*.Detalle del riachuelo de *La Verdure*.

uso del bermellón (rojo anaranjado, muy luminoso) en las jóvenes generaciones de pintores de la época, ya que se empezó a comercializar entonces, en la primera década del siglo XX. Matisse debió de servirse de él para pintar su famoso *Atelier rouge*, de 1911.

“El fondo – negro de marfil”, se refiere al color negro del cielo en *Tahiti*, en el que se perfila el relieve montañoso que ya ha apuntado “balastrada y los montes ocre amarillo”. En *La Verdure* también se ha servido del **negro de marfil** para los contornos de las ramas, del que se conservan rastros en el ramaje del estado actual, y también en el negro utilizado para pintar las plantas acuáticas.

La combinación con el “ocre amarillo” que ha hecho servir en *Tahiti* con el negro puede ser otra posible combinación en la cenefa de *La Verdure*. Este pigmento negro proviene del carbón, es decir de la calcinación de huesos de animales, no del marfil, como había sido en origen. Es un color negro muy intenso y cálido, que puede degradar al marrón con el blanco. El hecho que sea muy resistente a la luz explica la intensidad que todavía conserva hoy en *La Verdure* y en *Tahiti*.

Detalle del cielo de *Tahiti*, en *Nu debout...*

Ocre jaune.

Detalle del rayo de sol en *La Verdure*, estado actual.Detalle de cenefa en *La Verdure*, en diferentes estados.Detalle del mar de *Tahiti*, en *Nu debout et le peintre*.

Color azul cobalto.

Detalle del riachuelo, en *La Verdure*, estado actual.Detalle de los árboles de *Tahiti*, en *Nu debout*.

Color verde esmeralda.

Detalle de los árboles, *La Verdure* estado actual.

El pigmento de “ocre amarillo” proviene de arcillas con óxido de hierro, que se encuentran directamente en tierras de Francia e Italia, utilizadas para pintar las fachadas de los edificios y muy común en las fachadas de Niza. El **ocre amarillo** es una tierra natural de color muy cálido y ligeramente transparente, perfectamente al gusto de Matisse, cuando dice que lo utiliza en transparencia sobre otros colores. Será el amarillo utilizado como rayo de luz que atraviesa el bosque y cubre los cuerpos tendidos, atravesando a su paso troncos y ramas, que por su transparencia hace a la perfección el efecto lumínico que pudiera hacer un rayo de sol.

Para la gran superficie del mar en Tahiti, Matisse dice haber utilizado “el mar – azul cobalto con blanco”. En el último estado de *La Verdure* se conservan dos azules, en una esquina del cielo y en el riachuelo, que ha permanecido prácticamente sin retoques desde los inicios. Si la relación del **azul cobalto** con el agua del mar en *Tahiti* se pudiera traer hasta el agua del riachuelo de *La Verdure*, se creería en la posibilidad de que se tratara del mismo azul. No sería descabellado, porque la elección del color

no se debe a la fidelidad con la realidad, en la que un azul de mar profundo no puede ser el mismo que el azul de agua dulce de un riachuelo de poca profundidad, sino a que Matisse está proyectando una tapicería, en la que los dos tableros debieron ser pareja de un mismo proyecto, para un traslado a tapiz. La rigurosidad se debía a la técnica artesanal y a la composición de los colores, no a la equivalencia con la realidad.

Para *Tahiti*, el verde utilizado en las copas de los árboles era “jaune Strontioane et vert composé n° 2”; el resultado de esta mezcla, muy amarillenta, no tiene parecido alguno con el verde aplicado al bosque de *La Verdure*. Por lo que se puede tantear la posibilidad de la utilización de otros verdes que aparecen en la nota, como el “verde esmeralda”, que es un verde intenso pero transparente. En cambio, el verde al que Matisse se refiere como “vert composé n°2” podría ser el “verde inglés” que comercializó en el siglo XIX la casa francesa Sennelier, que ofrecía el “vert anglais, foncé ou clair”, de características similares en transparencia pero un poco más frío que el esmeralda, particularidad que lo acerca al utilizado en *La Verdure*.

Detalle de la ventana en *Nu debout*.

Color violeta de cobalto, degradado.

Detalle de la figura femenina, *La Verdure*, estado actual.

El color más destacado en la composición de *La Verdure* es el “violeta” de los cuerpos. En el fauno el violeta ya está cubierto con un blanco translúcido, pero en la ninfa se sigue mantenido. En esta nota, y para la obra dice: “Casa del muelle, en la ventana – violeta de cobalto oscuro y blanco”. El violeta de cobalto oscuro es poco colorante, pero cubre muy bien.

En el siguiente estado a la introducción del color, 24 de febrero de 1936, Matisse desarrolla el motivo del marco que envuelve el cuadro con un arabesco a color, que representa tres hojas y una línea zigzagueante que las envuelve. La cenefa ha sido tanteada en el primer estado directamente sobre el lienzo, en la parte derecha del marco. Borrada en el siguiente estado, pero vuelta a dibujar sobre un trozo de papel y colgada con una chincheta en el lugar en que ha sido borrada. Aproximadamente a la misma altura pero en el lado izquierdo del marco, Matisse coloca otro tipo de cenefa, con un dibujo más simple y que será la elegida para el paso a color.



Lydia Delectoskaya en su libro *L'apparante facilitée*, anota en el estado del 24 de febrero que Matisse ha trabajado en la tela prácticamente todos los días del mes: “*Travaillé en Février 1936 les 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 19, 21, 22, 24, 26, 28, 29*”.

Lidia D., *L'Apparante...*, cit., p. 116.

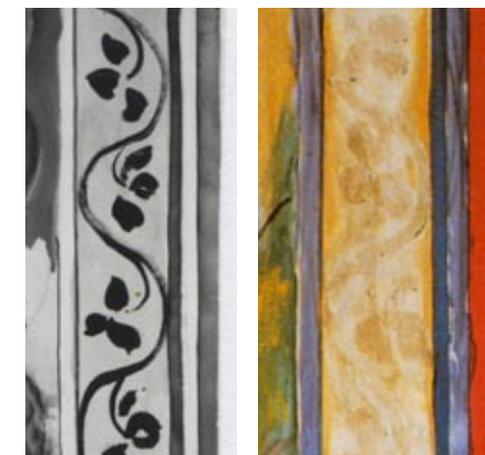
Matisse realizó esta fotografía de Lydia trabajando sobre *La Verdure*, constando su participación. Se puede situar entre el 24 y el 26 de febrero de 1936.



État 1.



État 2, marco izquierdo y derecho.



État 6, 24 de febrero 1936.

*La Verdure*, actual.

Detalle del marco de *La Verdure*: État 1, de 1935, ha dibujado el motivo de la cenefa; en el État 2 el motivo será borrado pero Matisse recolocará dos alternativas en un papel enganchado con una chincheta, hasta que en el día 24 de febrero 1936, État 6, se decide por desarrollar uno de ellos: la hoja de hiedra enlazada por una sola línea, prototipo del État 2, colocado en el marco izquierdo. En el estado actual no se conserva la cenefa, que fue cubierta en 1940, se puede ver a Matisse tapándola en las fotografías tomadas en su estudio, reproducidas en las siguientes páginas.



État 7.

État 8

État 9

Serie trabajada a finales de febrero y principios de marzo: fotografías del 26 de febrero, *État 7*; 29 de febrero, *État 8*; del 2 de marzo, *État 9*. En la página siguiente: 6 de marzo, *État 10* y del 13 de marzo, *État 11*, éste último es el estado expuesto al público en la Galería Paul Rosenberg de París. Durante estas sesiones se trabaja sobre la ninfa y el fauno y en los troncos de los árboles. De los que se elimina su curvatura y el fondo, alterado por este cambio, vuelto a definir. Del *État 7* al *État 11*, el fauno ha sido modificado considerablemente en cada una de las sesiones. Se había incorporado, levantando la cabeza de la que podía verse su rostro. En el momento de su exposición se retornó a la posición del *État 7*; por lo tanto, Matisse ha hecho uso de estos registros fotográficos, para recuperar la composición anterior. Del mismo modo, que la ninfa, sufrió una misma transformación y vuelta a la *État 7*.

Parece que Matisse se haya volcado completamente en esta obra, por la considerable evolución, pero, como muestra la fotografía realizada por Matisse a Lydia pintado sobre la tela, parte de la autoría y del trabajo fue compartida con Lydia.

En el tercer estado ya ha desaparecido uno de los motivos, el del lado derecho; en cambio el otro será desarrollado y no variará hasta el último registro. En el estado que se conserva actualmente, Matisse cubrió de blanco la franja de la cenefa, permitiendo ver el color del fondo, el amarillo ocre que expresaba en su nota, aplicado en el primer momento.

El color de fondo de la cenefa, amarillo ocre, permite intuir cual fue el tono con el que Matisse pinta sobre él las hojas: su complementario, el azul índigo o cobalto. Una hipótesis que corroboraría sus indicaciones en la utilización de los colores neo-impresionistas y sus teorías de yuxtaponer los complementarios. Se reafirma esta posible combinación con el fuerte contraste que tiene el motivo de las hojas en las fotografías en blanco y negro.



État 10



État 11

« Il détestait vendre ses *topless*, c'est-à-dire s'en séparer trop vite. 'Une fois calmé', après un certain laps de temps, en les voyant accrochées à son mur en tant qu'objets créés par lui, mais dont il était déjà 'détaché', il pouvait enfin plus ou moins passivement, avec impartialité, juger de la force de leur expression et de ses acquis dans la direction désirée.»

Lydia D. *L'apparente facilité...*, cit., p 23

También con la definición del arabesco en el *État 6* se han rellenado las diferentes partes del marco dibujado, que podrían coincidir con los colores del estado final, o no; en cualquier caso, el rastro que nos ha llegado ha sido -de exterior a interior- una franja roja, seguida de otra azul, la franja del arabesco y un último marco azul que envuelve la escena.

En apenas 18 días, desde la introducción del color, se han hecho 5 fotografías, prácticamente una cada tres días, hasta llegar al *État 11*, estado en el que se expuso la obra en la Galería de Paul Rosenberg. Así se lo explica Matisse en una carta a su hija Marguerite, día 6 de marzo. En ella también le manifiesta la importancia y dedicación que tiene por el lienzo, en el que no ha dejado de trabajar desde sus inicios y que, aun sabiendo que formará parte de los cuadros expuestos, su dedicación no se ve interrumpida, aunque el lienzo deberá ser transportar con la pintura todavía fresca.

Lydia publica la fotografía del momento en que se expuso la obra, en su libro *L'Apparente facilité, Henri Matisse : peintures de 1935-1939*, con una anotación de la continuidad en el trabajo y en la convivencia con la obra, que irá más allá de 1940.

Estado del 13.3.1936.

Expuesto tal cual en la galería P. Rosenberg, a mediados de 1936. Desde que la tela estuvo de regreso, Henri Matisse volvió a trabajar en ella y, desde el mes de agosto, siguió su trabajo en ella y regresó periódicamente en el curso de varios años aún: en 1937, 1938, 1939, 1940, etc. <sup>94</sup>

Aparte de las fotografías del álbum de Lydia, más allá de 1936 existen nueve fotografías del lienzo colgado en el interior del estudio. La primera, de 1938, está realizada por Pierre Boucher<sup>95</sup>, que había visitado a Matisse en Niza, en el hotel Régina.

<sup>94</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 119.

<sup>95</sup> Pierre Boucher, 1908 – 2000, grafista de formación, fotografió a Matisse, en 1938, en Niza, en su apartamento de Régina.



Un estado de *La Verdure*, de 1938, en el estudio del Régina, Niza. Fotografía de Pierre Boucher.

En ninguna de ellas Matisse está trabajando, pero fotografía su taller, que da testimonio de la particular atmósfera de su lugar de trabajo, con los objetos y las obras que lo envuelven. El cuadro de *La Verdure* está colgado al fondo del estudio, tras una mesa de trabajo y con una tela o cortina recogida a un lado, que parece hacer la función de cubrirla cuando no desea verla, o para que los demás no puedan verla sin terminar. Es posible que desvelase la tela expresamente para esta ocasión, para estas fotografías.

Por lo menos debe haber permanecido ahí un año más, ya que *La Verdure* se encuentra en ese mismo lugar en 1939, cuando Matisse trabaja en otra pintura, *La Guitarriste*, en la que las dos modelos se sientan en el diván que hay en el estudio cerca de la tela: un fragmento del cuadro será parte del fondo de esta nueva tela.

Pierre Boucher:

« J'ai rencontré Matisse en 1938 à Nice, par l'intermédiaire de son modèle Lydia, cousine de mon assistante Lola Adam, femme de [Henri-]Georges Adam le sculpteur [...]. Pendant les prises de vues qui ont duré environ deux heures, nous nous sommes mis d'accord pour garder uniquement l'éclairage d'ambiance. Matisse, qui s'intéressait à la photo, m'a questionné à propos d'une de mes photos parues dans une revue, celle d'un torse de femme nue qu'il comparait à une amphore grecque. Nous avons parlé de voyages, du Maroc et de Tahiti, dont il avait vu des paysages. La séance était très détendue et sans mise en scène. »

Archives de la photothèque du Centre de documentation, Musée Matisse, Nice.



*La Guitarriste*, estado del 1 de abril 1939; detrás de la mujer de la izquierda se puede ver una esquina de *La Verdure*.

Lydia también realizó los registros de *La guitarriste*, desde el 18.3.1939 hasta el 8.4.1939. Durante todo ese tiempo, *La Verdure* permaneció al descubierto en el fondo del estudio, apareciendo por ello como fondo de esta pintura. Incluso en las notas que dicta Matisse a Lydia, para el álbum de fotografías de las obras, apunta en la parte trasera de la foto del 18 de marzo de 1939 los colores utilizados en la composición, también toma a molestia de apuntar los colores del fragmento que incluye de *La Verdure*. Gracias a estas notas se puede conocer que los cuerpos ya eran de color violeta en 1939.

Han pasado dos años desde el último registro de Lydia, la obra ha evolucionado mucho. Ha perdido presencia el arbolado y ha ganado expresión. Entre los troncos y los rayos de luz se han cubierto las toscas ramas con una abstracción de líneas que, aunque lo convierten en un entorno impenetrable, a su vez incitan a desentramar la luz de la materia. No puede verse la ninfa, pero sí una parte del fauno, que parece haber ganado una cola de cabra, que nunca ha poseído en este lienzo. También se ha cubierto una parte del marco en su lado izquierdo.

Otra pequeña fotografía, cedida por el archivo Matisse, recoge parte de *La Verdure* de forma azarosa. El motivo de la foto no era otro que los philodendros de Matisse.



Pequeña fotografía de los Archives Matisse de París, sin fecha. Debe ser de 1938 o anterior.

Podría pensarse que la foto es del mismo lugar y que estamos frente al mismo estado del lienzo que pudo ver Pierre Bocher en 1938; un pequeño detalle demuestra que no es así, es una foto anterior. Faltan dos troncos curvos e inclinados que acaban cubriendo lo que queda de la rama central del aguafuerte de Mallarmé.

Las últimas fotografías de *La Verdure* datan de 1940, realizadas por Varian Fry. Matisse escribe a su hija Marguerite el 10 y 11 de octubre, explicándole la visita de Fry y su ofrecimiento de trabajar de profesor en el Mills College de California aquel otoño.<sup>96</sup> Matisse rehusó el ofrecimiento, probablemente porque le obligaría a hacer algo para él imposible: dejar a Lydia en Francia. Poco tiempo después cayó enfermo y tuvo que ser operado por obstrucción intestinal, producida por un tumor.

Después de la operación sufrió dos embolias pulmonares, y su retorno a Niza no se produjo hasta finales de mayo de 1941.

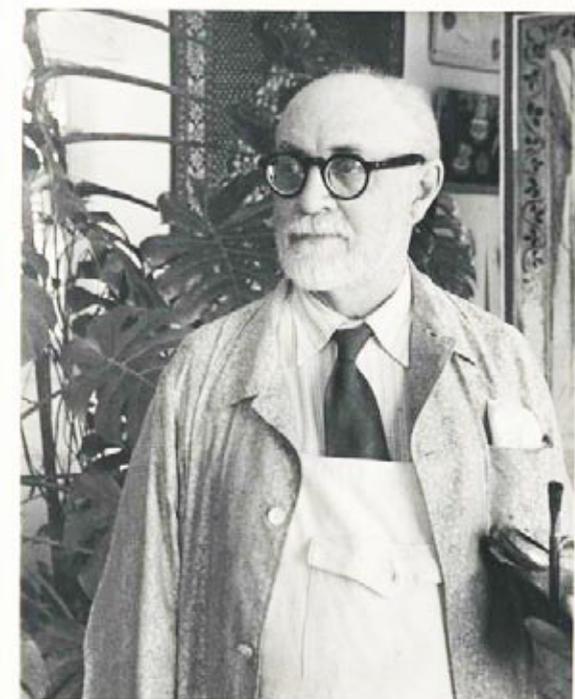
96. Hylari Spurling. *Matisse*, cit., p.562, note: 40



Detalle de los troncos de *La Verdure*, tal como aparecen en la pequeña fotografía de los Archives Matisse de París, sin fecha.



Detalle de los troncos de *La Verdure*, tal como aparecen en la fotografía de Pierre Boucher, 1938.



Fotografía de Matisse por Varian Fry. Archives Matisse de París,

El libro de Louis Aragon, *Henri Matisse, Roman*, publicado en 1971, se abre con una fotografía, importantísimo testimonio histórico, prueba del encuentro de Matisse con el autor de la fotografía, Varian Fry.

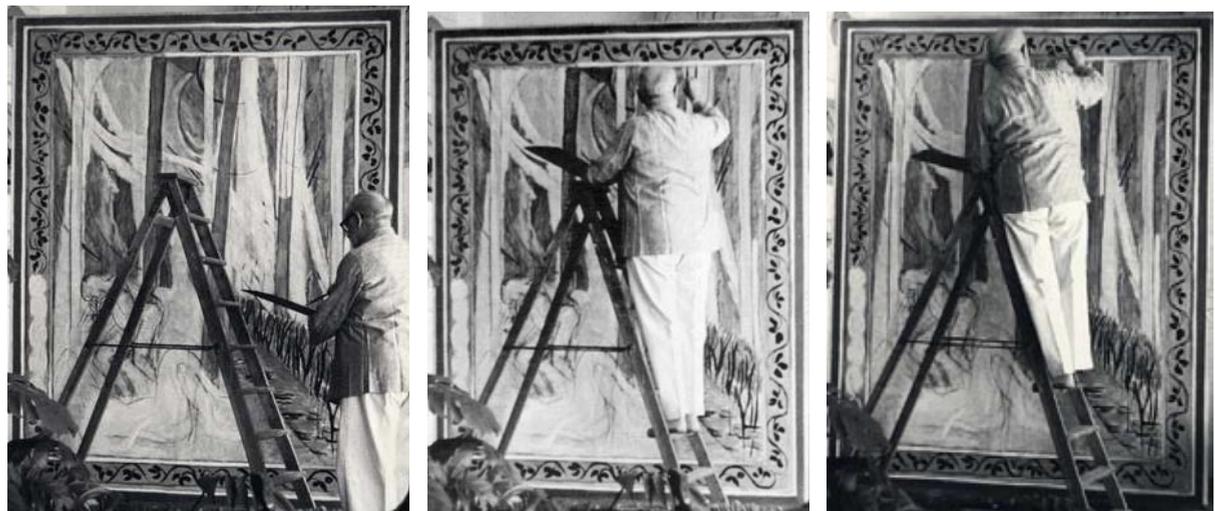
Fry era un periodista estadounidense que dirigió desde Marsella una red de rescates que posibilitó el escape de entre 2.000 y 4.000 personas, miembros de la resistencia y judíos, entre quienes se contaron Marcel Duchamp, Hannah Arendt, André Breton, Max Ophüls, etc. Como Director del *Comité d'Aide Américaine* de Marsella, se presentó en casa de Matisse para ofrecerle refugio en Estados Unidos. Matisse rehusó el ofrecimiento de exiliarse. Estas fotografías son los últimos testimonios fotográficos de *La Verdure*.

Estas fotografías son testimonio de los últimos momentos de salud de Matisse y de las últimas sesiones de trabajo en la tela antes de su periplo hospitalario.

De la serie realizada, en algunas aparece Matisse solo, vestido con la bata de trabajo y con los útiles en la mano. Pero seis de ellas son en mitad del proceso sobre *La Verdure*. Dos han sido publicadas, las otras pertenecen al fondo de los Archives Matisse.

Es fundamental acertar en el orden cronológico. Los Archives tienen estas fotografías ubicadas en el año 1941, pero la carta de Matisse a su hija demuestra que fue en 1940 cuando Fry visita a Matisse. Es importante conseguir este orden para valorar los cambios que está practicando en la composición y poder medir a cuanta distancia se encuentra este momento del estado final.

El registro del estado inmediatamente anterior al de 1940 es el fotografiado por Boucher, de 1938. En él se pueden ver formas desaparecidas en el estado de los años cuarenta: la línea



Matisse trabajando en *La Verdure*, 1940. Serie de Varian Fry, reproducidas aquellas fotografías en las que puede verse *La Verdure*.

blanca del marco, la que queda más al interior; que en esta sesión a la que asiste Fry Matisse se está dedicando a cubrir por completo con un color oscuro, que podría ser el definitivo del último estado, un azul cobalto. En esta primera fotografía está todavía a medio cubrir, en el lado derecho. Tampoco la figura del fauno tiene nada que ver con el siguiente registro. No sólo no posee la cola que ha sido dibujada sobre los glúteos, sino que la posición de las piernas y brazos no tiene que ver, así como tampoco el tono, más claro en este estado de 1940.

En la segunda fotografía, en la que Matisse está subido sobre una escalera, con el brazo estirado hacia la tela, está pintando sobre uno de los troncos, que más tarde se verán todos cubiertos.

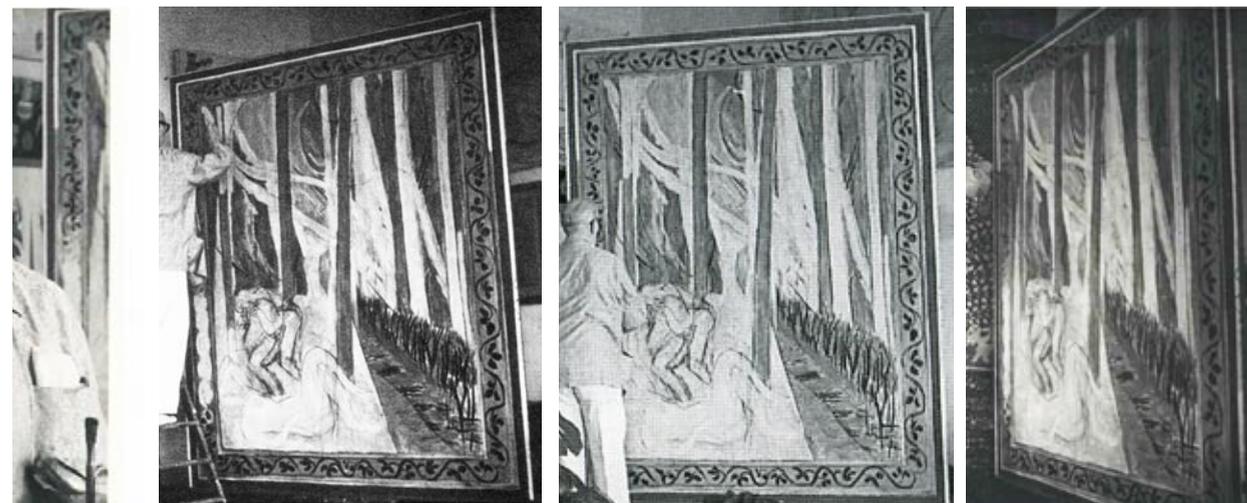
Los cambios con la tercera fotografía son poco manifiestos, únicamente se puede notar que la línea blanca del marco está reduciéndose.

En la foto 4, una parte mínima del marco, lado izquierdo, puede verse en la fotografía, es importante porque empieza a borrarse la línea blanca del marco de ese costado.

En las siguientes tres fotografías se percibe un avance notable en el cubrimiento de los troncos con un color oscuro,



El estado de *La Verdure*, de 1938. Fotografía de Pierre Boucher.



Detalle de la pareja de una de las fotografías de Fry, 1940.



*La Verdure*, último estado, en blanco y negro

que no se mantiene hasta el estado final, cuando volverá Matisse a pintar los troncos de blanco. Todo el resto de troncos o franjas verticales de este estado quedará en blanco o amarillo. Si uno se acerca al lienzo actual, puede ver que, en los troncos, por debajo del blanco, hay un color violeta. ¿Era ése el color que estaba aplicando aquí Matisse? Una vez más, Matisse no eliminaba por completo el color que deja debajo: los restos de violeta son visibles. El resto del fondo, el arbolado, el ramaje y la luz, no parece haber sufrido ningún retoque desde ese estado de 1940: tanto el riachuelo como los claros oscuros de las ramas son las mismas.

Hay dos decisiones muy importantes que en 1940 todavía no se habían tomado y el estado actual: se borrará de nuevo el motivo de la cenefa, cubriéndola de blanco. Dibujando en el lado izquierdo un tanteo a lápiz de un nuevo motivo, una flor de cuatro pétalos enmarcada en un círculo. El cuerpo femenino no es tampoco el que se conserva hoy, es de otro tono más claro al actual violeta; la fotografía en blanco y negro demuestra que posiblemente también estaba cubierta de blanco y que, al colorearla de violeta, se difuminaron los trazos que marcaban el perímetro de sus formas. En cambio, el fauno no parece haber variado desde 1940.



Henri Matisse con un pincel en la mano, escrutando la tela que tiene en frente, *La Verdure*, antes de abordar un cambio. Fotografía de Fry, 1940.



Detalle de la rama central en primer término, en los inicios de *La Verdure*, *État 2*, probablemente de noviembre 1935.



Detalle de la rama central absorbida por el ramaje de fondo y detrás de los troncos. *La Verdure*, en el *État 10*, probablemente de de marzo 1936.



*La Verdure*, último estado, con todos los troncos y la cenefa cubiertos con el blanco.

Una fotografía más de esta sesión permite ver la mirada de Matisse hacia la obra. Se percibe la concentración y el cálculo mental antes de abordar la tela con pintura. Con una mano levantada y con la vista enfocada, escruta la superficie de la tela.

Las fotografías de Fry evidencian que la mayoría de retoques y movimientos serán de nuevo cubiertos y recuperados a un estado cercano a 1938. Como ha venido sucediendo desde el inicio del proceso, viene y va de un estado a otro.

Uno ejemplo muy llamativo es la rama o árbol central que protagonizó la composición durante los años 35 y 36. Aun habiendo desaparecido, la presencia de la diagonal no ha dejado de existir, dominando el lienzo, transformándose en un grupo de troncos que se tuercen, pero que mantienen algunas líneas de lo que fueron sus ramas, y que el espacio limitado por éstas no ha dejado de existir, sino que ha sido substituido por una mancha amarilla ocre translúcida que, cayendo desde el cielo hacia el suelo, baña a la pareja.

O bien la mata surgida en el estado del 24 de febrero del 36, que se encontraba tras el riachuelo en la parte derecha del lienzo. Una planta con una hoja muy peculiar, distinta a todo el demás verdor, se asemeja a la forma de la hoja



Matorral visible en el estado del 24 febrero. En marzo empieza a pasar a segundo plano, hasta desaparecer.

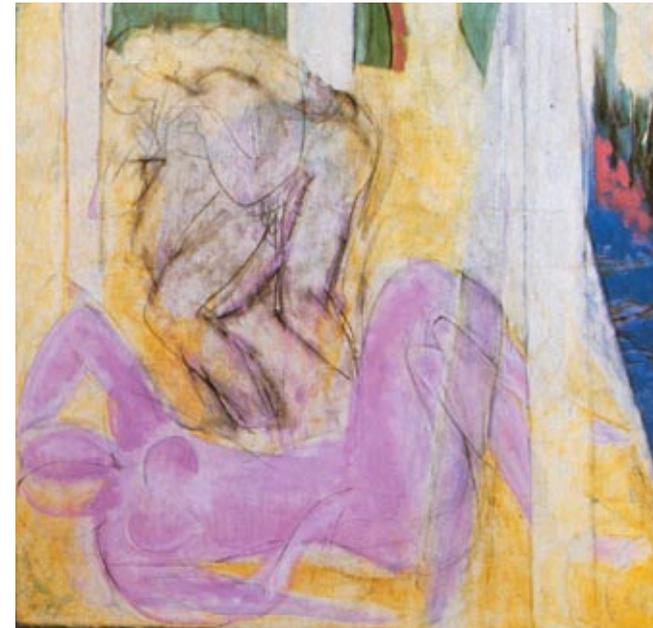


Restos de un matorral de los inicios. *La Verdure*, estado actual.

del laurel, se cubre rápidamente por un nuevo tronco y desaparecen bajo la pintura verde que cubre el fondo del lienzo. Matisse la cubre pero no la hace desaparecer, se e podrá entrever para quien se interrogue por esas líneas, si debajo de ellas hubo una forma eliminada; o será un rastro que le sirve a él mismo, que necesita guiarse por las marcas de los lugares por los que ha pasado antes con el pincel.

Los personajes han perdido los detalles de los primeros momentos. Sus cuerpos han quedado abstraídos de toda particularidad, han sido esquematizados y convertidos en una única mancha de color. En este punto toman cierto parecido a los monigotes que Matisse construyó con los papeles recortados en 1938.

No es descabellada esta familiaridad, si se tiene en cuenta que la pareja no sufrirá ningún cambio sustancial desde las sesiones de *La Verdure* en 1938, como confirma la fotografía del estudio Regina de Pierre Boucher, el mismo año en que trabaja en estas figuras en papel recortado.



*La Verdure*, último estado.



*Petit danseur sur fond rouge*.



*Deux danseurs*, gouache découpée. Febrero- marzo 1938.



Henri Matisse, Niza 1937/1939.  
En el centro *Deux danseurs*, découpage.

Matisse siguió trabajando en *La Verdure* después del registro fotográfico de 1940; las últimas anotaciones en su agenda hablando de la obra son de 1943. Matisse volvía a menudo a esta composición, que siempre declaró que era la representación plástica de su propia relación con la pintura: “una violación en la cual no hay manera de saber quién es el violador y quién es la víctima.”<sup>97</sup> Escena que Matisse dibujaba cada vez que se sentía atacado o atormentado por la ceguera que comenzaba a padecer, o bien fuera por la incapacidad de pintar, en momentos de perturbación.<sup>98</sup>

En 1946 también estuvo trabajando en ella, aunque sobre otro soporte:

Entre enero de 1944 y abril de 1946, un trabajo – un poco a regañadientes, pero con tanta o más obstinación – sobre un tablero al óleo que se convirtió finalmente en la Leda. El tema de esta composición varió incluso varias veces durante este tiempo, pasando de la pastoral a una Leda en tríptico, luego a una especie de bacanal, luego a una Siesta de ninfas, para llegar a una Leda estática, acompañada de dos hojas de puerta ornamentales.<sup>99</sup>

Es difícil imaginar la obra terminada. La apariencia definitiva de las partes que, a día de hoy, siguen esperando ser retocadas. La única certeza es el impulso de Matisse por seguir trabajando en ella después de un proceso tan largo.

La factura final de la obra es resultado de estos interminables sesiones. Ha sido un lienzo trabajado durante más de ocho años, constatables.

Su particularidad está en el modo como han sido acometidos los tanteos y movimientos: en todos ellos se ha dejado rastro. Aunque en los retoques Matisse podía haber cubierto completamente los estados anteriores de las formas descartadas, ninguna de las partes de la composición ha sido borrada completamente.

<sup>97</sup> Pierre Schneider, *Matisse*, cit., p. 582.

<sup>98</sup> Tériade, ‘Constance du fauvisme’, *Minotaure*, n° 9, 15 de octubre de 1936, p. 3.

<sup>99</sup> Lydia Delectorskaya. *Contre vents et marées*, cit., p. 13.

Un arbolado que poco a poco se ha convertido en un removido verdor de fondo. Los árboles, elemento natural en un inicio, han llegado a ser una agresiva naturaleza que asedia a las dos figuras. Los troncos se perciben como barrotos blancos y luminosos, cortes verticales que encierran a la pareja.

El único tono homogéneo es el rojo del marco; el resto de colores son capas, unas sobre otras, que no cubren por completo cuanto hay debajo. Todo el motivo parece desaparecer bajo las transparencias. La forma no consigue retener el color en su interior, porque el perímetro no está cerrado, son varias líneas rotas y destruidas.

Esta forma de trabajar es la propia de Matisse; el dibujo no es un esquema o paso previo al color; las líneas que construyen las formas pueden estar en los primeros estados más definidos que en los últimos, a color.

Matisse tantea la composición desde el inicio, incluso elabora un claroscuro, en el estado del 20 de noviembre, sirviéndose de los borrones y de los cambios en las posiciones, lo que confiere corporeidad a las formas aún sabiendo que la acabará perdiendo, cubierta por la pintura.

No es un trabajo de evolución progresiva en definición, concreción y detalle, sino más bien al contrario: es un largo y constante deshacerse de lo dibujado, cambiándolo de sitio, borrándolo para confirmar que era necesario, y reponerlo después en el mismo lugar. Es una necesidad estrictamente mental, que Matisse explicaba como: “la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro. La expresividad se encuentra en toda la distribución; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar.”<sup>100</sup>

Esta sola obra ofrece una cantidad de información del trabajo y de la forma de trabajar del pintor que va mucho más allá de la contabilización del calendario, relativamente extenso, durante el que se trabajó en ella. Pero, aun-

<sup>100</sup> Henri Matisse, *Sobre arte*, Barcelona: Barral, 1978. cit., p. 26.

que eso le confiera notabilidad entre las demás obras, *La Verdure* ha demostrado ser un estado más, un lugar de experimentación, una composición, no fija, de un motivo, de unas formas, de un tema que atraviesa toda la vida de Matisse.

La manera en que ha tratado de evidenciar el camino seguido durante el proceso pone a salvo la obra de confusiones y de fantasías de críticos e historiadores. Es una obra completamente visible: manifiesta los pasos seguidos, se esclarece a sí misma. Todo se encuentra en la superficie de la tela, por capas. Incluso puede verse parte del tinglado que constituye la vida de Matisse.



*La Verdure*, último estado.

## 2. LYDIA DELECTORSKAYA, *LA FEMME ET L'ARBRE*

Hay que explorar sin aclarar, respetándolo  
todo, dejándolo en su oscuridad propia.

Ramón Gaya

Matisse muere el 3 de noviembre de 1954, dos días después de sufrir una embolia cerebral. Lydia Delectorskaya ha cuidado de él durante los últimos días, sabiendo por el médico del estado crítico del pintor. Día 2 de noviembre, un día antes de su muerte, Lydia se acerca a la cama de Matisse, se ha lavado el cabello y lo lleva envuelto en una toalla, se sienta a su lado:

– Un autre jour, vous m’auriez dit : - Donnez-moi du papier et un crayon.

L’air grave il me répondit : - Donnez-moi du papier et un crayon.

Je crois que je lui ai apporté du papier à lettres et un bic. Et il se mit à me dessiner. Il a fait quatre croquis de la tête aux épaules, le dessin proprement dit d’une quinzaine de centimètres de haut. Il avait changé de feuille quatre fois. Ayant terminé il me remit le tout.

Puis me dit de lui rapporter le dernier croquis. Le tenant à distance. Le bras mi-tendu, il l’a scruté d’un regard sévère, puis a prononcé :

- C’est bon !<sup>1</sup>

Estos dibujos a bolígrafo sobre papel de carta, posiblemente de trazo tembloroso, se perdieron entre los lotes de las obras que los descendientes de Matisse se repartieron poco después de su muerte. No han sido publicados, nunca expuestos hasta ahora. Se les consideró “études d’atelier”. Son 4 dibujos de menos de un palmo de alto, realizados con bolígrafo bic sobre papel de carta, “intéressant pour l’auteur, mais pas à vendre”<sup>2</sup>. La obra queda enmudecida por su modesta apariencia, no tiene valor mercantil; y queda también perdida para un mundo del arte que ignora las rotundas palabras de Matisse : « - C’est bon ! »

Matisse reconoce la obra, puede ver en ese pequeño dibujo la carga del conocimiento de su oficio de pintor, el reflejo de la totalidad de su trabajo. Lo dice alguien que ha padecido profundamente el nacimiento de cada uno de sus dibujos y pinturas, de mirada “severa” y de riguroso cálculo mental en su proceder, hasta el punto de eliminar numerosas composiciones<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Epílogo escrito por Lydia Delectorskaya en el que reproduce el último día de trabajo de Matisse, publicado en su libro *Henri Matisse. Contre vents et marées. Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Éditions Iru et Vincent Hansma, Paris, 1996. p. 545.

<sup>2</sup> Palabras de Matisse, recogidas por Lydia Delectorskaya en *Henri Matisse. Contre vents et marées*. cit. p. 546.

<sup>3</sup> Lydia Delectorskaya. *Contre vents et marées*, cit., p. 214 y 215.

Al día siguiente Lydia dio aviso a la familia de la muerte de Matisse, quienes prepararon el funeral al cual ella no asistió. Lydia hizo la maleta, la misma con la que llegó en el año 1932, y se marchó al día siguiente de su muerte.

Wanda de Guébriant en “Lydia Delectorskaya, biographie”, *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*. Réunion des musées nationaux, Paris 2010, p. 203



Henri Matisse, *Tête de femme (n°2)*. 1950, carbón, 46 x 28,5 cm.

Este dibujo es de 1950, cuatro años antes. Quien tenga celo de conocer ese último dibujo realizado con bolígrafo bic sobre un papel de carta, puede servirse de estas otras obras en las que Lydia se viste con un pañuelo en la cabeza por petición expresa de Matisse para inturilo.



Henri Matisse, *Femme au turban*, 1944, tinta, 46 x 28,5 cm.



Fotografía de Henri Cartier-Bresson, Matisse dibujando a Lydia D. con un pañuelo envuelto en la cabeza, en Vence, 1943.

Esta última obra de Matisse no sólo posee un importante valor pictórico, también es una clara representación de lo que fue la última parte de su vida: protegido por Lydia Delectorskaya y a su vez inspirado bajo su capacidad de sugerir a su pintura, de inspirarle.

Este último dibujo, abstraído en su simplicidad, sin pretensiones, sin color. Exactamente como Matisse decía sentirse satisfecho, expresándose con la línea: “je voudrais n’être jugé que sur l’ensemble de mon œuvre, la courbe générale de ma ligne.”<sup>4</sup> El tema representado: la musa. Su querida modelo con una toalla atada a la cabeza, que le confería un aire oriental, un arabesco levantándose por encima del rostro, aquél tantas veces rodeado con su pincel.

Lydia Delectorskaya, su compañera durante los últimos 21 años de vida de Matisse, es una vez más protagonista y testimonio. Ella protegió el legado de Matisse, transmitiéndolo en dos publicaciones fundamentales.

Quel dommage de ne pas connaître l’œuvre ultime qui avait permis à l’artiste au regard tendu de se juger à la fin de ses tours –impitoyablement.<sup>5</sup> L.D.

<sup>4</sup> Declaraciones de Henri Matisse citado por Carl Einstein en *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, en la edición francesa *L’Art du XXe siècle*, Éditions Jacqueline Chambon, ACTES SUD, 2011. p. 46.

<sup>5</sup> Lydia Delectorskaya en *Contre vents et marées*. cit. p. 546.

## Aide d'atelier

El primer contacto de Lydia con Matisse fue en 1932, al trabajar para él de *aide d'atelier* como sustitución por algunos días, que resultaron convertirse en seis meses.<sup>6</sup> Lydia sabía muy poco del pintor, tenía solamente 22 años y ningún conocimiento del prestigio que podía tener. Al año siguiente la llamaron de nuevo para trabajar en casa de Matisse, pero esta vez como *dame de compagnie* de su mujer Amélie que, delicada de salud, permanecía en cama.

En el mes de octubre de 1933 Matisse realizó el primer retrato a carbón y difumino de Lydia, sentada en una silla, en la habitación donde cuidaba de Amélie: -'Ne bougez pas!<sup>7</sup>. Esbozó el primer dibujo de la que iba a ser su modelo el resto de su vida.

En ese dibujo Lydia no estaba posando, Matisse la atrapó en un momento de abandono, con la cabeza sobre los brazos, cruzados y apoyados en el respaldo del asiento, con una mirada lejana y pensativa.<sup>8</sup> Matisse decía que Lydia tenía una mirada muy particular, le arrebatava pintarla.

La elección de las modelos de Matisse dependía sobre todo de su actitud, de la naturalidad de sus movimientos. Él mismo decía que no podía trabajar con una postura afectada o rebuscada, le crispaba y cansaba, le hacía sufrir.<sup>9</sup> Era imperativo que su pintura no debía ofrecer problemas, tensiones; bien al contrario debía ser "como una butaca confortable".<sup>10</sup> Esa relajación, que empieza en los músculos y llega hasta la mirada, era la que le estimulaba y la que quería ver en el resultado de su obra.

"La modelo es para mí un trampolín – es una puerta que he de atravesar para acceder al jardín, en el cual estoy solo y tan bien."<sup>11</sup> Toda percepción guarda un ingrediente

<sup>6</sup> Wanda de Guébriant en "Lydia Delectorskaya, biographie", cit., p. 203.

<sup>7</sup> Palabras de Matisse citado por Lydia Delectorskaya en, *Henri Matisse. L'apparente facilité. Peintures de 1935-1939*. Paris: Adrien Maeght, 1986, p.16.

<sup>8</sup> Este dibujo dió origen a numerosas variaciones, y a un óleo titulado *Les Yeux Bleus*.

<sup>9</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente*, cit. p.16.

<sup>10</sup> "Mon rêve, c'est un art rempli d'équilibre, d'ordre et calme" et il le compare à "un bon fauteuil" Matisse citado por Carl Einstein en *L'Art du XXe siècle*, cit. p.56.

<sup>11</sup> Henri Matisse, marzo 1942, en Louis Aragon, *Henri Matisse, Roman*. Paris: Gallimard, 1971, p. 235.

Lydia Delectorskaya (1910-1997), nacida en Siberia, hija única de un médico de la ciudad de Tomsk. Huérfana a los doce años, cuando ambos padres murieron en sucesivas epidemias de tifus y cólera que asolaron el país después de la Revolución. Fue educada por una tía que huyó con ella a Manchuria y finalmente a París. Su llegada coincidió con la crisis económica que acabó con el capital que les quedaba de la familia y las dejó en la ruina. Lydia, que quería ser médico, ya había sido aceptada en la facultad de medicina de la Sorbona, pero las elevadas tasas de matrícula exigidas a los estudiantes extranjeros quedaron fuera de su alcance. "J'appartenais à la catégorie des émigrés qui, d'après les lois françaises, n'avaient pas droit au travail rémunéré."

L.D. *L'apparente facilité*, cit., p. 15.



Fotografía de 1946, reproduciendo la postura de la serie *Les yeux bleus*. Fotografía de Hélène Adant, prima de Lydia, fotógrafa.



Henri Matisse, *Les yeux bleus*, 1935, óleo, 38 x 46 cm.

de deseo y Matisse contemplaba lo que pintaba extendiendo una ansiedad de apropiación. En Lydia encontró esa evocación de los gestos cotidianos, las posturas más simples, con la actitud serena, fría e insondable, que la caracterizaba.

Lydia también reconocía en el pintor una actitud metódica y práctica de su propia formación científica familiar. Recuperó en esa convivencia en el estudio de Matisse sus habilidades de precisión y de determinación que había vivido en su casa. Matisse la calificaba como "un médico, completamente absorta en sí misma y sus preocupaciones"; afirmaciones que evidenciaban el que Lydia fuera hija de médico.

La descripción de Lydia sobre una sesión de trabajo en el estudio con Matisse, durante la realización de unos dibujos, podría sustituir a las de un cirujano a punto de realizar una intervención:

Se generaba una increíble tensión, justo antes de empezar sus pequeños bocetos a pluma. Yo le decía: -'Vamos, no se preocupe'. Su violenta respuesta: -'No estoy preocupado, son los nervios'. La atmósfera era la propia de un quirófano. Yo sujetaba un objeto tras otro, el frasco



Henri Matisse, *L.D. au travail*, 1941, tinta, 52 x 40 cm.

El título de esta obra no puede ser más claro, Lydia Delectorskaya trabajando. Es una imagen doblemente sorprendente, por un lado por la intención de Matisse de testimoniar la colaboración de Lydia en sus obras; por otra la técnica: esta pintura en la que trabaja Lydia siguió un curioso proceso: se recortó los elementos de la composición de un bodegón en papel y fueron moviéndolos sobre la tela para encontrar su adecuada y definitiva posición.

de tinta india, las hojas de papel, y ajustaba la mesa. Y Matisse dibujando, sin decir una palabra, sin dar la más ligera señal de agitación, pero, en su inmovilidad, una leve tensión.<sup>12</sup>

Ella fue uno de las pocas personas que estuvo presente durante años en el estudio de Matisse, participando además en la realización de las obras, con el afán de atender y recoger todo cuanto ocurriese en ese espacio y cómo se comportaba Matisse. Lydia tenía la responsabilidad de preparar los materiales, telas, pinceles y pigmentos; también colocar los escenarios, componiendo los tejidos y objetos y de realizar las rectificaciones o retoques de las obras que Matisse le indicaba.

Recopiló todas esas actividades del pintor en su estudio, en un álbum de notas personal, juntamente con fotografías de las obras, de 1935 a 1939. Más allá de ese año, la implicación absoluta en todas las partes de su vida -después de la separación de Matisse, no había nadie más que

<sup>12</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 11.



Fotografía de Lydia Delectorskaya en 1935, en Beauzever; acompaña a Matisse mandado por el médico, con su mujer y su nieto a las montañas de Beauzever.



Henri Matisse, *La Rêve*. óleo, 81 x 60 cm, abril-mayo de 1935.



Henri Matisse, *La Rêve*. Reproducción de una página del álbum de Lydia D. con las fotografías de los diferentes estados pegadas. Ella es la modelo de esta obra.

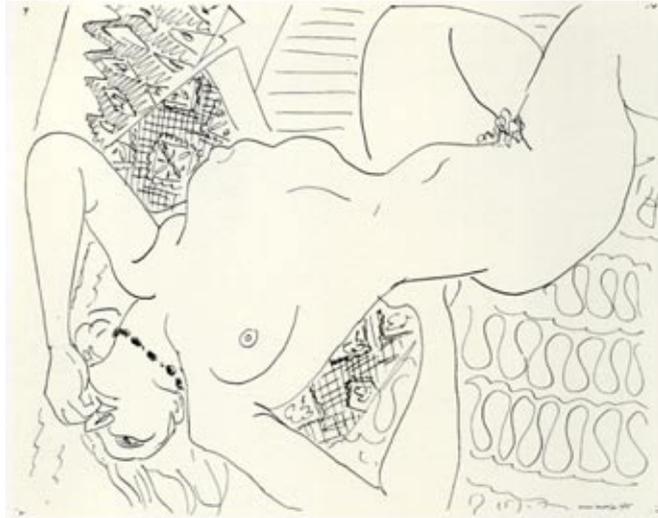
Lydia para la organización de exposiciones, encargos, viajes., etc. Interrumpió la recogida de muestras en el álbum, pero no del testimonio, que siguió recopilando con el afán de ser fiel a los deseos y directrices de Matisse, con su memoria y con su obra.

A partir del momento en que había comenzado a posar para él regularmente, yo tenía derecho a una pequeña copia de todas estas fotografías. Me proporcioné un álbum y las colocaba, mencionando la fecha y el título de taller de la obra, que Matisse improvisaba para diferenciarlos.<sup>13</sup>

Un autre signe de bienveillance envers moi était le fait que je recevais en cadeau de petites photographies des tableaux et de certain dessins faits d'après moi, ou bien créés sous mes yeux.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 19.

<sup>14</sup> Lydia Delectorskaya, *L'apparente facilité*, cit., p. 23.



Henri Matisse, *Nu couché*, tinta. Larga serie que se inicia en 1935 y que será expuesta en Londres, creando gran revuelo en los Galeristas pero también en la vida matrimonial de Matisse.

Lydia posó de manera continua a partir de 1935 siendo prácticamente la única modelo que utilizaba el pintor. Durante la realización del cuadro *La Rêve*, ambos establecieron una manera de trabajar muy particular, con la ayuda de un fotógrafo que registraba la obra al final de cada sesión. Eso les permitía avanzar o retroceder sin miedo, pudiendo recuperar con ayuda de la fotografía composiciones o estados anteriores.<sup>15</sup>

En poco menos de un año, Lydia fue la modelo y el tema principal en más de 40 obras, 25 de las cuales desnudas. Madame Matisse se sintió desplazada de la atención de Matisse y de las responsabilidades que se le ofrecían a Lydia, en detrimento de las que ella siempre había desarrollado.

Amélie Matisse quiso retomar su trabajo de secretaria, que sus dolores de espalda le habían obligado a dejar en manos de Marguerite, la hija de Matisse. En 1937 dos exposiciones, una en Londres y otra en París, en el Petit Palais, implicaron totalmente a Lydia en su organización,<sup>16</sup> pues resultaba ser muy eficaz.

<sup>15</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 203-204.

<sup>16</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 204

Los estudios realizados para *Ninfa en el bosque*, condujeron directamente a una hermosa, libre y atrevidamente modelada serie de dibujos a pluma y tinta de Lydia recostada desnuda entre cojines (...). Los dibujos se expusieron en febrero de 1936 en las galerías Leicester. (...) Cuando Marguerite llegó a Londres con las obras eróticas de Matisse (cuyos contenidos habían pasado por las aduanas de Su Majestad tapándolas con papeles pegados sobre el cristal), los directores de la galería se pusieron muy nerviosos.

Hilary Spurling, *Matisse*, vol. 2, p. 524.



Al siguiente año, 1938, Madame Matisse amenazó al pintor de abandonarle si Lydia no se marchaba. Matisse se sometió en un primer momento a esas demandas y escribió una carta de recomendación para Lydia. Las elogiosas palabras que dispensó Matisse en esa carta a Lydia detonaron la marcha, definitiva, de su mujer:

Je soussigné certifie que madame Lydia Delectorskaya a travaillé chez moi en qualité de garde malade, puis en qualité de secrétaire d'artiste de 1932 à 1939. [...] Ces qualités se sont manifestées dans la pleine mesure quand elle a commencé a mener mes affaires et organiser les affaires dans l'atelier. Nice, le 28 janvier 1939, Peintre, Officier de l'Ordre de la Légion d'Honneur.<sup>17</sup>

Matisse y Lydia quedan completamente solos a punto de estallar la segunda Guerra Mundial. Matisse no quiso abandonar Francia durante la guerra; la explicación que dio por ello a su hijo, en una carta de primeros de septiembre de 1940, es una excusa. No puede decirle que no piensa abandonar a Lydia: quien, sin pasaporte, no puede dejar el país. Canceló así el viaje, o la huida, a Brasil.

[...] voyant tout ce chaos, j'ai rendu les billets. Il m'a semblé que faire autrement serait une désertion. Si chacun qui est quelque peu précieux quitte la France, que restera-t-il

Aux mots « mener mes affaires », Madame Matisse explose. Elle quite Nice le 5 de mars 1939.

À Paris au début du mois de juin, après s'être rendu à l'évidence que sa femme ne réintégrera pas le domicile familial, Matisse réengage Lydia le 30 juillet.

Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 205.

<sup>17</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 205.

d'elle? (carta a Pierre Matisse, 1er septembre 1940)

Ne pouvant rejoindre Nice (les Italiens sont prêts à entrer en guerre), il part le 20 mai en compagnie de Lydia pour Bordeaux, et de là pour Cibourne, où ils resteront plus d'un mois, jusqu'à l'armistice. Inquiète à l'idée que Matisse puisse représenter un otage de choix pour les Allemands, Lydia prend l'initiative des itinéraires et, après un autre mois passé à Saint-Gaudens, s'arrange pour qu'ils arrivent tous deux à Carcassonne par des chemins différents. Ils parviendront à Nice le 29 août.<sup>18</sup>

### La vida de Matisse con Lydia D.

Al año siguiente, 1941, Matisse ha estado a punto de morir por un tumor en los intestinos. El pintor comprende que su tiempo es casi un regalo, y que debe concentrarse en trabajar. Lydia se vuelca completamente en cubrir las necesidades de Matisse que, aunque convalesciente, no para de trabajar.

Lydia reste auprès de lui, l'accompagne lors de ses promenades dans le parc, où il remplit d'innombrables carnets de dessins de plantes, remplit avec zèle ses fonctions de secrétaire, tient à jour les agendas et livres de comptes de l'artiste, veille la nuit au chevet de Matisse.

Lydia no deja a Matisse en ningún momento desde entonces; solamente en 1945 se separan 3 días, por la muerte de su tía, la madre de su prima fotógrafa, Hélène Adant.

Henri Matisse confiera à Rouveyre, le 20 janvier 1946, que Lydia « n'a pas pris de vacances depuis 4 ans »<sup>20</sup>

Sus atenciones hacia Matisse son las tareas propias de un galerista, un editor y un aprendiz de pintor. Al no poder abarcar con todo el trabajo en el estudio, en la casa y en los negocios, contratan a una enfermera en 1942, Monique Bourgeois, la cual tampoco podrá escapar a ser modelo de Matisse. Esta enfermera se convertirá, años después, en monja. Como Soeur Jacques-Marie, será quien propondrá a Matisse el proyecto de la Chapelle de Vence.

<sup>18</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit.. p. 205.



Matisse en 1942, en el curso de su trabajo desde de la cama.



Monique Bourgeois, enfermera de Matisse durante unos años. Con el tiempo será Soeur Jacques-Marie, quien le pedirá a Matisse el proyecto de la Chapelle de Vence.

1945 Matisse fait effacer par Lydia son travail de presque deux ans sur la Léda.

A Paris il prépare et accroche avec Lydia la rétrospective qui lui est consacrée cette année-là au Salon d'automne (quarante-trois peintures). Matisse et Lydia d'installent pour un an à Paris. Lydia organise ses rendez-vous, filtre les importuns, l'accompagne dans ses multiples visites dans les musées et chez l'imprimeur.

Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 205.

1943 Ils quittent Nice avant d'y être obligés par les mesures d'évacuation, ils vont à vivre à Vence dans la villa « Le Rêve », et Lydia organise le déménagement des meubles.

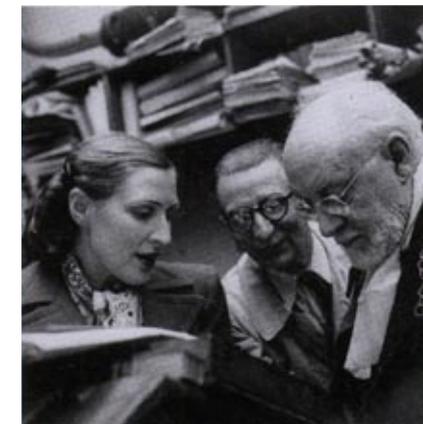
En 1943 se ven forzados, por las evacuaciones de la ciudad de Niza, a mudarse a la villa "le Rêve", el 1 de julio. *La Verdure* queda en Niza, como muchas otras obras y materiales. Lydia y Monique Bourgeois se dedican a pintar con colores puros hojas de papelanson que "Matisse découpe sans dessin préalable, destinés à son Jazz."

Cuando Monique Bourgeois, en 1948, siendo ya monja, le propone a Matisse el proyecto de la construcción de la Capilla, Lydia está completamente tomada por los trabajos y viajes de Matisse: en enero debe viajar a Paris para supervisar las impresiones de las litografías de los Esquimales, preparar la exposición retrospectiva en Philadelphia; y posar en 96 sesiones, apuntadas en la agenda de Matisse. Ese mismo año comenzará a organizar los preparativos para una exposición en el Museo de arte moderno de Paris. Lydia será capaz de encargarse de los preparativos para el proyecto de su estimada amiga Monique Bourgeois:

Lydia, comme à chaque d'adresse, dirige les opérations de déménagement au Régina, dont les volumes sont plus conformes au format nécessité par la chapelle.

Le 12 décembre 1949 a lieu la cérémonie de pose de la première pierre de la chapelle de Vence. Matisse aurait voulu pouvoir y inscrire un hommage à Lydia et à Soeur Jacques, qui toutes deux refuseront que leur nom soit mentionné. « J'ai été aidé dans la confection de la maquette et dans l'exécution des cartons par Soeur Jacques Marie et Madame Lydia Delectorskaya, deux excellentes ouvrières, sans le secours desquelles je n'aurais pas pu faire cette chapelle. Qu'un peu de gratitude leur revienne, ce n'est que justice » (lettre à Soeur Jacques-Marie, 25 décembre 1949).

Lydia veille sur l'opération du commande d'un Saint Dominique en céramique pour le plateau d'Assy. « Madame Lydia est à Aubagne avec 300 carreaux à faire cuire » Pour le travail sur les vitraux, Lydia accompagne Matisse



Lydia D., Mourlot y Matisse, verano de 1947.

à Chartres et joue les coursiers entre Matisse et Bony, maître verrier, pour l'exécution des vitraux.<sup>19</sup>

En 1950, Lydia escribirá a la hija de Matisse, Marguerite Duthuit, el 11 de septiembre, y le explicará los graves problemas de vista de su padre : « les yeux de votre père sont altérés au point qu'il ne peut plus faire de la peinture ». Aunque en el años siguientes los problemas persisten, Matisse no deja de trabajar en el proyecto de la Chapelle y en las casullas para los curas durante las ceremonias.

1952 Lydia est à Paris pour faire transporter l'œuvre 'La Tristesse du roi'. Il travaille aux grandes gouaches découpées, 'La Piscine', 'La Perruche' et 'La Sirène', etc. Lydia, sous la direction de l'artiste, travaille activement à la préparation du musée Matisse au Cateau-Cambrésis et y fait de fréquents allers-retours.

Pour la remercier d'avoir tenu vingt ans à son service, Matisse offre à Lydia, le 13 octobre, la peinture 'Coquillage sur marbre noir'.

« Madame Lydia est toujours là. Tous les dévouements qu'elle m'a donnés en font une bien précieuse présence pour moi », écrit-il à Rouveyre le 29 octobre. Et il ajoute : « elle a augmenté ses attentions en se mettant à photographier en couleur ».<sup>20</sup>

### Las obras de Lydia Delectoskaya

En me faisant cadeau d'une œuvre, d'un dessin, Matisse savait que –si la suite de la vie me le permet– ces œuvres, tout en étant des affectueuses attentions de sa part envers moi, iront un jour rejoindre le magnifique ensemble de ses peintures des musées en Russie.<sup>21</sup>

Todas las obras que Matisse dió a Lydia, o las que ella quiso tozudamente comprar, fueron ofrecidas por ella misma a los museos de arte rusos. Algunas de estas donaciones se hicieron en vida de Matisse, y se acompañaban de cordiales cartas escritas por el propio autor. Gracias a esta donación Rusia posee actualmente una colección y fondo docu-

<sup>19</sup> y <sup>20</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit. p. 206.

<sup>21</sup> Lydia Delectorskaya hablando de la constitución de su colección en Annexes, de *Les Egéries russes*, Gonzague Saint Bris y Vladimir Fédorovski. Éditions Jean-Claude Lattès, 1994. p. 319 a 324.



Henri Matisse, *Nature Morte au coquillage*, obra en la que trabajó L.D. como se puede ver en el dibujo a tinta, *L.D. au travail*, reproducida en páginas anteriores. Matisse se lo regala en 1952.

mental excepcional sobre Matisse: todo aquello que Lydia protegió, incluso guardó en secreto, durante su vida.

Alors, petit à petit – sans m'arracher le cœur en me séparant de mes « béguins »<sup>22</sup>, en choisissant successivement ceux dont le départ me chagrinerait le moins - je me suis mise à offrir tantôt au musée Pouchkine, tantôt à l'Ermitage, un ou deux ou trois dessins. Et cela me donnait une satisfaction double : les musées et leurs visiteurs étaient ravis et... Matisse, s'il existe encore quelque part, était sûrement content. Et de plus, moi, je n'avais plus à craindre ni voleurs ni incendies éventuels !

À sa mort, je me suis trouvée complètement désemparée : en vingt-deux ans auprès de lui, j'avais appris à « tout faire » : remplacer une infirmière, une cuisinière, une femme de ménage, une aide d'atelier dans toutes ses variantes, m'occuper de typographie, de composition d'un livre, de la révision de texte, me charger de l'accrochage d'une exposition, de correspondance d'affaire, etc., etc. Mais j'étais une autodidacte. Je n'avais, en fait, aucun métier.

Mais !... Au cours d'une dizaine d'années –les dernières de sa vie – mon œil sans soute devenu sen-

<sup>22</sup> Dictionnaire Larousse: Béguin: Personne ou chose pour qui on éprouve de l'amour : *C'est son béguin du moment.*

sible à ce qu'il faisait (car, comme je l'ai raconté, il a été ma première et seule approche à l'art plastique) – il m'arrivait parfois d'être prise d'un vrai « béguin » pour tel ou tel de ses dessins. Alors, sur une entente entre nous, survenue dans une certaine circonstance, je pouvais me permettre de lui demander de me le vendre, aux conditions convenues entre nous : au prix qu'il aurait fait à un marchand, et non « au prix d'amis », ce qui m'aurait gênée. Et lui pouvait accepter ou refuser. Mais cela l'amusait.

Et ce n'est pas ces dessins achetés par « béguin » que j'ai vendus quand je me suis trouvée acculée. Ils étaient chéris.

En prélevant ce donc j'avais besoin dans ce qu'il m'avait donné, en choisissant ce à quoi intérieurement je tenais le moins – soit par goût, soit sentimentalement, en tant qu'évocatrice d'un souvenir – j'avais inclus dans « les siens » « les miens ». Et je crois que les musées n'ont rien perdu par ces échanges. Tous mes « chouchous »<sup>23</sup> sont à leur destination. Je n'ai gardé que « la poire pour la soif ». Mais j'avoue, au dernier que j'ai donné – un petit<sup>24</sup> j'ai pleuré. Et c'est parce que j'y tenais tant, que j'ai voulu qu'il soit déjà préservé de toute éventualité fâcheuse. A présent c'est « digéré ». Mais je fus émue de le revoir au musée.<sup>25</sup>

Matisse regalaba anualmente dos obras a Lydia. Entre las que se encontraba además un ejemplar de cada libro publicado. En las íntimas dedicatorias de Matisse se puede apreciar su estimación hacia Lydia y su absoluta dependencia. Con una sensualidad bien educada, a la par que un control minucioso sobre sus palabras, Matisse mantiene perfectamente la acordada discreción de su relación. A pesar de la contención, las dedicatorias son indiscutiblemente amorosas:

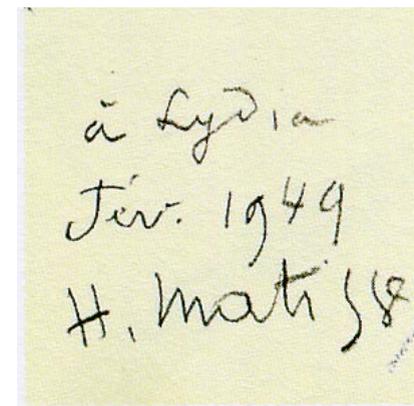
<sup>23</sup> Dictionnaire Larousse: Enfant, élève préféré, favori : *C'est elle la chouchoute.*

<sup>24</sup> Se refiere a una obra muy especial, se conoce cual es gracias al contraste de informaciones con la entrevista a Hanne Finsen hablando de Lydia, en: *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse.* Réunion des musées nationaux, Paris 2010. p.193: « Lorsqu'elle fit don de sa dernière œuvre – un dessin représentant deux troncs d'arbres aux racines entremêlées, exécuté à Rochefort-en-Yvelines, près de Rambouillet, où Matisse et elle avaient passé un mois durant la fin d'été 1939 -. Elle pleura. »

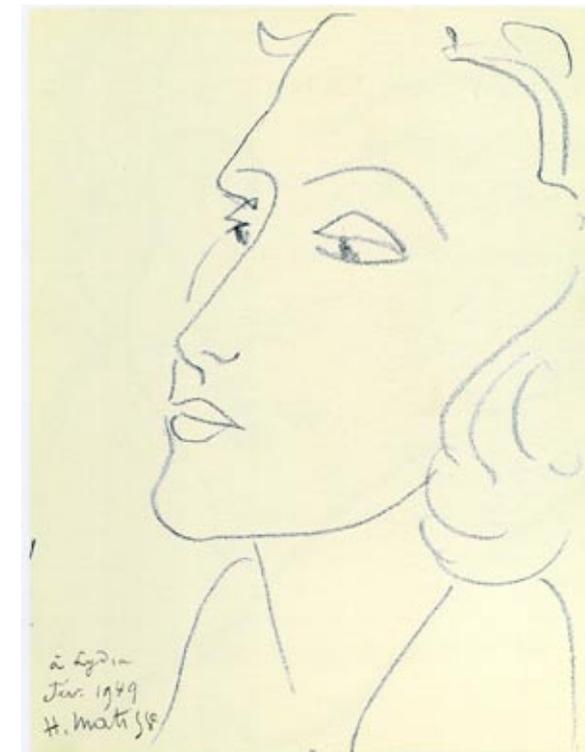
<sup>25</sup> Annexes, *Les Egéries russes*, cit. p. 319 a 324.



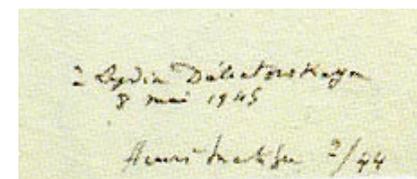
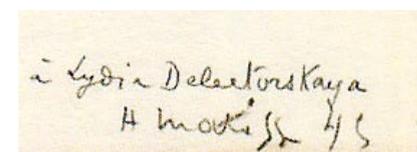
Dibujo de Henri Matisse dedicado a Lydia D., 1935, actualmente en el Museo Hermitage.



Dibujo de Henri Matisse dedicado a Lydia D. 1949. Museo Pouchkine.



Au début de chaque année H.M. traditionnellement donnait à L.D. un dessin (40x50 environ) qui représentait conjointement un cadeau de la déclaration des revenus, toujours agréée par le contrôle fiscal, et en cours de l'année approximativement un petit dessin (25 x 30 environ) à titre de manifestation d'affection. Tous ces dons sont attestés par des déclarations manuscrites de H.M.<sup>27</sup>



Algunas dedicatorias de Matisse, de 1944 y 1945.

La transcripción de algunas dedicatorias de las obras que Matisse regalaba a Lydia pone en valor que muchas fueron realizadas expresamente para ofrecerlas a Lydia, bien por ser ella la modelo, bien por acercarse la fecha de su aniversario o alguna celebración especial; eran obras que nacían dirigidas expresamente como presente. En algunas de ellas la dedicatoria demuestra la preocupación de Matisse por salvaguardar la integridad de Lydia, y que en ningún caso se dudase de que habían sido un regalo; en esos casos Matisse escribía claramente que ella era la propietaria de tal obra. Así se esmera en anotar en la parte

<sup>27</sup> Texto mecanografiado en 1955 por Lydia D. para describir el origen de las obras de Matisse en su posesión, en *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, cit. p.213.

trasera de la cubierta de una carpeta con diez dibujos, a quien pertenece, con firma y fecha. Este debió ser uno de los primeros presentes que hizo a Lydia, en los inicios de su colaboración. Dibujos realizados durante el verano de 1935, muy probablemente durante su estancia en Beauvezer, y que regala a Lydia en 1936:

*Cet album / contient dix / dessins appartenant / à Mme Lydia / Delectorskaya / H. Matisse / 1936* <sup>28</sup>

Seis años después, las dedicatorias son más impulsivas, aduladoras, apasionadas y cómplices. Se trata de un dibujo a pluma, retrato a Lydia Delectorskaya:

*Mais elle est / bien plus belle –Oh oui / Henri Matisse / 21/12/ 42*

En otro caso, es un poema escrito por Matisse que acompaña un dibujo:

*“Ja ! les rossignols de la Route de Vence... / Ja ! les rossignols de la Route de St Jeannet, déjà ont jargoné. / N’entends-tu pas Mignone : / Lydia lève-toi ta ta ta ta / Lydia debout tout le monde / t’attend-pou, tout, tout, tout, tout, Rossignols du bois Jeannet!*

Para el año nuevo de 1948, un dibujo y una dedicatoria con lápices de colores y tinta, para todos aquellos que amen a Lydia:

*En 1948 / Beaucoup / de Bonheur et / de Joie pour / tous ceux / qui aiment Madame Lydia Delectorskaya / Henri Matisse*

Una hoja de texto manuscrito con un dibujo, realizado con lápices de colores, rojo y azul y tinta, firmado y datado en 1948; Matisse lo titula: *Carta de amor a Madame Lydia Delectorskaya*:

*Lettre d’amour / à Madame Lydia Delectorskaya / Qui ne vous aimerait pas ? Ceux qui n’ont / pas le bonheur de vous connaître, vous si / blanche et blonde et / si discrète –Ici, / toute la maison vous aime / tellement bien, croyez moi !*

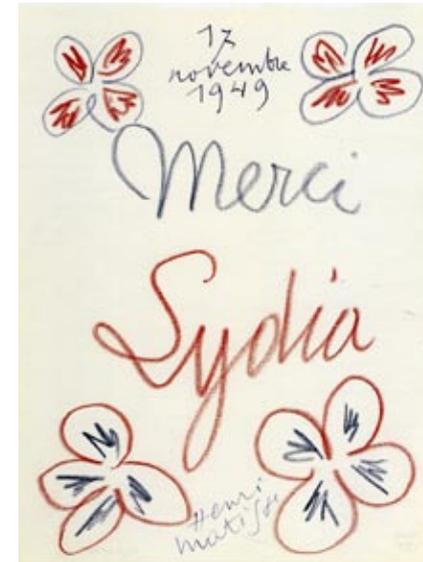
**28 y 29** *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, cit. p.218-219. Este maravilloso listado de dedicatorias de Matisse a Lydia, aparece como anexo del catálogo, en las últimas páginas, reproducido como créditos y a un tamaño de letra que hace suponer las intenciones de menosprecio hacia tal testimonio directo o de perturbar, ocultar e impedir la constatación de la relación de ambos.



Fotografía de Lydia Delectorskaya en 1935, en Beauvezer; leyendo un artículo sobre Matisse, en la página puede verse la reproducción de una escultura suya, *Grand nu assis*, 1929.



“Premier prix de sagesse” finales de diciembre de 1948, tinta china y pluma, lápices azul y rojo, 26,8 x 20,9 cm. Donación de Lydia al Museo Pouchkine, Moscú.



“Merci Lydia” 17 novembre 1949, lápices de colores azul y rojo, tinta azul, 27 x 21 cm. Donación de 1982 al Musée Pouchkine, Moscú.



Pour celle / qui souffre si genti- / ment sans l'avoir / voulu –Pitié ! / Pour Lydia / Noël 48  
Fin de diciembre de 1948, lápices de azul y rojo, tinta china, encre noire et plume, 26,9 x 20,8 cm.

En primavera del mismo año, una hoja y un texto manuscrito que dice:

*La bonne / Lydia se / donne pour / tous Elle n' / oublie qu'elle ; 9 mai 48*

En noviembre de 1948, la obsequia con dos presentes, uno de ellos tiene el título de: *Lydia siempre tiene razón*.

*Codoforme, Celine - non / massage-oui / Madame Lydia a / toujours rai- / son, / na ! <la ! > / Henri Matisse / 1 nov. 48*

En el otro desarrolla un texto más largo para acompañar un ornamento:

*Quand Lydia Delectorskaya s'approche, / Je suis guéri / Quand Lydia Delectorskaya / s'éloigne / je suis alangui [sic] / Bonté divine serait ce / ce qu'on appelle le « Charme Slave » / qui agit ? / C'est tout simplement parce qu'elle / est bonne... / mais quel caractère ! Bonsoir Lida Henri Matisse / Vence / 1er nov. / 48*

Con Lydia enferma de anginas, Matisse le hace un dibujo de dos flores en tinta y lápices, azul y rojo; el mensaje parece cargar con cierto tono de agradecimiento y de disculpa; no es posible saber qué grado de responsabilidad tiene Matisse con su estado de salud:

*Pour celle / qui souffre si genti- / ment sans l'avoir / voulu –Pitié ! / Pour Lydia / Noël 48*

Un texto que acompaña la flor de felicitación del año nuevo de 1949, datado del 31 de diciembre de 1948:

*Tous / ceux qui / aiment Made / Lydia Delectorskaya / lui souhaitent Bonheur / et Joie pour 1949*

Domingo 11 de abril de 1949, Lydia está resfriada, Matisse hace un dibujo y anota:

*C'est aujourd'hui / Dimanche / mon cœur / est / LO-URD*

Cinco de julio de 1949, dos flores y el texto:

*Made / Lydia / est / un ange / un vrai / j'en suis / certain / H. M 5/7/49 (a la derecha: ) quel / que / fois<sup>29</sup>*

Soeur Jacques-Marie, antes enfermera y modelo de Matisse, con la que convivieron los tres durante años, entabló con Lydia Delectorskaya una profunda amistad. Monique o Soeur Jacques-Marie describió a Lydia como la: “secrétaire, compagne et modèle”<sup>30</sup> de Matisse.

Dicho por alguien que carga con la moral católica, tiene más importancia que si lo dijera cualquier otra persona. En francés, una compañera puede tener dos acepciones: aquella persona con la que se comparten ideales, alegrías y penas, y también con quien se comparte la vida, tanto como esposa o como amante.

Una anécdota que recuerda Soeur Jacques se refiere al profundo conocimiento que tenía Lydia de todas las obras de Matisse, de las que podía hablar interminablemente, en un viaje que realizan juntas, después de la muerte de Matisse:

Un jour, nous allâmes en Espagne, à Madrid, pour voir une exposition de Matisse. Elle me commentait chaque tableau. Aussitôt, une foule s'attroupa autour de nous, les visiteurs essayaient de noter tout ce qu'ils entendaient, tous étaient pleins d'admiration, mais elle continua de me donner ses explications sans se soucier des gens qui nous entouraient : elle était plongée dans ses souvenirs, car elle connaissait parfaitement tous les tableaux exposés.<sup>31</sup>

Reconoce que Lydia se volcó en la construcción de la obra de la Chapelle, que de otra manera no hubiera podido hacerse, por el estado de salud de Matisse :

Leur présence me soutient, car je me rappelle toujours de leur apport à la construction de la Chapelle pour laquelle l'une et l'autre ont tant oeuvré<sup>32</sup>

Existe cierto reconocimiento por parte de la familia de Ma-



Soeur Jacques-Marie con Lydia D. en la Chapelle de Vence.



Lydia D. trabajando en el *Gran Nu Couché*, en el que también hacía de modelo, 1935-1936. Fotografía de Henri Matisse.

<sup>30</sup> Soeur Jacques-Marie, “Sur Lydia N. Delectorskaya”, *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, cit, p.197.

<sup>31</sup> y <sup>32</sup> Soeur Jacques-Marie, “Sur Lydia N. Delectorskaya”, *Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, cit, p.197.



Fotografías realizadas por Henri Matisse mientras Lydia D. está trabajando en el *La Verdure y Tahiti*, 1935-1936.

Del libro que realizan conjuntamente Henri Matisse y André Rouveyre, titulado *Apollinaire*, la dedicatoria a Lydia Delectorskaya cuenta con un dibujo de Matisse, y unas palabras de su gran amigo y compañero de estudios, Rouveyre. En ella se pueden leer unas palabras de profundo respeto hacia Lydia.

“...auprès de Henri Matisse apparaît pour moi votre personne et votre nom, Lydia Delectorskaya, parmi la fête de ma pensée et de mon coeur.”

*Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse*, cit, p.217.

tisse hacia Lydia, después de su muerte, en 1956, pero únicamente en privado, cuando le piden terminar algunas obras que quedaron inconclusas, concretamente los *découpages*. El año anterior, Lydia les había ofrecido un listado detallando las obras que ella poseía de Matisse, así como los proyectos y gestiones que quedaron interrumpidas por su muerte.

Lydia se voit confier par la famille Matisse le contrecollage des papiers gouachés découpés, qu'elle entreprend chez Lefebvre-Foinet. Pour ce travaux, la famille Matisse lui offrira une sculpture de Matisse, « Grosse tête souriante-Henriette III », que Lydia donnera au musée de l'Ermitage en 1971.<sup>33</sup>

Lydia contribuyó en todas las exposiciones que se celebraron de Matisse después de su muerte, como lo había hecho durante tantos años; prestó sus obras y ofreció las informaciones complementarias necesarias que le solicitaban los diferentes de museos, galerías y coleccionistas que seguían acudiendo a ella como habían hecho durante años.

<sup>33</sup> Wanda de Guébriant, “Lydia Delectorskaya, biographie”, cit., p. 202-213.

Lydia s'est particulièrement sentie responsable du musée Matisse au Cateau-Cambrésis, dont elle a été dès le début, sous la direction d'Henri Matisse, la cheville ouvrière.<sup>34</sup>

En 1985, después de la muerte de su prima Hélène Adant, único familiar cercano que le quedaba, Lydia se apresura a transmitir todo aquello que sabe de Matisse. Publica dos libros, como testimonio y testamento, y envía notas informativas a diferentes miembros de la familia de Matisse. También escribe a los museos, para asegurarse que todo aquello que faltaba por indicar sobre los deseos de Matisse quedara ignorado.

En una de esas cartas, que dirigió a Pierre Matisse, hijo del pintor, Lydia se excusa como sintiéndose inoportuna y demasiado persistente, aun sin querer evitarlo; le empuja un deber.

Je n'y peux rien : le Patron a fait de moi une sorte de perfectionniste, autrement dit, un casse-pieds.

En 1988, la familia del artista todavía la reclama como única persona capaz y legítima de reconstituir, encolando con el método que utilizaban Matisse y ella, los « éléments épars des deux panneaux Océanie, le ciel et Océanie, la mer. »<sup>35</sup>

### Inicio de la guerra en Francia 1939, Matisse y Lydia en Rochefort-en-Yvelines.

El episodio más importante en la vida de ambos, Lydia y Matisse, coincide con la convulsión del país ocupado por los alemanes. En 1939 Matisse no abandona su casa por la amenaza nazi, sino expulsado por los notarios y tasadores, que ponen precio a su patrimonio, después de la separación de su mujer.

En el verano de 1939, Matisse abandona Niza con Lydia, y se instalan en París, donde sigue trabajando. En otoño, la declaración de guerra en Francia coincide con una visita a Ginebra, para ver la exposición de las obras maestras

<sup>34</sup> Wanda de Guébriant, Lydia Delectorskaya, biographie, cit., p. 202-213.

<sup>35</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit., p.202-203.



El albergue Saint Pierre de Rochefort-en-Yvelines, donde se hospedaron Lydia y Matisse durante un mes en 1939. Fotografía de Lydia D.

del Museo del Prado, transportadas hasta este país neutral para protegerlas de los bombardeos de la aviación de Franco sobre Madrid.<sup>36</sup>

El posible viaje y escapada de la guerra que pretendían hacer Matisse y Lydia a la Martinica se cancela, porque Lydia no tiene pasaporte. Deciden alejarse de París y hacen una primera parada en Rochefort-en-Yvelines<sup>37</sup>. Su estancia allí se alargará casi un mes, hasta día 30 de setiembre.<sup>38</sup>

L'hôtel-auberge est juste en bordure de la route de Chartres. J'assiste à un défilé constant depuis trois semaines de voitures chargées de literie... Paris où je vais tous les cinq ou six jours est vide et sinistre. Ceux qui restent courent comme des rats noirs, la boîte à masque au côté...»<sup>39</sup>

Durante el tiempo que permanecen en el albergue de Saint-Pierre de Rochefort-en-Yvelines, ocurre uno de los episodios más enigmáticos en la vida de Matisse. Aunque son días dramáticos para ellos, y para el destino de todo el país, Matisse no deja de dibujar.

Malgré ce contexte, Matisse s'astreint à un travail quotidien sur le motif dans la forêt de Rambouillet avoisinante : « Comme je suis entouré de forêts, j'ai de quoi dessiner des feuilles et même des arbres »<sup>40</sup>

Se desconoce el número de dibujos que realizó allí; solamente han sido publicados tres de ellos, fechados en los días 23 y 24 de septiembre. Otra hoja del cuaderno de Matisse, con dibujo a ambos lados de la página, fue donado al Musée National d'Art Moderne de París, en 1983, por Mme Jean Matisse

Les deux études d'arbres du MNAM furent exécutées durant ces séances, ce qu'atteste au dos de l'une d'elle l'inscription « Roche en Yvelines ». Elles appartiennent à un même carnet et conservent chacune à son verso la légère empreinte en creux d'un autre dessin : le portrait

<sup>36</sup> Wanda de Guébriant, "Lydia Delectorskaya, biographie", cit., p.202-203.

<sup>37</sup> Rochefort-en-Yvelines, es una población que se encuentra a 45 km al sur-oeste de París.

<sup>38</sup> Lydia Delectorskaya. Henri Matisse. *Contre vents et marées*. cit. p. 39.

<sup>39 y 40</sup> Carta de Matisse a Simon Bussy, 23 septembre 1939. Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 737

d'une jeune femme portant un nœud ou un jabot que l'on peut identifier comme représentant Lydia Delectorskaya, assistante de l'artiste à cette époque et à l'occasion son modèle, et l'étude d'une plante ou de fleurs.<sup>41</sup>

Estan hechos en Rambouillet, el bosque cercano al albergue donde se hospedaban. Son fragmentos de dos árboles, muy juntos, prácticamente pegados. La cercanía entre los troncos es lo que más ha llamado la atención a Matisse; en el primero de los dibujos apunta la posición de alguna de las ramas, que se entrelazan como en un abrazo. En el segundo dibujo, Matisse obvia las ramas y se centra únicamente en el punto donde los troncos se rozan, como si se tratara de un único árbol. En el tercer dibujo, Matisse ha abstraído todos los detalles vegetales eliminando las ramas enlazadas. El dibujo es muy sintético, abstraído en el nacimiento de los troncos, en el punto donde sus raíces se ensamblan, como si fueran piernas cruzadas, como dos torsos humanos, abrazados, unidos.

Matisse ha firmado el dibujo en la parte inferior derecha, dedicándolo a quién posiblemente sienta la misma unión:

à Lydia H. Matisse sept 39<sup>42</sup>

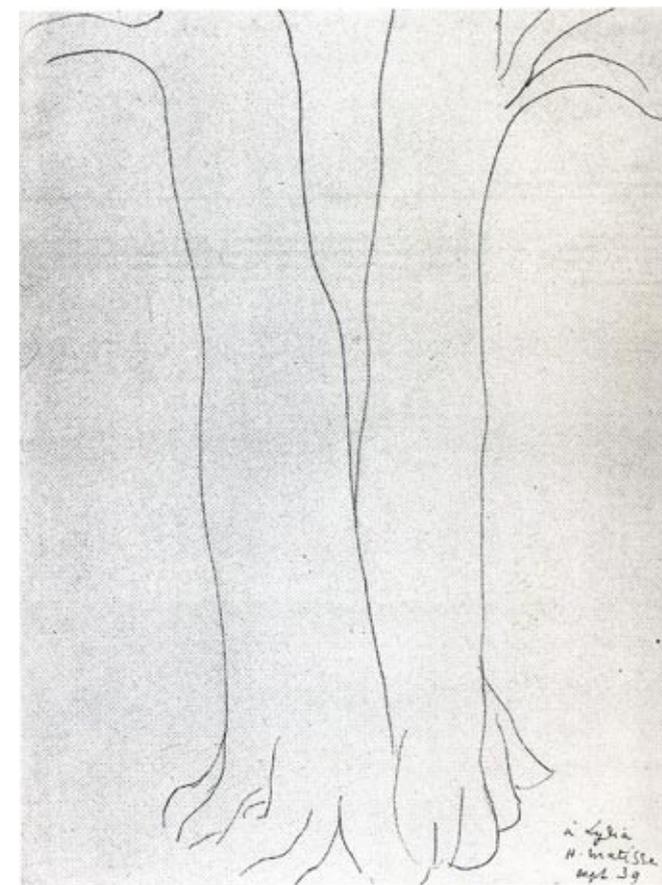
Lydia Delectorskaya conservó una sola obra hasta sus últimos días de vida; de las demás, poco a poco, fue haciendo donación a los museos soviéticos. Unas pocas las vendió, excepto ésta última: el dibujo dedicado de los troncos de Yves-les-Molineaux; era para ella el recuerdo de los intensos días en los que se decidía su vida y el testimonio del compromiso que se declararon de permanecer juntos:

En 1996, elle me demande de venir la chercher à Épernon afin de rapporter les cartons emplies de son Kavardak. En cours de route, passant par Rochefort-en-Yvelines -itinéraire choisi par elle-, sur sa demande nous nous arrêtons devant l'auberge Saint-Pierre.

En 1939, au début de la guerre, Matisse et moi y avons séjourné trois semaines, lui habitait dans ce bâtiment, voi-



Serie de *Deux arbres*, 1939. Grafito sobre papel, 26,9 x 20,5 cm. Dibujos realizados en Rochefort-en-Yvelines durante los días en que Lydia y Matisse se resguardaron del inicio de la guerra en Francia. Han sido publicados tres, aquí reproducidos; según la información facilitada por los Archives Matisse de París, un cuarto dibujo fue donado por Mme Jean Matisse al MNAM, en 1984.



ci la fenêtre de sa chambre, et moi j'étais dans l'autre aile, côté cour.<sup>43</sup>

Lorsqu'elle fit don de sa dernière œuvre –un dessin représentant deux troncs d'arbres aux racines entremêlées, exécuté à Rochefort-en-Yvelines, près de Rambouillet, où Matisse et elle avaient passé un moins durant la fin d'été 1939 -, elle pleura. Matisse accompagné de Lydia avait été surpris par la guerre à Genève, où ils avaient compté voir l'exposition des chefs-d'œuvre du Padro, et ils avaient transité dans un Paris désorienté dont le peintre ne voulait pourtant pas trop s'éloigner. De toute évidence, ce séjour à Rochefort avait été décisif pour leur avenir commun, ou pour leur collaboration future, selon les termes employés par Lydia. Ce dessin des deux arbres, qu'elle m'a montré un jour, avait pour elle une signification tout à fait spéciale.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Descripción de Anne Baldessari de la ficha técnica de la obra que posee el MNAM: [[http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-4bc57cdaaf2f4a8846538feca03370d7&param.idSource=FR\\_O-d544408886ff69181bf719574b38355](http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4bc57cdaaf2f4a8846538feca03370d7&param.idSource=FR_O-d544408886ff69181bf719574b38355)].

<sup>42</sup> Delectorskaya. Henri Matisse. *Contre vents et marées*. cit., p. 48.

<sup>43</sup> A. Liapine en Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse. p.193.

<sup>44</sup> Hanne Finsen en Lydia Delectorskaya muse et modèle de Matisse, cit., p.193.

## El árbol y su relación simbólica con Lydia

Je ne raisonne pas quand je dessine : les peintres chinois disent que lorsqu'on dessine un arbre, il faut monter avec lui. C'est ce que je fais. Mais il ne faut pas dire en dessinant, je monte avec lui et raisonner cela. Quand je fais quelque chose, je ne cherche pas, je me donne.<sup>45</sup>

Para entender lo que está queriendo manifestar Matisse en estos dibujos en Yves, y lo que, en consecuencia, va a encarnar el árbol en su obra, no hay que fijarse tanto en la representación natural del tema, sino en el signo que podría ser.

Acaso mirar lo que hace Picasso con el Minotauro.

C'est le personnage du Minotaure qui retient l'attention de Picasso et donne naissance, à partir de 1930, à un cycle d'œuvres démontrant que le peintre a vu en lui une sorte de figure totémique justifiant, en quelque sorte, son propre comportement.

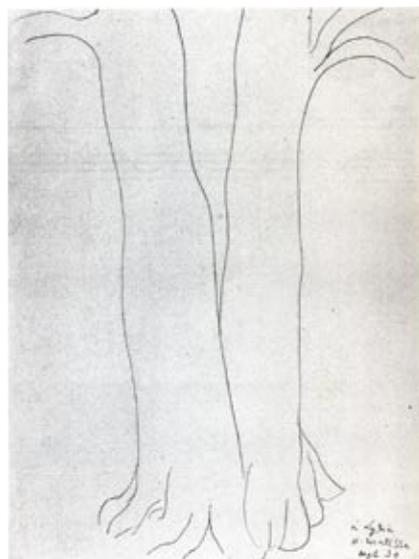
La fascinación por los mitos antiguos en Picasso coincide con la misma etapa en Matisse, pero la figuración será diametralmente opuesta en cada uno; como lo es su obra y su carácter. Los dos hicieron uso de los mitos griegos como recurso formal para poder representar una parte de sus aflicciones personales. Como un teatrillo portátil que carga con cierto significado psicoanalítico, al que pueden trasladar por toda su obra, descansando su necesidad de expresar sus perturbaciones, generalmente amorosas.

Sa décision (de Henri Matisse), en 1937, d'illustrer la *Pasiphaé* d'Henri de Montherlant a pu être influencée par le désir de répondre aux récents travaux minoens de Picasso, mais le cannibalisme de celui-ci ne s'accorde nullement à la daphnéisation désormais subie par son propre art.<sup>46</sup>

El mito de Daphne elegido por Matisse es acorde con su constante de ir en busca de la figura femenina. Según la mitología griega, Daphne fue el más célebre amor de Apo-

<sup>45</sup> Entrevista del padre Rayssinguier con Henri Matisse, 2 avril 1949 en *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, Editions d'Art Albert Skira, 1993, p.166.

<sup>46</sup> Pierre Schneider "Matisse et Daphné" en *Matisse et l'arbre*, Éditions Hazan, 2003. Exposition 11 octobre 2003 – 11 janvier 2004, au Musée Matisse, Le Cateau- Cambresis. p.151.



Serie de *Deux arbres*, 1939, realizados en Rochefort-en-Yvelines.



*Pasiphaé*, Henry de Montherlant, 1944. Linogravuras editadas por Martin Fabiani Éditeur. Matisse utiliza el mito de Dafne con una evocación muy clara a los dibujos de los troncos abrazados que hizo en Rochefort-en-Yvelines, de 1939.



lo, dios de la música y de la poesía. La figura de Apolo es el poeta, representa al creador, quién persigue incansablemente a Daphne, la belleza, que le escapa. En efecto, existe un gran parecido entre Matisse y Apolo, Daphne y Lydia, y con el enigmático dibujo realizado de los dos troncos entrelazados.

La leyenda de Dafne ha sido recogida en las *Metamorfosis* de Ovidio, pero antes que él fue mencionada por Parthénios de Nicea<sup>47</sup>, formando parte del relato de 36 pasiones amorosas.

En esta primera leyenda se encuentran dos imágenes bien inspiradoras para Matisse. Incluso se pueden reconocer como parte del escenario de *La Verdure*: por un lado, el entorno de naturaleza y la hermosura femenina envuelta por su protección; por otro, la imagen de la desnudez de las ninfas bañándose en el río, recogida también por Manet y Mallarmé.

En el relato de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>48</sup>, las imágenes literarias son mucho más ricas y sugerentes para un ilustrador. Matisse pudo incluso conocer la representación de la ópera de Richard Strauss estrenada en 1938, como le había sucedido con *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, por Debussy.

Los escenarios de Ovidio recogen partes muy importantes de las representaciones de los faunos y de las ninfas en Matisse. A las ninfas, de una belleza arrebatadora, les son dedicadas poesías con la lira o la flauta; llevan los cabellos sueltos; la ninfa se transforma en árbol, socorrida por el dios de los ríos ante el acoso de Apolo.

elle aime à poursuivre les animaux et à se parer de leurs dépouilles : un simple bandeau rassemble négligemment ses cheveux épars.

Il voit les cheveux de la Nymphe flotter négligemment sur ses épaules : Et que serait-ce, dit-il, si l'art les avait arrangés ? Il voit ses yeux briller comme des astres; il voit sa

<sup>47</sup> Parthénios de Nicée, poeta del siglo 1ero a. C. y tutor del gran poeta Virgilio.

<sup>48</sup> Ovidio, el gran poeta latino del año 43 a. C.



Nu de dos, 1909



Nu de dos, 1913

bouche vermeille; il sent que ce n'est pas assez de la voir. Il admire et ses doigts, et ses mains, et ses bras plus que demi nus; et ce qu'il ne voit pas son imagination l'embellit encor. (...)

Ils me doivent l'art d'unir aux accords de la lyre les accents de la voix. (...)

“S'il est vrai, dit-elle, que les fleuves participent à la puissance des dieux, ô mon père, secourez-moi ! ô terre, ouvre-moi ton sein, ou détruis cette beauté qui me devient si funeste” ! À peine elle achevait cette prière, ses membres s'engourdissent; une écorce légère presse son corps délicat; ses cheveux verdissent en feuillages; ses bras s'étendent en rameaux; ses pieds, naguère si rapides, se changent en racines, et s'attachent à la terre : enfin la cime d'un arbre couronne sa tête et en conserve tout l'éclat.

Mucho antes de la etapa mitológica de Picasso, en 1908-1909, Matisse inició un proyecto que llegaría a ser una larga serie de la metamorfosis de una mujer en árbol. Empieza con una escultura en bajo relieve, *Dos o Nu de dos I*<sup>49</sup>. Años después desarrollará *Nu de dos II* (1913), *Nu de dos III* (entre 1913 y 1916) y *Nu de dos IV*<sup>50</sup> (1930-1931), que

<sup>49</sup> Según la nota 42 en Pierre Schneider en *Matisse*, Flammarion, 1992, p. 567, se deduce que *Nu dos I* está realizada con el mismo material que el comentado para hacer *Nu dos IV*, “terre à modeler argileuse jaune”.

<sup>50</sup> Pierre Schneider en *Matisse*, Flammarion, 1992, p. 567, note 42.



Nu de dos, 1916/17



Nu de dos, 1930

Matisse hace fundir en bronce en 1949.

En el primer estado se entiende claramente que el trabajo se basa sobre una figura femenina. La postura de la modelo es académica, muy común, marcando la curva que nace con una pierna flexionada y termina con el brazo opuesto levantado, sobre el que descansa la cabeza -suponiéndose recostada sobre una pared-; con los músculos bien marcados, toscamente pero perceptibles, incluso el pecho. Toda esta identificación humana empieza a abolirse, queda sustraída en las siguientes fases, embebida en una piel de corteza; en su lugar se levantará un enorme tronco, robusto y recto. Pero no es una unidad, el árbol crece dividido. Podría ser esta última etapa de la metamorfosis un reflejo, avanzado, de los dos troncos unidos de Yvelines.

Dos troncos, igual de gruesos, igual de verticales, que permanecen claramente diferenciados pero igualmente unidos.

Pris dans l'ordre chronologique, ils racontent la métamorphose d'un corps de femme en tronc d'arbre.<sup>51</sup>

Ce que racontent les quatre 'Nus de dos' a été vécu par la nymphe Daphné qui se change en arbre pour échapper aux assiduités d'Apollon. Pareillement, c'est en cherchant à saisir son modèle féminin que l'artiste

<sup>51</sup> *Matisse et l'arbre* cit., p. 153.

la transforma en árbol.

La función totémica de la modesta ninfa de los bos se manifiesta por el número considerable de imágenes que Matisse le consagra. Él dibuja a muchas reprises, en 1930-1932, su metamorfosis en árbol para las 'Poésies' de Mallarmé, que la llevan a copiar también 'Apollon et Daphné' de Poussin. Él volverá a ella por el sesgo de las 'Poésies' de Ronsard, en 1942, y el tema de una de las grandes gouaches decapadas.<sup>52</sup>

Cuando Strauss trabajaba en el ópera 'Dafne' mantuvo una intensa correspondencia con Stefan Zweig, quien en un principio debía encargarse del libreto. Las consideraciones de Zweig hacia la utilización de la mitología por parte de Strauss diagnostican y esclarecen el uso que hacen ambos, tanto Strauss como Matisse, aviniéndose perfectamente a la demanda de la clase burguesa de los mitos como producto cultural vaciado de significado.

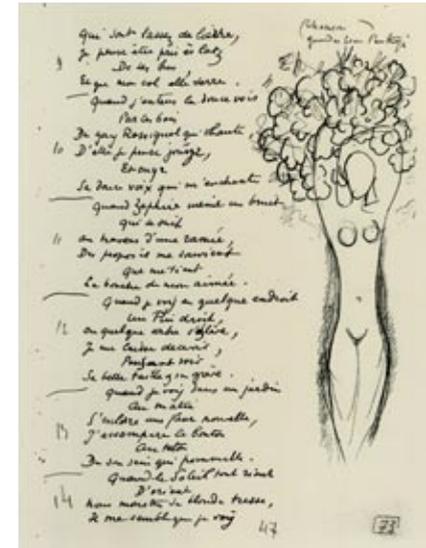
Je considère Daphné comme une chance unique. Avant d'en connaître plus que le titre, j'y étais, instinctivement, fortement opposé. Je considérais toute mythologie comme trop abstraite pour notre monde sans culture et je craignais un texte semblable aux anciens opéras italiens. Au contraire, quinze années plus tôt, Hofmannsthal considère encore la mythologie comme faisant partie du bagage culturel d'un spectateur moyen.<sup>53</sup>

Caben numerosas interpretaciones para aceptar que la correspondencia entre el árbol y Lydia es adecuada; naturalmente no todas tienen la misma aceptación. Si queda reflejado en los numerosos trabajos de Matisse la representación del árbol como figura femenina, y que el verdadero desarrollo de esa metáfora podría coincidir con el momento en que Matisse decide vivir con Lydia.

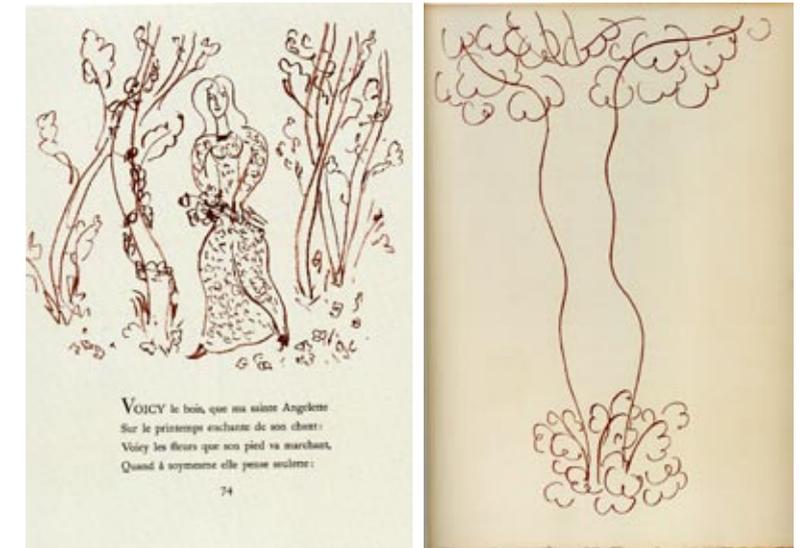
Por otra, la metáfora directa de la transformación de la ninfa en árbol como escapatoria a la brutalidad de su entorno, convirtiéndose en tronco, ramas y hojas, para evitar

<sup>52</sup> Matisse et l'arbre cit., p. 155.

<sup>53</sup> Carta de Stefan Zweig a Joseph Gregor el 3 septiembre 1935, en *Richard Strauss – Stefan Zweig – Joseph Gregor, Correspondance 1931-1936*, Flammarion, 1994, p. 236.



Maqueta del trabajo para *Florilège des Amours de Ronsard*, 1941-1943 manuscritos. 27,5 x 22,5 cm.



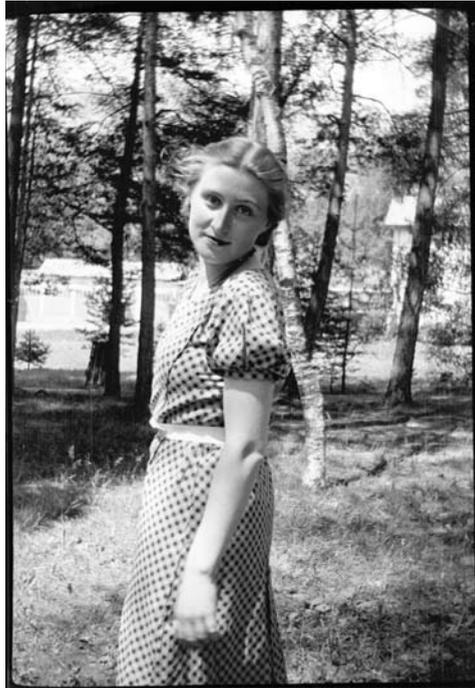
*Florilège des Amours de Ronsand*, 1948. Páginas 74 y 119, Albert Skira Ed.

su sacrilegio, se correlaciona sorprendentemente con el destino amoroso de Lydia, que huyó de un matrimonio de conveniencia cuando era muy joven, cruzando de una punta a otra el continente asiático hasta llegar a París. Allí, cayó en manos de otro hombre, un desalmado, que se aprovechó del desamparo de Lydia, huérfana y extranjera. Su única escapatoria era convertirse en algo parecido a un árbol, poner raíces en un sitio protegido, separarse de ese exterior tan agresivo, de esa realidad tan injusta. Lydia, como Daphne, se inmovilizó, *chez Matisse*.

### La vertical

Una de las cuestiones principales de este recurso no viene tanto de su parte simbólica sino también de lo físico, de lo material, de la verticalidad de la figura femenina convirtiéndose en árbol.

Le fil à plomb en déterminant la direction verticale forme avec son opposée, l'horizontale, la Boussole du dessinateur. Ingres se servait du fil à plomb. Voyez dans ses



*Nu de dos appuyé sur un arbre*, 1906-1907. Tinta china sobre papel, 26,5 x 21,5 cm.

Fotografía de Lydia D. en el bosque de Beauvezer, en el verano de 1935; realizadas por Henri Matisse; quien debió sentir una gran sugestión con los árboles que rodean la figura de Lydia.

dessins d'études de figures debout cette ligne non effacée qui passe par le sternum et la malléole interne de la « jambe qui porte».

Autour de la ligne fictive évolue « l'arabesque ». J'ai tiré de l'usage que j'ai fait du fil à plomb un bénéfice constant. La verticale est dans mon esprit. Elle m'aide à préciser la direction des lignes, et dans mes dessins rapides, je n'indique pas une courbe, par exemple celle d'une branche dans un paysage, sans avoir conscience de son rapport avec la verticale.

Me courbes ne sont pas folles.<sup>54</sup>

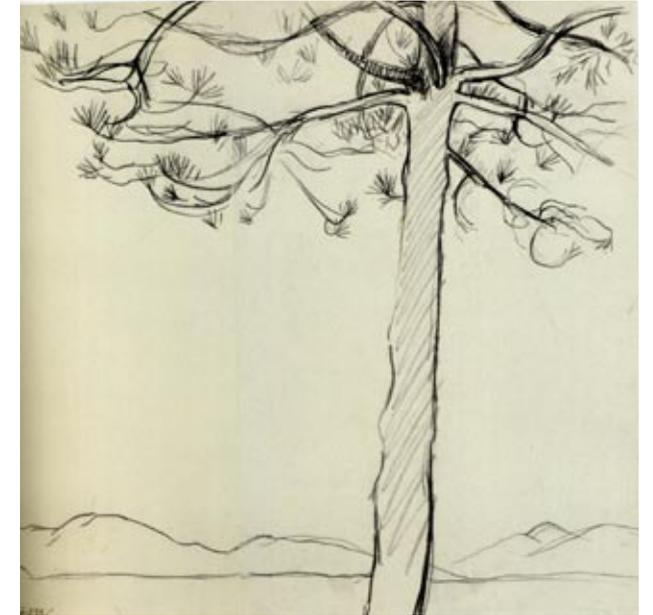
(...) L'homme diffère du reste de la Création par sa verticalité. Celle-ci constitue donc le dénominateur commun le tronc commun de l'arbre et de l'homme. C'est la propre expérience personnelle que lui est venue la révélation de la parenté des humains et des plantes. Quand ? (...)

Cette fusion se produira à Tanger. Les quelque vingt-cinq toiles qu'il exécute durant ses deux séjours de 1912-1913 représentent pour la plupart, des humains et des végétaux. La similitude de leurs couleurs (les ocres et les verts y dominant), ainsi que de leurs formes caractérisées

<sup>54</sup> Henri Matisse, *Jazz*, Tériade éditeur, Paris, 1947; y en *Matisse et l'arbre*, cit., p. 120.



Matisse en el jardín de Teriade, 1951. Fotografía Henri Cartier-Bresson.



*Étude de pin*, 1904. Saint-Tropez. Carbón sobre hojas de papel pegadas verticalmente.

H.M. « Je sens les rapports entre les choses de mon ravissement. Pendant que je dessine l'olivier que je vois de mon lit... Lorsque l'inspiration s'est écartée de l'objet, observer les vides qui sont entre les branches. Observation n'ayant pas de rapport immédiat, direct avec l'objet. Ainsi on échappe à l'image habituelle de l'objet dessiné, au cliché « oliviers ». En même temps on s'identifie avec l'objet».

Nota de Matisse para Jazz, en Henri Matisse. *Écrits et propos sur l'art*, cit., p.168, note 17.

par le même aspect à la fois jaillissant et vulnérable, rend évident que Matisse les ressent comme appartenant à la même famille.<sup>55</sup>

En las notas personales de Matisse, el pintor toma precisas descripciones de las formas de algunos árboles que contempla en sus paseos por los jardines de diferentes villas. Las percepciones no son únicamente de sus características formales:

Lorsqu'on dessine un arbre, il ne faut pas oublier qu'il a des racines même si on ne les dessine pas, et qu'il a une tête même si on ne dessine que le tronc et les maîtresses branches.<sup>56</sup>

Son interpretaciones algo fantasiosas, literarias, más narrativas que descriptivas. Matisse se encuentra con "amigos" en sus paseos: son los árboles; el protagonista, sufriente, es en todos los casos el árbol, y sus cortes, deformaciones, danzas y movimientos le sugieren breves fábulas, del mismo modo que cuando dibuja.

<sup>55</sup> Pierre Schneider, "Matisse et Daphné" cit., p.153.

<sup>56</sup> Notes personnelles, 25 mai 1944/Archives H. Matisse, Paris, en *Matisse et l'arbre*, cit., p. 118.

Quand je passe près des robustes platanes<sup>57</sup>... J'ai fait une nouvelle connaissance ; un jeune eucalyptus dont on a coupé la partie supérieure, il ne reste plus qu'un tronc autour duquel poussent des branchettes qui forment autour de sa mutilation une danse jeune et gaie... Villa Philippe.

Villa Céleste, un olivier robuste âgé dont les maîtresses branches ont été très rabattues, porte de jeunes branches qui font aussi la danse et expriment la promesse d'une nouvelle vie. Je passe près de lui tous les jours et souvent je pense à un tableau de Picasso, représentant une ville ou les abords d'une ville de Provence - au premier plan un gros arbre, olivier il me semble, qui a été aussi très rabattu, la différence entre les jeunes pousses et l'importance du tronc m'a frappé et jusqu'ici paru invraisemblable.

Je sens l'attrait qu'il a dû avoir à le représenter.

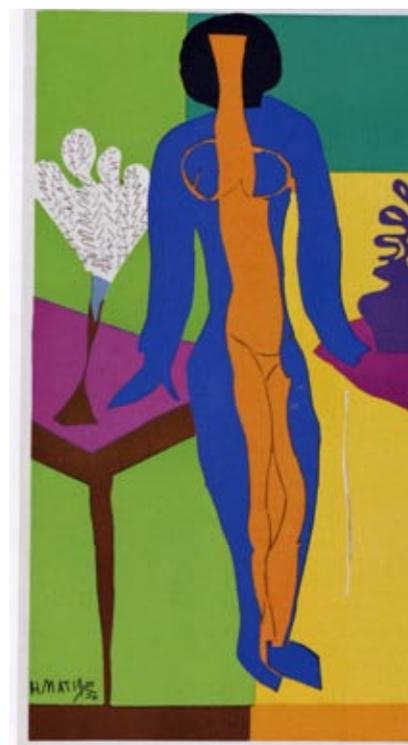
Je désire souvent une température moins fraîche pour pouvoir faire des croquis des choses qui me pénètrent au cours de mes promenades pendant lesquelles tous les jours quelque nouvel ami me saisit. Les arbres sont plus beaux l'hiver que l'été. Je ne m'en souviendrai plus lorsqu'ils auront leurs feuilles, heureusement.

Dans une promenade de ce matin, devant une scierie, étaient des troncs et des maîtresses branches d'arbres, coupées en tronçons. J'ai été arrêté par la vie qui était encore en eux (dans leurs formes. Ces fragments étaient encore une forme ayant vécu). J'ai pensé un moment que de dessiner un de ces tronçons ne serait le besoin. Aussi librement que le tronçon serait rendu, les exercités du boulevard de la critique ne pourraient pas crier « retour au motif ». (...)

Je suis persuadé que l'artiste qui prendrait la peine de s'arrêter de dessiner le tronçon qui l'intéresserait, profiterait de la vigueur, de la force contenues dans ce morceau d'arbre. Comme les sauvages boivent le sang et mangent le cœur de l'ennemi courageux qu'ils viennent d'abattre, croyant qu'ils s'emparent ainsi du courage et de la vigueur qui leur ont été opposés.<sup>58</sup>



*Acanthes*, 1953. Maqueta para una cerámica, découpage de motivos vegetales. Reproducción de la revista *Verve*, 1958.



*Zulma*, reproducción de la página 15, de la revista *Verve* IX, consagrada a la reproducción integral de las últimas obras de Matisse. Se aprecia la síntesis de la figura femenina: que contiene una franja vertical de color naranja, en forma de tronco, complementario con el color azul del cuerpo femenino.



*Acanthes*, de la revista *Verve* IX, découpage, 1953

Este elemento formal, el árbol, imprescindible en el imaginario de Matisse, resurge como absoluto protagonista de las formas que crean sus tijeras, en los découpages.

Le 31 août 1939, Matisse découpe aux ciseaux, dans de multiples couleurs d'imprimerie, des feuilles d'arbres dont il simplifie le dessin afin de composer la couverture d'un numéro de la revue *Verve* pour l'éditeur d'art Tériade, créant pour chaque feuille une harmonie de couleurs différente. Ces papiers découpés inaugurent une nouvelle approche de l'arbre par le dessin de la feuille comme, dit-il, le sera le dessin du corps humain commencé par les mains. Il écrit en effet, en février 1940, à Tériade à qui il destine justement un dessin de mains pour ce numéro de *Verve* :

[Ces mains] représentent pour moi une augmentation d'intérêt dans mon travail. Les mains, comme les feuilles des arbres, ont pris une réalité qu'elles n'avaient pas jusqu'ici ; je donnais toute mon ardeur dans la présentation de mon personnage par la tête, le corps, les bras et les jambes, comme pour les arbres, le tronc et les bran-

<sup>57</sup> Existe un mural llamado *Le Platane*, para el comedor de la Villa Natacha. *Matisse et l'arbre*, cit., p.185.

<sup>58</sup> Henri Matisse, notes personnelles, 7 février 1944 / Archives Henri Matisse, Paris, en *Matisse et l'arbre*, cit., p. 118. Al preguntar a Wanda de Guébriant sobre la motivación de escribir estas notas su respuesta: "Son notas íntimas como las que cualquiera de nosotros puede escribir, totalmente personales y no accesibles al público, pero si le di a conocer a Pierre Scheneider unos cuantos extractos de dichas notas es porque encajaban con el tema que él iba tratando". Noviembre 2012.



*Le Platane.* Mural en el comedor de la casa de Teriade en Villa Natacha en Saint-Jean-Cap-Ferrat.

ches et les mains ou les feuilles je ne les considérais que comme des terminaisons qui ne me paraissaient pas nécessaire –donc ennuyeuses maintenant je commence un personnage par les mains.<sup>59</sup>

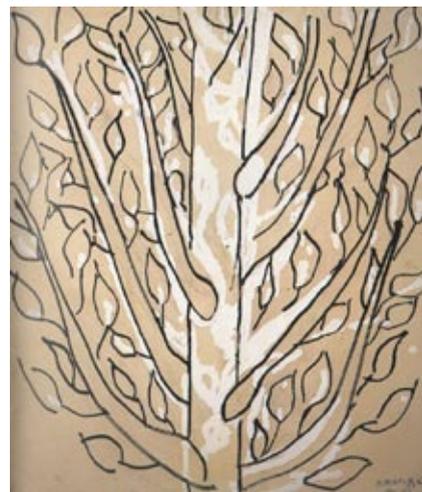
Ese apoderamiento del mundo vegetal lo lleva hasta el interior de su estudio. Para Matisse es difícil permanecer en un lugar que no esté cargado de objetos decorativos, envuelto de formas sinuosas y arabescos. Cualquier elemento tiene que estar flotando en una profundidad de planos estampados, de tamices de plantas.

Dans son appartement de Cimiez, durant les années 1940, alors qu'il ne peut plus guère se déplacer pendant la maladie, il récrée autour de lui l'espace du jardin d'abondance et de l'éternel printemps, vivant entouré de bouquets, de branchage, de plantes, de coupes de fruits et d'oiseaux.<sup>60</sup>

No es de extrañar que un proyecto decorativo, como el mural para el comedor de Teriade, Matisse intente recrear en su interior la figura del árbol.

<sup>59</sup> Note 19 : L'Album *Verve*, p. 126 H.M.

<sup>60</sup> Claudine Grammont Reverdie en *Matisse et l'arbre*, cit., p.102.



*L'Arbre (Platane)*, Niza 1951. Tinta y gouache sobre papel pegado en tela. 176 x 152,5 cm

Matisse imagine de décorer cette petite pièce du rez-de-chaussée de la villa pleine de charme où habitait l'éditeur pendant ses séjours sur la Côte d'Azur. La pièce comprenait deux fenêtres et était meublée d'une table et de fauteuils en rotin. Le peintre réitéra les choix décidés pour la Chapelle de Vence en concevant un vitrail de couleur face à un mur noir et blanc. Il créa un vitrail bleu, jaune, vert avec quelques touches de rouge, sur le thème des « Poissons chinois » et couvrit les deux murs d'angle blancs opposés d'un dessin noir. Il travailla deux ans, en 1951 et 1952, et renouvela l'exploit du dessin peint avec un large pinceau chargé d'émail noir manié au moyen d'un long manche, gigantesque calligraphie d'un arbre dont les branches sans extrémité sortent d'un tronc dont on ne voit pas le faite.<sup>61</sup>

Matisse tuvo la oportunidad de construir un templo dedicado a estos seres mitad amigos mitad modelos, los árboles. Proyectó una pequeña caja-jardín, dibujando en sus paredes árboles de cerámica, hojas y pétalos de vidrio y lo iluminó todo con una luz coloreada. En ese interior se moverían, de un lado a otro, unas figuras vestidas con telas parecidas a las alas de las mariposas: “une chorégraphie, avec la danse des papillons japonais des chasubles dans l'air teint de couleurs.”<sup>62</sup>

Dijo él mismo de la Chapelle de Vence :

C'est comme un décor de théâtre, qui n'est là que pour les acteurs, et qu'il faut voir avec les sœurs vêtues de blanc et de noir, sur leurs chaises, avec les prêtres et les cierges allumés.<sup>63</sup>

À vrai dire, un visiteur non informé pourrait tout aussi bien prendre cette chapelle, non pas pour un sanctuaire consacré à la Vierge, mais pour un temple élevé à quelque dryade. Matisse a vu, dirait-on, en ce projet l'occasion d'affirmer l'identité et, par conséquent, l'équivalence des humains et de plantes. Les vitraux de couleurs représentant des cactus et la Vierge à l'Enfant et le saint Dominique dessinés en noir sur les murs de céramique blanche se

<sup>61</sup> Dominique Szymusiak en “Le plus bel arbre” en Matisse et l'arbre, cit., p.10.

<sup>62</sup> Josep Quetglas, “Mise en scène de Ronchamp” en *Massilia 2013*, Imbernon Editeur, Marseille.

<sup>63</sup> Lydia Délectorskaya muse et modèle de Matisse, cit., p.191.



*Le Saint Dominique*, dibujo sobre la pared de la habitación de los espejos de Regina.



*Le Saint Dominique*, mural de cerámica, la pequeña cruz sobre el altar, diseño de Matisse y el vitral de *L'Arbre de vie*.

font face sur un pied d'égalité. Celle-ci est si parfaite qu'il s'agit moins de « rapprochement » que de fusion quand, par Matisse, les fidèles voient se déployer sur leurs dos des croix retournées à leur état originel d'arbres fleuris.<sup>64</sup>

Los vitrales *cactus et fruits* son el fondo del escenario, también del litúrgico. Hojas que flotan alrededor, suspendidas en el aire. Bañadas o atraídas por la bola de fuego, el sol, quien ofrece energía a todos los vegetales sobre la tierra<sup>65</sup>. También ilumina al enorme árbol que crece enfrente. Se levanta verticalmente en 4,90 m de alto, un largo y grueso tronco, coronado por una cabeza, la de Saint Dominique.

Au frère Rayssiguier, au moment de la Chapelle de Vence, il racontera comment il peignait. D'abord l'installation d'un chevalet à glissière qui lui permettait de situer son tableau puis il traçait la construction : « Il cherche ce qui est le plus près de la verticale, mais non l'horizontale, car l'horizontale « n'est pas expressive ».<sup>66</sup>



Maquetas para la casulla blanca y oro, y la casulla roja, realizadas en gouche découpée, 1950-52. Todas ellas realizadas con motivos vegetales, hojas y troncos.

<sup>64</sup> Pierre Schneider, "Matisse et Daphné", cit., p.157.

<sup>65</sup> *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, cit., p. 393 (Existe una fotografía de este vitrail por la parte exterior, hay preparado un marco rectangular y en la parte inferior Matisse ha hecho plantar unas trepadoras, rosales, el nombre de la capilla, y que años después daran el resultado esperado, fotografía p. 407 y 353).

<sup>66</sup> Entretien du frère Rayssiguier avec Henri Matisse, 22 juillet 1949, 'La Chapelle de Vence, Journal d'une création', p. 217-278.



Henri Matisse en una visita a la obra de la Chapelle en la primavera de 1951, detrás de él los vitrales y el mural de cerámica *Le Chemin de Croix*.



Mural de cerámica *La vierge et l'enfant*.

A su lado, otro gran mural de arbustos repartidos por toda la superficie, que envuelven y algodónan el espacio del que crece una figura, nuevamente vertical, sin piernas, sólo un tronco que parece soportar otro tronco o rama que crece de él. Se abre el de menor tamaño en dos ramas horizontales, que atraen esos cúmulos de nubes de verdor que parecen estar en órbita a su alrededor.<sup>67</sup>

Otra de las paredes es un bosque. Los cristales de colores reproducen hojas en azul y amarillo sobre un profundo fondo verde. Los troncos blancos, son la alternancia del lleno de la pared, de los que nacen hojas de colores.

Si en una Iglesia debe haber una cruz, ésta es el elemento más pequeño y discreto de todo el lugar. Sobre el altar, una pequeña cruz dorada, casi invisible por el reflejo de la luz que la baña. La otra cruz, en el exterior, se levanta sobre el tejado; una cruz o una estructura que soporta pequeñas lunas en todos sus ángulos.

<sup>67</sup> *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, cit., fotografía p. 323 y 316.

En las casullas, los motivos vuelven a ser vegetales, ramas de todos las formas, hojas dentadas, peces y cruces convertidas en estrellas. Los colores y las formas los asemejan tanto a mariposas, que su movimiento suave y pausado, de un lado a otro de la capilla, tiene que identificarlos con los elegantes y floridos insectos.

¿Dónde ha aprendido Matisse a mirar un árbol?

Le plus beaux arbres que j'ai vu dessinés sont ceux de Cézanne dans ses aquarelles. J'y trouve cette force dans le tronc et l'élan de l'arbre poussant de la terre au ciel.

Dans la même note datée de janvier 1944, Matisse raconte qu'il a vu des tronçons d'arbres devant une scierie et qu'il a été frappé par « la vigueur et la force contenues dans ces morceaux ». Il écrit qu'il suffirait à un artiste de les dessiner pour prendre leur énergie « comme les sauvages boivent le sang et mangent le cœur de l'ennemi qu'ils viennent d'abattre » (...) l'abondance des dessins de troncs aux périodes cruciales de sa vie.<sup>68</sup>



Fotografías de Lydia Delectorskaya en 1935, en Beauvezer. Probablemente realizadas por Matisse. Lydia acompañó a Matisse, a su mujer y su nieto a la estancia, aconsejada por el médico, de ir a las montañas. Llegan a finales de Julio y vuelven a Niza el 13 de agosto. A su vuelta, en septiembre empiezan la obra de *La Verdure*, obra que carga una enorme reminiscencia con este paisaje de fondo de las fotografías, y con Lydia que preside ambos entornos.

<sup>68</sup> *La Chapelle de Vence, Journal d'une création*, cit., p. 16.

### 3. CÉZANNE, *LE PAYSAGE*

La verdad –que es sumamente orgullosa– no quiere en absoluto ser demostrada, sino tan sólo mostrada, dada sin demostración, sin explicación.

Ramón Gaya

Durante la Primera Guerra mundial, Matisse se resguarda en su casa de Issy-les-Molineaux, en las afueras de París.<sup>1</sup> De sus reflexiones sobre los trabajos realizados en el bosque cercano, en Clamart, se puede comprender su concepción de la pintura de paisaje. Matisse la define como un ejercicio de calma y sosiego.

Dans ces temps difficiles, j'attendais les communiqués, le courrier. Je ne pouvais plus m'absorber dans une œuvre qui m'aurait demandé trop longtemps pour concrétiser mes sentiments. J'allais faire du paysage parce qu'il m'était ainsi possible de conclure en deux ou trois séances. Et, dans ce travail d'intimité avec la nature, je retrouvais un peu de calme.<sup>2</sup>

Su apariencia no necesita largas sesiones, le es posible definir su forma sin dificultades. No hay pretensión de controlar el motivo desde 'mes sentiments'. Más bien, al revés, se abandona en estos trabajos, que dice son de 'intimidad'. Puede estar refiriéndose a que, al abordar un tema de exterior, lo hace de forma intuitiva, olvidándose de él mismo, de su manera de pintar, y deja aflorar el automatismo, el inconsciente, lo que sabe hacer, lo ya aprendido.

Si se rastrean los trabajos realizados por Matisse al aire libre, se hace necesario llegar hasta un momento cercano a esas declaraciones, para no topar con sus primeras experimentaciones con el 'motivo' impresionista, en 1896, en Bretagne; en 1898 en Córcega y en Toulouse, con el *Paysage de Printemps*. También los paisajes de Suiza en 1901; en 1903, en Bohain, en los jardines del Luxemburgo y en el Bois de Boulogne; el 'puntillismo' en 1904, en Saint-Tropez con *Le Golfe*, y en 1905, en Collioure.

El punto de inicio en el recorrido de acercamiento a *La Verdure* (1935-1943) o al aguafuerte en el Mallarmé (1931) se da en un dibujo a carboncillo de 1916, titulado *Groupe d'arbres à L'Estaque*, que realizó Matisse durante un corto viaje a Marsella con Marquet. Responde perfectamente al

En 1901, «à la suite d'un refroidissement contracté pendant son travail à l'Exposition Universelle, Matisse fut atteint successivement de plusieurs bronchites qui l'obligèrent à faire en 1901 un bref séjour en Suisse. De ce séjour il rapporta des paysages dans une vue de montagnes peintes en bleu.»

Henri Matisse, en *Le golfe de Saint-Tropez*, óleo de 1904, experimenta con los toques de pincel para la colocación del color, siguiendo las teorías de Pissarro y Signac:

«Une vue de la baie, calée sur la verticale d'un pin, dans laquelle il essaye d'appliquer la méthode divisionniste quasi scientifique de Signac et la construction des peintures de Cézanne»

Christian Zervos en "Notes sur la formation et le développement de l'œuvre de Henri Matisse", en: *Cahiers d'art* 5-6. Paris, 1931, pp. 234-235

<sup>1</sup> Es en esta casa de Issy, donde hoy se encuentran los Archives Matisse, de acceso únicamente con permiso expreso y de consulta en una base de datos ya publicados. Aunque toda la información pase por una sola persona, su directora, Mme Wanda de Guébriant, que contesta a toda cuanta pregunta sepa formular el investigador, ofreciendo así, para ell, material inédito.

<sup>2</sup> Pierre Scheneider, *Matisse*, en nota 7 : Gaston Diehl, p. 74, p. 490.



Henri Matisse, *La Verdure*, óleo, 1935-1943.



Henri Matisse, *Groupe d'arbres à L'Estaque*, carbón, 1916.

trato en la abstracción del arbolado, ausente en otros trabajos anteriores.

Comparten el mismo orden de elementos. Referencias formales como los troncos, que cargan con toda la atención y destacan por su rectitud e inclinación hacia la izquierda; entrecruzándose las ramas superiores y enlazados por un camino en la parte inferior que sube, insinuando profundidad, desde la parte inferior derecha hacia la izquierda, perdiéndose en un supuesto segundo plano.

No sólo demuestran una coincidencia compositiva sino que, aunque les separen 26 años, la factura sintética y geométrica, que es muy evidente en el estado final del lienzo, constituye su mayor parecido.

Un año más tarde, en 1917, se encuentra de nuevo hermandad con otro trabajo de exterior, en el dibujo *L'Allée*

de *Trivaux*. Le corresponde una parte fundamental en la memoria de creación de *La Verdure*: un muro de troncos a ambos lados del camino, con un árbol o rama en la derecha, que corta la simetría con una diagonal.

Carga también esta obra con el eco de otro pintor, Paul Cézanne. Matisse se coloca en un punto de vista compositivo repite la avenida arbolada de *L'Allée à Chantilly* y de la rama inclinada que protagoniza *Sous-bois provençal*.

Hay que detenerse aquí y nombrar una colección interminable de pinturas de Cézanne que pueden ser vistas ahora como indiscutible reflejo de *La Verdure*, tanto en la posición de la mirada como en el mismo encuadre: el interés por el muro de troncos, la pequeña escapatoria del punto de fuga al final del camino, un sendero que se introduce en el bosque, los troncos sin copa que se convierten en una potente forma abstracta, interminablemente tratada.

Cézanne centró toda su atención en estos estudios, a carbón y acuarela, que inundan páginas y páginas del catálogo razonado de las acuarelas de Cézanne, por John Rewald<sup>3</sup>. Confesando así su afán los elementos presentes en: *Sous-bois*, 1895; *Route tournante*, 1890-95; *L'Allée à Chantilly*, 1888; *Chemin de forêt*, 1902, coincidentes en *La Verdure* de Matisse.

Si *La Verdure* es un recuerdo, reclamo o imitación de Cézanne, no lo hace apelando a la inauguración de la pintura que propone Cézanne: deshacerse del tema, que no del modelo, dejando de estar sujeto a lo inteligible. Al contrario, la inconsciente mirada de Matisse ignora esa *modernidad* y copia lo más formal que encuentra en Cézanne.

Cézanne no se reconocería en Matisse. Para él, no son los elementos antes nombrados los que, por sí mismos, reclaman ser pintados, sino en su función de sostén a las pinceladas acuosas que se extienden por toda la hoja. Los toques de pincel necesariamente deben estar asistidos y guiados por esas líneas a carbón, que antes fueron líneas

Les années de guerre passées à Paris et dans la maison d'Issy-les-Moulineaux sont tristes et solitaires. En juin et juillet 1917, Matisse visite Chenonceaux avec Marquet et Jaquelin Marval et peint les étangs de trivaux, non loin d'Issy. L'Arbre près de l'étang de Trivaux et Le Coup de soleil dans l'allée de Trivaux sont des paysages qui cherchent la lumière.

Dominique Szymusiak, «Le plus bel arbre», en *Matisse et l'arbre*, Éd Hazan 2003, p 14.

<sup>3</sup> Se adjunta al final del capítulo algunas de las páginas del catálogo razonado: *Paul Cézanne: the watercolors*. John Rewald, Boston: Little, Brown and Company, cop. 1983 de 487 páginas.



Paul Cézanne, *L'Allée à Chantilly*, 1888.



Henri Matisse, *L'Allée de Trivaux*, 1917.



Paul Cézanne, *Sous-bois provençal*, 1906.



Henri Matisse, *Groupe d'arbres à L'Estaque*, 1916.



Paul Cézanne, *Route tournante*, 1890-95. Imagen volteada horizontalmente.



Paul Cézanne, *Sous-bois*, 1900-1904, acuarela. Compositivamente cercana al estado final de *La Verdure*, con el corte superior de los troncos y la diagonal inferior, que en Matisse representa la corriente de agua.

de troncos, ramas o senderos, en el exterior de los ojos de Cézanne, pero que en el interior de la mirada, de la hoja o de la tela, ya son sólo reminiscencias.

Matisse no llegó probablemente a entenderlo así. Por el contrario, centró la mirada en lo más palpable de las obras de Cézanne, usando, tomando prestados sus recursos.

Otra influencia, reinterpretada, de Cézanne en Matisse, es la independencia entre el escenario, 'el bosque', y la acción de 'la pareja'. Como en un teatrillo portátil, los árboles que enmarcan a las dos figuras de *La Verdure* también las cubren con su espeso verdor, cual tela sostenida por pilares, a manera de bambalinas, de tienda o de dosel de cama.

Esto sucede en los trabajos de Cézanne *Baigneur et Baigneuses* y en *L'Après-midi à Naples*: las cortinas del primer término, preparan la mirada del espectador hacia una situación de intimidad, como la que sucede en el lecho de la habitación, representada por la pareja acostada. El mismo recurso de la escena de las dos figuras desnudas de *La Verdure*, en el que equivale el cortinaje de la habitación con los árboles. Que en el último estado se ve más claramente, por su abstracción formal, reconociéndose como pliegues y arrugas de aquellas telas de baldaquino.

Están convergiendo de nuevo ambos pintores en el contexto erótico de la pareja, en la larga serie de Cézanne donde una figura se aboca sobre un cuerpo femenino tumbado y desnudo.

Una mujer recostada, dormida, soñando o despertándose, acompañada, sorprendida o deseada por otro personaje: una sirvienta, un hombre o un cupido. Obras que llevan títulos alusivos: *Nu dans un paysage*, *Le Réveil*, *Le Sommeil*, *Olympia*, *Homme auprès d'une femme nue*, *Le Peintre et la femme*. Tanto la temática como el título de estas obras de Cézanne debieron ser lecciones de iniciación para Matisse, marcándolo profundamente, al generar él también, interpretaciones en las que usa incluso el mismo título.

La coincidencia es plena en la simbología de la obra de



Henri Matisse, *La Verdure*, 1935-1943.

Gustave Courbet fue maestro en la introducción de figuras femeninas en la naturaleza. Resolvía la confrontación del desnudo femenino con la profundidad del bosque, iluminando la piel como si fuera de su interior de donde provenía la luz. Las mujeres de Courbet eran para el público tan reales que su presencia provocaba una erótica sensación, la del contacto de la hierba fresca y húmeda que arropaba la piel templada y caliente de la mujer.

En Cézanne fueron las bañistas las figuras femeninas heredadas de Courbet, y en Matisse fueron las ninfas, que él mismo aseguraba provenir del cuadro *Les Baigneuses* de Cézanne. La reactivación de la mitología en su obra llega con *Nymphe et Satyre*, *Ulysse*, *Jupiter et Léda*, *Lutte d'amour...*



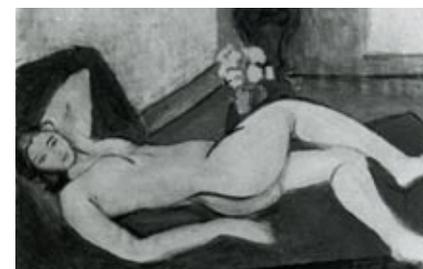
Paul Cézanne, *L'Après-midi à Naples*, 1870-72.



Paul Cézanne, *Baigneur et Baigneuses*, 1865-70



Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866.



Henri Matisse, *Grand nu couché*, 1935. (Volteado)



Paul Cézanne, *Le Réveil*, 1880.



Courbet, *Baigneuses, o Deux femmes nues*, 1858.



Paul Cézanne, *Olympia*, 1877.



Courbet, *Femme couchée*, 1865-66.



Henri Matisse, *La Verdure*, estado del 29 de febrero 1936



Paul Cézanne, *Le Réveil*, 1880.



Paul Cézanne, *Le Punch au rhum*, 1866-67.



Paul Cézanne, *Homme auprès d'une femme nue*, 1867.

Cézanne: *Le Peintre et la femme*. No siendo en este caso la figura masculina un hombre cualquiera, sino el mismo pintor frente a su modelo. Representado por Cézanne con las facciones de su amigo, el pintor Achille Emperaire. Matisse ha declarado varias veces que *La Verdure* y *Faune charmant la nymphe endormie* son representaciones de su actitud, la del pintor, frente a la modelo.

No es de extrañar que Matisse conociese tan bien las obras de Cézanne, ya que se formó como pintor cuando las sucesivas exposiciones dedicadas a Cézanne le consagraban como maestro indiscutible; centrando la atención de la crítica y del mercado. Fué justamente Ambroise Vollard, el primer marchante de Matisse, quien había realizado una importante inversión en obras de Cézanne.

En numerosas exposiciones colectivas de Cézanne también participó Matisse.<sup>4</sup> Incluso contaron con un lugar de encuentro tan excepcional como el Salon d'Automme. Iniciativa en 1903 de las jóvenes generaciones (Roulad, Matisse, Marquet, Bonnard), con el doble deseo de exponer sus obras y de hacerlo junto a los artistas más famosos: Cézanne, Gauguin, Van Gogh, de quienes organizaron retrospectivas, como la del maestro de Aix en 1907.

Fue un paso fundamental, el dado en estas exposiciones -situadas estratégicamente en otoño, para mostrar las obras realizadas durante el verano- de introducir otros géneros artísticos, hasta el momento relegados a otros ámbitos expositivos, como las artes aplicadas. Así se podía ver, entre la pintura y la escultura, fotografía, grabado, arquitectura, diseño y arte decorativo.

En 1911, en la Galería Bernheim Jeune se celebra una exposición colectiva en torno a una temática determinada, 'L'eau'. En ella participan Cézanne, Van Gogh, Bonnard, Corot y, por supuesto, Matisse. Quien pudo contemplar de cerca dos obras de Cézanne, *La baignade* y *Le Ruisseau*.

*Le Ruisseau*, pintado por Cézanne entre 1872-1875, es una obra que inevitablemente fascinaría al joven Matisse.

<sup>4</sup> Se adjunta al final del capítulo una relación de las exposiciones dedicadas a Cézanne en París y que Matisse tuvo la oportunidad de ver. En alguna de ellas se nombran las obras expuestas.



Matisse, aguafuerte para Mallarmé, 1932.

En la exposición en la Galería Bernheim Jeune, en la Rue Richepance 15, del 26 junio al 13 julio de 1911, Matisse participa con las obras *Citrons* y *Marine*. Una colectiva con presencia de Van Gogh: *Les livres*, *Le pont*, *La pluie*.

En 1914, en la misma galería se celebra otra exposición colectiva, bajo el título *Paysage du Midi*, con obras de Cézanne y Matisse. En otra exposición celebrada en 1914, de la Colección Herbert Kullman, dos obras de Cézanne tienen que ser de nuevo sugerentes para Matisse; sus títulos: *Le village à travers des arbres*, y una acuarela, *L'allée*, que confirman las probabilidades de que Matisse se empapase de la composición, paseo arbolado con camino, de este abundante género en Cézanne.



Paul Cézanne, *Le Ruisseau*, 1872-1875. Obra expuesta en una colectiva en la que participó Matisse en 1911, en la galería Bernheim Jeune.

Dos personajes, hombre y mujer, situados en la orilla de un arroyo que hace de obstáculo o frontera para llegar hasta un arbolado que señala el hombre con el brazo levantado, con vestimenta árabe; la mujer parece avanzar hacia él, según sus indicaciones. El cauce del arroyo es vertical y desciende hacia los pies de la tela, dividiéndola en dos, entre el vacío, donde está la pareja, y el lleno del arbolado. La caída de una rama que sale de la masa informe de pinceladas es otra condición de similitud con *La Verdure*. Este cuadro bien puede convertirse en un momento anterior a los acontecimientos que suceden en la tela de Matisse. Como tomas de un mismo plano secuencia, éste sería el escenario previo, el momento antes de adentrarse en el bosque del aguafuerte de Mallarmé, o de que los protagonistas se tumben en el claro de *La Verdure*.

Una carta de Matisse del 27 de febrero de 1936 refuerza esta hipótesis. El pintor apela a *La Verdure* por otro nombre: "El tapiz *Le ruisseau* ha cambiado mucho" -escribe Matisse a un amigo-, va hacia la tradición de los tapices de las Manufacturas del Estado."

\*Pierre Schenider, *Matisse*, cit, p. 634.



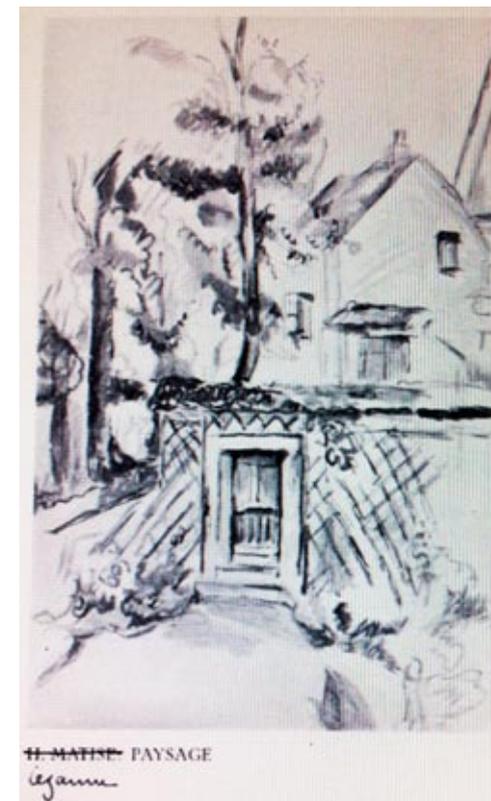
Paul Cézanne, *La Baignade* 1875, expuesta en una colectiva en la que participaba Matisse en 1911, en la galería Bernheim Jeune.

La otra obra de Paul Cézanne expuesta en la colectiva con Matisse es *La Baignade*. Una escena con dos planos de profundidad. En primer término, tres hombres desnudos descansan tras un baño en el riachuelo -que se supone tras las hierbas-. Uno de ellos observa atentamente, escondido tras un tronco inclinado en diagonal, a tres figuras femeninas bañándose, acción que sucede en el plano más lejano. Tanto la situación del arroyo, en la parte derecha del lienzo, como los cuerpos desnudos sobre el verdor del bosque, así como el árbol en diagonal, demuestran la celosa mirada de Matisse sobre esta pintura.

En otra exposición también hay un rastro muy interesante. Un error en el catálogo de la exposición *Den Fkanske uts tilling i kunstner for Bundet*, de enero/febrero de 1918, refuerza estas intoxicaciones entre ambos. Se ha confundido un Cézanne con un Matisse. Al poner autor a una acuarela de Cézanne, se puso el nombre de Matisse debajo.



Henri Matisse, detalle de *La Verdure*, óleo, 1935-1943.



Paul Cézanne, *Paysage*. Obra expuesta en una colectiva con Matisse *Den Fkanske uts tilling i kunstner for Bundet*, de enero/febrero de 1918.

En su propio ejemplar del catálogo, Matisse tachó su nombre y corrigió bien el de su autor. Por un lado, podría ser un error azaroso en la maquetación, pero no sabremos nunca si se dió también en la propia exposición, y el público estuvo observando una obra de Matisse sin sorprenderse demasiado que pareciese un Cézanne. Por otro lado, podemos estar seguros que Matisse debió sentir gran satisfacción de tan adulator fallo.

Fuó muchos años antes, en 1893, cuando Matisse se incorpora a la Academia de Gustave Moreau para aprender pintura, cuando, como estudiante, ya absorbía las formas de Cézanne.

Matisse, pourtant, se sentait attiré, comme beaucoup de ses camarades, par l'impressionisme, qui, encore repoussé par le grand public, n'était admiré que par les artistes et quelques amateurs. Il allait, avec des amis, voir rue

Lafitte les œuvres de Daumier, de Cézanne, de Monet et de Sisley. Et ces jeunes gens, que l'art seul intéressait, pour qui il était la seule joie et l'unique préoccupation, s'enthousiasmaient et devisaient avec ardeur devant les œuvres de leurs aînés. (...) Ainsi, petit à petit, Matisse se détache de l'enseignement du Louvre pour se laisser gagner par l'impressionnisme.<sup>5</sup>

Una de las lecciones fundamentales en el taller de Moreau era copiar las obras de los maestros:

De l'enseignement de Gustave Moreau, Matisse a gardé un souvenir fervent et fidèle. (...) Il ne conseillait que deux études : celle de la nature et celle des maîtres anciens. Devant les œuvres des maîtres, au Louvre où il les menait souvent, il essayait d'inculquer à ses élèves l'amour et la connaissance d'un métier solide.<sup>6</sup>

Con descaro y orgullo, Matisse afirmaba que la influencia de Cézanne era algo intrínseco y necesario para dedicarse a la pintura:

Cézanne es una especie de Dios de la pintura. ¿Es peligrosa su influencia? ¿Y qué? ¡Es un castigo para quienes no tengan suficiente fuerza para soportarla! No ser suficientemente robusto para soportar sin desfallecer es prueba de impotencia. Repito lo que le dije una vez a Guillaume Apollinaire: 'Por mi parte nunca he evitado la influencia de otros; lo vería como una cobardía y una falta de sinceridad conmigo mismo. Creo que la personalidad del artista se afirma en las luchas que ha sufrido. Sería estúpido no buscar en el trabajo de los otros. Me sorprende que alguien pueda tener tan poco interés como para creer que ha introducido el principio la verdad de su arte'.<sup>7</sup>

Será solamente cinco años más tarde, en 1899, cuando se hará con una obra de Cézanne:

C'est au tours de cette année 1899 que Matisse fait l'acquisition des 'Baigneuses', de Cézanne, œuvre remarquable à tous égards qui se trouve actuellement à Nice, dans son atelier<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Christian Zervos, "Notes sur la formation et le développement de l'œuvre de Henri Matisse", *Cahiers d'art* 5-6. Paris, 1931, p. 235.

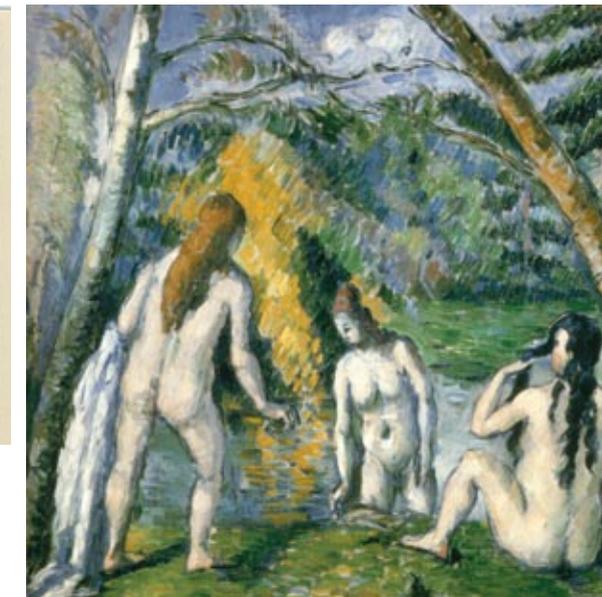
<sup>6</sup> Christian Zervos, *op.cit.*, p. 231.

<sup>7</sup> Dominique Fourcade, *Henri Matisse: écrits et propos sur l'art*. Hermann, Paris 1972, págs 84-85.

<sup>8</sup> Christian Zervos está hablando del año 1931, *op. cit.*, p. 234.



El cuadro de Paul Cézanne, *Trois baigneuses*, 1879-82, se puede ver colgado en el pasillo de su casa. Presidiendo la pared, entre algunas obras de Renoir, todas ellas de pequeño formato. Sorprende la desnudez de la pared con las obras de estos grandes maestros, colocadas sin orden, aleatoriamente, obras que hoy día son veneradas. La única que posee marco parece ser la del propio Matisse.



Paul Cézanne, *Trois baigneuses*, 1879-82.

En la carta escrita por Matisse en 1936 con motivo de su donación del cuadro de Cézanne *Trois baigneuses* al Musée de la Ville de Paris, se desprende su devoción hacia esta tela. Narra el ritual con el que empezaba a trabajar cada mañana: levantándose temprano y dirigiéndose al estudio silenciosamente, mientras su mujer y su hija dormían, pasaba delante del cuadro de Cézanne y lo contemplaba a la luz de los primeros rayos de sol. Sólo entonces comenzaba su propio trabajo.<sup>9</sup>

Hace treinta y siete años que la poseo, conozco bastante bien esta tela, no por completo, espero; me ha sostenido moralmente en los momentos críticos de mi aventura de artista, he sacado de ella mi fe y mi perseverancia. (...) mi admiración por esta obra, que no ha cesado de crecer desde que la poseo.<sup>10</sup>

Para Matisse, estudiar a Cézanne empezaba como un ejercicio de mimetismo. Una cacería de fragmentos de las

<sup>9</sup> Raymond Escholier. *Matisse, ce vivant*. Paris, 1956 (citado en Hilary Spurling, *Matisse VI, el pintor desconocido*, p 330).

<sup>10</sup> Dominique Fourcade, *op.cit.*, pp. 133-34.

obras del viejo pintor para enmarcarlas en sus telas. Matisse, como Cézanne, era un pintor de corta distancia. Era suficiente con dibujar lo que le rodeaba, lo que tenía más cerca: los interiores de sus habitaciones cubiertas de sus telas; muebles cubiertos por los cuerpos de las modelos y paredes cubiertas por la colección de obras de Cézanne. Como citas extraídas e introducidas literalmente en otro lugar, Matisse incluye en sus telas referencias a pinturas de Cézanne. Algunas son difíciles de rastrear, pueden ser sólo juegos de sombras; otras, claramente visibles, ejercitan la memoria del espectador con reflejos inconfundibles del maestro de Aix.

La mayor parte de lo que accede a los sentidos ya ha sido visto y representado. (...) Aunque el deseo artístico sea partir de cero, no dando nada por sabido, las obras se consolidan acumulando figuras sobre figuras, imágenes que corrigen otras imágenes.<sup>11</sup>

Un llamativo ejemplo está en *La Fenêtre bleue*. Matisse se apodera de una de las pinturas más extrañas de Cézanne, *Le vase bleu*. Combina las imágenes de su memoria y las de su entorno, repitiendo aquello que ha analizado minuciosamente. Introduce en su obra, de forma literal, la tela de Cézanne.

Puede sólo verse en ella una coincidencia tonal, manifiesta en el título que comparten. Pero Matisse no sólo ha utilizado el mismo tono azul, sino que ha utilizado la misma gama de colores de Cézanne para tratar el clarooscuro. Ocres, marrones y naranjas confrontados y mezclados con el azul y el verde, utilizado por Cézanne para realizar las sombras, de la misma manera que las aplicará Matisse.

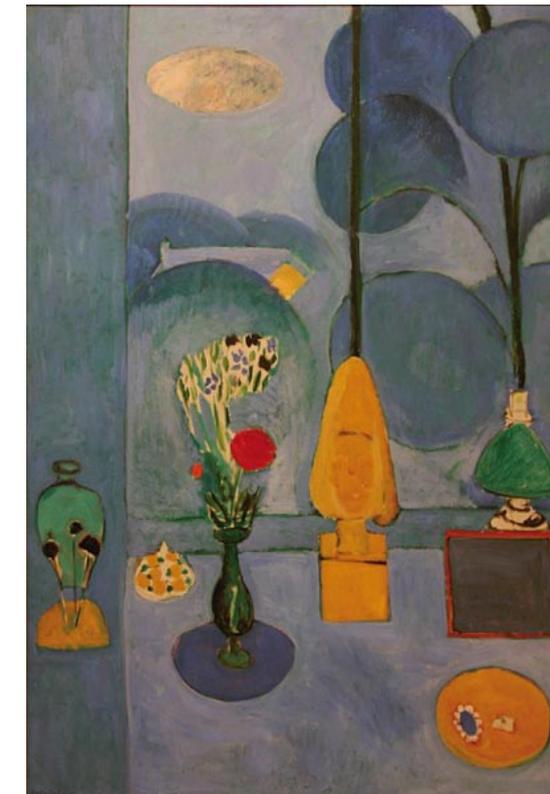
Incluso la mesa de Matisse fue en los incios ocre, como la de Cézanne. Los elementos representados en ambos lienzos reposan separados unos de otros, como por cierta repulsión magnética, y no tanto por la aleatoriedad de la dejadez cotidiana.

La composición es un fragmento de un bodegón mayor,

<sup>11</sup> Juan Navarro Baldeweg, "Frenhofer y Lord Chandos", en: A.A.V.V. *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Pretextos, Valencia (2008), págs 260-262.



Paul Cézanne, *Le vase bleu*, 1888-90. Óleo, 61 x 50 cm.



Matisse, *La Fenêtre bleue*, 1913. Óleo, 130 x 90 cm.

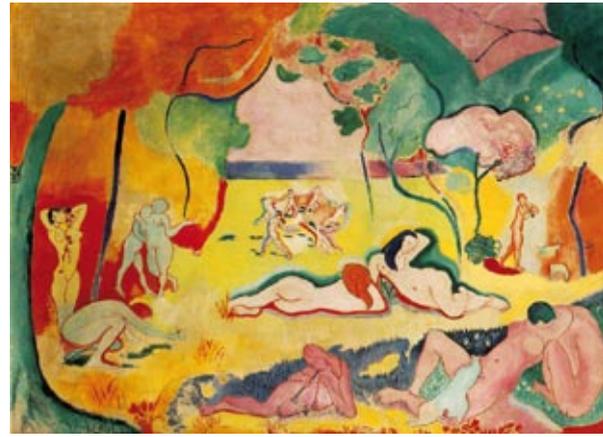
que queda recortado como pequeña fotografía doméstica, marcando conscientemente el corte por la botella partida y por la pared recortada.

El tamaño del lienzo descubre la alevosía de Matisse. Si el lienzo de Cézanne está a medida de la pequeña composición, en Matisse, se ha desproporcionado para encajar los mismos elementos, a los que ha sumado la vista desde una ventana de un paisaje y casa; que podrían ser también alegoría de un paisaje cubista de Cézanne.

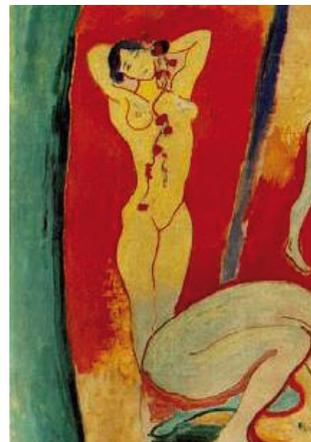
Vuelve a dar caza a Cézanne en la *Joie de vivre*. La mujer resaltada de amarillo, en pie a la izquierda de la escena, antes ha sido la figura central del lienzo *Quatre baigneuses*, de Cézanne. Un año más tarde se la podrá ver trabajando en las *Demoiselles d'Avignon* (1907), para Picasso. Parece ser que Matisse, al conocer el trato que le dispensó Picasso a su figura, dijo, junto a André Derain, Georges



Paul Cézanne, *Quatre baigneuses*, 1888-90.



Henri Matisse, *Joie de vivre*, 1906.



Detalle del Joe de vivre de Matisse y *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso, 1907. Demuestra claramente en esta obra la influencia de *Les Baigneuses* de Cézanne y la estatuaria africana.

Braque y Guillaume Apollinaire que el de Picasso era un acto de 'terrorisme'. Derain dirá también al coleccionista de arte Daniel-Henry Kahnweiler : « Un jour, nous apprendrons que Picasso s'est pendu derrière sa grande toile »<sup>12</sup> No sabremos cual hubiera preferido Cézanne, que murió en 1906.

La obra de Cézanne *Trois baigneuses*, la más querida por Matisse de su colección, fue modelo para la espalda de una serie de esculturas de gran tamaño, en las que trabajó Matisse durante años.

*La Femme au Chapeau* abre una relación con *la Femme en bleu* de Cézanne pero, como una trampa, al apode-

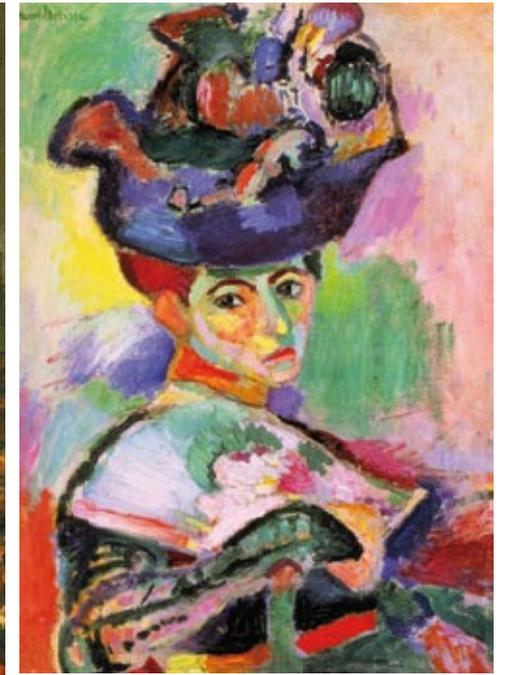


Henri Matisse, *Nu de dos*, escultura, 1930.

<sup>12</sup> Roland Penrose, *Picasso*, 1962, Flammarion, collections Champs, Paris, 1962, p. 160.



Paul Cézanne, *Femme en bleu*, 1902-06.



Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905.

rarse de madame Cézanne y hacerla estallar en colores vivísimos, revuelve la mirada sobre el retrato de Cézanne descubriendo su tenebrosidad.<sup>13</sup>

Un cuadro no es sino la continuación de otro cuadro del mismo autor. Reincide el pintor en un mismo tema, pretendiendo resolver algún problema o simplemente empezando a trabajar, consciente o inconscientemente, donde lo dejó en algún otro lienzo anterior. ¿Por qué no puede ocurrir la misma continuidad entre un cuadro y otro, pero de diferentes autores?

Así se desvela que un cuadro de Matisse es una continuidad de un cuadro de Cézanne. Matisse reconoce en los cuadros de Cézanne objetos que pertenecen al grupo de sus artefactos personales, que, si todavía no lo son, deberían serlo. Así los hace aparecer en sus pinturas, queriendo rodearse de ellos, tenerlos presentes, alabarlos, en definitiva: encontrar a Cézanne en sus propias telas.

<sup>13</sup> T.J. Clark, "Madame Matisse's Hat", *London Review of Books*, vol. 30 n.16, 14 August 2008, pp. 29-32.

Es sabida la perseverancia de Matisse en reunir una colección de obras del maestro de Aix, ejemplos de todos sus temas. Iniciándose con *Trois baigneuses*, siguiendo con dos retratos, *Portrait de Madame Cézanne I* y *Portrait de Madame Cézanne II*; una naturaleza muerta, *Fruits et feuillages*; y un importante paisaje, *Rochers près des grottes au-dessus du Château noir*.

La tela pintada por Cézanne en 1904, *Rochers près des grottes au-dessus du Château noir*, un lienzo de 65 x 54 cm, podría ser una provocación al lienzo de *La Verdure*.

Cézanne exploró, en estos fragmentos tupidos de naturaleza, los problemas intrínsecos a su pintura: la descomposición de los cuerpos bajo la luz.

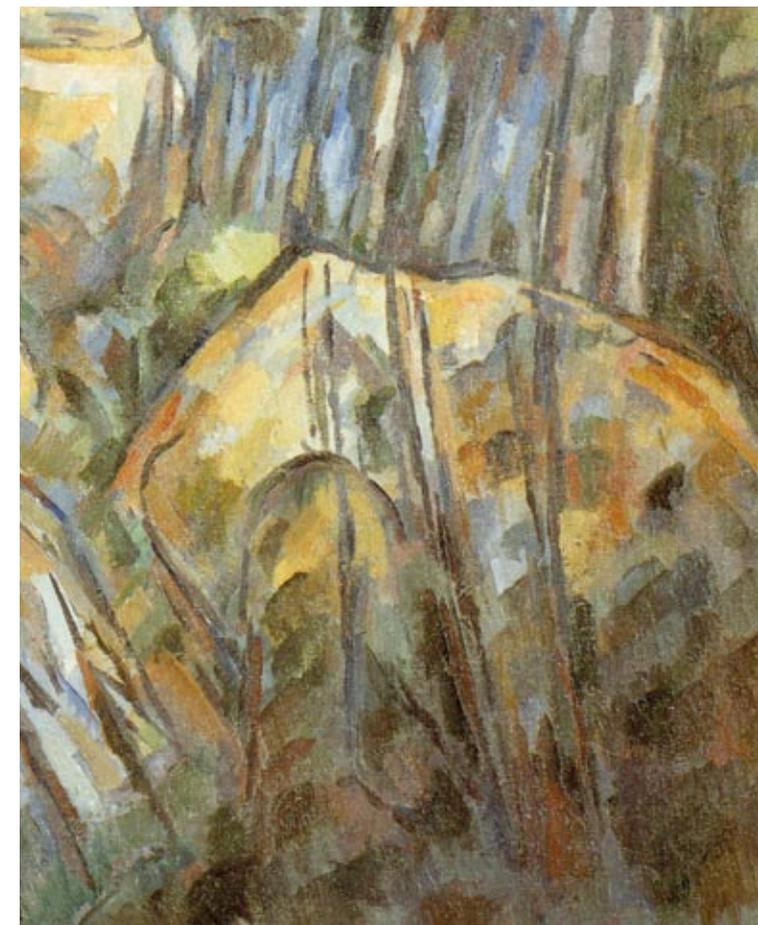
Para quien mira, es un conjunto de manchas, una maraña de líneas que no alcanzan a cerrarse en ninguna imagen reconocible. Sus colores, marrones y ocre, verdes y azules, resultan dar una pista para que el espectador se ubique: está frente a una construcción de paisaje.

Los colores se han desprendido de los árboles, de las rocas y del cielo, para precipitarse sobre la tela, como si hubiera intervenido en la elaboración del lienzo un cuerpo-pincel de Yves Klein. Embadurnados de sus propios colores, las formas del paisaje se imprimen directamente sobre el soporte. Dejan su huella en la presión contra el lienzo, haciendo el cuadro.

Se han perdido los contornos, los colores se confunden unos con otros; el ocre de la roca ha invadido el tronco; el verde de las ramas se ha extendido sobre el azul del cielo.

Lo que había de tronco, roca, rama ya no es un obstáculo para el observador, que desiste del utillaje mental para reconocer lo que sabe de paisaje, de espacio, de perspectiva. Así liberado, puede prestar atención solamente a lo que es pintura. A los grupos de toques de pincel, que se orientan en una misma dirección y que dividen la composición en partes que parecen marchar en trayectorias opuestas.

Todas las huellas son rastros constructivos del lienzo y de



Paul Cézanne, *Rochers près des grottes au-dessus du Château noir*, 1904.

la piedra, del tronco, del aire que las originaron. Encontramos un estado de la obra, que parece una labor interrumpida pero a su vez también estable. Abre el camino a una nueva obra.

¿Cuál podría ser, en esta tela, la atracción de Matisse, lo que creía ver y quisiera capturar?

Lo sugiere Ramón Gaya en "Anotaciones para un posible homenaje a Cézanne". La técnica que utiliza Cézanne en la mayoría de sus cuadros parece provenir de la industria textil, ser el resultado del movimiento de un telar, que junta, tuerce y aprieta hilos:

Lo que se le ocurre a Cézanne ante la maravillosa presencia de una montaña es buscar afanosamente su reduc-

ción a esquemática imagen representativa, y es entonces cuando inventa todos esos retalitos rosados y azules que han de ir organizándole, no la montaña –en realidad, al contrario de lo que se suele creer y creía él mismo, estamos aquí muy lejos de la naturaleza–, sino que esos retalitos van organizándole el cuadro, el cuadro puro, la plasticidad pura de un cuadro sin encarnación, o sea, van formando una especie de tapiz plano, aplastado, en donde ha sido entretejida una geométrica interpretación un poco caricatural de la realidad.<sup>14</sup>

Aunque su crítica ofrece una convención estética de las obras de Cézanne compartida por Matisse, como si sus ojos reconociesen ‘retalitos’ y no pinceladas, Gaya puede estar cometiendo un error al presuponer que el artista debe introducir en el cuadro el mundo exterior.

Cézanne se atreve a ignorar lo que era norma en la disciplina del arte. Abandona esa jerarquía de la ceguera retratista para atender únicamente a los efectos de la luz. Lo que sucede en la superficie del lienzo es espejo, no de la naturaleza, sino de lo que podría verse en la retina de Cézanne frente al motivo.

Lo que sucede en la tela es visto por primera vez, no es posible ir en su búsqueda. Cézanne es pintor y espectador de lo que aparece, de lo que se contruye en la tela.

Vale la pena advertir las explicaciones sobre el trabajo de Cézanne de dos arquitectos. Tal vez es por su oficio, que les capacita a levantar estructuras, que tanto Juan Navarro Baldeweg, que también trata con la pintura, como Josep Quetglas, son capaces de describir las condiciones con las que se encuentra Cézanne al pintar.

Las formas son inasibles frontalmente. El artista asume esa derrota inicial e intenta por otras vías establecer un sistema propio, una maquinaria de su invención.<sup>15</sup>

Ese sistema nace directamente de un problema, es con-

<sup>14</sup> Ramón Gaya, *Obra Completa*, Editorial Pre-Textos, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia-Madrid 2010, pág 867. (La cursiva es mía).

<sup>15</sup> Juan Navarro Baldeweg, *op. cit.*, p 269.

secuencia de una imposibilidad. En palabras de Josep Quetglas:

(...) Cézanne decía de las cosas que eran ‘esféricas’. Veía esferas, conos y cilindros por todas partes, en cualquier sitio donde enviara su mirada. Un mundo hecho todo él de superficies convexas, abarquilladas, de objetos vueltos de espalda, donde no hay abierta ninguna concavidad para recoger nuestra mirada.

Un mundo sin apoyos, resbaladizo, de escamas; una disgregación desasistida, sin frente, por donde se despeña nuestra mirada, hasta venir al suelo.<sup>16</sup>

La tarea de Cézanne es la de levantar en la tela otro sistema estructural, proyectar otro escenario donde el nuevo estado de las cosas puedan darse, sostenerse. Así se nos presentan nuevos los objetos, y las personas existen de otra manera. Ese lugar puede localizarse en el mundo de la pintura. Sólo los ojos de quien mire directamente la pintura podrán reconocer precisamente que están mirando algo nuevo: arte moderno.

La respuesta que da Cézanne a las reclamaciones de sus clientes por las partes inacabadas de sus cuadros es bien concretas, completamente real:

Las sensaciones de color, que produce la luz, originan abstracciones que no me permiten cubrir mi tela o seguir hasta el fin la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto son tenues y delicados : como resultado de ello, mis cuadros son incompletos.<sup>17</sup>

Declaraciones de Cézanne sobre la forma de la figura humana, que Ambroise Vollard, el modelo que había perdido la paciencia tras interminables sesiones de trabajo, explicó tiempo después: “Tras ciento quince sesiones de pose, Cézanne interrumpió mi retrato para regresar a Aix”.

No estoy descontento de la parte de delante de la camisa; pero he de volver a trabajar algunas partes, me dijo

<sup>16</sup> Josep Quetglas, *Pasado a limpio II*, Editorial Pre-textos, Valencia 2001, p. 164.

<sup>17</sup> Cézanne, carta a Emile Bernard, 23 octubre 1905, cit. en: Lionello Venturi, *Cuatro pasos hacia el arte moderno. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1956, pág 82.

al despedirse. A mi vuelta habré hecho algunos progresos. ¡Compréndalo un poco, señor Vollard, el contorno me huye!.<sup>18</sup>

Matisse aprendió de memoria todo cuanto Cézanne decía; es fácil, pues, encontrar afirmaciones comunes entre ambos. La explicación que había dado Cézanne a Vollard al respecto de dos pequeñas áreas sin pintura en las manos de un retrato, será la misma que dará Matisse sobre la coloración de su obra:

Trato simplemente de emplear los colores capaces de transcribir mis sensaciones. Hay una proporción necesaria de tonos que, hasta que no la he obtenido en todas las partes de mi cuadro, me induce a modificar constantemente la forma de una figura, a transformar mi composición y proseguir indefinidamente mi trabajo. Después llega el momento en que todas las partes han encontrado sus relaciones definitivas, y a partir de entonces ya me sería imposible realizar el más mínimo retoque en el cuadro sin rehacerlo totalmente.<sup>19</sup>

Matisse y Cézanne tenían una práctica parecida en las sesiones de trabajo. Cuando Cézanne abandonaba una tela era casi siempre con la intención de 'retomarla' más tarde. De igual modo operaba Matisse, también en *La Verdure* durante más de ocho años. Se explican así los paisajes de Cézanne ya 'clasificados', retrabajados a veces dos y tres años seguidos, lo que no le molestaba, porque, como él decía: "pintar según la naturaleza no es copiar el objetivo, sino solamente realizar sus sensaciones."<sup>20</sup>

En los retratos, Cézanne se resiste a abstraer la forma, como sí hacía con las composiciones de exterior. En los dos lienzos propiedad de Matisse, *Portrait de Madame Cézanne I* y *Portrait de Madame Cézanne II*, la piel se resiste a la trama.

Dos tonos dominan los lienzos, el ocre y el azul. Sobre las masas de color Cézanne marca concienzudamente sus

<sup>18</sup> Ambroise Vollard, "Quelques souvenirs sur Cézanne", pág 15 del catálogo de la exposición *Cézanne 1839-1906*, celebrada en París, en la Galerie Pigalle, en 1929.

<sup>19</sup> Henri Matisse, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908, págs 30-31.

<sup>20</sup> Ambroise Vollard, "Quelques souvenirs sur Cézanne", cit., p. 15.



Paul Cézanne, *Portrait de Madame Cézanne I*, 1888-90.

límites, como recurso pictórico posterior para mantener la relación con el motivo y no perder su figura.

En *Portrait I* el cuello de la camisa se desvanecería en la bata, sin tampoco distinguirse de la puerta del fondo, si no quedara retenido por un linde de fuertes líneas oscuras. La bata es el único lugar donde Cézanne desenvuelve su pincelada sin contenciones.

Acercándose a la superficie del lienzo, se percibe como un reflejo de luz azul vibrante, entre pinzeladas verdes, marrones y vacíos. El rostro de Madame Cézanne ha quedado desplazado en lo alto, ajeno a la lucha pictórica que ha definido sus ropas.

Lo mismo sucede en *Portrait II*: el rostro absorbe los la-



Paul Cézanne, *Portrait de Madame Cézanne II*, 1888-90.

bios, los ojos y las cejas, y los diluye en la carne. La exageración de la oreja hace de umbral entre el fondo de pálido azul y la sombra de su rostro. La oreja aparece solitaria, como punto luminoso, llamando la atención entre la calma del cuadro.

Ramón Gaya ofrece la clave del modo como Matisse miraba a Cézanne. Para Gaya, las pinceladas de Cézanne se traban en una estructura entretejida en “una geométrica interpretación un poco caricatural de la realidad”, construida por “retalitos y tapices planos”. Cézanne tejía.

Una mirada capaz de comprender tanto el oficio de pintor como el valor compositivo y decorativo de los tejidos debería sentirse especialmente atraída por la pintura de Cézanne.



Henri Matisse, detalle de *La Verdure*, 1935-1943.



Cézanne, detalle de *Arbres et maisons*, 1885-86.

Como coleccionista de tapices y telas, y, más aún, sabiendo que Matisse provenía de una familia de tejedores, atraído durante toda su vida por las elaboraciones artesanales, debió rendirse ante las obras de Cézanne.

A partir del momento en que Matisse libera el lienzo de *La Verdure* de convertirse en tapiz, tiene total libertad para deshacer las formas. Ya no tiene porqué mantener las zonas de color bien diferenciadas. El arbolado poco a poco se ha convertido en un removido verdor de fondo, como resultado de los interminables retoques.

Los árboles, elemento natural en un inicio, han llegado a ser una agresiva naturaleza que asedia a las dos figuras. Los troncos como cortes verticales apartan a la pareja encerrándola en una jaula de barrotes blancos y luminosos. Todo el motivo parece desaparecer bajo las transparencias. El único tono homogéneo es el rojo del marco; el resto de colores son capas, unas sobre otras, que no cubren por completo lo que hay debajo. La forma no consigue retener el color en su interior, porque el perímetro no está cerrado, son varias líneas rotas y destruidas.

Este último estado de *La Verdure* deshace con el pincel la naturaleza, como había visto hacer en Cézanne.

Pero una visita al Bois de Boulogne de París permite localizar el lugar de *La Verdure*. El bosque donde Matisse pintó al aire libre, como lo haría un exquisito naturalista de mediados del siglo XIX, prestando mucha atención al detalle y siendo preciso en la reproducción del paisaje.

La abstracta pantalla de columnas que parecían los troncos es un fiel retrato de una orilla del lago en el Bois de Boulogne.

Por un momento, parecía que Matisse se acercaba a la modernidad de la mano de Cézanne. Matisse parece querer seguir reconociendo las leyes del mundo, de sus tradiciones, de sus oficios. En la inalterabilidad de la copia, ya sea de la naturaleza, de la modelo o de otro cuadro.

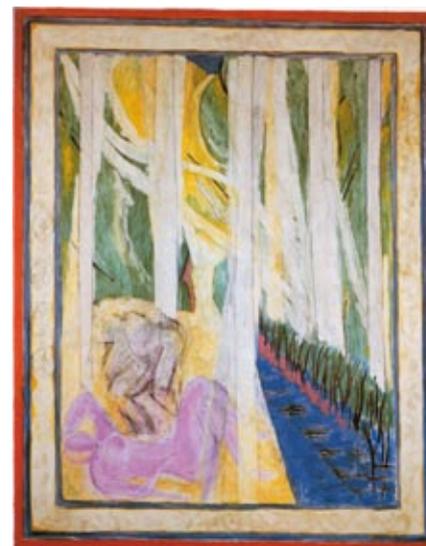
Buscar que la realidad inmóvil le permita la suficiente estabilidad para poder dejar resuelta y aceptada la forma, y acudir entonces a la 'adecuada' composición. La que 'ordena', 'baraja' y 'combina' la plenitud formal.

Solamente cuando el motivo haya quedado claramente reconocido y justificado, puede dedicarse por completo a aquello que le interesa, a las tensiones de los colores, a sus márgenes, a sus contornos, a sus confrontaciones.

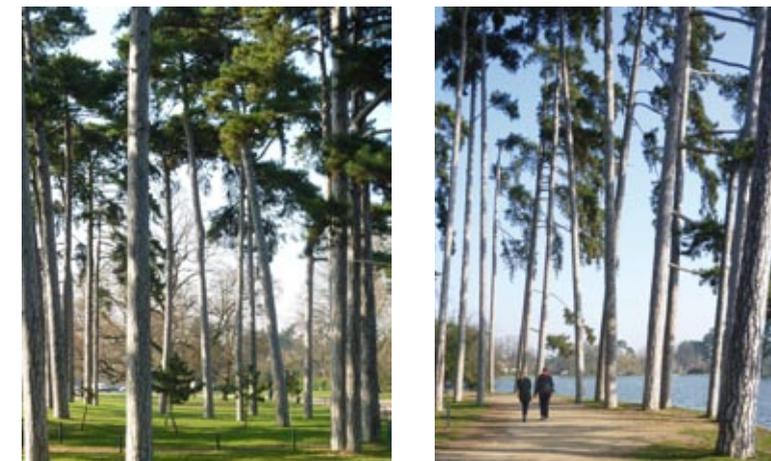
Sólo en sus últimos trabajos conseguirá Matisse entender la lección de Cézanne. Sus colores quedarán finalmente liberados de cualquier vínculo con la figuración. Pero, para conseguirlo, Matisse habrá tenido que desprenderse de los pinceles.

En sus últimos años, Matisse pintará sin pinceles, sin tela, sin motivo. Un tajo radical, higiénico, sin costuras, conseguirá liberarle del obstáculo de la forma, exigida por su conservadora mentalidad.

Habrà tenido que cambiar de instrumento de trabajo: la preciosa acumulación de pigmento en un pincel por unas tijeras bien afiladas, que deshacen todo cuanto tocan y dan forma dividiendo, separando, desplazando: lo mismo que Cézanne sabía hacer con un pincel.



Henri Matisse, *La Verdure*, 1935-1943.



Fotografías realizadas en el Bois de Boulogne, París, 2011. Es posible asegurar que Matisse no hubiera sabido ver el motivo del Bois de Boulogne sin haber mirado antes las obras de Cézanne.

Las obras de Matisse implican al espectador. Le proponen descubrir en el lienzo que mira todos aquellos otros lienzos que han sido llamados y citados a estar presentes. Se llega de la mano de Matisse a descubrir un Cézanne desconocido. Ninguna mirada podrá ver la imagen completa de *La Verdure*, sino siempre como forma temblorosa, deudora de tantas matrices formales distintas. Será *La Verdure* como un collage o una *découpe* de sus últimos años.

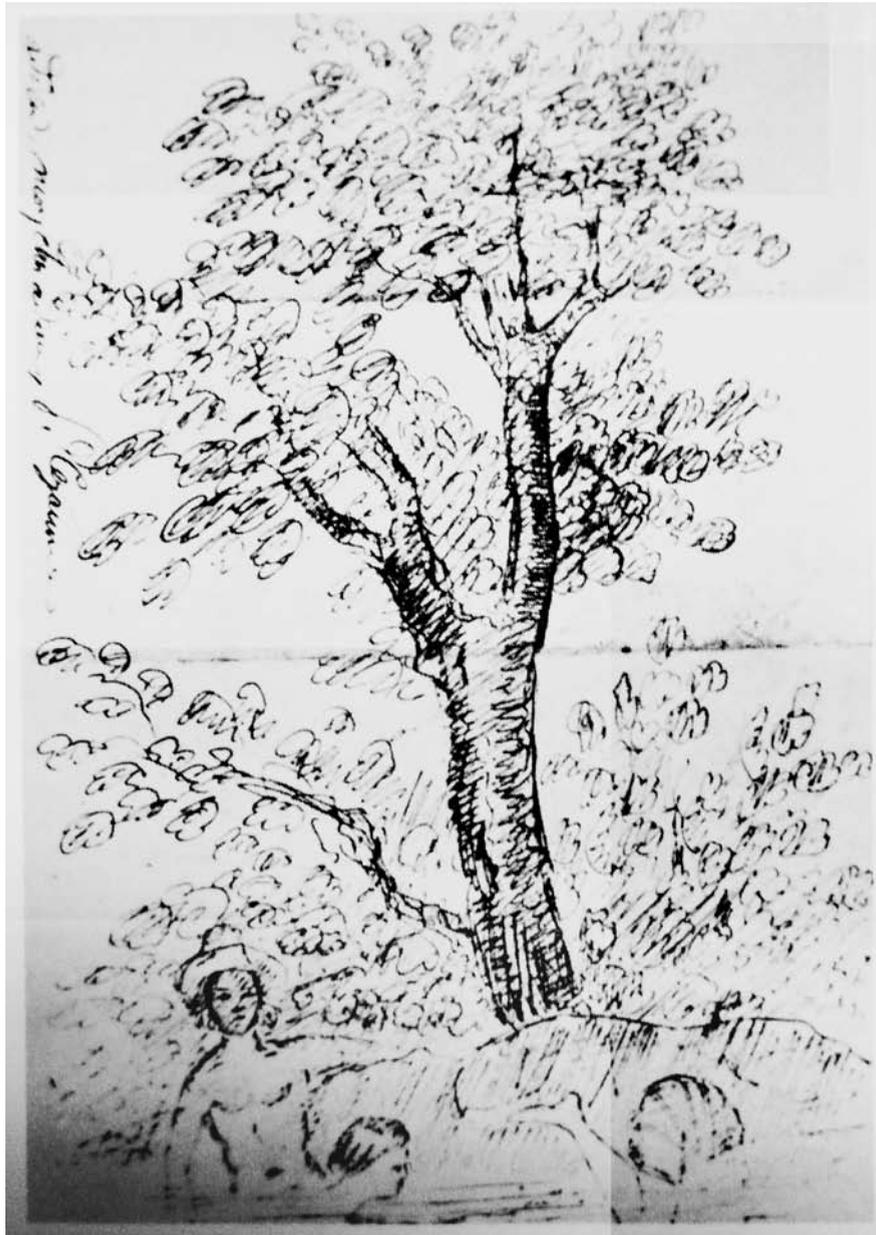
Acabar este capítulo supondrá volver al inicio, al origen, al momento inmediatamente anterior a *La Verdure*. Ir hasta el lugar donde la pareja de Matisse permanece tumbada, bañada por el rayo de sol del mediodía que penetra en la cubierta arbolada. Esta pareja de Matisse puede ser la de Paul Cézanne y Émile Zola junto al arroyo de Aix.

En el libro que reúne la correspondencia de Cézanne, el lector puede encontrar en la primera carta una nota dirigida a Émile Zola, del 9 de abril de 1858, cuando Cézanne tenía 19 años<sup>21</sup>. En esta carta, Cézanne rememora con un dibujo a pluma una escena fundamental en la memoria ambos jóvenes amigos. El lugar donde se tumbaban él y Zola para descansar, con los cuerpos aún mojados, después de bañarse en el riachuelo que atraviesa el valle de Aix:

<sup>21</sup> Cézanne, *La baignade*, 20 de junio de 1859, dibujo a pluma ilustrando una carta dirigida a Émile Zola. Paul Cézanne, *Correspondencia*, edición de John Rewald, Visor, Madrid 1991.

Buenos días, querido Zola...

¿Recuerdas aquel pino plantado a orillas del Arc, que avanzaba su cabeza peluda sobre el torrente abierto a sus pies? Aquel pino que protegía nuestros cuerpos, mediante su follaje, contra el ardor del sol, ¡ah!, ojalá los dioses lo salven del atentado funesto del hacha del leñador.



Paul Cézanne, *La Baignade*,  
20 junio 1859.

### ANEXO DE MATERIAL AL CAPÍTULO 3

Selección de obras de Cézanne del catálogo razonado: *Paul Cézanne: the watercolors*. John Rewald, Boston : Little, Brown and Company, cop. 1983, de 487 páginas.



634. *Chemin sous bois*, 1904-06



635. *Intérieur de forêt*, 1904-06



632. *Arbres formant une voûte (Fontainebleau?)*, 1904-05



633. *Branche d'arbre au-dessus de l'eau (le Gour de Martelly?)*, circa 1906



537. Plan d'eau à l'orée d'un bois, 1900-04



538. Groupe d'arbres, circa 1900



539. Sous-bois, 1900-04



532. Arbre tordu et citerne dans le parc de Château Noir, 1900-02



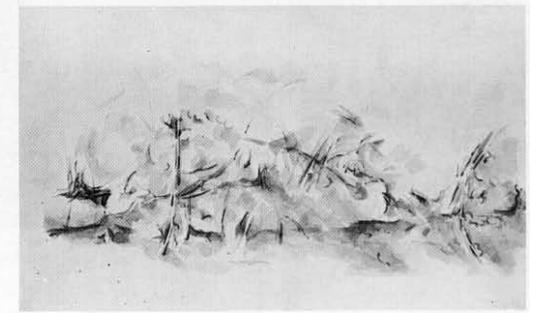
534. Sous-bois, 1900-04



533. Maison et arbres, 1900-04



535. Arbres au bord de l'eau, 1900-04



536. Broussailles, 1900-04



531. *Le Parc de Château Noir avec la citerne, 1900–04*



512. *Amandiers en Provence, circa 1900*



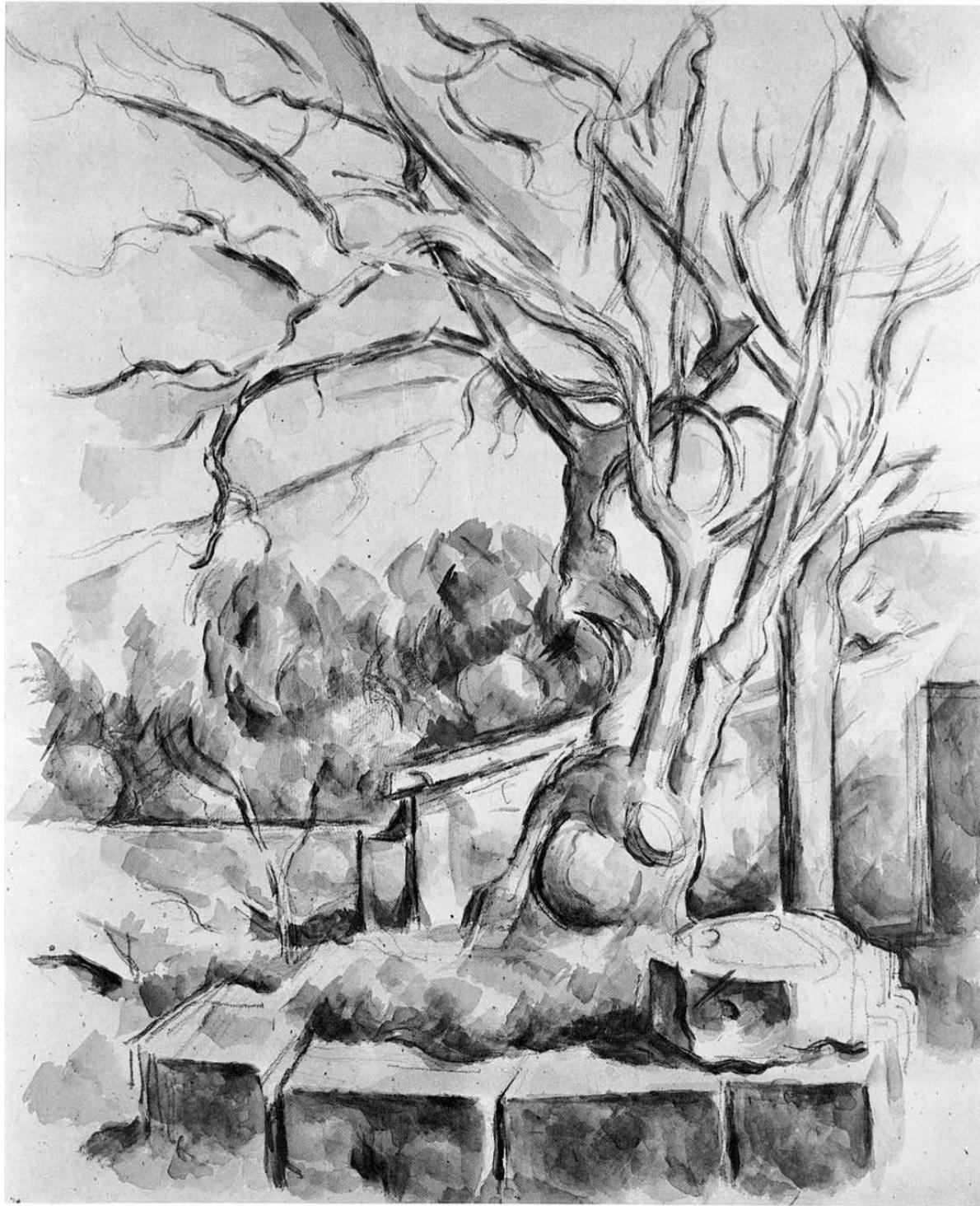
513. *Puits et route tournante dans le parc de Château Noir, circa 1900*



514. *Branches d'amandier, circa 1900*



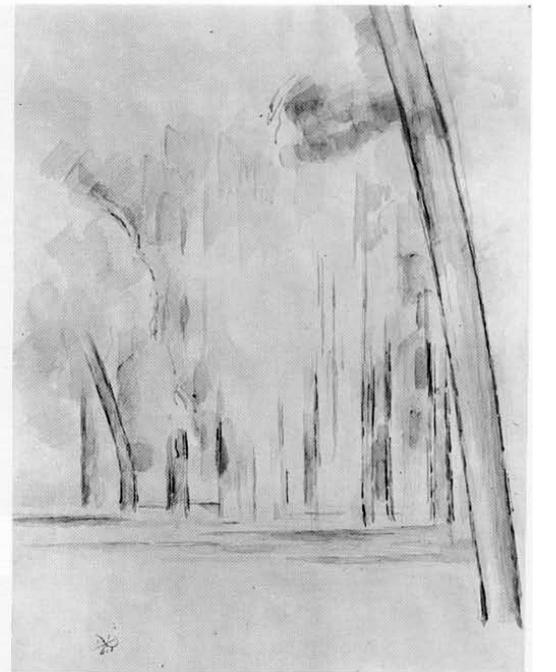
515. *Le Pistachier dans la cour de Château Noir, I, circa 1900*



516. *Le Pistachier dans la cour de Château Noir, II, circa 1900*



505. *Sous-bois, circa 1895*



506. *Sous-bois, circa 1895*



507. *Chemin, arbres et murs, circa 1900*



508. *Pin et rochers près des grottes au-dessus de Château Noir, circa 1900*



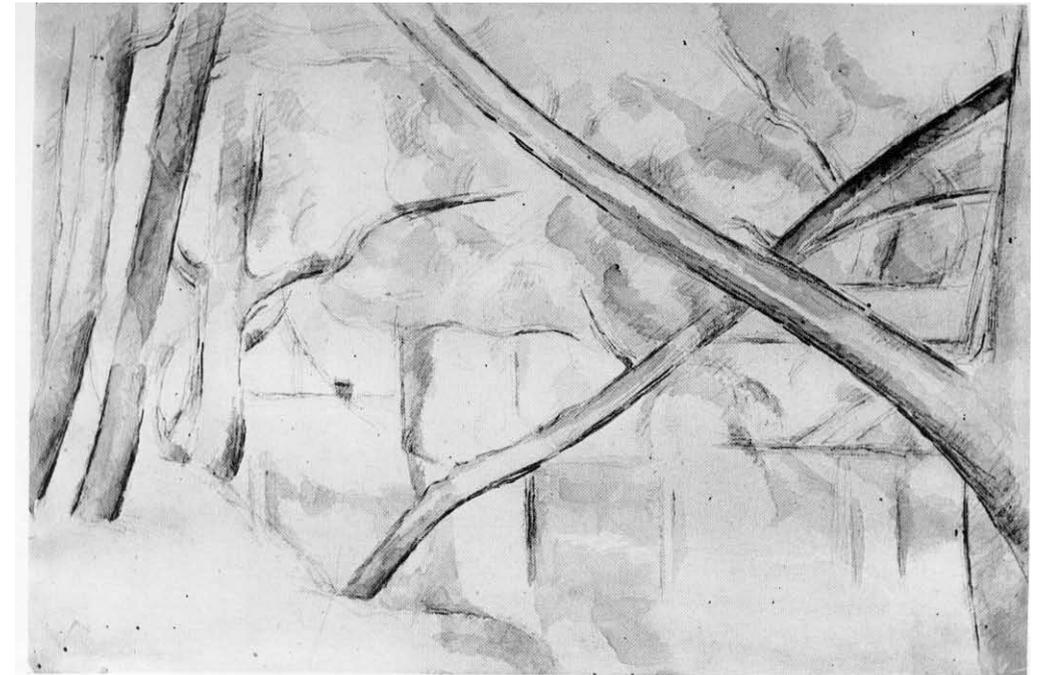
456. *Pente boisée*, 1895–1900



457. *Route tournante*, 1895–1900



458. *Rochers et passage* (Fontainebleau?), 1895–1900



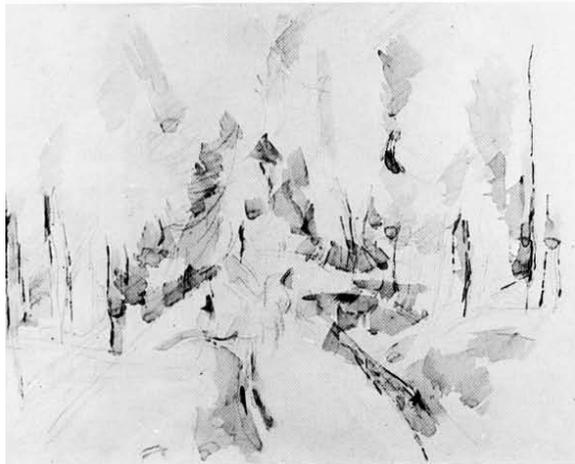
484. *Arbres se croisant au bord de l'eau, I* (Annecy?), circa 1896



485. *Arbres se croisant au bord de l'eau, II* (Annecy?), circa 1896



1. *Sous-bois aux grands troncs (Fontainebleau?), 1892-94*



2. *Route à travers bois, circa 1900*



454. *Groupe d'arbres, 1895-1900*



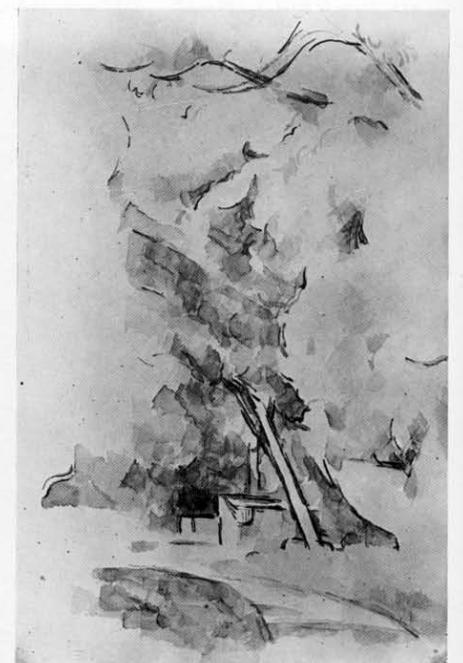
425. *La Citerne au parc de Château Noir, 1895-1900*



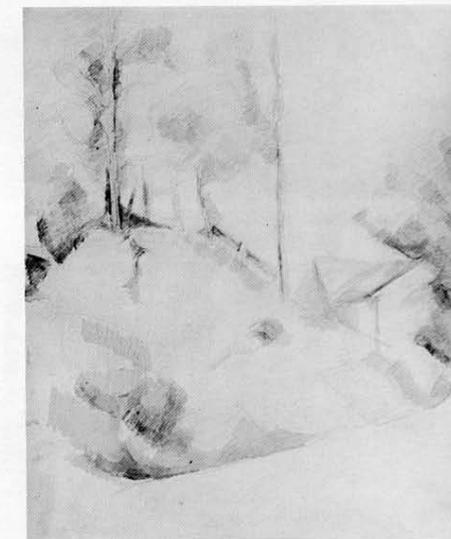
426. *Paysage, 1890-95*



427. *Sous-bois, 1895-1900*



428. *Le Puits dans le parc de Château Noir, 1895-98*

422. *Dans la forêt, I, 1895-98*423. *Dans la forêt, II, 1895-98*424. *A l'orée du bois, 1895-1900*399. *Pins, 1890-95*401. *Arbres près d'un sentier, 1890-95*400. *Route tournante, 1890-95*402. *Paysage, circa 1895*



336. *Arbres parmi des rochers, circa 1890*



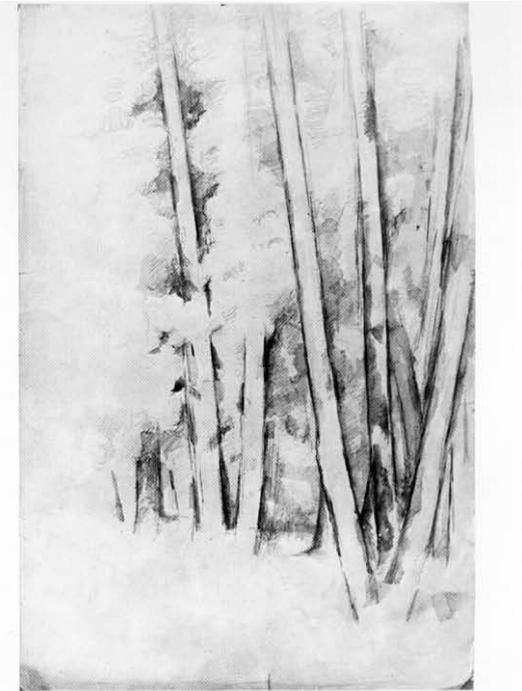
337. *Sous-bois, circa 1890*



338. *Arbres et maison, circa 1890*



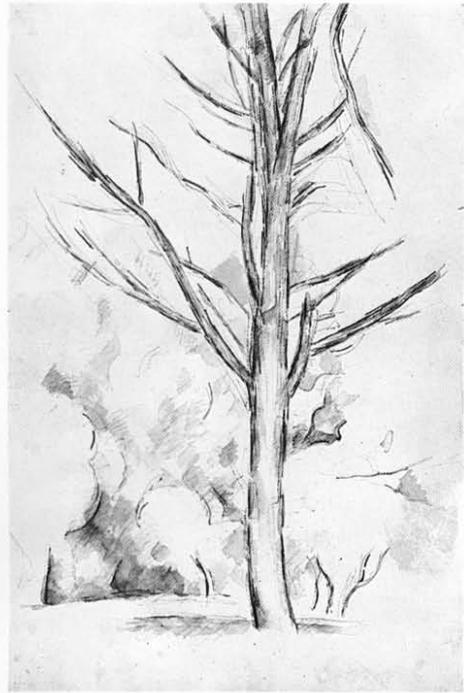
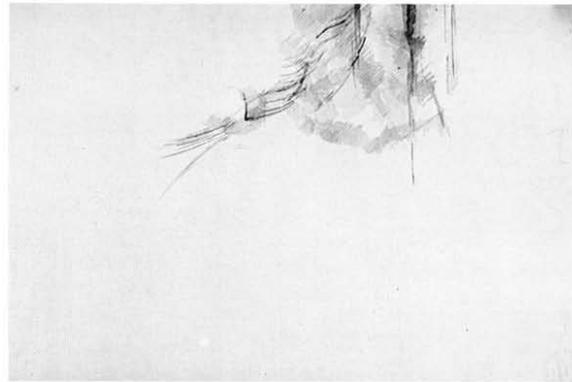
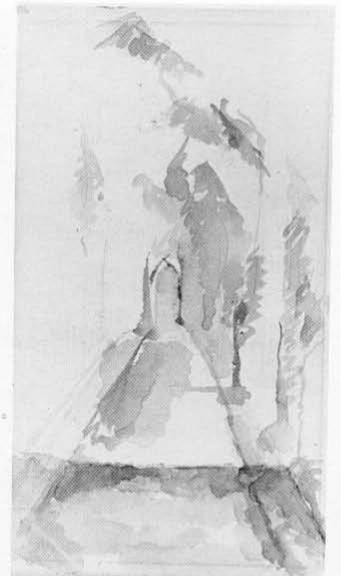
321. *L'Allée des marronniers au Jas de Bouffan, 1890-95*

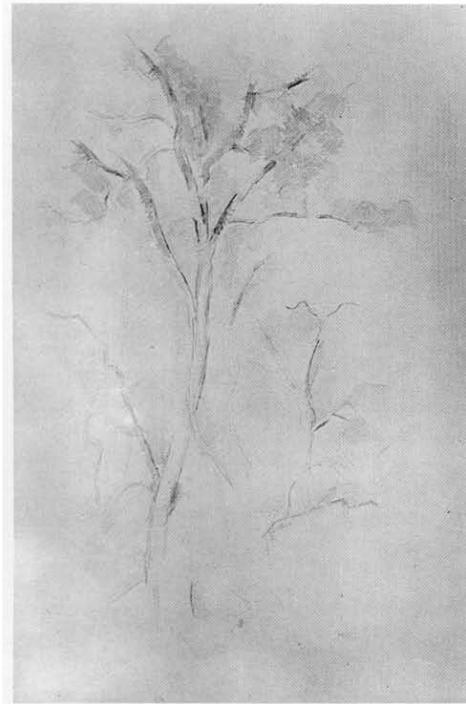


322. *Les Arbres en V, circa 1890*



323. *Forêt, circa 1890*

318. *Arbre dépouillé*, 1888–92319. *Etude*, circa 1890320. *La Clairière*, circa 1800308. *La Barrière à Chantilly*, 1888309. *Allée à Chantilly*, 1888310. *Etude de paysage*, circa 1888311. *Sous-bois*, 1887–89312. *Sous-bois*, 1882–84



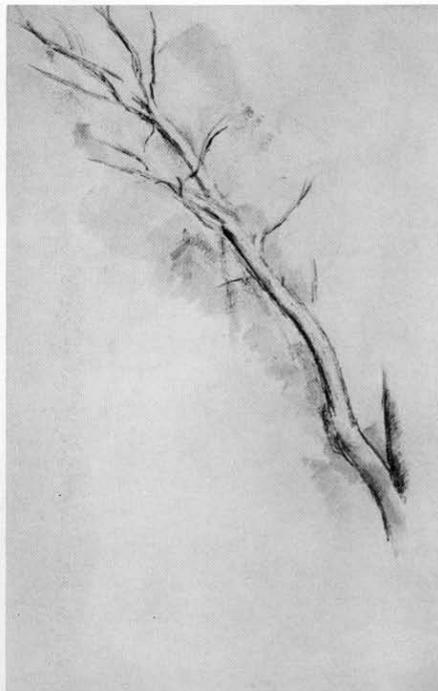
299. Arbres, 1887-90



300. Clairière, 1887-90



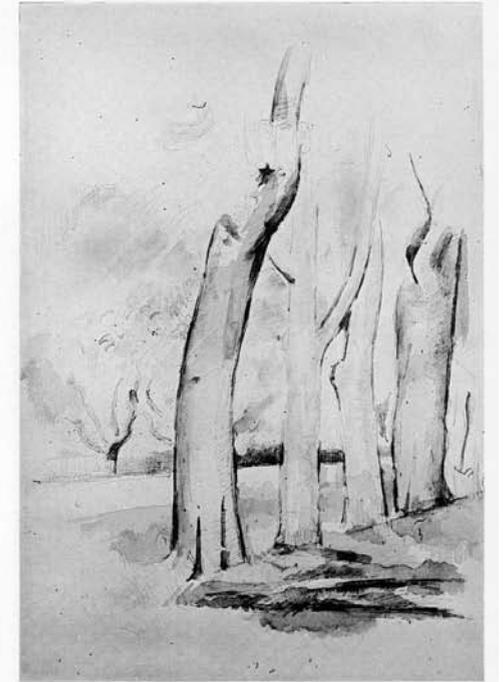
301. Etude d'arbres, 1887-90



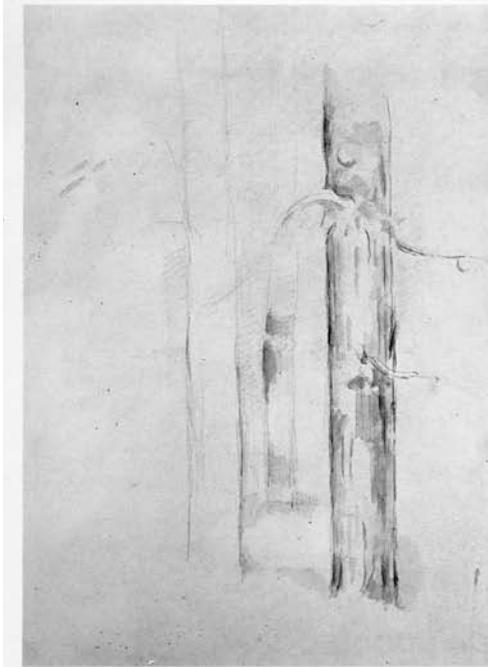
302. Branche d'arbre, 1887-90



174. Arbres, circa 1885



175. Arbres au bord d'une route, circa 1885



176. Troncs d'arbres, 1880-85



177. Arbres, 1882-84



167. Groupe d'arbres, 1882-84



168. Sous-bois, 1882-84



169. Sous-bois, 1882-84



170. Sentier en forêt, 1882-84



137. La Toilette de la courtisane, circa 1880



138. Le Sommeil (Bethsabée), circa 1885



139. Femme nue entourée d'admirateurs, circa 1885



135. *Olympia*, circa 1877



136. *Le Réveil*, circa 1880



57. *L'Eternel féminin*, circa 1877



58. *Vénus couchée*, circa 1875



59. *Vénus et Cupidon*, circa 1875



60. *La Lutte d'amour*, 1875-76



61. *Baigneurs au repos*, 1875-77



62. *Trois Baigneuses surprises*, 1874-75



31. *Homme auprès d'une femme nue*, 1867-70



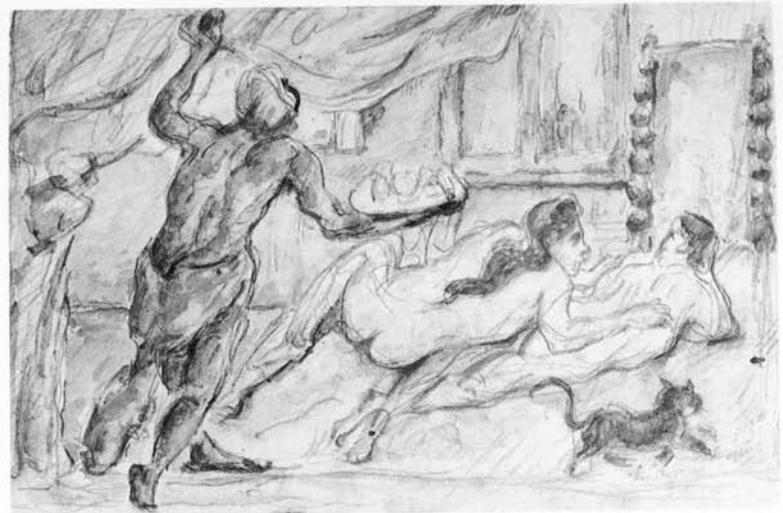
32. *Deux Baigneurs*, circa 1870



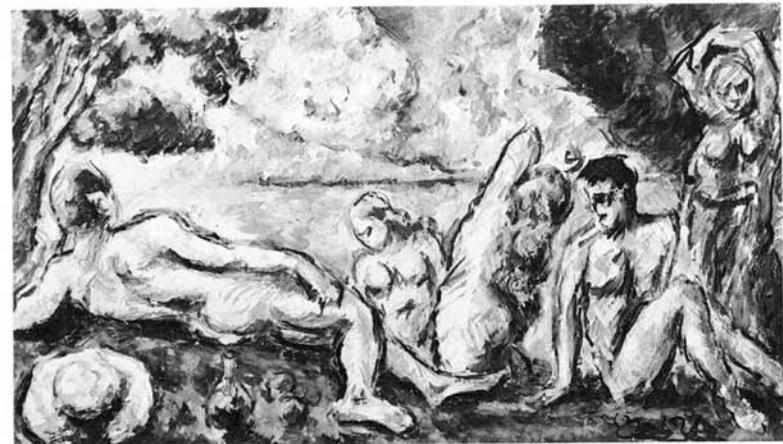
33. *Le Peintre et la femme*, 1867-70



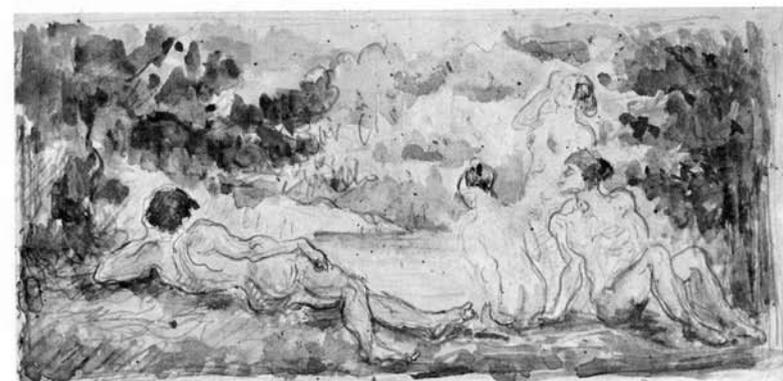
34. *Le Punch au rhum*, 1866-67



35. *L'Après-midi à Naples, 1870-72*



36. *Baigneurs et baigneuses, 1865-70*



37. *Baigneurs et baigneuses, 1870-75*

## EXPOSICIONES DE CÉZANNE, en vida de Matisse.

1866

El Salon des Artistes français rechaza:  
'Après-midi à Naples' y 'Femme à la puce'.

1874

El Salon des Artistes français rechaza:  
'Femme couchée'.

1874

15 de abril, exposición de la Société Anonyme des artistes peintres, sculpteurs, et graveurs -el grupo impresionista-, en casa de Nadar, en el Boulevard des Capucines, 35:  
'Maison du pendu', 'Une moderne Oymipia' y 'Baigneuses'.

1875

El Salon des Artistes français rechaza:  
'Jas de Bouffan'.

1877

Exposición organizada en la calle Le Peletier, número 6:  
Cinco telas imprecisas, naturalezas muertas, paisajes, más el retrato de M. Chocquet.

1882

El retrato del Señor L.-A. es aceptado en el Salon des Champs-Élysées.

1889

Una obra propiedad de M. Chocquet figura en la Exposition Universelle (Champ de Mars).

1890

Cézanne expone con el grupo de los "Veinte" de Bruselas:  
'Paysage', 'Chaumière à Auvers-sur-Oise' y 'Baigneuses'.

1892

Llega Matisse a París. Se inscribe en la academia Julian.

1895

En diciembre, más de cien obras en la exposición organizada por Ambroise Vollard en la galería de la calle Laffite, nº 39:

‘La Jeune Fille à la poupée’.

Óleo 92 x 74 cm

‘Portrait de Gustave Geffroy’ y ‘Jeune homme au gilet rouge’.

1899

Obra expuesta en el Salon des Indépendants: dos ‘Natures mortes’ y un ‘Paysage’.

1900

Obra expuesta en la Exposition centennale de l’art français (1880-1890), Champ de Mars:

‘Fruits’, 1877; ‘Paysage’ y ‘Mon jardin’, 1885.

1901

Obra expuesta en el Salon des Indépendants, del 20 de abril al 21 de mayo:

‘Nature morte’ y ‘Paysage’.

1904

Obra expuesta en el Salon d’Automme, del 15 de octubre al 15 de noviembre. Una sala entera se consagra a la obra de Cézanne con treinta y tres telas:

‘Nature morte, Fruits’.

Óleo 73 x 91 cm

1905

Diez pinturas expuestas en el Salon d’Automme, del 18 de octubre al 20 de noviembre:

‘Nature Morte’, ‘Portrait de l’artiste’, ‘Paysage’, ‘Les Moissonneurs’, ‘Paysage de Provence’, ‘Bord de rivière’, ‘Les Baigneurs’, ‘Bouquet de fleurs’, ‘L’Estaque’, ‘Portrait de femme’.

1906

Diez pinturas expuestas en el Salon d’Automme, del 6 de octubre al 15 de noviembre:

‘Maison en Provence’, ‘Les Pins dans les rochers’,

‘Assiette de pommes’, ‘Pot vert et sucrier’, ‘Le Buffet’, ‘Paysage’, ‘Le Jeune homme au foulard blanc’, ‘Maison dans les arbres’, ‘Marine’, ‘Portrait de femme’, ‘Le chemin tournant’.

22 de octubre, muerte de Cézanne

1907

Exposición de 79 acuarelas de Cézanne en la Galerie Bernheim-Jeune, del 17 al 29 de junio.

1907

56 telas expuestas en la retrospectiva de Cézanne en el Salon d’Automme, del 1 al 22 de octubre:

‘Les promeneuses’, 1870

1910

Exposición de 68 telas y acuarelas en la Galerie Bernheim-Jeune, del 10 al 22 de enero.

1911

Legado al Museo del Louvre de las obras:

‘La Maison du pendu’, ‘Les Joueurs de cartes’, ‘Le Vase bleu’, naturalezas muertas, acuarelas.

Obra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Budapest:

‘Le Garçon au gilet rouge’, hacia 1888

Óleo 79 x 64 cm

1912

Obra expuesta en el Museo de la ciudad de Dusseldorf:

‘Le Garçon au gilet rouge’, hacia 1888

Óleo 79 x 64 cm

1914

Exposición de 30 telas de Cézanne en la Galerie Bernheim-Jeune, del 6 al 17 de junio.

1920

Exposición de 33 pinturas, acuarelas y dibujos, en la Galerie Bernheim-Jeune, del 1 al 18 de diciembre.

El Louvre compra ‘Les Peupliers’.

1921

Exposición en Kunsthalle de Basilea, del 6 de febrero al 6 de marzo.

Exposición en la galería P. Cassirer, de Berlín, noviembre-diciembre.

1922

Exposición de obras de Cézanne en la Galerie Bernheim-Jeune.

1924

Exposición de obras de Cézanne en la Galerie Bernheim-Jeune, del 2 al 22 de marzo.

1926

Nueve obras expuestas en la Exposition rétrospective, trente ans d'art indépendant (1884-1914) en el Grand Palais, del 20 de febrero al 21 de marzo.

1926

Exposición de 58 pinturas, 99 acuarelas en la Galerie Bernheim-Jeune, del 1 al 30 de junio.

1928

Exposición de Cézanne en la galería Wildenstein, en Nueva York.

Telas de Cézanne del legado Cailebotte entran en el Louvre.

1929

43 obras expuestas en la Galerie Pigalle, en París:

‘Les deux soeurs’, 1870

Óleo 92 x 73 cm

‘Portrait de Cézanne à son chevalet, par lui-même’, 1888

Óleo 91 x 73 cm

‘Paysage, L’Estaque’, 1888

Óleo 91 x 73 cm

‘Nature morte. Fruits’

Óleo 73 x 91 cm

‘Nature morte. Fruits’

Óleo 73 x 91 cm

‘Paysage’

Acuarela

‘Montagne Sainte-Victoire’

Óleo 65 x 89 cm

‘Le Lac bleu (Lac d’Annecy)’ 1897

Óleo 63 x 79 cm

‘Joueurs de cartes’ 1891

Óleo 58 x 69 cm

‘L’Homme à la pipe’, hacia 1890

Óleo 72 x 59 cm

‘Nature morte’

Óleo

‘Madame Cézanne assise’

Óleo 81 x 65 cm

‘Madame Cézanne en bleu’

Óleo 80 x 63 cm

‘Nature morte’

Óleo 45 x 35 cm

‘Nu assis en plein air’

Óleo 29 x 21 cm

‘Baigneuses’

Óleo 39 x 35 cm

‘Les Joueurs de cartes’

Óleo 32 x 35 cm

‘Portrait de Cézanne, une-tête, par lui-même’, hacia 1882-1885

Óleo 25 x 25 cm

‘Nature morte. Deux Pommes’

Óleo 24 x 26 cm

‘Arbres au bord d’une rivière’

Acuarela 29,5 x 42 cm

‘Arbres’

Acuarela 49 x 32 cm

‘Fruits et verre’

Acuarela 20,5 x 26,5 cm

‘Portrait de Mme Cézanne’

Óleo 60 x 50 cm

‘Le Maison du boucher à Pontoise’

Óleo 32 x 41 cm

‘Les Sables rouges’

Óleo 47 x 56 cm

‘Femme nue au tambourin sous un arbre’

Óleo 24 x 23 cm  
 'Homme nu, vu de dos'  
 Óleo 27 x 17 cm  
 'Le Petit garçon'  
 Óleo 43 x 31 cm  
 'L'Estaque'  
 Acuarela  
 'La Jeune Fille à la poupée'  
 Óleo 92 x 74 cm  
 'Le Jas de Bouffan'  
 Óleo 81 x 60 cm  
 'Portrait de Cézanne par lui-même'  
 Óleo 51,5 x 63,5 cm  
 'Bouquet de fleurs et pommes'  
 Óleo 55 x 47 cm  
 'Paysage, Dans le parc du Jas de Bouffan'  
 Óleo 53 x 46 cm  
 'Le Garçon au gilet rouge', hacia 1888  
 Óleo 79 x 64 cm  
 'Paysage'  
 Acuarela  
 'La Montagne Sainte-Victoire et la Vallée de l'Arc à Aix-en-Provence', hacia 1887  
 Óleo 55 x 46 cm  
 'Baigneuses dans un paysage', hacia 1884  
 Óleo 22 x 35 cm  
 'Portrait d'Emile Zola', hacia 1865  
 Óleo  
 'Portrait de Mlle Marie Cézanne', hacia 1865  
 Óleo 54 x 38 cm  
 'Paysan assis'  
 Óleo 72 x 58,5 cm  
 'Le Mont Sainte-Victoire', hacia 1903  
 Óleo  
 'Les Grands arbres', hacia 1903  
 Óleo 65 x 82 cm  
 'Paysage avec baigneuses', hacia 1903  
 Óleo 74 x 92 cm  
 'Portrait d'homme', sobre 1872  
 Óleo 46 x 38 cm  
 'Copie de la Barque de Dante de Delacroix', hacia 1868  
 Óleo 24 x 33 cm

Tres naturalezas muertas de Cézanne, del legado Auguste Pellerin, entran en el Louvre.

1931

Exposición en la Galerie Bernheim-Jeune.

1933

Exposición de acuarelas en la galería G. Seligmann, noviembre-diciembre en Nueva York.

1934

Exposición de acuarelas en el Pennsylvania Museum of Art, de Filadelfia, noviembre-diciembre en Nueva York.

1935

Exposición Aquarelles et Baignades de Cézanne, en la galería Renou et Colleen, en junio en París.

Exposición de Cézanne en la galería Reid & Lefèvre de Londres.

1936

184 obras en la exposición del Musée de l'Orangerie en París, primavera.

173 obras en la Kinsthalle de Basilea, agosto-octubre.

30 obras en la galería Bignon de Nueva York, en noviembre-diciembre.

1937

29 óleos en la galería Reid & Lefèvre en Londres, junio.

85 obras en el Salon des Indépendants, junio-octubre.

Exposición en la galería Art de San Francisco, septiembre-octubre.

30 obras en la exposición de la galería Lefèvre en Londres.

John Rewald publica la correspondencia de Paul Cézanne.

1938

Exposición de acuarelas en la Galerie Bernheim-Jeune, abril.

Dibujos de Cézanne en la exposición de la galería Henriette de París, noviembre-diciembre.

1939

En el centenario del nacimiento de Cézanne.

35 obras en la exposición celebrada en la galería Paul Rosenberg, de París, febrero-abril.

Exposición de Cézanne en la galería Rosenberg & Helft de Londres.

Exposición en la galería Bernheim-Jeune, mayo-junio.

46 óleos, 30 acuarelas, 20 dibujos en la galería Wildenstein de Londres.

24 óleos, 38 acuarelas y dibujos, en la Solciété des Artistes Indépendants, en París, junio-julio.

Exposición en la galería Mary Harriman de Londres, noviembre-diciembre.

42 cuadros, 17 acuarelas, 20 dibujos, autógrafos, recuerdos, fotografías en el museo de Lyon.

Exposición de Cézanne en el Museum of Wildenstein de Nueva York.

1940

Exposición de dibujos en la galería Henriette en París, febrero.

Exposición de acuarelas de Cézanne en la galería Birgnou de Londres, abril.

1947

Exposición en la Galerie de France, en París, enero-febrero.

Exposición en el museo de Cincinnati, febrero-marzo.

88 óleos en la galería Wildenstein de Nueva York, abril.

Un autorretrato de Cézanne se incorpora en el Louvre.

1951

Donación a los Musées Nationaux de France:

‘Une Moderne Olympia’

‘Maison du Docteur Gachet à Auvers-sur-Oise’

‘Petit Delf’

‘Fleurs’

1952

127 obras en el Art Institut, Chicago, de febrero-marzo.

Exposición de las obras del Art Institut de aquel año en el Metropolitan Museum, de Nueva York, abril-mayo.

1953

24 pinturas, 26 acuarelas y dibujos, en Aix en Provence, Niza y Grenoble, julio-septiembre.

23 Cézanne en l’Orangerie, París.

1954

Exposición homenaje en e l’Orangerie, París.

65 óleos en la Tate Gallery de Londres, septiembre-octubre.

Muerte de Matisse, noviembre.

#### 4. TAPICERÍAS, *LE FAIRE D'UN ARTISAN*

Estos cartones han sido tratados en *basse lisse*, en punto de Beauvais. Podría parecer sorprendente que, un viejo clásico como el que firma estas líneas y que fue propuesto varias veces como guardián de las colecciones del Estado francés recomiende en su nombre ensayos atrevidos. Pero es bueno dar de tanto en tanto un puñetazo a la tradición, para recuperarla y renovarla. Son los revolucionarios de ayer los que serán, incluso en arte, los clásicos de mañana.

Édouard Herriot

Matisse, un matin, vint me voir. Au mur était accroché le pastel 'Danseuse couchée' que reproduit ce cahier. Non loin de là une petite tapisserie copte montrait un saint drapé à la romaine. L'œil de Matisse alla avec surprise de l'une à l'autre image : sur toutes deux il rencontrait le même bouquet de couleurs, accordées selon le même rythme ; les hachures du crayon sur le carton semblaient presque reproduire l'usure des fils de laine sur le fond de toile. Matisse s'en amusa et en partant me dit gentiment : 'Pourtant je ne connaissais pas ce bout d'étoffe.'<sup>1</sup>

Carl Einstein escribió en 1926 que el pintor Henri Matisse obraba como un artesano. Ya que su mirada se centraba más en la elaboración decorativa, propia de un maestro en tapices, o incluso de un sastre, que en la experimentación del material de su oficio, la pintura.

On avait plutôt plati la sensation, appauvri le psychique par l'artisanat et l'on arrivait ainsi à un primitivisme décoratif."<sup>2</sup> Matisse resta académique dans son agencement du tableau et décorateur raffiné dans sa peinture.<sup>3</sup>

Cuando Carl Einstein escribió sobre Matisse probablemente se supiese muy poco del pasado del pintor, de que su visión estética pudiera estar profundamente condicionada por el entorno en el que vivió de joven. El pueblo en el que nació Henri Matisse en 1869, al norte de Francia, llamado Le Cateau-Cambrésis, vivía básicamente de la producción textil.

Venu au monde au Cateau-Cambrésis, dans une maison où des générations successives de Matisse avaient gagné leur vie devant le métier à tisser, grandit à Bohain-en-Vermandois dans un quartier entouré d'ateliers de tisseurs, de brodeurs et de dessinateurs de textiles, parmi des gens sans cesse occupés à découvrir de nouvelles façons de combiner et d'exploiter la couleur.<sup>4</sup>

El padre de Matisse provenía de una familia de tejedores<sup>5</sup>

<sup>1</sup> George Salles, "Henri Matisse", en: *Cahiers d'art* nn 5-6. Paris, 1931, p. 281.

<sup>2</sup> Carl Einstein en "Henri Matisse", *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Verlag zu Berlin, 1926, consultado en la traducción francesa, *L'Art du XXe siècle*, Actes sud, 2011 p. 48.

<sup>3</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 48.

<sup>4</sup> Hilary Spurling, "Seulement il faut oser." Matisse, son art et ses textiles", en: *Matisse et la couleur des tissus*. Editions Gallimard, Paris, 2004, pp.14-33.

<sup>5</sup> Hilary Spurling, *Henri Matisse v. I, El pintor desconocido, 1869-1908*, p. 37.



Le Cateau, pueblo natal de Matisse.



Bohain, pueblo donde se crió Matisse.



La Dévideuse picardie, Henri Matisse, 1903. Tejedora, vecina de la familia Matisse.



Le Tisserand breton, Henri Matisse, 1895-1896, óleo, 40 x 54,5 cm.

aunque fue él mismo quien interrumpió la tradición familiar, desplazándose a París para trabajar como dependiente en un bulevar en la sección de "lencería, trajes de novia, medias, corpiños, blusas, telas de hilo para uso personal y para el hogar"<sup>6</sup>. La madre de Matisse, era sombrerera, también en París. Matisse se crió en Bohain, donde sus padres se establecieron y abrieron una tienda de semillas. El ambiente que le envolvía estaba compuesto de telares que no paraban de funcionar, por la visión de telas y tejidos, de combinaciones de formas y colores sorprendentes; tenían, los tejedores de Bohain, gran renombre por su gusto de la experimentación.<sup>7</sup>

Cuando su familia se asentó en la rue du Château, Bohain estaba ya a medio camino de su transformación de un somnoliento pueblo de tejedores de la Arrouaise a un centro fabril moderno, con diez mil telares traqueteando, instalados en la pequeña ciudad y en los pueblos de sus alrededores<sup>8</sup>.

La atracción de Matisse hacia los tejidos fue inevitable. Desde su juventud hasta los últimos años de su vida,



La tienda de la familia Matisse, en Bohain.

<sup>6</sup> Hilary Spurling, *Henri Matisse v. I*, cit., p. 39.

<sup>7</sup> Dominique Szymusiak, «Les débuts à Bohain», en: *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 75.

<sup>8</sup> Hilary Spurling, *Henri Matisse v. I*, cit., p. 42.



*Nature morte au tapis rouge*, Henri Matisse, 1916, óleo, 89 x 116,5 cm.



*Nature morte, Séville II*, Henri Matisse, 1910-1911, óleo, 90 x 117 cm

compró todos aquellos tapices, bordados, telas, cojines, cortinas, trajes e incluso biombos tapizados que protagonizaron sus obras e influenciaron en su mirada. Sus ojos y sus intereses desde el principio fueron estudiando inconscientemente las formas decorativas, dándoles incluso más importancia que a la pintura contemporánea.

Quand Matisse est allé en Algérie, en 1906, l'intensité des couleurs l'a ébloui. Un tapis de prière algérien rouge ou, plus probablement, un morceau de tissu rouge à motifs, lui inspira deux de ses natures mortes les plus audacieuses. (...) À Madrid, Matisse a acheté un jeté de lit traditionnel de la Sierra Nevada, en laine bleue à motif de grenades crème, qui domine le grand Atelier rose. Ce couvre-lit et les châles de Manille dont Matisse possédait plusieurs exemplaires occupent une place prépondérante dans les deux somptueuses natures mortes espagnoles peintes au cours de l'hiver 1910-1911.<sup>9</sup>

Sus estudios de adolescencia, en la escuela de arte local, École Quentin de La Tour à Saint-Quentin<sup>10</sup>, estaban enfocados al dibujo de composiciones sobre tela. Los conocimientos de los cursos debían cumplir con las exigencias y tendencias propias de la tradición textil de la zona, así como

Au début des années vingt, Matisse se constitua une collection de costumes, un peu au petit bonheur, commençant par un arrivage de châles espagnoles, puis tenta des expériences avec des objets dépareillés amassés au Maroc ou provenant de la boutique d'un marchand de tapis libanais de Paris, auxquels il ajouta les vêtements haute couture confectionnés à chaque saison pour sa femme et sa fille par la sœur de Poiret, la styliste Germaine Bongard.

Hilary Spurling, « 'Seulement il faut oser.' Matisse, son art et ses textiles » *Matisse et la couleur des tissus*. Editions Gallimard, Paris, 2004, p. 14-33.

<sup>9</sup> Dominique Szymusiak, «Un art décoratif», en: *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p.97.

<sup>10</sup> *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 75.



El Lycée Henri Martin en Saint-Quentin, gravado de Émile Ancelet, maestro de arte de Matisse.



Bohain, vista de una taller de la fábrica de telas para muebles Brunschwing & Weill.

a las demandas del mercado. Estudiaban bajo la exigencia de la importante reputación del pueblo en manufacturas de lujo. Allí se producían las telas que utilizaban los grandes sastres en París y que vestía la alta burguesía<sup>11</sup>. Los futuros compradores de las obras de Matisse ya vestían entonces lo que serían sus fuentes de inspiración.

Ses contacts précoces avec le dessin industriel exercèrent sur lui une influence durable, c'est de là que vient son sens profond pour les motifs abstraits et son approche radicale du fonctionnement de la couleur qui l'a conduit parfois à modifier tous les tons d'une peinture, comme un tisserand qui crée un même motif en différents coloris.<sup>12</sup>

Le jeune Matisse qui a suivi des cours à l'École des arts décoratifs (dès 1892), connaît sans doute les grammaires de l'ornement, notamment celle d'Owen Jones<sup>13</sup>, ou les manuels de décors par les plantes alors très nombreux, comme ceux de Grasset<sup>14</sup> ou Verneuil<sup>15</sup>, pour ne citer que les plus connus.<sup>16</sup>

Esta influencia se refleja perfectamente en la pintura de Matisse, con la disminución de la importancia del motivo. Los géneros pictóricos desaparecen y la forma pasa a ser un soporte, un bastidor para el color. La expresión del color se coloca literalmente por encima del dibujo de la línea, en grandes superficies planas, separándose y fragmentando la forma.

Pour moi, le sujet (les figures) d'un tableau et le fond de ce tableau ont la même valeur, ou, pour le dire plus clairement, aucun point n'est plus important qu'un autre, seuls comptent la composition, le patron général.<sup>17</sup>

El resultado es una pintura que trabaja sobre unas leyes

<sup>11</sup> «Le Cateau-Cambrésis, tirait sa prospérité de la prolifération des filatures de laine. Saint-Quentin, où il fit sa scolarité, était renommé pour son industrie de la dentelle, alors en pleine expansion, et Bohain, où il grandit, pour ses étoffes de luxe. Dans ces cités enfumées, ni galeries de peinture, ni musées, ni collections d'art, pratiquement pas de statuaire publique, même pas une fresque. Pour l'imagination visuelle d'un enfant rêvant déjà d'évasion, les somptueuses soieries, brillantes et multicolores, exécutées par les tisserands et les ateliers de la ville, représentaient le seul exutoire possible ». *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 314.

<sup>12</sup> Dominique Szymusiak, «Les débuts à Bohain», en: *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 75.

<sup>13</sup> Owen Jones, *Grammaire de l'ornement*, Londres, B. Quaritch, Paris, Tous les libraires, 1895.

<sup>14</sup> Eugène Gasset, *La Plante et ses applications ornementales*, Paris, E. Lévy Ed., 1898.

<sup>15</sup> M.P.Verneuil, *Étude de la plante. Son application aux industries d'art*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, s.d.

<sup>16</sup> Claudine Grammont Reverdie. *Matisse et l'arbre*, Éditions Hazan, 2003. p. 104.

<sup>17</sup> H.M. « Modernisme et Tradition » en Fourcade, p. 131, citado por Pierre Schneider en *Matisse et l'arbre*, cit., p. 151.



*La table rose*, Henri Matisse, 1939, óleo, 92 x 73 cm.

El color es una herramienta para aplanar y cimentar el volumen convirtiéndolo en un fresco. En estos dos casos la superficie donde gravitan las formas y los colores es profunda, negra. Desde esta anulación del espacio los colores se expresan, gritan.

establecidas, las del ritmo, el contraste, la combinación del color. El pintor ha buscado un resultado expresivo de la forma de manera programática, procurando inducir al observador al abandono gracias a un lenguaje simple, el de “L’art d’ordonner de façon décorative les différents éléments pour exprimer ses sentiments. Tout ce qui n’est pas utile au tableau lui est nuisible »<sup>18</sup>

On opposait de grandes surfaces de couleurs complémentaires; toutefois, leurs limites suivaient un tour ornemental comme chez Van Gogh et Gauguin.<sup>19</sup>

Cette technique convient à la peinture décorative, elle est l’exemple d’une attitude décorative significative qui sacrifie l’analyse à la synthèse, l’éphémère au permanent.<sup>20</sup>

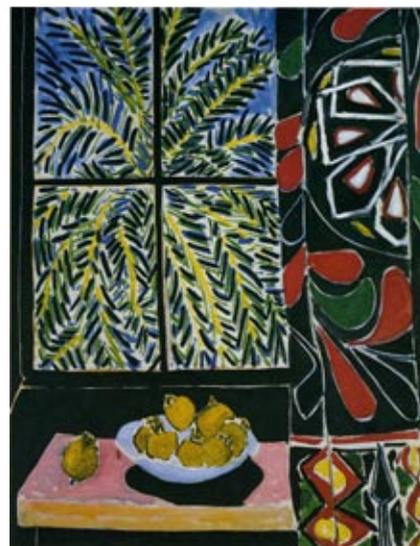
Si el color es el fundamento del lienzo algo desaparece en detrimento suyo « l’espace était sacrifié à la couleur »<sup>21</sup>. Se crea un ámbito nuevo, modificado por las tensiones entre los elementos, una situación plástica ausente de dimensión. Las formas flotan, especulativamente unidas, por

<sup>18</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 56.

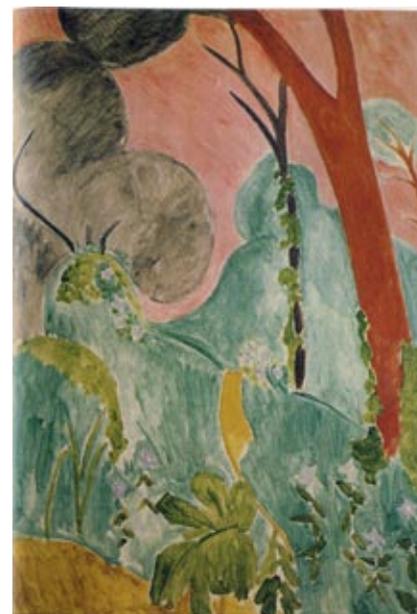
<sup>19</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 47.

<sup>20</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 48.



*Le Rideau égyptien*, Henri Matisse, 1948, óleo, 116,2 x 89,2 cm. En la fotografía de Henri Cartier-Bresson reproducida en la página 258 puede verse esta misma tela.



*Pervenches*, Henri Matisse, 1912, óleo, 116 x 82,5 cm.

La naturaleza es un motivo más, una forma manipulable que puede ser distorsionada, estilizada en arabesco para favorecer la totalidad de una composición.

<sup>22</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 49.

<sup>23</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 58.

<sup>24</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 47.



*La Desserte, harmonie rouge*, Henri Matisse, 1908, óleo, 180 x 220 cm.

atracciones que dependen de combinaciones colorísticas. Esto significa que las obras se desplazan hasta lo que parece ser el origen del proceso decorativo. Pero también se convierten en el obstáculo para avanzar por el camino abierto en la pintura de Cézanne, “qui avait pénétré plus entièrement et avait opposé à la perception des forces plus vastes, afin d’obtenir sur la toile à deux dimensions, une équation satisfaisante de la forme, assez forte pour traduire les représentations du mouvement et exclure les diverses expériences pratiques antérieures. »<sup>22</sup>

Estas intenciones, que pueden ser vistas como reaccionarias, fueron descritas igualmente por otro maestro, Renoir: “Ils s’imaginent qu’en mettant du bleu à la place du noir, ils vont changer la face du monde”<sup>23</sup>

Les ‘fauves’ (c’est ainsi qu’on a nommé le groupe autour de Matisse) croyaient pouvoir résoudre par la seule couleur les problèmes qui se posaient à la peinture.<sup>24</sup>



Vincent Van Gogh, *Dos figuras en el bosque*, óleo, 1890.

Matisse et les fauves avaient recueilli un héritage mineur, celui des néo-impresionnistes et de Van Gogh. On simplifiait et on privilégiait le décoratif ; résultat : la sensation directe. C'est ainsi que Matisse devint un technicien des solutions rapides, quelque peu faciles, plus tard d'une habile élégance.<sup>25</sup>

Van Gogh et les néo-impresionnistes firent triompher la surface décorative avec, en même temps, la volonté de composition et de transposition consciente des couleurs. On additionna rapidement les objets, les transformant en résonances colorées étayées par une ornementation artisanale. Il faut parler d'ornementation car, dans le tableau, un contour doit remplacer l'équivalent spatial des expériences de mouvement.<sup>26</sup>

Matisse justifica el uso equilibrado calculado de la composición en bien a una estilización. Esta tendencia en Matisse no viene de la corriente artística que parece tenerle como precursor, sino por el mimetismo de su trabajo con el de la producción textil, donde la estética decorativa es la única estética posible:

Matisse rend le motif comme un reflet passif et l'enferme dans un schéma de couleurs et d'arabesques. (...) Matisse schématise ou bien simplifie certaines parties des

<sup>25</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 48.

<sup>26</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, p. 46.



Vincent Van Gogh, *Mulberry Tree*, óleo, 1889.

Numerosos ejemplos ya se conocen de obras contruídas por procesos que provienen más de la artesanía que de la pintura: en el desnudo *Nu couché*, en el bodegón *Nature morte au coquillage*, etc... Lydia Delectorskaya explica que, después de dos meses sin conseguir terminar el cuadro, Matisse copió los elementos del cuadro sobre papel coloreado y papel de calco; los recortó (jarra, fruta, caracola de mar) y enganchó con una aguja sobre otro lienzo. De esa manera pudo "organizarlos" cambiando de sitio las formas recortadas para buscar el equilibrio compositivo. Esto le permitía: "verlo más claro."

expériences visuelles, il montre un ordonnancement facile à embrasser du regard, comme pour un affiche.<sup>27</sup>

H.M. : « Les tableaux paraissent finis pour moi... Je suis pour la décoration –là je donne tout ce que je peux– et j'emploie les acquisitions de ma vie dans les tableaux je reviens en arrière... dans les dessins et la décoration je suis maître, j'en suis certain »<sup>28</sup>

« Même si j'avais pu faire, étant jeune, ce que je fais actuellement –et qui était ce que je rêvais alors– je ne l'aurais pas osé. »<sup>29</sup>

El carácter de tapicería de las obras de Matisse ya fue pronto observado por un pintor, Paul Signac, que justamente consideraba que eran los trabajos de tapicería oriental lo importante, hasta el punto de manifestar en 1906 que "le moindre tisserand oriental en sait autant" que toda la nueva ciencia sobre el color del neo-impresionismo. El mismo Signac felicita a Matisse por el carácter de "tapisserie très ornementale" de 'La Desserte, harmonie rouge', en 1908.<sup>30</sup>

Matisse no es un caso extraño a su tiempo. Las corrientes artísticas de la principios de siglo XX nutrieron su mirada en la artesanía que provenia de las colonias, en los objetos manufacturados de telares orientales, de los estampados en papel y de los colores de los tejidos.<sup>31</sup>

C'est amour des tissus a été pour beaucoup dans la réévaluation déterminée de l'idée de décoratif, progressivement considérée dans son autonomie, et non plus comme une province secondaire du grand art.

Partout (et notamment dans le sillage de ce qu'avait magistralement mis en œuvre William Morris en Angleterre), les encouragements se sont multipliés, à imiter ces 'artistes du décor' musulmans qui pouvaient sauver l'Europe de l'effondrement de son sens du décoratif dans les arts manufacturés.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Carl Einstein, *op. cit.*, cit. p. 56.

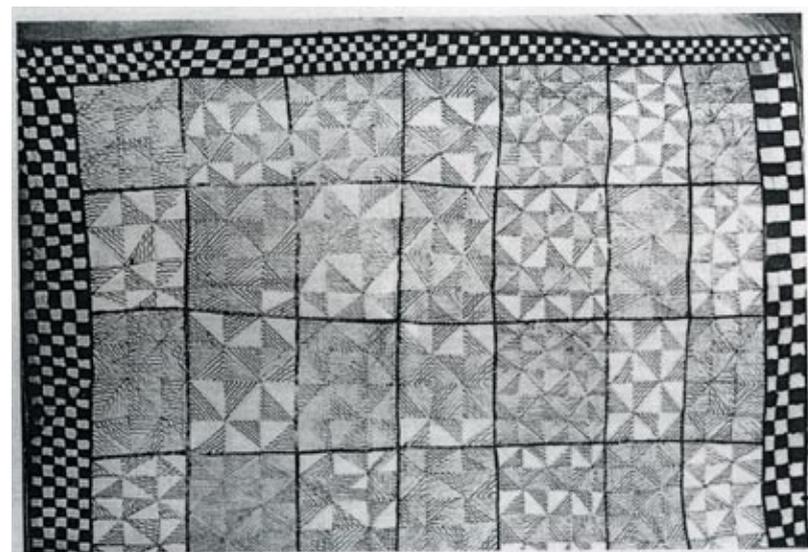
<sup>28</sup> Carta de Matisse a Marguerite Duthuit, 11 février 1945, Archives Matisse, Paris. Hilary Spurling, « 'Seulement il faut oser', cit., p. 14-33.

<sup>29</sup> Matisse, Couturier, Rayssinguier, *La Chapelle de Vence. Journal d'une création*. Paris, Cerf, 1993, p.128.

<sup>30</sup> Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, Hermann, 1978, p. 149.

<sup>31</sup> « C'est un fait que l'art et l'histoire de l'art, en Europe, ont développé une véritable lecture textile de l'art islamique, nourrissant pour ces objets issus de l'Orient musulman une fascination qui est allée croissante dans la seconde moitié du XIXe siècle. », Remi Labrusse, « 'Ce qui reste appartient à Dieu' Matisse, Riegl et les arts de l'Islam », en: *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 47.

<sup>32</sup> Remi Labrusse, « 'Ce qui reste appartient à Dieu'... », cit., p. 47.



Obras de la exposición de 1923 en París, dedicada íntegramente al arte indígena de las colonias francesas de África, del Congo Belga y de Oceanía. A la izquierda, máscara batétéle Kasai, del Congo Belga; a la derecha, tapa de Oceanía.

Le Musée du Louvre a consacré une salle à ses collections islamiques pour la première fois en 1905 (l'ancienne salle des faïences françaises au premier étage de l'aile Nord du Vieux Louvre).<sup>33</sup>

Se multiplican las exposiciones de arte oriental en Francia, en las que estos jóvenes artistas pueden ver grandes representaciones de trabajos de tapicería y tejidos. Desde la primera exposición de arte musulmán, en el verano de 1903, organizada en París por Gaston Migeon<sup>34</sup>, no dejaron de sucederse:

1903, en el Louvre, París. Exposition des art musulmans, organizada por la Union centrale des arts décoratifs. Tapices 'safavides.'

1907, en el Louvre, París. Exposición 'des velours, des tapis et de soies d'Orient', exposición que entraba en un proyecto general: ya en el año anterior hubo una muestra de telas japonesas, de telas francesas y de la Edad Media.

<sup>33</sup> Remi Labrusse, « 'Ce qui reste appartient à Dieu'... », cit., p. 48.

<sup>34</sup> Gaston Migeon (1861-1930) Conservador del Museo del Louvre, introdujo las primeras colecciones de arte chino, japonés y 'musulmán' en los museos. Estudió y publicó numerosos trabajos sobre arte musulmán y del extremo oriente.



A la izquierda, Tapa de fiesta de Tahiti; a la derecha, máscara dan, de la Costa de Ébano.

1910, Munich. Exposición de obras maestras del arte mahometano, en la que el arte textil constituía el eje mayor, en cantidad y en calidad.<sup>35</sup>

1923, París. L'Exposition de l'Art indigène des Colonies françaises d'Afrique et d'Océanie et du Congo belge, organizada en octubre de 1923 en el Pavillon de Marsan por la Union Centrale des Arts décoratifs.<sup>36</sup>

Matisse viajó a Munich en el mes de octubre de 1910 para ver la exposición<sup>37</sup> organizada en el Museo de Alois Riegl<sup>38</sup>, quien aportó también la renovación del análisis sobre el arte de los tejidos, sólo visto hasta el momento como una técnica. El concepto decorativo pasó a considerarse como una importante expresión sociológica. Cargada de signos que explican la relación de la civilización con la naturaleza.

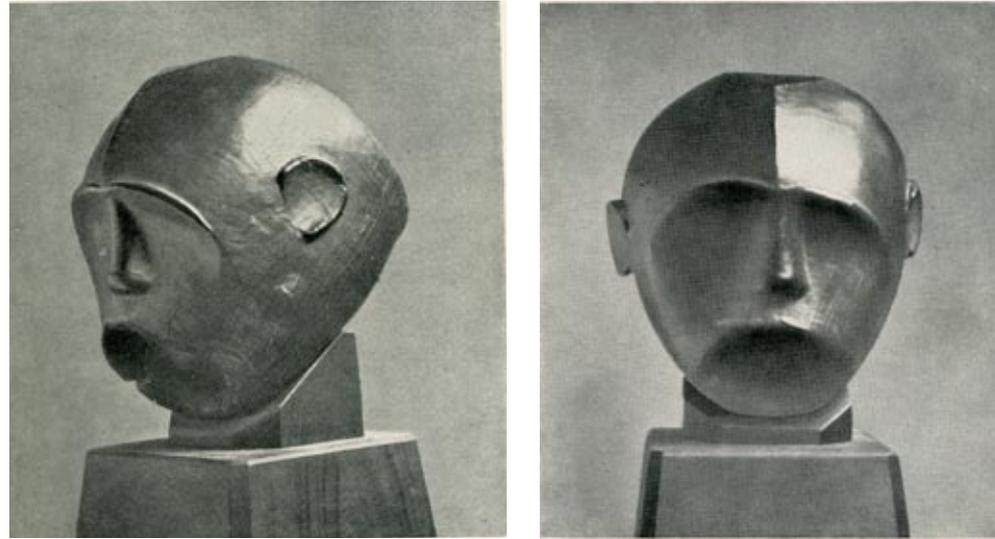
Les principes, selon lui, de l'esthétique islamique : une 'tendance antinaturaliste tournée vers l'abstraction' et

<sup>35</sup> Remi Labrusse, « 'Ce appartient à Dieu'... » cit., p. 50.

<sup>36</sup> Del catálogo *Sculptures africaines et océaniques*, París, 1923, Librairie de France.

<sup>37</sup> Remi Labrusse, « 'Ce appartient à Dieu'... » cit., p. 49.

<sup>38</sup> Alois Riegl (1858-1905), uno de los fundadores de la crítica de arte como disciplina autónoma. Historiador y conservador del Departamento de los tejidos en el Museo austríaco de arte e industria. Uno de sus discípulos más destacados fue Wilhelm Worringer.



Obras africanas reproducidas en Karl Einstein, *Negerplastik*, 1915.

surtout, 'la loi du rapport infini', cette 'loi absolument fondamentale de la constitution de l'arabesque et de l'ornementation des surfaces chez les Arabes', consistant, dans son esprit, à faire prévaloir les rapport entre les formes sur les formes elles-mêmes ; à quoi il allait ajouter quelques années plus tard l'idée d'un jeu optique gratuit avec les lignes et les ligne et les couleurs, entièrement hostile à la tactilité et aux sollicitations mimétiques de la forme tridimensionnelle.<sup>39</sup>

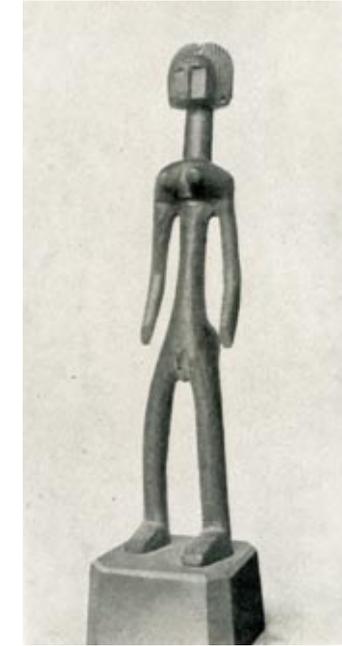
Hasta el momento la decoración era vista como una actividad artesanal con la finalidad de embellecer un objeto desprovisto de ornamentos; con un conjunto de figuras y dibujos, que no tienen porque partir de la representación de la realidad visual ni pretender llegar a ella.

Era bien aceptado que las composiciones decorativas pudieran estar compuestas de formas sencillas y esquemáticas, es decir abstractas; lo que sería una repulsa en las artes mayores, suponiendo un grave problema de comprensión visual para el espectador.

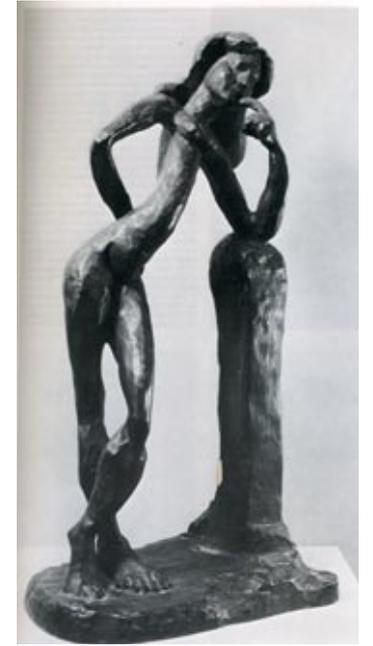
En base a las tesis desarrolladas por el historiador Wilhelm Worringer, en su famoso ensayo *Abstraktion und Einfühlung* (1908), permite explicar el estilo decorativo



Henri Matisse dibujando un rostro desde la cama en 1948.



Obras africanas reproducidas en Karl Einstein, *Negerplastik*, 1915.



Henri Matisse, *La Serpentine*, 1909, bronce.

asociándolo a los diferentes 'tipos' de humanidad, desde el arte prehistórico, egipcio, bizantino, medieval, hasta el arte del siglo XX.

Las formas pueden ser una imitación del modelo natural, por tanto figurativas, o bien pueden ser formas abstractas, que no reproducen las orgánicas sino que se oponen a ellas. Es decir, que el arte tiene un proceso de creación intrínsecamente relacionado con la concepción que tiene el hombre del mundo. La figuración por ejemplo, proviene de una identificación en concordia con el entorno. Es justamente el dominio del mundo que le permite reducir la naturaleza a representación. El arte abstracto, en cambio, responde a la visión del enfrentamiento con la naturaleza. Reconoce su hostilidad y una discordante convivencia, que exige una lucha para sobrevivir. Se traduce esa relación hombre-naturaleza con una tensión geométrica para poder neutralizarla, esterilizarla.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Remi Labrusse, *op.cit.*, p. 49

<sup>40</sup> Wilhelm Worringer. *Abstracció i empatia : una contribució a la psicologia de l'estil* (Abstraktion und Einfühlung).Edicions 62, Barcelona, 1987. Traducció d'Angela Planells.

Vers 1900, notamment dans les travaux de Riegl et de Worringer, l'ornement acquiert une importante efficacité psychologique, pour devenir « le vouloir artistique absolu »<sup>41</sup>. Ce psychologisme esthétique affecte l'attitude décorative de l'époque. L'étude rationaliste de la nature en tant que mode ornemental se double alors d'une approche psychologique : la structure végétale est saisie dans sa croissance et son dynamisme comme principe de vitalité et d'engendrement.<sup>42</sup>

Matisse pertenece a una humanidad que cree dominar absolutamente el entorno, por ello sus formas son figurativas. Matisse vive lejos de la selva de Tahití o del desierto de Argel, conoce la naturaleza desde su jardín, por la calidez de la luz del sur de Francia. Pero también pertenece al momento histórico que aprecia, analiza, mira y estudia este fenómeno formal de la abstracción. La historia del arte lo eleva desde su categoría de técnica popular o tradicional, a objeto de estudio científico desde el cual es posible traducir el mundo. Una especie de iconografía pagana.

Carl Einstein, historiador y crítico de arte alemán, además de escribir, como Worringer, una monografía fundamental para la introducción en Europa del arte que hoy llamamos etnológico, en su caso de la escultura negra, *Negerplastik*<sup>44</sup> (1915), también teorizó sobre los movimientos artísticos de las vanguardias, relacionándose estrechamente con el Dada. Debió identificar rápidamente las similitudes entre la escultura de Matisse y las obras que él mismo Carl Einstein, reproduce en su libro dedicado a la escultura africana.

En los últimos años Matisse retrocede, desde su pretendida figuración con la modelo como punto de partida, hasta la abstracción de la forma. Achacado por las enfermedades, que le habían reducido su movilidad, corporal e incluso de la mano, vivió apartado de lo que hasta entonces era su vida cotidiana, relacionándose con los objetos y placeres de su entorno aburguesado. Los trabajos que realizó entonces se vieron sumamente influenciados por

41 Cf. Wilhem Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 2003, 4º ed., p. 62.

42 Claudine Grammont Reverdie. *Matisse et l'arbre*, cit., p.107.

43 Jack Flam, « Matisse et la décoration comme métaphysique », en: *Matisse et la couleur des tissus*, cit., p. 34.

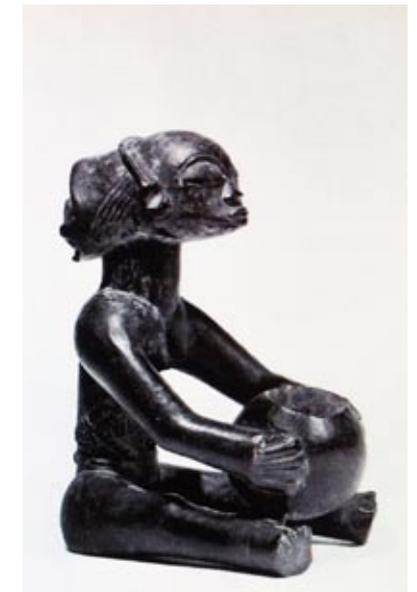
44 Carl Einstein, *Negerplastik*, Verlag der Weissen Bücher, 1915.



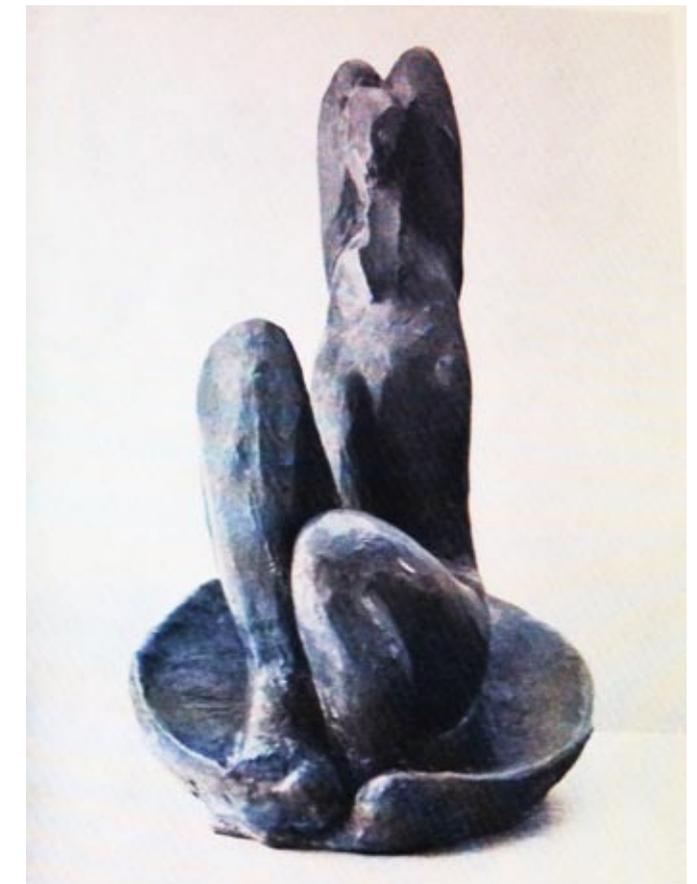
Pieza de la colección de Henri Matisse. *Máscara Kiwoyo*, Congo-Kinshasa, orilla izquierda de Kwilu. Madera pintada y fibras de ráfia, 60 cm.



Pieza de la colección de Henri Matisse. *Mujer sentada*, Bambara, Mali. Madera, 61 cm.



Pieza de la colección de Henri Matisse. *Cargando un cuenco*, Luba, Congo-Kinshasa. Madera, 25 cm.



Henri Matisse. *Vénus à la coquille*, bronce, 1930

la pintura geométrica africana, en la que vivía envuelto y de la cual debía sentirse partícipe en la expresión.

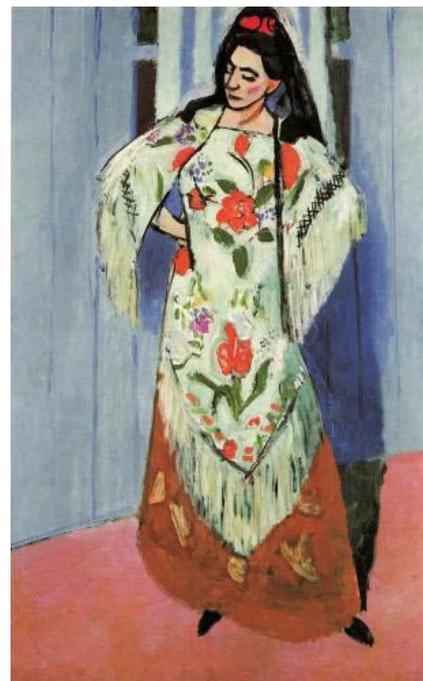
Des photographies de la chambre de Matisse prises par Henri Cartier-Bresson en 1944 dans la villa Le Rêve à Vence montrent que les murs sont couverts de tapis océaniques et de fragments de tissus africains Kuba. Ces tissus en fibre naturelle sont formés de la répétition sur toute la surface d'un motif géométrique, toujours semblable et cependant avec de légères variations créées par leur fabrication artisanale. »<sup>45</sup>

Les textiles restaient cependant une présence dominante. Lorsqu'il fut trop malade pour se déplacer, il accrocha des paréos tahitiens aux murs de sa chambre de Cimiez pour les étudier et il transforma l'appartement loué à Vence (où il s'était réfugié) au moyen de paravents ou de moucharabiens destinés à filtrer la lumière. »<sup>46</sup>

Las nuevas interpretaciones y valoraciones de la crítica de arte de la época tuvieron su reflejo en la generación artística de Matisse y también en la sociedad burguesa, quienes consumían ambas mercancías.

Aumentan a la par las colecciones particulares de arte islámico, africano y oriental, como las que se crean en los museos, y las colecciones de la vanguardia artística, entre quienes se encuentra Matisse. El público comprador es educado en ambos territorios, y es capaz de embelesarse ante una escultura africana y ante una pintura de Picasso, o ante un bello tapiz musulmán y una equilibrada composición de Matisse, reconociendo hermandades :

De tels travaux sont encore provisoirement sauvés par le choix subtil, par le goût, ce recoin le plus banal et le plus accommodant de la psyché qui finalement se disperse dans la conciliation et la mondanité.<sup>47</sup>



Henri Matisse, *Le Châle de Manille*, 1911, óleo, 118 x 75,5 cm.

Hay críticos que prescinden de los estudios de Worringer y ven aplicarse mejor, en la obra de Matisse, el psicoanálisis freudiano; puede que sólo sea una deformación en la vista del crítico, la que encuentra en Matisse signos de un trauma: « Le décor du tissu revêt parfois des connotations érotiques indéniables, notamment dans 'Le Châle de Manille' de 1911, où les grosses fleurs rouges du châle attirent l'attention sur la poitrine et le sexe de la femme qui le porte. »<sup>43</sup>

<sup>45</sup> Dominique Szymusiak, "La couleur des idées" Chasubles et tissus africains", en: *Matisse et la couleur des tissus*. cit., pág 135.

<sup>46</sup> Hilary Spurling, « Seulement il faut oser »..., cit., pp. 14-33.

<sup>47</sup> Carl Einstein en "Henri Matisse", cit., p. 48.



Fotografías de Henri Cartier-Bresson en 1944 en la villa Le Rêve en Vence. Matisse delante de la colección de telas africanas.



Henri Matisse, *L'Hélice*, 1945. Collage de papel pintado y recortado, 52,5 x 40,5 cm.



Henri Matisse, *Le clown*, papel pintado y recortado, para las ilustraciones del libro *Jazz*, 1947.



Henri Matisse, *Le toboggan*, papel pintado y recortado, para las ilustraciones del libro *Jazz*, 1947.



Fotografías de Henri Cartier-Bresson en 1944 en la villa Le Rêve en Vence.



Henri Matisse, *La tristesse du roi (Le roi triste)*, 1952, 3,86 m x 2,92 m.

### Matisse como sastre, el *découpage* en los tejidos

Matisse se apodera de los tejidos porque son para él materiales cercanos. Capaz de manipularlos como lo haría un sastre. Lo demuestra una anécdota temprana cuando trabaja en los diseños para la ópera de 'Le Chant du rossignol'. A esto años más tarde le llamaran *découpage*.

En 1919, il conçut pour Sergueï Diaghilev un manteau d'empereur chinois assez grand pour se déployer sur toute la longueur de la scène de l'Opéra de Paris. Diaghilev lui permit d'y travailler dans l'atelier de couture de Paul Poiret, où Matisse eut le coup de foudre pour un rouleau de riche velours de soie. Une grande costumière parisienne avait estimé que le manteau brodé d'or demanderait trois mois de travail, mais Matisse, étalant sa largeur de velours sur la plus grande table à couper de Poiret, saisit une paire de ciseaux et, se déchaussant, grimpa sur la table pour tailler son dessin dans des bandes d'étoffe dorée, l'assemblant à vue de nez avec l'aide d'une équipe d'assistantes qui épinglaient les morceaux pendant qu'il travaillait ; le manteau fut fini en deux jours, pas un de plus.<sup>48</sup>



Estudio de Picasso, motivo para una obra. Composiciones cubistas con objetos colgados de cortinas, papeles superpuestos, guitarras colgando.

<sup>48</sup> Courthion, p. 86-87, y Spurling 2005, chap. 7. Hilary Spurling, « Seulement il faut oser », cit., p. 17.



Henri Matisse, vestidos para la obra *Le Chant du Rossignol*, 1910-1920.

Odalisque sur une terrasse, exécutée le lendemain, montre cette dernière dans ce déguisement, en compagnie du modèle Henriette Darricarrère, qui posait habituellement avec elle et paraissait tellement à l'aise dans ce type de tenue que Matisse demanda à Sergueï Diaghilev de lui prêter l'un des costumes créés par Léon Bakst pour le ballet *Shéhérazade*, car il voulait en faire le motif de base de ses propres créations

Hilary Spurling, « "Seulement il faut oser." Matisse, son art et ses textiles », cit., pp 14-33.

<sup>49</sup> Hilary Spurling, « « Seulement il faut oser » Matisse, son art et ses textiles », cit., p. 14-33.

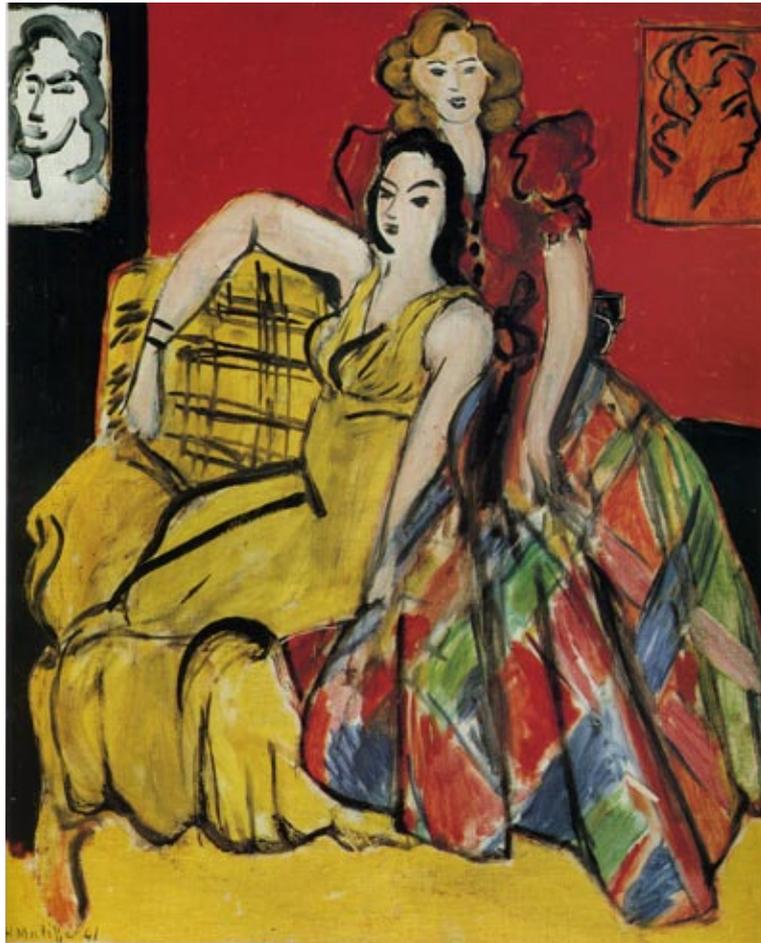


Esa experimentación con las telas y los trajes no quedó ahí. Para las sesiones de sus modelos las hacía vestir determinadas prendas que él elegía o que encargaba hacer con telas que había comprado para convertirlas en vestido; o la confección de abalorios y sombreros por él mismo, que serían el motivo central para un cuadro.

Le fabuleux chapeau à plumes qu'il improvise en 1920, ou, en 1935, la robe de bal coupée et assemblée avec des épingles à partir d'un autre rouleau de tissu séduisant, de ce bleu profond que le peintre préférait sans doute à toute autre couleur. (Renseignement fourni par Lydia Delectorskaya, qui confectionna et présenta la robe sur les indications de Matisse).

À la suite d'un bal costumé organisé en 1921 par le fils de Renoir, Jean, Matisse se mit à improviser des costumes de la même façon qu'il construisait des décors adaptés aux exigences de chaque tableau. Il était venu à la soirée en turban et djellaba rayée, accompagné de sa fille, elle-même vêtue en beauté exotique vaguement orientale.<sup>49</sup>

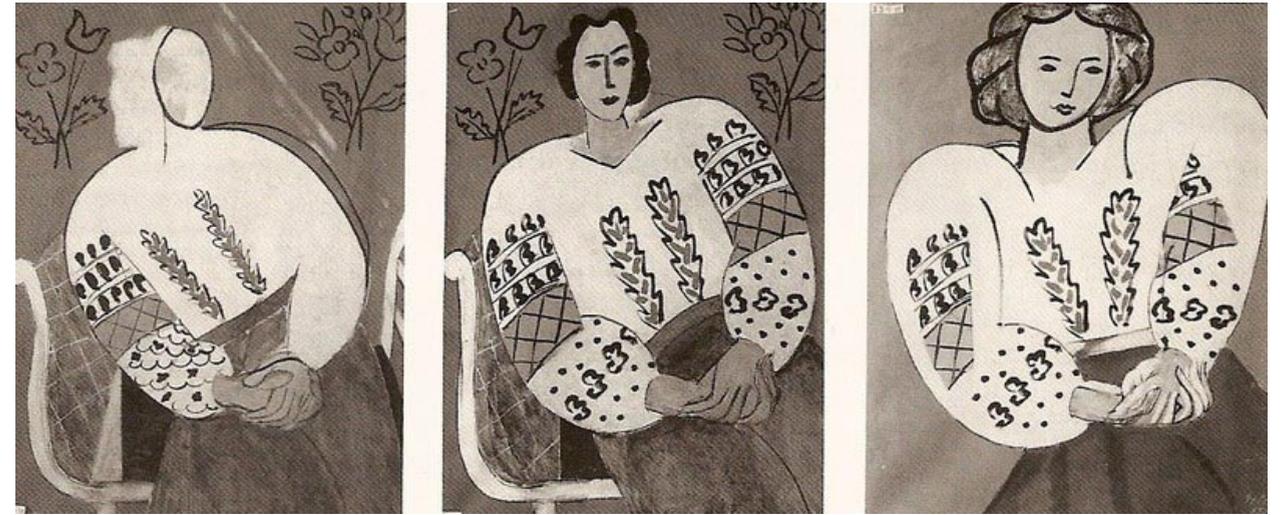
La fabricación de trajes y el uso de tejidos, ya no es sólo de interés decorativo. Sino que le ha servido para adquirir el modo de hacer de un sastre, de un *taylor* o un *Schnei-*



Henri Matisse, *La robe jaune et la robe écossaise*, 1941, óleo, 61 x 50 cm.



Lydia Delectorskaya con el vestido "arlequin". De la colección de ropas de Matisse para vestir las modelos.



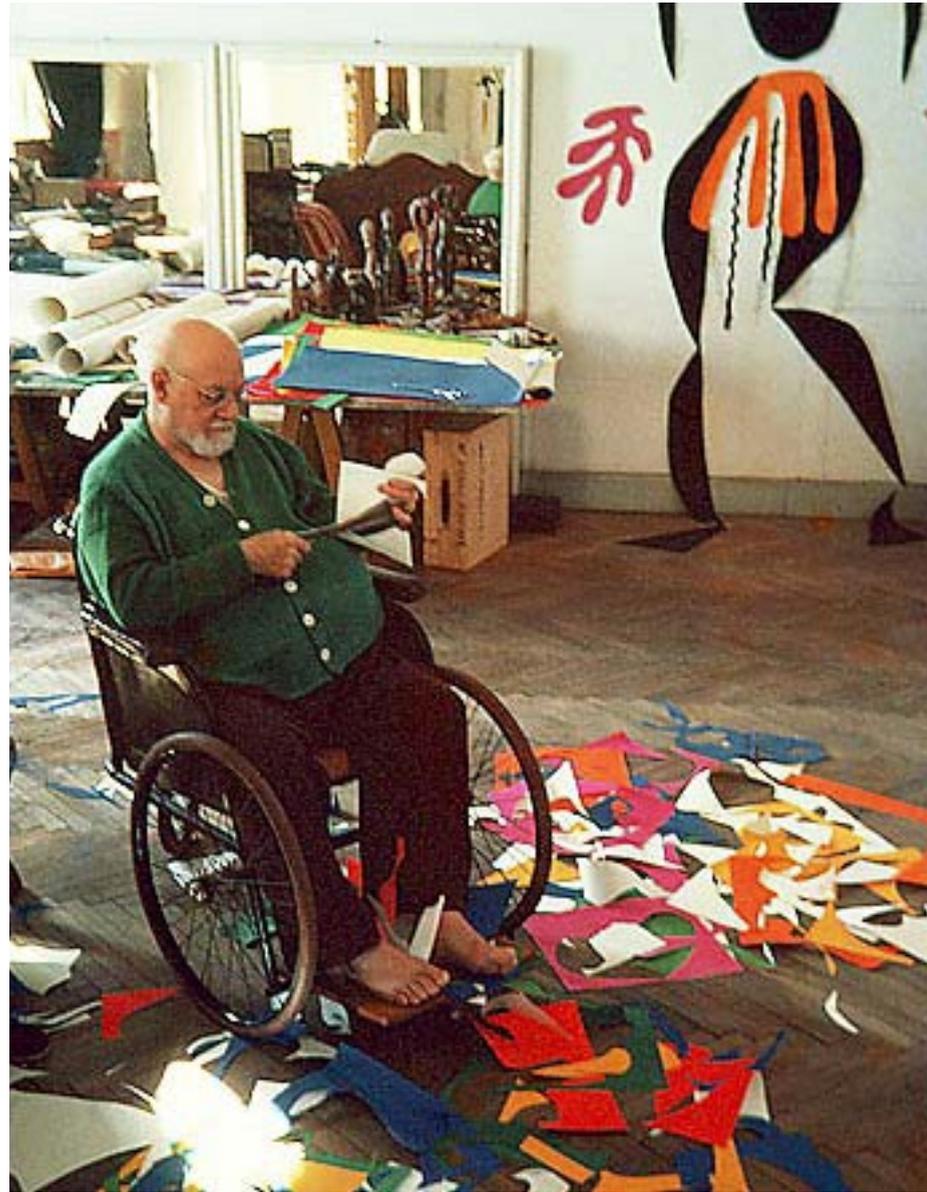
*La Blouse roumaine*, 3 de los 14 estados sucesivos de la obra, fotografías firmadas y datadas. Estados, 9, 12, 14. Las catorce fotografías muestran la evolución de su trabajo, poco a poco depura los detalles, fondo y butaca.

der, de quien corta, de quien 'dessine aux ciseaux' para realizar sus obras. El mismo método que Matisse utilizó para la realización de su libro, *Jazz*.

L'un de ses premiers grands papiers découpés, 'Les velours', tire son nom, ainsi que son alignement structurel, du même principe. Dans l'ultime décennie de sa vie, Matisse utilisait sa technique de base –celle du papier découpé, épinglé et collé– pour dessiner n'importe quoi, que ce fût des livres illustrés, des tapisseries, des panneaux céramiques ou les chasubles et les vitraux de la chapelle de Vence.<sup>50</sup>

Matisse vient de terminer les planches du livre qu'il intitulera *Jazz*. Pour réaliser cette œuvre importante mais de petit format, il a utilisé le procédé qu'il vient d'inventer et qui consiste à tailler dans de papiers gouachés, qu'il fixe ensuite sur un fond.<sup>51</sup>

Dans les années 1940 (...). La plupart de ces études se destinent à des livres (badeaux, culs-de-lampe, lettrines) auxquels Matisse se consacre prioritairement entre 1943 et 1948 : thème de la branche de grenadier et du cône de



Henri Matisse trabajando en los *decoupés*, tijera en mano, 1953.



Henri Matisse, *Les Velours*, *decoupé*, 1947.

pin pour les 'Lettres de Marianna Alcoforado', thème de la fleur de lys pour Charles d'Orléans, entrelacs et volutes pour 'Les Fleurs du mal', cinéraire maritime pour 'Jazz', ou encore motifs ça et là répandus de la saponaire, de l'algue, du lierre ou du rameau qui se retrouveront ensuite dans les grandes gouaches découpées.<sup>52</sup>



Estudio de Henri Matisse en la casa Le Rêve, en Vence, fotografía de 1947. En la pared, estudios de las combinaciones de motivos de hoja y de algas, sobre papeles pintados, recortados, aguantados con agujas sobre fondos de diferentes colores.

Cuando se habla de la escenografía que hace Matisse para sus cuadros, se supone una única esquina del estudio reservada a esta función, algo erróneo. Matisse vive dentro de un teatro en el que todo son bambalinas. En el estudio y en las habitaciones de sus viviendas los tejidos cubren los muebles, tendidos de telas de pared a pared, sedas y bordados, alfombras... Crean un espacio como si se tratase de una pecera, con ánforas rotas por las que Matisse se pasea, o se esconde, cual pez. El mundo exterior, aparte de los jardines, debía ser para él un lugar inhóspito, sucio y ruidoso.

À l'automne de 1921, un appartement de deux pièces, à Nice, qu'il transforma rapidement en un cadre modulable à loisir, comme un film ou un décor de théâtre, grâce à l'emploi de costumes, de rideaux et de toiles de fond. Il demanda à un menuisier du coin de lui confectionner un paravent pliant à partir d'une portière arabe imprimée d'arches rondes treillissées, et en improvisa à son tour un autre, à l'aide d'une grille de fenêtre orientale encadrée d'environ huit mètres de tissu de coton qu'il avait achetés et teints lui-même. »<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Claudine Grammont Reverdie. *Matisse et l'arbre*, cit., p. 102.

<sup>53</sup> Dominique Szymusiak, «Un art décoratif», cit., p. 97.

<sup>54</sup> Correspondencia entre H. Matisse y Amelie Matisse, 31 agosto de 1921 y 5 septiembre 1921, Archives Matisse, Paris. Citado en Hilary Spurling, *Matisse et la couleur des tissus*. cit., p. 14-33.

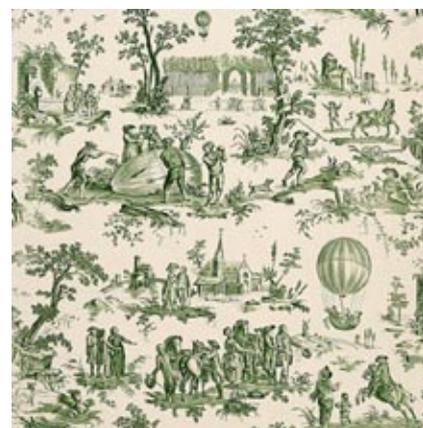
Sa collection de tissus servit toute sa vie à Matisse d'archives en même temps que d'outils. Il l'appelait sa 'bibliothèque de travail' (carta de Matisse a Marguerite Duthuit, 29 novembre 1943, Archives Matisse, Paris.)

Il peignit un métrage de soie française à motifs de fleurs dans sa chambre d'hôtel à Tanger, en 1911. Ce morceau de soie qui forme la base de 'Nature morte à la corbeille d'oranges' (1912) et le tissu imprimé bleu et blanc de 'Lis de Calla, Iris et mimosa' (1913) existe toujours dans les collections de la famille Matisse; ou encore, il accrocha au mur des tapas tahitiens et des tissus africains pour y travailler dans la villa qu'il avait louée dans le Midi de la France pendant la Seconde Guerre mondiale.<sup>55</sup>

*La Verdure* no es solamente un experimento comercial, un innovador proyecto de Marie Cuttoli, es también la obra pictórica que le ofrece a Matisse todos los argumentos para hacer con ella una obra plenamente decorativa. No habría ningún límite ni reparo, si es que tuvo alguna vez un conflicto con ello. El decorativismo del cuadro esta justificado por su tradición de tapicerías. Enmarcada con la cenefa propia de los tapices, no es casual que algunas telas que posee Matisse compartan los mismos colores que *La Verdure* y reflejen el mismo tema.

La toile de Jouy authentique, cotonnade imprimée fabriquée dans les usines de Christophe-Philippe Oberkampf<sup>56</sup> à Jouy-en-Josas, de 1760 à 1843, s'orne le plus souvent des scènes rococo de bergers et bergères inscrits dans des couronnes de fleurs, généralement en bleu ou rose sur fonde écreu.<sup>57</sup>

Matisse atiende a la tradición más cercana de los tapices y su modelo decorativo medieval, una época de decoración marcada estructuras vegetales de formas equilibradas. Le interesa más a Matisse la perfección técnica, la tradición del oficio que ser audaz y proyectar nuevas formas o experimentar con el material. Persevera en lengua-



Ejemplos de *toile de Jouy*.

<sup>55</sup> Hilary Spurling, « Seulement il faut oser » cit., p. 14-33.

<sup>56</sup> Hoy en día, la "tela de Jouy" es un paño de algodón llamado indiana, sobre el que hay representados personajes con decoraciones o paisajes. En su origen, este tipo de tela fue creado en los talleres de la manufactura fundada en 1760 por Christophe-Philippe Oberkampf en el municipio de Jouy-en-Josas, en Les Yvelines. El emplazamiento fue escogido en razón de la presencia del río Brière y sus cualidades químicas favorables al lavado de las telas.

<sup>57</sup> Dominique Szymusiak, «Un équilibre de forces», en: Matisse et la couleur des tissus. Editions Gallimard, Paris, 2004, p. 81-82.



Fotografías de Henri Matisse en sus diferentes estudios, rodeado de la escenografía, bien preparada, de flores y tejidos que le envuelven.

Henri Matisse dibujando a una odalisca, Niza, fotografía de Man Ray en 1928. El propio Matisse hizo donación al Museo Matisse de Cateau, su ciudad natal, de esta fotografía. Matisse quiere enseñarse en su pueblo natal, de industria textil, envuelto de tejidos; sus paisanos pueden reconocerle esa comunión.

jes existentes: es así como se aleja del curso que hace la pintura moderna y sus problemáticas, y se sitúa al lado de la visión más académica e histórica. Pone en práctica todas las convenciones heredadas.

Il lit les Classiques français du Moyen Âge, choisit d'illustrer Ronsard et Charles d'Orléans, alors que 'Jazz' doit ressusciter (selon le souhait de Tériade) les manuscrits à peinture du Moyen Âge. Une large place est accordée à l'enluminure médiévale dans sa revue, *Verve*, qui y consacre cinq numéros.

Le livre enluminé se développe en effet suivant une lecture organique dont la manifestation la plus visible est l'ornementation végétale des marges qui s'entrelacent d'une page à l'autre pour donner l'unité visuelle de l'ouvrage.<sup>58</sup>

Le Moyen Âge est considéré comme la grande époque du décor végétal.<sup>59</sup>

Fue en el siglo XVI cuando se empezaron a confeccionar las tapicerías francesas conocidas como *Verdure*, en la región central de Francia, en Aubusson y en Felletin. Se caracterizaban por el exuberante follaje que representaban, algunas con la presencia de animales fantásticos y mitológicos. Algunas *Verdures* tenían una apariencia enigmática. Una de las más significativas, las tapicerías de d'Anglards de Salers.<sup>60</sup>

Las *Verdures* todavía hoy son un género de tapiz que representa una parte considerable de la actividad de los talleres franceses. Aunque menos de moda desde hace años, siguen encarnando la tradición de la tapicería de Aubusson.<sup>61</sup> Estos fueron los talleres donde Matisse exigió a Marie Cuttoli que realizara su tapicería. Esa era la condición.

Marie Cuttoli<sup>62</sup> y sus proyectos de tapices por artistas modernos sigue siendo a día de hoy un capítulo algo olvi-

Une verdure est une tapisserie dans laquelle le paysage formé d'arbres et de feuillages est l'élément principal et où les êtres vivants (s'ils sont présents) sont secondaires.

<sup>58</sup> Claudine Grammont Reverdie. *Matisse et l'arbre*, Éditions Hazan, 2003, cit., p. 104.

<sup>59</sup> Claudine Grammont Reverdie. *Matisse et l'arbre*, Éditions Hazan, 2003, cit., p. 105.

<sup>60</sup> [www.creuse.fr/article283.html].

<sup>61</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Tapisserie\_d'Aubusson].

<sup>62</sup> 1879-1973 .



Verdures, tapicerías d'Anglards de Salers.

dado. Tal vez es incomodo para la crítica más purista el tener que encararse con la transformación del trazo, del gesto de la autoría, a un cúmulo de hilos trenzados que iban a servir para abrigar las paredes de suntuosas casas de coleccionista. Pero aunque el material sea más propio de humildes artesanos y indígenas de las lejanas colonias, ese experimento resultó ser una muestra más de la intoxicación de la artesanía decorativa en las vanguardias. El límite del soporte había sido superado, no había fronteras académica para el arte.

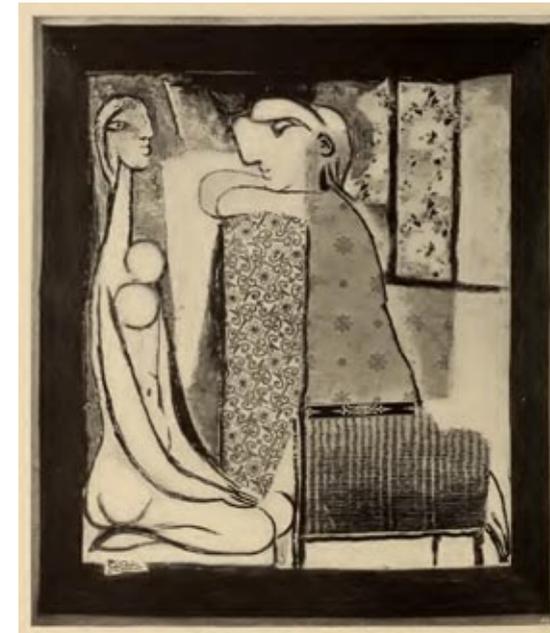
El contacto de Marie Cuttoli, en Philippeville, Algeria, con el bordado tradicional de la zona, hizo proponerle a Natalia Goncharova diferentes modelos de vestidos para ejecutar con el bordado argelino. Más tarde se decidió a crear un taller de tejidos en Setif. Allí las mujeres ejecutaron los proyectos de alfombras y tapices diseñados por algunos artistas contemporáneos. Convenció a Braque, Dufy, Léger, Miró, Picasso, Rouault, Lurçat, Matisse y Le Corbusier para pintar cartones que se traspasaran a tapiz. Marie Cuttoli pretendía relanzar el mercado de los tapices.



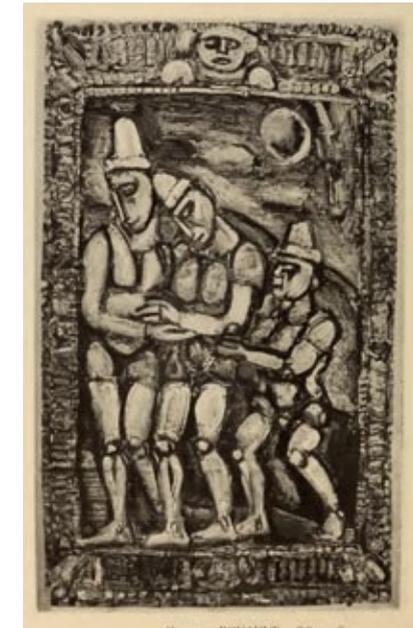
Léger, *Trois personages*, proyecto de tapiz para Marie Cuttoli, 1935.



Luçart, *L'orage*, proyecto de tapiz para Marie Cuttoli.



Pablo Picasso, *Inspiration*, tapiz de 1936.

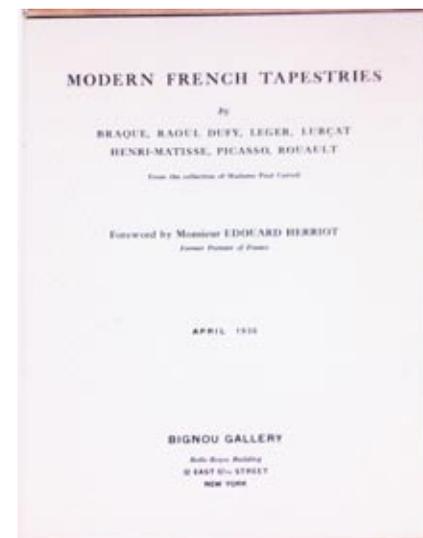


George Rouault, *Sorrow*, tapiz de 1936.

J'ai désiré mettre cette immense richesse de technique traditionnelle au service de l'art le plus vivant, le plus audacieux, le plus porté vers les richesses d'avant-garde.<sup>63</sup>

Fruto de sus iniciativas surgen numerosos proyectos de tapiz que se exponen en 1936 en la Galeria Bignou de Nueva York, con el título de "French Tapisseries". Se exponen las obras de los pintores: de Raoul, *Le repos des clowns*, *La danseuse*, *Sorrow*, *Antinea*, *Satan*, *La Parade*, de Dufy, dos tapices, *Hommage a Mozart* y *Panorama de Paris*; de Fernand Léger, *Composition* y *Trois personages*; de Jean Lucat, *L'orage*; por lo menos dos de George Rouault, uno de ellos titulado *Sorrow*; de Pablo Picasso, *Inspiration*; de George Braque, *Nature morte a la pipe* y *Nature morte a la guitare*, de Henri Matisse, *Papeete* (Tahiti).

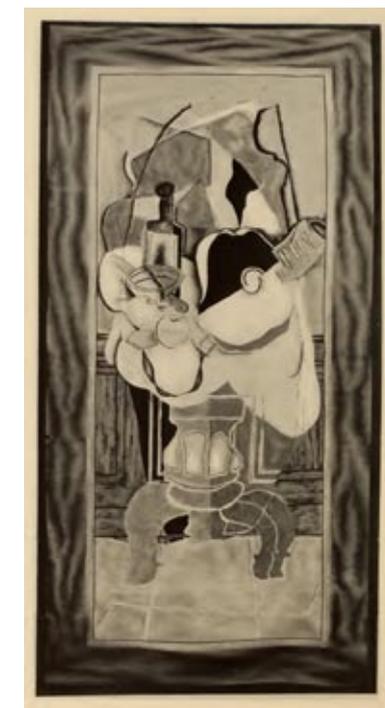
Algunos de esos tapices entraron a formar parte de la prestigiosa colección de la Foundation del Dr. Barnes. Según una nota mecanografiada de la propia Galeria Bignou, que se conserva en los *Archivos Matisse* de Paris, Barnes



Catálogo de la exposición de los tapices encargados por Marie Cuttoli, en la Bignou Gallery, New York, en 1936.



Raoul Dufy, *Panorama de Paris*, tapiz de 1935.



George Braque, *Nature morte à la guitare*, tapiz de 1935-1936.

63 [<http://www.cerclealgerianiste.asso.fr/contenu/arts334.htm>]

compra el tapiz de Picasso y dos de Rouault, *The clowns at rest* y *Young girl with the rose*.

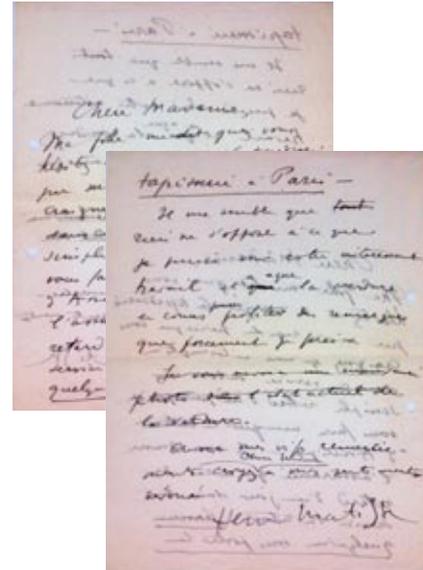
Es de suponer que a Matisse le disgustó que su coleccionista, quien le había encargado cuatro años atrás el mural de *La Danse*, no adquiriera su tapiz. Eso debió sumarse a los motivos por los cuales rehusó por completo el resultado del tapiz, que dijo difer tanto del cartón al óleo. Matisse no pudo ver la obra antes de salir hacia la exposición en Nueva York. Se terminó muy justo de tiempo y no se la enviaron a Niza para que el autor valorase el acabado. Así se señala en la ilustración de *Papeete* en el catálogo, que es fotografía del cartón, no el tapiz, que se terminó justo para salir hacia la exposición.

En momentos cercanos al final de la obra, Matisse se dirige por carta a Marie Cuttoli, con la exigente demanda de ver el tapiz antes de enviarse hacia Nueva York; observación que afectará, dice Matisse, el proyecto parejo, *La Verdure*.

Querida Señora,  
mi hija me dice que duda usted en enviarme la tapicería por servicio urgente porque teme una interrupción en este servicio o bien un simple retraso de un día, que puede hacerle perder el barco de América.  
Le doy la seguridad de que en el caso de retraso de un día en el servicio de regreso, enviaré a alguien que le lleve la tapicería a París.  
Me parece que nada se opone a que yo pueda ver su interesante trabajo y a que *La Verdure* (en Cannes) pueda aprovecharse de las observaciones que por fuerza haré.  
~~Le enviaré una mala foto del estado actual de *La Verdure*.~~

Matisse vuelve a escribir a Marie Cuttoli, más desesperado, al ver que se acerca la fecha sin recibir el tapiz:

Querida Señora,  
me contrariaría mucho que me impusiera usted la imposibilidad de enviarme en correo urgente la tapicería, como me lo había prometido usted misma.  
Me será imposible ir a París, verdaderamente. No tendría realmente más motivo que ver su trabajo. Debe usted ciertamente comprender que, además de mi propia satisfacción, de levantar mi ánimo, hay una absoluta necesidad si



Carta de Henri Matisse dirigida a Mme Cuttoli justo antes de la exposición de los tapices en NY. Archives Matisse, París.

« Les réticences sont vives, autant de la part des lissiers que des peintres. Ainsi Rouault n'accepte-t-il qu'avec défiance, de confier une de ses œuvres, 'Les Fleurs du mal'. Marie Cuttoli exige un respect absolu des nuances ; aussi les lissiers sont-ils amenés à utiliser parfois jusqu'à trois à quatre cents couleurs différentes. Rouault est stupéfait du résultat et déclare que, pour la première fois, une reproduction d'un de ses tableaux est réellement fidèle. Outre ce peintre, Braque, Léger, Lurçat, Matisse, Picasso, entre autres, acceptent de collaborer avec Marie Cuttoli. Naissent ainsi par exemple 'Composition aux trois figures' de Léger en 1932, 'L'orage' de Lurçat en 1933, 'Tapisserie' de Braque, 'Papeete' de Matisse et bien d'autres. Elle se rend régulièrement dans la Creuse, commande, recommande, propose, conseille, convainc, anime.»

Yves Naz,  
"Connaissiez-vous Marie Cuttoli?"  
[<http://www.cerclealgerianiste.asso.fr/contenu/arts334.htm>]

quiero continuar trabajando de que usted me de cuenta de las posibilidades de interpretación de la tapicería. Pero todo no está acabado y estoy seguro de que usted sabrá encontrar el medio de satisfacerme.

De la correspondencia entre Marie Cuttoli y Matisse se pueden ver, de forma incompleta, ya que hubo citas en persona, las negociaciones de colaboración.

La primera carta en la que Marie Cuttoli hace referencia a la futura colaboración con Matisse va dirigida al hijo del pintor, el 17 de agosto de 1935, desde Antibes, en respuesta a una carta que ha recibido ella, de la que se comprende que se le indicaba el interés de Matisse en participar en su proyecto de tapices de artistas modernos.

Se deduce que Matisse se sumó estando ya en proceso, o terminados, los tapices de Picasso, Braque y Rouault, algo que concuerda con el mayor número de tapices que ellos realizaron. En la carta se detallan los acuerdos económicos, un 40 % de porcentaje de beneficio en la venta del tapiz para el pintor, remarcando Cuttoli que el cartón, realizado expresamente para el proyecto, siempre queda en manos del artista, y del que también podrá sacar un beneficio de su venta.

Querido Señor,  
Acabo de recibir ahora mismo su carta y no puedo decirle lo agradable que me es que su padre aceptase hacerme un cartón de tapicería.  
Estas son las condiciones que he tratado con Braque, Picasso y Roualt. El cartón queda de su propiedad y le reservo el 40% sobre el precio de venta sobre el tapiz.  
El precio mínimo del tapiz se fija de común acuerdo con el artista. Dado que el cartón no sufre ningún daño, es posible venderlo como tal.  
Si quisiera usted hacer una propuesta diferente, ¿podría usted escribirme y decirme, al mismo tiempo, si puedo ver al señor Matisse en Niza?

En carta de Marie Cuttoli a Matisse del 30 de agosto de 1935, le especifica que podrá realizar la tapicería según su demanda, en 'Point de Beauvais'. Este tipo de puntada es realizada con un gancho, originario de China, pasó por la

India antes de llegar a Europa a finales del siglo XVIII, y el aspecto del punto recuerda el de cadeneta. Al principio, este punto fue ejecutado con un cordoncillo de seda polícromada muy retorcido, empleado siempre en obras de pequeño formato y algunas veces para prestigiosas piezas para muebles. En este tipo de punto fueron realizados un tapiz de Dufy, el de Picasso y *Pappete* de Matisse; los demás se hicieron con la técnica del 'Point d'Aubusson'.

30 de agosto de 1935

Señor Henri Matisse,  
como continuación de nuestra conversación, le confirmo por la presente que podría ejecutar un tapiz en punto de Beauvais. El cartón sería proporcionado por usted y quedaría de su completa propiedad. El precio de venta de esta tapicería sería decidido con su acuerdo y recibiría sobre este preceio el 40%.

Añado que estaría muy orgullosa de hacer este trabajo y que le dedicaría la mayor atención.

Marie Cuttoli

P.S. Se entiende igualmente que pagaré el seguro de incendio y robo durante el tiempo en que yo guarde su cartón de tapicería.

A princios de agosto, Cuttoli hablaba de la posibilidad del futuro proyecto al hijo de Matisse; a final de mes ya se ha entablado una fluida correspondencia y alguna cita en persona, y dos meses más tarde, el 19 de noviembre, Cuttoli ya ha recibido el cartón de *Papeete*. Un trabajo hecho bajo la presión del calendario, por parte de Matisse, y lo será también por parte de Cuttoli. En su carta, la promotora le explica las 15 horas diarias que se dedicarán a su elaboración, siete días a la semana. Su evolución será ciertamente rapidísima.

20/XI/35

Miércoles por la mañana.

Ayer recibí el magnífico proyecto de tapicería que me ha dado un gozo que me es difícil expresar, ¡tan bello, tan intenso de luz y perfumes! Soy realmente muy feliz de poder interpretar algo tan bello.

En su traspaso se trabajarán 15 horas por día, también los domingos. Así llegaremos, espero, a acabarlo a fines de enero. Lo he hecho asegurar, como usted mismo lo

había hecho, en 50.000 francos a todo riesgo (robo e incendio).

Le estaré también muy agradecida si quiere enviarme a vuelta de correo su firma, que haré colocar encima del borde, a la izquierda o a la derecha, según su gusto.

Necesitamos esto inmediatamente, porque empezamos por abajo.

Hago votos por su completa cura y espero verle en París pronto.



Tahiti, tapicería, firma.

En la contestación, Matisse sigue dando instrucciones sobre la elaboración de la copia. El cuidado que se debe poner a las tonalidades, muy diversas a causa de los degradados de las aguadas. Incluso le explica el grosor que debe tener la línea de la firma. Le hace una breve explicación de algunos colores de la obra y el motivo de elección de alguno que quiere que se tome bien en cuenta, como el tono que tiene que tener la firma, en acorde con el ocre sobre el que iría; incluso el tono que debe tener una franja que separará el cuadro de los hilos que colgarán, que es posible apreciar en el tapiz.

21/XI/35

Querida Señora,

Estoy encantado de que mi panel le guste. Habría querido sin embargo presentárselo yo mismo, e insistir en la variedad del tono a causa de las transparencias y juego de pincel, que deberán ser observados por el copista para no resultar un trabajo monótono en sus compartimentos. Espero partir dentro de 3 o 4 días.

Le envió en este correo las firmas, títulos y fecha pedidas.

Las he hecho sobre papel de calco indicando la situación, y he querido hacerlos en el buen sentido, es decir al revés, de acuerdo al vecindario.

Tiene que ser un trazo delgado, no más grueso que el indicado, y como tono el que está en la base de los balaustres, es este tono *bistre* que va bien sobre la banda ocre. En la caja con el rollo principal, en torno al cual estaban enrollados los dos bordes, alto y bajo, había dos pequeños rollos de papel de calco sobre los que había la firma y el título. ¿No los ha encontrado usted?

En todo caso, los que le envió son mucho mejores.

Para el cordón *tête de negre*, le ruego que no tome un tono demasiado oscuro, sino un poco *chaud* y un poco *roux*, para sostener el violeta del borde.

*Bistre*: color pardo amarillento preparado a partir del hollín y empleado como tinta o en aguada durante la Edad media y al principio del XIX.

*Tête de negre*: color marrón oscuro.

*Chaud*: cálido.

*Roux*: rojizo.

Carta de Marie Cuttoli a Matisse, febrero del 36. Cada vez están más nerviosos, se acerca la exposición y el tapiz de Matisse no está terminado. Matisse quiere verlo y Marie Cuttoli no cree poder enviárselo para que vuelva a París y salir hacia Estados Unidos a tiempo para la exposición de abril. Ha retrasado varias veces su billete a Nueva York, el galerista está nervioso. Cuttoli intenta calmar el enfado de Matisse, diciendo que seguirán trabajando juntos: “porque quiero absolutamente seguir editando sus mundos maravillosos. Pienso en la bella maqueta que usted me ha enseñado y que será ciertamente también una muy bella obra”. Cuttoli está hablando de lo que será *La Verdure*.

12/II/36

Los artesanos son buena gente pero les falta precisión y conocimiento de las cosas de la vida. Cada vez que voy, encuentro el trabajo apenas realizado y he debido retrasar mi salida porque era imposible tener este trabajo terminado para el 26 próximo.

He desplazado esta salida al 4 de marzo, a fin de estar segura de llevarme su tapicería. Pero según una carta que recibo esta mañana, al mismo tiempo que la suya, tengo verdaderamente mucho miedo de no recibir aún la tapicería para esa fecha.

Comprendo muy bien que usted quiera verla antes de que salga para América pero si la recibo el 2 de marzo me será imposible enviársela.

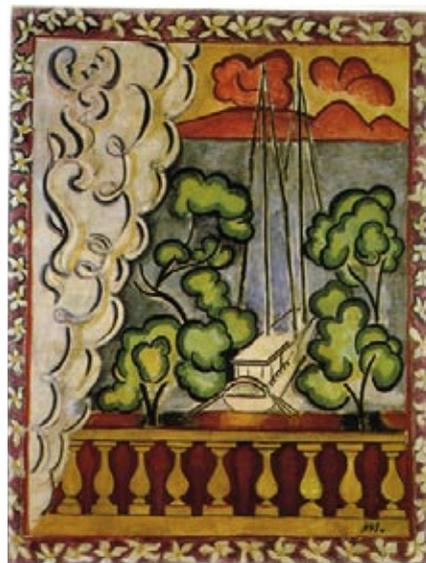
Si no la recibo es probable que todavía no me vaya, porque mi exposición sería incompleta sin esta tapicería.

Si la recibo el 2 de marzo me la llevaré sin que usted la haya visto, pero le prometo que no la dejaré en Estados Unidos, la volvería a traer conmigo el mes de abril y la reexpediré en el caso probable de que haya encontrado un comprador en América.

Discúlpeme por no poder hacerlo mejor, pero, como ve, estoy tomada entre los ejecutantes, que encuentran este trabajo más delicado y más largo porque ha caído en las jornadas de invierno, donde las horas del día son más cortas y los colores tan delicados que tienen que realizar. También pienso que usted no puede molestarse por esto. Pero le prometo que, en un caso como en el otro, usted verá su tapiz, porque quiero absolutamente seguir editando sus mundos maravillosos.

Pienso en la bella maqueta que usted me ha enseñado y que será ciertamente también una muy bella obra.

Le ruego que no se enfade conmigo por todo esto: por mi



Tahiti, óleo, octubre 1935.

parte estoy muy molesta y Bignou no está nada contento de tener que ir retrasando semana tras semana.

Le explico que el trabajo que hacemos no es mecánico y que debe contar con el factor humano.

Pensaba ir a Antibes esta semana pero me limito solamente a ir a mi taller de tejido.

Le envío, querido Señor y amigo, mi recuerdo amical.

Bignou acaba de telefonar para rogarme pedirle a usted 3 fotos de la maqueta, una para el catálogo, las otras para la publicidad. La que usted me había dado el 25 de octubre está entre las manos de Mr. Herriot, que hace el prefacio.

Podría usted enviármelas a vuelta de correo o bien a Bignou, 8 calle de la Boétie.

Ha habido un cruce de cartas, enviadas entre Cuttoli y Matisse casi a la vez. El borrador de carta que sigue no parece mantener la correlación. Matisse aborda un tema nuevo, tal vez tratado en persona o en otras cartas a las que no he tenido acceso. El borrador de carta tiene numerosas rectificaciones, tachones de palabras e incluso de párrafos enteros. Parecen ser cambios para precisar, para matizar sus motivos y las palabras dadas sobre el segundo proyecto de tapicería.

Este borrador refuta las razones que hasta ahora se han dado para explicar la interrupción del proyecto de tapiz para *La Verdure*. Matisse se refiere a la obra como 'Faune' o 'Le faune', y dice no tener intención ni prisa por terminarla, no siendo siquiera capaz de decir si nunca la concluirá:

11/II/36

Querida Señora

Me doy cuenta que no he dado respuesta categórica cuando me ha pedido mi 'Faune' para hacer de él una tapicería. No he tenido el valor de responder...

Me doy cuenta que no le he dicho ni sí ni no cuando me pidió mi cuadro 'Le faune' para hacer con él una tapicería, me ha costado decirle que quiero ~~que deseo absolutamente~~ guardar este cuadro, en el que tanto he trabajado y que no está acabado, y que será acabado dios sabe cuando.

Discúlpeme, le ruego, por no serle agradable. Pero, de todas maneras, me era imposible hacer lo contrario, le

ruego, no hable de ello a D. B<sup>64</sup>. o bien, en el caso de que ya lo haya hecho, de que ya fuese demasiado tarde...  
Le gustan demasiado los artistas y los comprende tanto que lo aceptará y dirigirá, ciertamente, su deseo sobre el tapiz que ya está acabado.

Existe un vacío de correspondencia que abarca casi un año. La carta siguiente de que se dispone es del 16 de julio de 1937. Marie Cuttoli se dirige a Matisse hablando de trabajo, parecen estar en mitad de la elaboración de otro tapiz, llamado por la señora Cuttoli 'Tahiti'. No hay duda de que el motivo por el cual Matisse interrumpe el traspaso de *La Verdure* no fue por haber quedado defraudado con el anterior proyecto en tapiz llamado *Papete*, si al cabo de un año ya está elaborando un tapiz nuevo, 'Tahiti', y que debe corresponder con la versión trabajada con colores planos y reduciendo líneas de contornos y detalles.

16 julio 1937

Querido Señor,  
como hicimos precedentemente para su tapiz 'Papeete', le dirijo un acuerdo para el nuevo tapiz 'Tahiti', del cual estamos copiando el cartón.  
Este nuevo tapiz será editado en tres ejemplares, y el precio al que cederá cada uno de estos tres tapices no podrá ser inferior a la suma de 60.000 francos.  
El precio así fijado sólo se refiere a las adquisiciones hechas en Francia y debe ser limpio de todas cargas. Aparte de esto queda estipulado que, en el caso que un tapiz fuera vendido en el extranjero, el precio al que lo cederé estará calculado de modo que el pago de los derechos de aduana y de la comisión que corresponda al intermediario aumente el precio de venta que quedará cifrado en 60.000 francos. Queda entendido además que los gastos resultado de los trabajos de copia serán a su cargo, visto que usted se reserva la propiedad de la copia después de la triple confección.

64 D.B.: Doctor Barnes. Es posible que Matisse en su carta del 12 de febrero del 36 se esté refiriendo al coleccionista americano, que puede tener interés en comprar la obra pareja de *Papete*.

*Bignou*: Etienne Bigno, de la galería donde se hizo la exposición de los tapices en Nueva York.

#### BIGNOU GALLERY

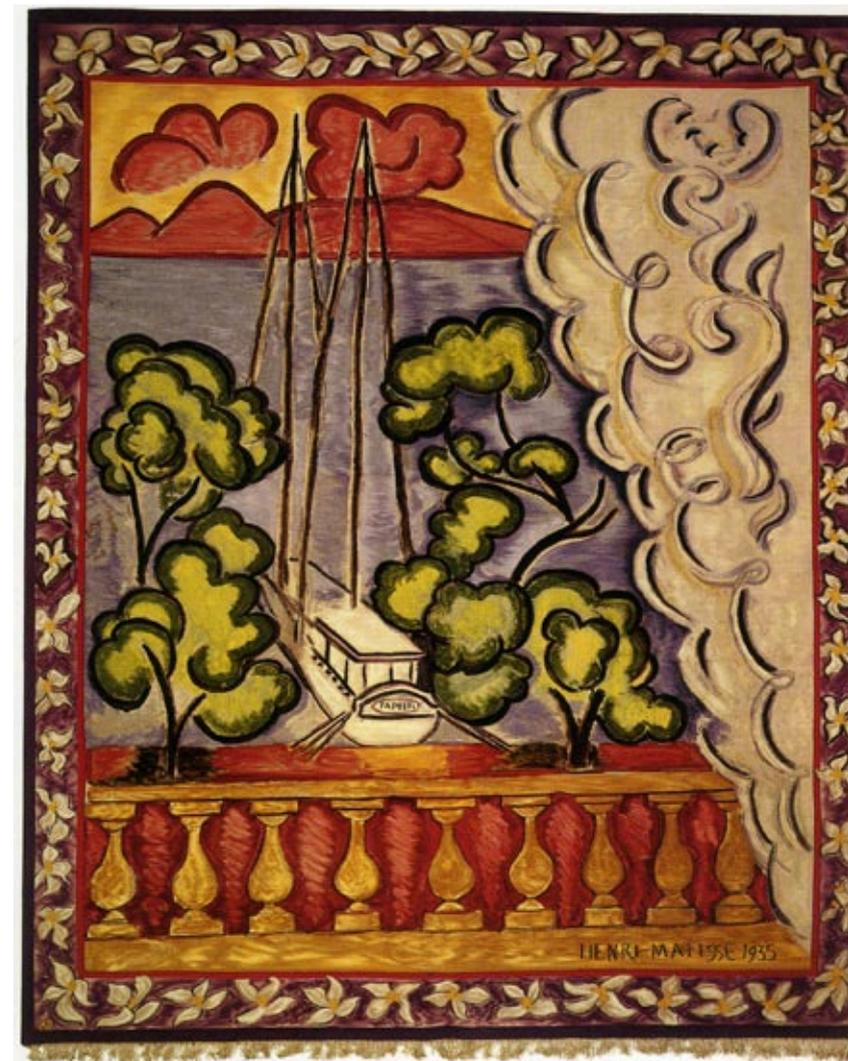
Rolls-Royce Building  
32 EAST 57<sup>TH</sup> STREET  
NEW YORK

Étienne Bignou (1891-1950), importante promotor de los impresionistas. En 1927 abrió su propia galería en París. Él fue el primer marchante de Raoul Dufy y agente en América para colecciones como la del Dr Barnes. Con Gastón y Josse Bernheim Jeune, Bignou compró la casa de subastas parisina Galerie Georges Petit y juntos montaron la Galerie Étienne Bignou, París. Con sucursal en Nova York.

*Mr. Herriot*: Édouard Herriot (1872-1957) político francés y Primer Ministro de La República Francesa entre junio de 1924 y abril de 1925. Reconoció a la URSS en 1924. También fue alcalde de Lyon durant más de medio siglo. Por su oposición a Pétain, fue detenido en 1942 y liberado en 1944, para ser después deportado a Alemania. Fue testimonio en el juicio contra Pétain. El 1946 fue diputado radical-socialista y presidente de la asamblea entre 1947 y 1954.

Unas líneas de su prólogo, en el catálogo:

"Estos cartones han sido tratados en *basse lisse*, en punto de Beauvais. Podría parecer sorprendente que, un viejo clásico como el que firma estas líneas y que fue propuesto varias veces como guardián de las colecciones del Estado francés recomiende en su nombre ensayos atrevidos. Pero es bueno dar de tanto en tanto un puñetazo a la tradición, para recuperarla y renovarla. Son los revolucionarios de ayer los que serán, incluso en arte, los clásicos de mañana."



*Tahiti*, tapicería, terminada en marzo de 1936, 226 x 172 cm.

*Basse Lisse*: Las tapicerías del proyecto de Marie Cuttoli se realizaron según esta técnica. En la cual el tejido es efectuado manualmente en un telar horizontal. Como el que se puede ver en la pintura de Matisse de 1895-1896, *Le Tisserand breton*, reproducida en la página 231.

“El estudio de los procedimientos puede ser apasionante para comprender mejor el proceso de creación, para entender más a fondo una obra, al darnos cuenta de cómo ha sido hecha y, por tanto, ser capaces de disfrutarla mejor. Porque, si no todo, una gran parte del placer ante una obra de arte proviene de la comprensión”.

Paulino Viota. “¡Ah! ¡La foca!”, 1984

El intento de ver el lienzo de *La Verdure* más de cerca, de recuperar testigos enmudecidos por el tiempo que fueron partícipes y hacer presentes otras obras que formaron parte de su creación, parece haberse alcanzado.

Del lienzo se han desprendido líneas, pinceladas, capas, colores, problemas, temores, cambios, retoques, modelos, viajes, fotografías, mitos... En *La Verdure* se han conjugado varios mundos del pintor. Uno de ellos, el de la clase social del artista: la mirada de sus amistades, sus ricos y burdos coleccionistas, su vida cargada de tapices y tejidos, el desinterés hacia la Guerra mundial substituida por la concentración absoluta en su pintura, silenciado el horror con retratos a hermosas modelos tocando la guitarra, danzando, soñando, en un ambiente de plantas de interior, objetos y pájaros exóticos.

Cuando Matisse pronuncia la célebre frase, en la que expresa como debe ser su pintura, ‘tan agradable y confortable como un sillón’, podría estar haciendo un juego de palabras que ahora es posible descifrar. La pintura debe “funcionar” a modo de sillón.

El modelo de arte que ha seguido Matisse lo empezó a estudiar de muy joven en la École Quentin de La Tour en la ciudad de Saint-Quentin. Cuando Matisse entró como alumno se estableció un premio a la mejor creación de tela de tapicería para muebles<sup>65</sup>. El laureado sería aquel que realizase la más hermosa decoración textil, para hacer con ella el más agradable y confortable de los sillones.

<sup>65</sup> « La chambre de Commerce de Saint-Quentin crée une compétition de dessins de stores et de tissus d'ameublement ». Según el dossier 2012/2013 de la escuela École de dessin Maurice Quentin de La Tour, en la que ofrecen información de los cursos para este año, también unas notas históricas de la escuela.

Ésta ha sido la intención de Matisse y el resultado que ha buscado en su pintura. A su declaración le conviene la imagen del poema de Baudelaire:

Des meubles luisants,  
Polis par les ans,  
Décoreraient notre chambre,  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
La splendeur orientale  
Tout y parlerait  
À l'âme en secret  
Sa douce langue natale.  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.<sup>66</sup>

Otro mundo se da cita en *La Verdure*, el de las divinidades, representado por las ninfas y faunos que, con su noble origen mitológico amortiguan la erótica y la sexualidad permitida por su moral de clase, la de sus clientes, que agradecen la discreción en el disimulo que ofrece la arcaica religión. Aunque para Matisse, recurrir a estos signos que forman parte de su mundo simbólico -de un significado encriptado para el público- le supone domesticar sus pasiones, descargando temores con la letanía de repetir el mismo motivo, también son tanteos para encararse de forma nueva a las mismas problemáticas pictóricas.

En *La Verdure* y durante su proceso se representa la escena clave en la vida de Matisse, el vuelvo radical de su espacio más íntimo. Pasar de estar acompañado, invadido, controlado y asistido por su familia, a vivir con Lydia, su asistente en el estudio, y modelo. El pintor se representa como mitad hombre y, en algún momento, mitad animal, vigoroso y virtuoso creador de poesía, con la flauta de la que hace surgir la música para los oídos de la náyade, ensimismada, Lydia.

<sup>66</sup> Charles Baudelaire, *L'invitation au Voyage*, Les Fleurs du Mal, in 1. Spleen et Idéal, no. 53.

Así, la relación entre el mundo burgués, el artesano y el de las ninfas hechizadas y embelesamiento amoroso, se pone en *La Verdure* en evidencia, pero cada uno a espaldas del otro, sin interrumpirse, sin interrumpir siquiera a la mirada que le profiere el público.

Es cierto, por supuesto, que los modelos de imaginación y gusto de Matisse pertenecían al mundo de la *haute bourgeoisie* francesa. En el mundo moderno, ninguna otra clase ha disfrutado el tipo de aislamiento, buen gusto y lujo expresado en la obra de Matisse. Fue la estrechez de miras de Matisse (no puedo pensar en ningún artista moderno con menos interés tanto por la historia como por la psicología) lo que lo salvó de las actitudes negativas y destructivas de la vida de la clase a la que su arte pertenecía. Fue su estrechez de miras lo que le permitió disfrutar de este entorno sin quedar corrompido por él, o sin convertirse en su crítico. A lo largo de toda su carrera conservó algo del sentido ingenuo del Veronés, de maravillarse de que la vida pudiera ser tan rica y lujosa. Pensó y vio sólo en términos de sedas, muebles fabulosos, la luz cerrada de la Côte-d'Azur, mujeres sin nada más que hacer que estar echadas sobre el césped o una alfombra para deleite de los ojos tranquilos de los hombres, parterres floridos, acuarios domésticos, joyas, modistos y frutas perfectas, como si esas alegrías y éxitos, no mancillados con la mención de su precio, siguieran siendo el deseo, la ambición de todo el mundo. Pero desde una tal visión, destiló experiencias de placer sensual que, desvinculadas de sus circunstancias, tienen algo de universal.

John Berger<sup>67</sup>

Matisse ha conseguido el “en sueño” de la pintura. Una obra inacabada, un testimonio del oficio. Cuando el espectador contemple este lienzo, cuando un crítico se dirija a ella, se verá sorprendido y a la vez coartado frente a un tachón, frente a una obra borrada, frente a la eliminación de la pintura, a la negación del estado anterior, se encontrarán frente a unos restos perceptibles. La pintura todavía está por aparecer.

<sup>67</sup> John Berger, “Henri Matisse” (1954), en: John Berger, *Selected Essays*, Bloomsbury, Londres 2001, p. 36.



Lydia Delectorskaya en Beauvezer, Suiza, julio de 1935.  
Fotografía tomada por Henri Matisse. Archives Matisse, París.